الأستاذ الشريف حبيلة
المادة: نظرية الأدب
السنة الثانية لسانس
التخصص دراسات أدبية
النوع محاضرة
المجموعة الأولى

نظرية الأدب المفهوم والتأسيس

مقدمة:

يقصد بالنظرية عادة مجموع منسجم من **الافتراضات القابلة للقصي، فالافتراض** والانسجام، والتقصي، مفاهيم أساسية تحدد بعد النظرية، ويفترض في كل نظرية ضرورة اعتبارها لموضوع المعرفة. أي أن مصطلح النظرية يشير إلى منحيين:

-أولا أنها نسق من الافتراضات المتعارف عليها.

-ومن جهة تتجاوز مجرد كونها افتراضا، **إذ تنطوي على علاقات معقدة من الصف المنظوم** بين عدد من العوامل، لا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة.

والنظرية في الدراسات الأدبية ليست تفسيرا لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته (مع أن هذه المسائل هي جزء من النظرية). بل هي لفيف من الفكر يصعب تعيين حدوده تماما، يقول (ريتشارد رورتي) عن جنس أدبي بدأ يظهر في القرن التاسع عشر :<<لقد تطور بداية في أيام غوته وماكولي وكارلايل، وإمرسون، ضرب جديد من الكتابة ليس تثمينا للفضائل النسبية للنتاج الأدبين كما أنه ليس تثمينا للتاريخ الفكري، ولا للفلسفة الأخلاقية أو التنوير **الاجتماعي**، بل هو جميع ذلك، وقد مزج مع بعضه بعضا في جنس أدبي جديد>>[1]

وقد برز في السبعينيات والثمانينيات الجدل حول النظرية في الدراسات الأدبية بين خصومها ومناصريها، وقد ارتكز النقاش على علاقتها بالمعرفة والتجربة وعلم الجمال، فارتباطها بالأدب بوصفه تخصصا مؤسساتيا أدى إلى إرساء قواعد جامعة له، خاصة أن دراسة الأدب تتجاوز الاهتمام بالتجربة الجمالية والذوق الشخصي، ويصر منظروا الأدب على أهمية المعرفة التي هي هدف الدرس العلمي المتجرد من الذات.

والفضل يعود إلى النقد الجديد الذي أسسه (**نورثروب فراي**)، **وأكد على القد تخصص قائم** بذاته، بينما نظرية الأدب تستهدف (**تأمل المعنى**) والتركيز على الفهم، وليس الخصائص التي هي مجال العلم، وهذا قد يبعد النظرية والنقد عن ذاتية التجربة الجمالية.

وقد استهدفت النظرية الأدب الحديثة الحاجز القائم بين النظرية والتطبيق، واهتمت بدراسة مرجعياته وفرضياته، وإشكالاته الأيديولوجية والمعرفية.

إن التسمية الملائمة لهذا الجنس الأدبي التشتيت هي لقب النظرية التي تشير إلى الأعمال التي نجحت في تحدي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقول أخرى غير تلك التي ينتمي إليها

[1]- **جوناثن كالر**:النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر ص11

بشكل واضح؛ أي أن الأعمال التي تعد على أنها أعمال نظرية لها مؤثراتها خارج حقلها الأصلي.
مع أن هذا الشرح البسيط ليس تعريفا شافيا، إلا أنه يبدو قد أحاط بما حدث منذ 1960. فقد تبنى أولئك الذين يشتغلون في الدراسات الأدبية أعمالا من خارج مجالهم؛ لأن تحليلاتهم للغة أو العقل، أو التاريخ، أو الثقافة قدمت تفسيرات جديدة مقنعة للمسائل النصية والثقافية.
والنظرية بهذا المعنى ليست نسق مناهج للدراسات الأدبية، بل مجموعة غير محدودة من الكتابات عن أيها شيء تحت الشمس.
يقول (جوناثان كللر) في مقدمة كتاب (تودوروف) (شعرية النثر) :<<لقد تعودنا أن نفترض أن هدف النظرية هو إثراء وإضاءة الممارسة النقدية، وأن النظرية تجعل ممكنا تفسير الأعمال الأدبية المحددة تفسيرات أكثر تماسكا ودقة>>
ويرى أن النظرية وليدة بيئتها الثقافية والأيديولوجية، وليدة العرف المؤسساتي خاصة، لذا يضيف<<إن الشعرية تؤكد على أن التفسير ليس هدف الدرس الأدبي... إن هدف الدرس الأدبي هو فهم الأدب بوصفه مؤسسة إنسانية؛ أي بصيغة دلالية، إن الشعرية حين تدرس أعمالا محددة، فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها، بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى>>
هذا القول يفتح النظرية على البيئة الثقافية المؤسساتية، ويكشف آليات العرف وأهمية المؤسسة في تكوين وتوجيه أدق المفاهيم العلمية، وكذلك المنهجيات التي تعززها الأعراف المؤسساتية وتتبعها.

نظرية الأدب والألسنية:

جاءت نظرية الأدب في ستينيات ق20 لتواجه الدراسات غير الألسنية (تاريخية، جمالية، نفسية، دينية) وهذا يعني أنها تنحو إلى تطبيق ألسنية (سوسير على النصوص على الأدبية، لذا تحول النقد من البحث عن المعنى والقيمة إلى دراسة صيغ الإنتاج، وصيغ إدراك المعنى، وصيغ القيمة. وهذا نتيجة تحول النقد في علاقته بالأدب إلى تخصص مؤسساتي يسعى إلى تحقيق حيز شغله عالمه الخاص به. لذا اتخذت نظرية الأدب لنفسها عالما يختلف في توجهاته عن توجهات التاريخ الأدبي والنسق الفلسفي، والنقد الأدبي.
أثبتت العلاقة بين اللسانيات والنصوص هشاشة الحاجز بين ما هو أدبي، وما هو غير أدبي؛ لأن مثل هذا الطرح يرى أن اللغة أنظمة من العلامات والدلالات، وليست أنساقا من المعاني معزولة عن اللغة.

النظرية والمنهج:

كما أن التحليل السيميائي للنصوص كشف أنساقا دلالية وراء الخطاب، جعلها (الدلالات) تحتمل دراسات غير ألسنية، فأصبح نظام العلامات سمة الأدبية في النصوص الأدبية، وأصبحت لذلك مادة النظرية وموضوعها.

وهكذا أصبحت النظرية تأملا محكما ومقننا في تأسيس المنهجية، مما جعل النظرية قابلة للتعليم والتعلم، وخاضعة إلى الأسئلة نفسها التي توجهها إلى غيرها (**قابلة للدرس**).

أدركت نظرية الأدب أن الإشكالية المعرفية، تتفاقم حالما يزيد التوتر بين مناهج الإدراك، وبين المعرفة التي تفضي إليها هذه المناهج. وبمجرد حدوث هذا التوتر بين الحقيقة والمنهج تنهار بنية التعليم والتعلم، وينهار الدرس الأدبي العلمي النظري، وكافة أنواع التمايز المصاحبة، لذا يقول (بول ديمان) :<<إن المنهج الذي لا يمكن تطويعه ليتناسب مع حقيقة مادته لا يعلم غير الوهم>>.

وتكمن الأزمة في رأييه في أن الصعوبة هذه هي جزء أساس في الخطاب الأدبي، وهي سبب الشكوك، وعدم الثقة التي تظهر في معاداة النظرية باسم القيم الأخلاقية والجمالية، واتهامها بأنها تعيث البحث العلمي والتعليم بالضرورة؛ أي أن هؤلاء يريدون الفصل بين النظرية والتطبيق.

تعريف النظرية:

يقول (ديمان) :<<لقد قيل إن النظرية تنخلق حالما لم تعد مقاربة النصوص الأدبية تعتمد على اعتبارات غير ألسنية، أي لم تعد تعتمد على اعتبارات تاريخية أو جمالية...عندما يصير المعنى والقيمة ليس موضوع المنافشة، إنما الموضوع هو صيغ إنتاج واستقبل المعنى والقيمة قبل أن يتأسسا، والإيحاء الضمني هو أن مثل هذا التأسيس إشكالية تتطلب تخصصا مكتملا من البحث النقدي لدراسة إمكانيته ووضعه>>. هذا التخصص المكتمل هو النظرية التي تسعى إلى رصد صيغ إنتاج المعنى والقيمة واستقبالها.

ويقول(ميلر) :<<**إنني أعني بـ**(نظرية) إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص، وتركيزه على الطريقة التي بها ينقل المعنى، والنظرية لكي تضعها بطريقة أخرى هي استخدام اللغة للحديث عن اللغة، ولكي نضع الأمر مرة أخرى لطريقة 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>>.

بهذا المعنى تصير النظرية هي نقد، وليس التنظير للأدب أو يره، من هنا يرى (**كولر**) **أن** النظرية الأدبية <<سعت إلى تأسيس شعرية، أي كينونة من النظرية والوصف من شأنها أن تجسد الوظيفة التي جسدتها الألسنية بالنسبة للغة، فالنظرية بالنسبة كما تناوله من أعمال بمثابة اللغة النظام في علاقتها باللغة أداء حيث تكون العلاقة علاقة وطيدة منعكسة على نفسها>>.

ليست النظرية تقعيدا لمنهجية من التأويل، وإنما بوصفها خطابا بنجم حالما **نضع المتأمل** مفاهيمنا حول طبيعة النصوص ومعانيها وعلاقتها بالخطابات الأخرى والممارسات الاجتماعية والذوات الإنسانية، فالنظرية لا تمنح المرء منهجية من شأنها أن يسحبها على العمل الأدبي ليستنتج منه معاني ذات نظام مختلف، بل على العكس، إن النظرية هي نفسها

ذات سمة أدبية بما أنها تفترض أن لدى الأعمال الأدبية أشياء ذات أهمية خاصة تعلمنا إياها>>.

وبهذا تحثنا نظرية الأدب على أعادة التفكير في المقولات التي قد يدرس بها الأدب، إذا ما هي النظرية؟

النظرية تقوم على فروع معرفية متداخلة، خطاب له تأثيراته خارج حقله المعرفي **الأصلي**، وهي تحليلية تأملية، تسعى لاستنباط ما هو متورط فيما ندعوه بالجنس أو اللغة أو الكتابة أو **المعنى أو الذات**. وهي نقد فاحص للحس السليم، نقد للمفاهيم التي تتخذ علة أنها طبيعية، النظرية انعكاسية، تفكير حول التفكير، تقص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء **في الأدب وفي ممارسات الخطابات الأخرى**.

ومن هنا يمكن القول أن النظرية الأدبية ليست صفة الكتلة المتجانسة، إنها بالأحرى تتكون من عدد كبير من النظريات المتنافسة التي غالبا ما تكون متناقضة فيما بينها.

وفي الأخير نقول أن نظرية الأدب في دراسة أصول الأدب وفنونه ومعاييره ومذاهبه عبر **العصور والفضاءات**. وهي دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأصول الجمالية، وتحديد الكليات الإنسانية في الأدب العام. (ص219)

خلاصة:

نظرية الأدب مجموعة من الآراء والأفكار القوية المنسقة والعميقة والمرتبطة، **والمستندة إلى** نظرية في المعرفة أوالفلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبيين حقيقة الأدب وأثاره[2].

انجازات النظرية: تنطوي النظرية على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية وافتراضاتها الأساسية، وتنطوي على عدم استقرار أي شيء قد سلم به جدلا:

ما المعنى؟ ما المؤلف؟ كيف ترتبط النصوص مع ظروف إنتاجها؟

لا تزودنا النظرية بوسيلة لمعالجة الخلافات في الرأي النقدي فحسب، بل أيضا بقاعدة لتأسيس فرع دراسات أدبية أكثر عقلانية وكفاية ووعيا بالذات.

ومن ثم نطرح عليها الأسئلة:

- كيف تعرف الخصائص الأدبية للنص الأدبي؟
- ما هي العلاقة التي تفترضها بين النص والمؤلف؟
- ما هو الدور الذي تعطيه للقارئ؟
- كيف ننظر إلى العلاقة بين النص والواقع؟
- ما هي المكانة التي تعطيها لواسطة النص اللغة؟

[2]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2005/1 ص13

ويتضح من ذلك أن النظرية تنطوي على ممارسة الفكر؛ وصف الرغبة ، اللغة وغيرها، التي تتحدى الأفكار المعترف بصحتها.
وقد كشفت نظرية الأدب عن المنجزات التي تغذى منها النقد الأدبي على مدى العصور. وأثبتت هيمنة الفرضيات على التفكير البشري وتفسيره، وطريقة استجابات الإنسان للأشياء وشعوره بها.
كشفت العلاقة المتداخلة بين النظرية والتطبيق، وعلاقتها بموضوعها المدروس. **كما كشفت** أن الفعل القراءة ليس بريئا أو حياديا، بل هو وجه مقنن مسبقا، إذ فهمنا للنصوص، وتأويلها في سيرورة القراءة لا تتم إلا في إطار سياقات ثقافية وتاريخية واجتماعية.
ويقول (**جابر عصفور**) :<<وسواء عرفنا النظرية في هذا السياق بأنها الدراسة المنظمة التي تعتمد على الانتقال من التجربة الاستقرائية إلى المبادئ الصورية الاستنباطية، أو بأنها تركيب عقلي مؤلف من تصورات متسقة تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ، أوبأنها تركيب **فكري** شامل يهدف إلى تفسير أكبر عدد من الظواهر في مجال بعينه، أو حتى بأنها نسق من المعرفة التي تفسر الجوانب المختلفة من الواقع، فإن النظرية تظل في هذا السياق نفسهن أعلى مستويات اللغة الشارحة[3] في علاقاتها بلغة الموضوع التي هي بدورها لغة شارحة **للأدب أو كلام على الكلام**>>[4].
كشفت القناع عن الخلط بين وظائف اللغة المختلفة، وكيف يتأتى لهذا الخلط أن يحجب آليات الأيديولوجية الفجة، فالألسنية المتعلقة بمفهوم الشعرية أو أدبية اللغة، كشفت الطبيعة الإحالية في اللغة، واختلاطها بالواقع العيني في توجهات النقد التقليدي.
وقد هب رينيه ويليك إلى أن مصطلح نظرية الأدب يتضمن كلا من نظرية النقد الأدبي ونظرية التاريخ الأدبي الضروريتين، ويضيف إليها (**جابر عصفور**) الأدبية التي ينطوي عليها الكتاب[5].

---

[3]- اللغة الشارحة أو النقد الشارح يدرس نفسه (**النقد**) فيغدو ضربا من التأمل الذي يؤسس فلسفة العلم بالموضوع.
هو خطاب لغوي عن خطاب، يضع عبارات النقد (نقد النصوص الأدبية) **موضع الموضوع (موضوع الدرس)**، موضع المساءلة، مختبرا سلامتها المنطقية، واتساقها الفكري، ويصعد منها إلى الأنساق التي تحتويها، محللا أبعادها الوظيفية ودلالاتها التأويلية، مترجما الأنساق إلى مقولات أومبادئ تصورية تؤسس حضور النظرية. إنه المجال المعرفي الذي يصل بين حدود النقد التطبيقي وحدود النظرية.
[4]- **جابر عصفور**: نظريات معاصرة، دار المدى، سوريا ط1998/1 ص301
[5]- المرجع نفسه ص301-302

نظرية الأدب والنقد والتاريخ والدراسة الأدبية

أولا- نظرية الأدب النقد والتاريخ الأدبي:

الدارس لنظرية الأدب يجب أن يميز بينها وبين النقد والتاريخ:

أولا- التمييز بين الأدب كنظام (**عمل**) غير خاضع لاعتبارات الزمن، وبين النظرة التي تراه في الأصل على أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي، وعلى أنه جزء متمم للعملية التاريخية.

ثانيا- التمييز بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية، ودراسة الأعمال الأدبية ذاتها كنصوص، سواء دراستها حسب التسلسل التاريخي أو بمعزل عنه كنصوص مستقلة.

وقد يشمل اصطلاح نظرية الأدب كلا من نظرية النقد الأدبي، ونظرية التاريخ الأدبي.

فلا يمكن استعمال إحداهما بمعزل عن الأخرى، لأن كلا منها تستوعب الأخرى استيعابا شاملا، حيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بعيدا عن النقد أو التاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة. فالمعايير والمقولات لا يمكن التوصل إليها، إلا عن طريق دراسة نصوص أدبية. وغير ممكن كتابة التاريخ أو النقد دون مجموعة من التساؤلات، ونظام المفهومات والاستعانة بالمراجع.

ندرك من ذلك أن هناك إسهاما متبادلا بين النظرية والتطبيق.

التمييز بين التاريخ الأدبي والنظرية والنقد:

يرى (**أ.ف. وو**.بيتون) أن التاريخ الأدبي يظهر أن (أ) **مشتقة من**(ب)، أي دراسة التاريخ. في حين أن النقد الأدبي ينص على أن (أ) **أفضل من** (ب) أي إصدار حكم، وعلى هذا يعالج النموذج الأول الوقائع القابلة للتحقق من صحتها، ويعالج الثاني مسائل الرأي.

إلا أن هذا التمييز ليس صحيحا تماما، لأن التاريخ الأدبي ليس فيه معطيات تعتبر وقائع محايدة تماما، إذ أن أحكام القيمة تدخل في صميم اختبار المواد الأولية؛ أي التمييز البسيط بين الكتب وبين الأدب؛ أي مجرد الاختبار يعتبر حكما.

حتى إن توثيق تاريخ ما أو عنوان يفترض نوعا من الأحكام، مجرد اختبار كتاب فهو حكم؛ فأي سؤال حتى وإن تعلق بنقد نص ما أو مصدر أو تأثيرات معينة سيتطلب تقديم أحكام، فمثلا القول أن الشعر الحديث متأثر بالشعر القديم يفترض معرفة بخصائص كليهما ثم المقارنة والاختيار، وهو كله عمل نقدي، وليس مجرد تأريخ لأدب ما.

إن إصدار الأحكام أمر ضروري، غير أن البعض يرى أن للتاريخ الأدبي معاييره ومقاييسه الخاصة، أي أنها تتعلق بعصور أخرى. وحجتهم هي الدخول في فكر وميول المراحل الخاصة، وتقبل مقاييسها بعيدا عما نكتسبه من مفهومات سابقة. وهي نظرة ظهرت في ألمانيا، وانتشرت في انغليترا وأمريكا.

بما أن مثل هذه الدراسات أقنعتنا بأن المراحل المختلفة أدخلت مفهومات نقدية وتقاليد مختلفة. **فإننا نستنتج** أن كل عصر هو وحدة تامة بذاتها يعبر عن نفسها من خلال نموذجها الأدبي الذي لايقاس بأي نموذج **آخر**. هذا المفهوم عن التاريخ الأدبي يتطلب الاندماج في عصر مضى، أو أدب اختفى من أجل إعادة بنائه

ومن ثم معرفته، إذ نعرف اليوم الكثير عن الحضارات الماضية، التي يفترض أن تكون مفصولة عن عصرنا، ولها عالمها الخاص.

وقد أدت هذه المحاولة لإعادة بناء الصورة التاريخية في حقل الدراسات الأدبية إلى الاهتمام بمقاصد الكاتب، التي يفترض دراستها على ضوء تاريخ النقد الأدبي والتذوق الأدبي، ويظن أننا استطعنا التأكد من هذه المقاصد والتحقق من أن الكاتب وفاها حقها، صار من المستطاع الاستغناء عن النقد. فقد خدم الكاتب هدفا معاصرا له، ولا حاجة لتعريض عمله للمزيد من النقد. وهو منهج يرسخ مقياسا نقديا منفردا، هو مقياس نجاح الكاتب في عصره. لكن قصد الكاتب ليس المادة الوحيدة الملائمة للمناخ الأدبي. إذ أن معنى العمل الفني لا يستنفذ، بل لا يتساوى مع قصد الكاتب.

إن (المعنى) يعيش حياة مستقلة باعتباره منظومة من القيم، كما أن المعنى الكلي للعمل الأدبي لا يمكن أن يعرف فقط بحدود معناه لدى الكاتب ومعاصريه. بل هو إلى حد كبير نتيجة عملية تراكم، أي معنى العمل الأدبي يتحدد بتاريخ نقده على يد العديد من القراء في العديد من العصور. ومن جهة أخرى لا يمكن قراءة الأدب بالاستغناء عن معارفنا السابقة، وعن أفكارنا لأن ذلك أمر مستحيل، هناك فرق بين إعادة بناء رؤية شكلية، وبين المشاركة الفعلية في وجهة نظر مضت. فمثلا لو أعدنا بناء مسرحية (هملت) كما بدت لجمهورها في عصرها، فإننا سنفقدها قيمتها. إذ سنهمل المعاني التي وجدتها الأجيال اللاحقة على المسرحية، ونمنع أي تفسير جديد لها. فقد يدرس ناقد متمرس عملا أدبيا بحسب وجهة نظر عصرنا وحده؛ أي بحسب أحكام مناهج اليوم، وقد ينظر إليه من وجهة نظر عصر آخر (ثالث)، وقد يقوم بمسح لتاريخ الدراسات التي أجريت حوله من أجل الوصول لمعنى كلي.

من الناحية العملية قليلة هي مثل هذه الخيارات الحاسمة بين النظريتين التاريخية و(النقد). فيجب أن نحذر من النسبية الزائفة والإطلاقية الزائفة كليهما، إنما تنجم القيم عن عملية التقييم خلال التاريخ، وهي تساعد على الفهم. إن النسبية ترد تاريخ الأدب إلى نسق من المحطات المنعزلة والمتقطعة، بينما الإطلاقية إما أن تخدم وضعا راهنا قيد الانطواء، أو تقيم رأيها على بعض المثل المجردة غير الأدبية التي لا تلائم تنوع الأدب عبر التاريخ أمثال الماركسيين. لذلك يجب تبني مذهبا يتماشى مع مصطلح (وجهة النظر)، إذ يمكن إرجاع العمل الأدبي إلى عصره وكل المراحل التالية له.

والعمل الأدبي هو في وقت واحد خالد (يحتفظ بهوية معينة)، وتاريخي (يمر من خلال عملية تطور يمكن اقتفاء أثرها. لذا فمذهب المنظور يقر مثلا بوجود شعر واحد، أدب واحد قابل للمقارنة في كل العصور، متقدم، متغير، مليء بالإمكانات. ليس الأدب نسقا مطردا من أعمال فريدة لا يوجد بينهما شيء مشترك. كما أن العالم الآن ليس عالما مغلقا على التماثل، وعدم التعدد حسب ما وضعت مثاله الكلاسيكية الأولى. (لكن هذه النظرة قوضها واقع ما بعد الحداثة، إذ أصبحنا نتحدث عن الإنسان ذو البعد الواحد).

ومن الناحية العلمية لم يكتب أبدا تاريخ للأدب دون بعض مبادئ للانتقاء محاولا التقييم، وتحديد الخصائص. ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد، هم أنفسهم نقاد، يتخذون الشهرة والمقاييس التقليدية أساسا لأحكامهم.

إن المناعة المفترضة بأكملها لمؤرخ ضد النقد والتنظير زائفة تماما. لأن كل عمل فني خاضع للملاحظة، كما أنه حل لمشكلات فنية معينة، سواء ألف أمس أو منذ آلاف السنين. ولا يمكن تحليله أوتحديد خصائصه، أو تقويمه دون الرجوع إلى المبادئ النقدية.

لذا من الضروري أن يكون مؤرخ الأدب ناقدا، ولو لكي يكون مؤرخا. وكذلك يعد تاريخ الأدب عنصرا أساسيا في النقد، فالناقد الذي يجهل العلاقات التاريخية بين الآداب حتما يخطئ في أحكامه، فليس بمقدوره معرفة ما هو أصيل وما هو منقول. والناقد الذي ليس على معرفة بالتاريخ الأدبي سيقع في إطلاق التخمينات جزافا، ويغرق في قضايا شخصية عند دراسته للعمل الأدبي، ويتجنب الاهتمام بالماضي، قانعا بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة.

خلاصة:

يدل الاهتمام بالعناصر الثلاثة (نشأة الأدب، وطبيعتهن ووظيفته) على أن مهام نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي وتاريخ الأدب. فالناقد يهتم بالمحاور الثلاثة، وقد يركز على وظيفة النص الاجتماعية. وعليه التسلح بمفهوم ما الأدب عامة؛ أي الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل تعامله مع النصوص. **وحتى** نظرية الأدب لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأعمال الأدبية والنقدية والتاريخ الأدبي.

غير أن هذا التداخل بين النقد والتاريخ والنظرية لا يمنع استقلال كل ميدان عن الآخر، فلكل طريقة في التعامل مع العمل الأدبي يحددها الهدف. **فالمؤرخ الأ**دبي يتعامل مع النص ليبين الظروف والملابسات التي أحاطت به وبصاحبه، والناقد يتعامل مع النص، والمنظر الأدبي يهتم بالأدب من حيث المفهوم والوظيفة والطبيعة، وكذا الطرائق التي يقارب بها النقد النص. فتاريخ الأدب والنقد يهتمان بالنص ليصدرا أحكاما، أما النظرية فتتعامل مع حقيقة الأدب، بعيدا عن الأحكام والانفعالات[6].

ثانيا- الأدب والدراسة الأدبية:

بداية وجب التمييز بين الأدب والدراسة الأدبية، فهما فاعليتان متميزتان؛ إحداهما خلاقة، فن، والأخرى ضرب من المعرفة أو التحصيل.

وتثير هذه العلاقة بعض القضايا:

أولها أن من الدارسين من أنكر أن تكون الدراسة الأدبية معرفة، معتبرا أياها إبداعا ثان؛ لأنها قد تؤدي إلى نتائج عقيمة، فهي مجرد نسخ لا فائدة منه.

بينما يشك آخرون في هذه العلاقة؛ بحجة أن الأدب لا يمكن دراسته، بل يقرأ فقط، ويتذوق، ويقدر، وغير ذلك فهو مجرد جمع للمعلومات.

الدراسة العلمية للأدب: السؤال المطروح هنا هو: كيف نعالج الأدب معالجة علمية؛ هل ممكن ذلك؟ وكيف؟

يمكن ذلك بمناهج مقتبسة من العلوم الطبيعية لدراسة الأدب. فمثلا يمكن تقليد العلوم في الموضوعية، من خلال دراسة الأصول والعوامل المسببة، واتباع العلاقات بين تلك العوا**مل في تسلسل زمني**. وفي التطبيق الدقيق يستخدم العلية العلمية لتفسير الظواهر الأدبية، بإسناد العلل الفاصلة إلى الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ويعد ذلك استخداما للمناهج الكمية كالإحصاء، ورسم الخرائط والخطوط والبيانات.

[6]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب ص13-14

ومع ذلك لم يحقق هذا التحول أهدافه؛ فقد أثبتت المناهج العلمية قيمتها في نقاط محددة، كاستعمال الإحصاء في النصوص من أجل دراسة ظاهرة ما كالأوزان. ورغم ذلك لا يمكن استبعاد العلوم الطبيعية عن الدراسة الأدبية، لأن بينهما نقاط متداخلة. فالمناهج الأساسية مثل الاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب والمقارنة مشتركة بين جميع أنواع المعرفة. ومع ذلك فإن للبحث الأدبي مناهجه الخاصة التي تتطابق مع العلوم الطبيعية.

ويجب الاعتراف بالفارق ، الموجود في المناهج والأهداف بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. **فإذا** كانت العلوم الطبيعية تستطيع وضع قوانين لظواهرها، فإن الدراسة الأدبية لا يمكنها ذلك، إذ الأدب كظاهرة إنسانية يتميز عن موضوعات العلوم الطبيعية الدقيقة على الأقل بالتفرد ذي الطبيعة الذاتية.

خلاصة:

من هذا الواقع نتج اتجاهان:

واحد يدعي العصرية مستعينا بالعلوم الطبيعية، ويطابق بين المنهج التاريخي والعلمي، فيؤدي **إما إلى** تجميع الوقائع، أو وضع قوانين تاريخية شمولية. والآخر ينكر أن يكون البحث الأدبي علما يؤكد على الطبيعة الشخصية للفهم الأدبي، وعلى التفرد. غير أن التفرد قد يجعل من الدراسة الأدبية مجرد انطباع ذاتي، ينكر أن تشارك عوامل أخرى في تشكيل الأدب.

بينما **الأدب علم وخاص (فردي)**؛ حيث الأديب له سماته الخاصة، وفي الوقت ذاته يشترك مع باقي الأدباء **في خصائص عامة**. لذا يمكن أن نفهم بعض الخصائص على مجموعة من الأعمال أو نوع أدبي ما، ويخص أيضا بميزة متفردة، لذا يحاول النقد الأدبي والتاريخ الأدبي تمييز فردية أديب أو مرحلة، **أوأدب قومي ما**. غير أن هذا التمييز لا يتم إلا بمصطلحات كلية، وعلى أساس نظرية أدبية، وهنا تأتي الحاجة إلى نظرية أدبية، وأداة منهجية من أجل البحث الأدبي.

. مفهوم الأدب ووظيفته:

يقول تودوروف: "أتمسك بطوق نجاة خفيف قبل أن أغوص في هوَّة ألـ(ما هو) **الأدب؟**."[7] والظاهر أن تحديد (أو اختيار) مفهوم للأدب هو أمر صعب؛ لأنه يمثِّل كياناً معقداً متعدد المرجعيات، ولكنه مع ذلك يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية.[8] ثم يفرّق (**تودوروف**) بين المفهوم الوظيفي والمفهوم البنيوي، اللذين يسمحان **بتحليلعدد** من النتاجات الموصوفة بالأدبية، ويضيف مفهوم الخطاب؛ النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لاستخدام اللغة التي تنتج عبارات، انطلاقاً من المفردات وقواعد النحو، ثم التنسيق فيما بينها وإيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي، لتتحول (**اللغة**) **إلى خطاب متعدد الأشكال والأجناس**، تنتمي إلى المادة اللغوية بقدر انتمائها إلى أيديولوجية المجتمع المحددة تاريخياً.[9]

ولكن بعض النقاد يفرّقون بين القيم الجمالية والقيم العقائدية والأيديولوجية والثقافية، فيركزون على القضايا ذات الأبعاد العاطفية أو السياسية أو الاجتماعية، من دون اهتمام **بالبناء** الفني الذي يعطي العمل صفة الأدبي، ويحدد جنسه، لتصبح الأنواع الأدبية في مثل هذه الدراسات متداخلة لا حدود فاصلة بينها، ويركز بعضٌ آخرُ على اللغة وتشكيلاتها بمنأى عن القيم، في الوقت الذي لا يمكن فيه الفصل بين عناصر العمل الأدبي (**الشكل والمضمون**) **إلا لضرورات الدرلسة.**

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول إن الأدب وسيلة مادته اللغة، ووظيفته السمو بالإنسان فكراً وسلوكاً، بتبني القيم الإسلامية والإنسانية، والالتزام بالصدق شرطاً أساساً في الكتابة عن قضايا المجتمع، فالأدب الذي يلتقي مع عناصر الفطرة، منطلقاً منها، هو أدب يلتقي مع الإيمان، له نهجه وأهدافه.

ولذلك ترتبط الذات عند محمد إقبال بالفن، يقويها ويدفعها إلى فعل الخير، وترتبط أيضاً بالحياة، فتصور نفسها ذاتاً عاشقة، متحررة من قيود العالم المتغير، خالدة، غاية فنها الحياة في قوتها وكمالها.[10] إنها نظرة يتمثَّلها الأدب الإسلامي، معبّراً عن تجربة حية بأسلوب جميل، حيث يشترك مع غيره من الآداب في التعبير، ويختلف عنها مضموناً؛ إنه تعبير فني هادف عن الكون والحياة والإنسان وفق التصور الإسلامي.

وأمَّا حديث النقد فنؤسسه بالسؤال الآتي: "هل يكتب الناقد لفئة متميزة تعيش في أبراجها العاجية، تعيش للفن والنقد وحدهما، أم أن الناقد له وظيفة أخرى مقدسة هي تربية الذوق

---

[7] تودوروف، تزيفيتان. **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، ترجمة: عبود كاسوحة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2002م، ص5.

[8] المرجع نفسه، ص6.

[9] المرجع السابق، ص17-18.

[10] حكيم، راضي. "فلسفة الفن عند إقبال"، **مجلة الأمة**، س6، عدد61، محرم 1406هـ، ص20-21.

الفني الصحيح لدى الناس، وإشراكهم في المتعة النظيفة، والغذاء الفكري والروحي الذي يقبلون عليه باعتبارهم الجمهور المستهلك، وباعتبارهم القطاع العريض المستهدف؟."[11]

يجيب نجيب الكيلاني عن ذلك، قائلاً: "للنقد بذلك رسالة تعليمية وتوجيهية، وحصره بين الخاصة وأروقة الجامعات والمحافل الأدبية، إهدار كبير للنقد وللجمهور معاً. **قد تثور ثائرة** بعض النقاد لهذا الكلام ويعتبرونه رداً للأمور لغير طبيعتها، ويقولون إن النقد علم كالطب والهندسة والفقه والكيمياء، ويخرجونه بذلك من دائرة الشعبية، لأنه أحد التخصصات التي **تحتاج إلى خبرة ودربة ولستعداد خاص بالنسبة للناقد والمتلقي**."[12]وعلى هذا، فإن الكيلاني يقدِّم رؤية تقترب من المفهوم الثقافي، والنقد المدني، رؤية تنتقد "إمبريالية" **المؤسسة** الجامعية التي تحتكر النقد، وتمنعه من القيام بوظيفته الجماهيرية تجاه المتلقي، فليس النقد عنده نخبوياً سجين الأروقة الأكاديمية.

ويذهب فخري صالح إلى أن النقد ينمو في ثقافةٍ تمنحه التأثير في القُرَّاء، وهو يطمح أن يكون تنويرياً تعليمياً، يتوجه إلى شريحة أوسع إذا تخفف من لغته المعقدة وانشغالاته النخبوية. فللناقد دور في حياة المجتمع، ودوره جزء من الممارسة النقدية التي يشدد إدوارد سعيد على طابعها الدنيوي المنشغل بالعمليات الاجتماعية؛ إنه ممارسة اجتماعية بحاجة إلى إيجاد قنوات تواصل مع المجتمع، حتى لو اضطر إلى التخفف من طابعه الاصطلاحي **المعقد**.[13]

وفي معرض إجابته عن السؤال المطروح: هل النقد وسيط بين المجتمع والفنون؟ يقول **نورثروب فراي**: "على النقد أن يكون وسيطاً بين الأدب والمجتمع لأن وظيفته الأساسية هي أن يفحص أولاً العمل الأدبي ثم السياق الاجتماعي لما يدرسه."[14] وهذه دعوة صريحة إلى **النقد لكي** ينفتح على جمهور القُرَّاء عامةً، ويقوم بوظيفة توعوية تعليمية تخرجه من دائرة التخصص الأكاديمي التي حصرته في فئة قليلة جداً.

---

[11] الكيلاني، نجيب. **آفاق الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط2، 1407هـ-1987م، ص84.

[12] المرجع السابق، ص85.

[13] **النقد والمجتمع، حوارات مع: رولان بارت- بول دي مان- جاك دريدا- نورثروب فراي- إدوارد سعيد- جوليا كريستيفا- تيري إيجلتون** ، ترجمة وتحرير: فخري صالح، دمشق: دار كنعان، ط1، 2004م، ص5-6.

[14] المرجع السابق، ص97.

نظرية المحاكاة[15]

تقديم:

ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد، صاغ مبادئها (**أفلاطون**)، **ثم بعده (أرسطو)**، ويعد ما قدماه من أراء تأسيسا لتاريخ نظرية الأدب.

أولا- أفلاطون: (427-347 ق م)

1- فكرة المحاكاة:

يتحدث في كتبه التي عرضها في قالب حواري، ومن أهمها: أيون، الجمهورية، القوانين. وجاءت آراؤه عن الأدب عرضية، تأتي لتبين اثر الشعر في سلوك الإنسان، فلم يكن الأدب موضوعا وهدفا في طروحاته الفلسفية.

وعليه فقد وجد نفسه وهو يصنف الناس في جمهوريته، ويحدد وظائفهم، يتعامل مع الشعراء، وكان عليه تحديد دورهم، ودور ما ينظمون من الشعر، من هنا برز تصوره للشعر.

يرى أن كل الفنون قائمة على التقليد (**محاكاة للمحاكاة**)، **مستندا إلى اعتقاده بأن الفلسفة** المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، ومن ثم فالكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. (**شكري ص19**).

يتضمن العالم المثالي الحقائق المطلقة والأفكار الخاصة والمفاهيم الصافية النقية. **أما العالم الطبيعي** أو عالم الموجودات (أشياء، أشجار، أنهار، أدب، لغة) فهو مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله.

أي أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة، لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل؛ **مثل**: الأشجار 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، والفنان/الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس، فيصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا؛ وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة في عالم المثل بعدا كبيرا.

يوضح (**أفلاطون**)، هذه الأفكار في الكتاب العاشر من الجمهورية في حوار يجريه بين (**سقراط**) **الحامل لأفكار (أفلاطون)**، و(**جلوكون**) وهو إنسان عادي، نأخذ هذا المقطع من

[15]- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، لمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط4/ 2013

الحوار: <<- **عندنا إذن ثلاثةسرر**: سرير موجود في الطبيعة صنعه الله، كما أعتقد أن في **إمكاننا أن نقول**: فليس غير الله يمكن أن يكون صانعه، أليس كذلك؟

- **نعم**
- وهناك سرير آخر من صنع النجار.
- **نعم**
- ثم أليس صنع المصور سريرا ثالثا.
- **نعم**
- فالسرير إذن ثلاثة أنواع، وهناك ثلاثة فنانين يتولون صناعتها: **الله والنجار، صانع** السرير والمصور؟
- نعم هناك ثلاثة أسرة>>. (**شكري ص**22)

يوضح هذا النص موقف (**أفلاطون**) الفلسفي والأدبي؛ فالله هو الذي يخلق الفكرة (السرير الحقيقة الخالصة في عالم المثل)، **والصانع**/النجار يحاول محاكاة تلك الفكرة، وبديهي ألا يكون التطابق كاملا بينهما، ويصبح عمله محاكاة للمحاكاة، ويبتعد عن الحقيقة بدرجات.

إن عمل الأديب عند (**أفلاطون**) يشبه همل المرآة؛ أي أن محاكاته للأشياء آلية فوتوغرافية أي حرفية. لا يقدم سوى صورة مزيفة لا حاجة لنا بها؛ لأن ما نحتاجه وينفعنا هو الأصل لا الصورة، وإذا زاد أو أنقص من الأصل فهو غير صادق. لذلك فهو مدان سواء نقل حرفيا أو غير في **الأصل**.

ويؤكد (**أفلاطون**) أن الشعراء يجعلون الموضوعات التي يحاكونها، فمثلا (هوميروس) يحكي عن الحرب، وهو لا يعرف الخطط الحربية، ويصف الطب، وهو لم يكتب كتابا في **الطب**.

2- بين الفلسفة والشعر:

يرى (**أفلاطون**) أن الأشياء التي تمثلها الفنون حقائق جوهرية يدركها العقل في أصلها الأول، والشاعر بعيد عن استخدام العقل؛ وبالتالي بعيد عن الحقيقة التي هي أسمى الغايات، لذلك تتحدد مكانة الفن والأدب عنده بمقدار ما يقدمه في مجال المعرفة. **والمعرفة عنده لا** تلمس بالحواس؛ لأن المحسوس جزئي ووهمي، وزائل مثل العالم الطبيعي الناقص المزيف.

والنتيجة رفض الشعر والفن؛ لأنه يعالج الحقيقة، بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس، التي هي الأخرى صورة مشوهة للحقيقة، وبعيدة عنها بثلاث درجات، فالحقيقة لا تدرك عند الشعراء، بل عند الفلاسفة؛ لأن الشعراء يخاطبوه العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل، إذ يخاطب الشاعر العواطف فبدلا أن تكون مهمته تجفيف العواطف، يقوم بالعكس، يؤجج

عواطف الناس، ويبعدهم عن استخدام العقل، فيستسلمون للعواطف، لذلك طردهم من جمهوريته.

ثم ينتقد الطريقة التي يدرك بها الشاعر الحقائق، إذ لا يعتمد الطريقة المتأنية الواثقة، بل على الوحي والإلهام، حيث تلهم ربة الشعر الشاعر، الذي يلهم بدوره ترجمانه، والترجمان يؤثر في الناس، فالشاعر في نظر (أفلاطون) ليس متعقلا؛ لأنه لا يمتلك السيطرة على ما يقول (وحي). مما يجعل الشاعر لا يصلح مرشدا للسلوك الصادق الأخلاقي.

3- الشعر بين المتعة والمنفعة:

ركز بحث (أفلاطون) في ماهية الأدب ووظيفته على أثره في ر السلوك الإنساني، يدور حول الأخلاق، لذلك فصل بين المتعة والمنفعة، حيث أهمل الأولى واهتم بالثانية، مع اعترافه أحيانا أن للشعراء قدرا من الحكمة، وتأكيده على فتنته وخطورة وظيفته الاجتماعية، ومع ذلك يرى الشعراء مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس، فكان هذا سبب طردهم من الجمهورية، باستثناء الشعر الخاص بالأبطال والآلهة والعظماء والمشاهير (مدح)، ويشترط ألا يتعارض هذا الشعر مع ما هو خير وشرعي، وألا يطلع عليه الناس قبل عرضه على القضاة وحراس القوانين (المراقبة).

4- استنتاج:

نفهم أن (أفلاطون) رفض فكرة الفن للفن، وقبل الفن الأخلاقي والملتزم بالشرعي (الخير) شكلا ومحتوى.

فضل الملحمة؛ لأنها تثير عاطفة الإعجاب بأبطالها، بينما لم يهتم بالتراجيديا؛ لأنها تثير عاطفتي الشفقة والخوف، فتجعل الناس أكثر ضعفا.

رأى في الشعر فنا يقرأ على أنه فن وليس ظاهرة علمية، أوله علاقة بالحقيقة.

ميز بين النقد الأخلاقي والنقد الجمالي، واهتم بالأول؛ أي تأثير الأدب على سلوك الناس، وهو تأثير غير صالح، لذلك طرد الشعراء، ووضع شروطا للشعر حتى يدخل جمهوريته، وحرم للشاعر من مراكز الحكم والقانون.

5- نقد أطروحة أفلاطون:

يرد عليه (سقراط) بأن الفنان قادر على اختيار الموضوعات التي تقلد، والربط بينها، مؤكدا قدرته على الخلق بالقوة، إن لم يكن بالفعل.

ويرى (أفلوطين/بلوتينوس) أن الفنون لا تقف عند تقليد المرئي، لكنها تعود إلى الأسباب التي تنبع منها، وتخلق الكثير من ذاتها، وتضيف إلى الناقص؛ لأنها تمتلك الكمال.

الشريف جيلة

ثانيا- المحاكاة في منظور أرسطو (422-384ق م):

وضع أول كتاب نقدي تحت عنوان (فن الشعر) منطلقا من نقد آراء أستاذه (أفلاطون)، وصاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب. (شكري ص27) ضاع الكتاب، ولم يبق منه غير الشطر الخاص بالمأساة والملحمة التي منها استنبطت مفاهيم طبيعة الأدب ووظيفته، وإن كان (أفلاطون) قد تحدث عن الشعر عرضيا، فإن (أرسطو) اتخذه موضوعا لدراسته (شكري ص28)، إذ درس الأدب اليوناني المعاصر له، متناولا الأنواع الأدبية، مستنبطا مفاهيم نظرية، تتصل بنشأة هذه الأنواع وطبيعتها ووظيفتها. مستخدما الوصف والاستقراء، بينما اتبع (أفلاطون) طريقة تأملية.

1-الشعر والمحاكاة:

يرى أن الشعر نوع من المحاكاة، إذ يستخدم المصطلح نفسه عند (أفلاطون)، لكن يعطيه مفهوما مغايرا، يقصره على الفنون فقط. كما رفض رأي (أفلاطون) القائل بأن المحاكاة نقل حرفي لمظاهر الطبيعة. والأديب عنده حين يحاكي لا ينقل فقط، بل يتصرف فيما ينقل، ولا يحاكي ما هو كائن، بل ما يجب أن يكون بالضرورة والاحتمال، فيرسم مثلا المنظر لا كما هو في الطبيعة، إنما على أجمل ما يكون؛ لأن الطبيعة ناقصة والفن يتمم نقصها، لذا فالشعر مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة. (شكري ص29)

يحاكي الشعر الناس وأفعالهم كما هم، أو أسوأ، أو أحسن مما هم عليه. حيث الناس كما يقول ينقسمون إلى أشرار وأخيار، فصورتهم في الشعر إما أكثر شرا أو أكثر خيرا. ويصبح الشعر أفضل جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع، ويفضل (أرسطو) محاكاة المستحيل المعقول (الممكن) على محاكاة الممكن غير المعقول؛ أي أن الشاعر يحاكي ما يرى، كما يحاكي ما لا يرى، بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد.

لعل ما تقدم يوضح مفهوم المحاكاة عند (أرسطو)، فما يصنع الشعر ليس الوزن والموسيقى، إنما عنصر المحاكاة العلم الكوني؛ أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة؛ وهي محاكاة ما يمكن أن يحدث، وليس ما حدث بالفعل. وهنا يمكن القول أن الشاعر يحاكي ما هو غير موجود، فلماذا يصفه (أرسطو) بالمقلد.

إن الشاعر عكس المؤرخ أو عالم الفيزياء غير مقيد بمطابقة الواقع، رغم أن ما يقوم به غير منقطع عن العالم الواقعي. و(هوميروس) عندما يقلد درع (إخيل)، وتقليده ليس لأي درع قد وجد يوما سوى أنه تقليد لدرع. لذا هناك معنى يكون فيه الشاعر صانعا أشياء لم توجد قبلا أبدا، ومع ذلك فهو مقلد يصنع أشياء بالمماثلة.

2- موضوع المحاكاة:

لا يحاكي الشاعر الأشياء ومظاهر الطبيعة فقط، بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم. والإنسان موضوع المحاكاة إما مثاليا عظيما أو عكس ذلك: تحاكي التراجيديا المثاليين العظام، وتحاكي الكوميديا العامة من الناس.

والملاحظ أن (أرسطو) يرى في الشعر محاكاة لفعل الشخصية، وليس الشخصية ذاتها؛ فلا تقلد التراجيديا الشخصيات، إنما تقلد حركتها؛ أي سعادتها وشقاءها، وكل سعادة وشقاء لا بد أن يتخذ صورة من صور الحركة.

وهكذا تكون السعادة المطلقة أو الخير المطلق هو الهدف من الحياة، وهو ليس صفة يتصف بها الإنسان، بل هو فعل، لذا فهو حركة. ذلك أن الناس تشكل صفاتهم طباعهم، بينما أفعالهم هي التي تجعلهم سعداء أو أشقياء، لذلك فالتراجيديا لا تحاكي الحدث من أجل محاكاة الطباع؛ إنما تحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال، إذ يمثل الممثل الصفات، لكننا لا نسعد أو نشقى إلا بالحركة؛ أي بالأعمال والأحداث.

لذلك على المسرحية ألا تمثل الصفات، بل عليها أن تتحرك، والصفات تفهم من خلال الحركة؛ لأنها متضمنة فيها، إذ أن الشعر لا يصور شجاعة البطل، لكنه يصور الشجاعة ممثلة في الواقع، حيث ينجزها هذا البطل بشكل ما. لذا تكون القصة/الحبكة عند (أرسطو) هي أهم عنصر في التراجيديا، وعناصرها (الحبكة، الشخصية، الفكرة، الأداء، الموسيقى، المشاهدون).

3- الشعر، النشأة والمتعة:

رفض (أرسطو) ربط الشعر بقوة خارجية (وحي)، كما ذهب إليه (أفلاطون)، ورأى أن الدوافع إلى قول الشعر مرتبطة بالطبيعة الإنسانية، وهو غريزة المحاكاة، وغريزة حب الوزن والإيقاع. زمن ثم تصبح المحاكاة عنده غريزة إنسانية، والإنسان فطر على حب النغم والموسيقى.

وهكذا ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية؛ أي اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بشرية، حيث توجد غريزة المحاكاة منذ الصغر، بها يتحصل الإنسان على معارفه، إذ تعد وسيلة للتعلم، وكسب المعرفة، وهو ما يؤدي إلى المتعة. ولما كان الشعر شكل من أشكال المحاكاة فإنه ممتع، ووسيلة للتعلم.

والمحاكاة وإن كانت غريزة، لا تجعل من الناس جميعا شعراء، إنما يكون الإنسان شاعر بالممارسة والدربة، باعتبار الشعر عنده صنعة، يرتقي الشاعر بالمحاكاة حتى يولد الشعر.

4- وظيفة التطهير:

درس (ارسطو) أثر الشعر في الناس بعد عملية التلقي، ولاحظ أن تلقي الشعر يحدث المتعة والفائدة معا، عكس ما دهب إليه (أفلاطون) الذي اهتم بالفائدة فقط، ويتفق الاثنان في أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، وبينما رفضها (أفلاطون) بسبب إضعافها للناس، واعتبرها (أرسطو) للسبب نفسه أرقى أشكال التعبيرن تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال التطهير.

ويحصل التطهير عند مشاهدة تراجيديا (أديب ملكا) مثلا، إذ يشعر المتلقي بالشفقة على البطل التراجيدي؛ لأنه لا يستحق ما حدث له، كما يشعر بالخوف؛ لأن ما حدث للبطل قد يحدث له، ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطف المشاهدين.

وهكذا تتيح (التراجيديا) للمتلقي تصريف العواطف المكبوتة الزائدة (بالبكاء في التراجيديا، والضحك في الكوميديا)؛ اي تجعل التراجيديا الإنسان أكثر سرورا؛ إذ تريه العذاب دون أن يتعذب، وتشعره بالتفوق إزاء الشخصية التراجيدية المتألمة ويتم ذلك عن طريق المماثلة الذهنية التي يجريها المشاهد لبنه وبين شخصيات التراجيديا.

ومصطلح التطهير الذي ورد في كتب (أرسطو) (الأخلاق، السياسة، الخطابة، الشعر) يفسر بأن عاطفة الشفقة هي عاطفة الإنسان تجاه الآخرين، وعاطفة الخوف هي عاطفة الإنسان تجاه ذاته. وبذلك يكون معنى التطهير؛ التنمية المتوازنة لعواطف الفرد تجاه ذاته والآخرين، من أجل الوصول إلى انسجام وتناغم العلاقات البشرية؛ أي أن وظيفة التراجيديا هي تحقيق التوازن الانفعالي،والنفسي، والوجداني، والأخلاقي.

من هنا نرى أن (أرسطو) يذهب عكس (أفلاطون) الذي اعتبر الشعر مفسدة للأخلاق، مع تأكيده على وظيفة الشعر الأخلاقية (السلبية). ونصل إلى القول أن وظيفة الشعر عند (أرسطو) هي التطهير من خلال تنمية عاطفتي الشفقة والخوف.

5- الشكل الأرقى للمحاكاة الشعرية:

قارن (أرسطو) بين التراجيديا والملحمة، واستنتج أن موضوعهما محاكاة الأشخاص العظام، بينما تفتقران في طريقة المحاكاة:

- فالطريقة في الملحمة سرد مباشر أو غير مباشر، وفي التراجيديا حركة ممثلة.
- الملحمة لا وجود للمشاهدين فيها، ولا للموسيقى، كما هو الأمر في التراجيديا؛ لأن الملحمة تقرأ.
- تتكون الملحمةشكلا من مقاطع متماثلة، بينما تتكون التراجيديا من مقاطع متنوعة.

- من حيث الطول الملحمة غير محددة، والتراجيديا لا تتجاوز يوما واحدا، لذلك فهي أكثر تعقيدا من الملحمة؛ لاحتوائها كل عناصر الملحمة زيادة على الموسيقى والجمهور. كما يمكن أن تقرأ وتمثل، وتعتبر الأكثر تركيزا، وأثرا، ولها وحدة **أكبر**. لذلك تعد أرقى أشكال المحاكاة الشعرية.

خلاصة:

انصب اهتمام نظرية المحاكاة على أصر الشعر في القراءة أو المتلقي، وهو جانب هام من جوانب الظاهرة الأدبية. لكنها خضعت للمعيار الأخلاقي، حيث يرى (**أفلاطون**) **في** الشعر مفسدة للأخلاق، ويرى فيه (**أرسطو**) وسيلة لإحداث **توازن انفعالي ونفسي** (التطهير)، **وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي**.

وعلى الرغم من اختلاف آرائهما فإنهما ينتميان إلى الفلسفة المثالية، وقد اهتم كل منهما بالوظيفة الاجتماعية للشعر، ووضعا مبادئ مطلقة لوظيفة الشعر، غير محددة بمكان وزمان، فكلاهما أنكر تغير وظيفة الشعر والأوضاع الاجتماعية.

ولم تهتم نظرية المحاكاة بذاتية الشاعر (العواطف، الانفعالات، الخيال، الانتماء **الاجتماعي**)، إذ العناصر الفنية أهم من الشاعر.

نظرية التعبير

مقدمة:

ذلت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية والنقدية الأوروبية حتى أواسط القرن 18م، في هذه الفترة شهد المجتمع الأوروبي تغيرات جذرية هزت بنيته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. فقد استطاعت الثورة البورجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية من عصر إلى عصر، إذ ولدت قيما ومفاهيم جديدة في جميع المستويات.

أولا- ظروف نشأة النظرية[16]:

عندما ظهرت الطبقة البورجوازية استطاعت أن تؤسس لنهضة صناعية واقتصادية، رافقتها نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية. مما تسبب في نزوح الريف نحو المدن، التي اكتظت بالتجمعات البشرية، نشأ على إثرها علاقات اجتماعية كثيفة ومعقدة ومستقرة.

كما تطورت الدرلسات الاجتماعية والاقتصادية، وظهرت فلسفات جديدة، وأدب وفن جديدان، ونمت الروح الفردية والروح الديمقراطية، وأصبح شعار الثورة الإخاء والمساواة والحرية. وجاء التقدم العلمي والصناعي ليضفي على مفهوم الفردية معاني جديدة. وظهرت المطبعة والصحف والكتب والمكتبات، كما انتشر التعليم، فازدادت قاعدة القراء واتسعت، وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيما، حتى اتسع وقت الفراغ الذي ملئ بالقراءة.

انعكست كل هذه التغيرات على الحياة النفسية للإنسان الأوروبي، وعلى حياته الفكرية وأحاسيسه. وظهر أدب جديد، وموضوعات جديدة، وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية، والقواعد الكلاسيكية.

وهكذا ظهرت نظريات جديدة مثل نظرية التعبير، التي ارتبطت بالطبقة البورجوازية، وعبرت عن قيمها وطموحها.

ثانيا- الأسس الفلسفية لنظرية التعبير:

1-الفلسفة المثالية: وترى أسبقية الوعي على الوجود المادي؛ أي أن الوجود الأولي هو للذات أو للوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي المادي فمن خلق هذه الذات؛ لأن الوجود المادي متوقف على إدراك الذات له. ودون هذا الإدراك فهو غير موجود. وبما أن الذوات تتغير فإنها تخلق العالم على صورة خاصة، وهذا يعني أن الذاتي يخلق الموضوعي، وأن العالم الداخلي للذات العارفة/المدركة، هو أساس صورة العالم الخارجي لديها. وما دام الأمر بهذه الصورة فلا بد أن يقدم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

[16]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2005/1ص53

والفن من هذا المنطلق الفلسفي تعبير عن الصورة الخاصة للعالم، وهي صورة التي خلقتها **الذات، معتمدة للشعور والوعي العاطفي**. وكمال التعبير هنا هو قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص.

2- الفردانية: تمحورت كل تلك التغيرات حول الفرد، والإيمان بالفردانية. **وتجاوزت الثورة** الحرية والديمقراطية لتشمل كل مجالات الحياة؛ بنت الاقتصاد على شعار (دعه يعمل دعه يمر). **وانطلقت في الأدب من شعار** (دعه يعبر عن ذاته). وأصبح الفرد والفردية محور المجتمع البورجوازي الجديد، حيث المجتمع مبني على الفردية، وللفرد كامل الحرية في ممارسة الحياة، فالإنسان يعرف بأنه إنسان دون انتمائه الاجتماعي. **وبذلك تحرر الفرد من سلطة الإقطاع.**

وفي المجتمع البورجوازي الفرد عالم قائم بذاته، جوهره الأصيل الحرية، والشعور والوجدان والعاطفة، له حقوق كما للمجتمع حقوق.

3- كانط (1724-1800): يعد إلى جانب (هيجل) منظر البورجوازية والفردية، ومنهما تستمد الأسس الفلسفية لنظرية التعبير، إذ فصل (**كانط**) بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، واعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقية.

4- **هيجل (1770- 1831): بالإضافة إلى ما ذكر، فإن** (هيجل) يرى الخبرة الخاصة هي مصدر الفن، وماهيته مظهرا حسيا للحقيقة، تتمثل مهمته في اعتباره أرفع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة.

ويجعل من الإبداع أساسا لفلسفة الفن؛ أي أنه يفسر الفن من زاوية المبدع/الفنان، الذي يدرك الحقيقة، وهي مصورة محسوسة؛ حيث يحرك العنصر الحسي طاقة الخيال عند الفنان، وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، ليس كموضوع، ولا كفكرة، بل يدركها في صورة؛ لأن الفن إدراك خاص للحقيقة، لذا يعد المدرك العنصر الجدير بالدرس، أي الفنان، وأداة الإدراك عنده هي الخيال.

5- برغسون (1859-1941)[17]: يقرر أن الانفعال (يسميه عزيز ماضي بالخيال) أساس قيام الفن، إنه جوهر الإبداع، ويقسمه إلة نوعين:

-الأول عاطفة تلي فكرة، أو مجرد اهتزاز للإحساس بتأثير ما.

-الثاني عاطفة هي سبب للحالات العقلية التي ستعقبها، وينتج عند درجة من المعرفة تتحدد فيها الذات بالموضوع، بعد أن تصعد الذات من المستوى العقلي الاجتماعي العاديين إلى نقطة معينة، تصدر عنها الحاجة إلى الإبداع.

[17]- **جابر عصفور**: نظريات معاصرة، دار المدى، سوريا ط1/1998 ص26-28

يرتبط هذا التمييز بين الانفعالات بالحدس الذي هو السبيل إلى الوجود المطلق.**ف**يتحرك الفنان نتيجة هزة فريدة، تدفعه إلى التعبير. وبذلك يسمو على مجالات الإدراك العادي المقترنة بالمنفعة المادية، ويصل إلى درجة عليا من الإدراك الوجداني المباشر أو المعرفة الحدسية، التي تضع نفسها وسط العالم المتحرك، وتتشكل بصورة الحياة التي تنبض بها الأشياء.

بهذه المعرفة يدرك الفنان الوجود المطلق للأشياء، نتيجة ما يقومان به من تجربة التقاء مباشر بها، تجربة تتحرر من منطق العقل ونفعية الحياة، فتكتسب طابعا جماليا، يغلب عليها الانفعال الفريد أكثر من التحليل العقلي.

وبذلك يصبح الفن نوعا من الإدراك الحدسي عند (**برغسون**)، لا يهدف المبدع من وراء إبداعه إلى شيء إلا متعة الإدراك الذي يخلو من المنفعة. ولا يقصد إلى شيءغير متعة الإدراك في ذاتها.

ما يهم الفنان هو الانفعال الخلاق العميق (الفريد)، الذي يندفع معه العقل.

ثالثا- تمثل نظرية التعبير لهذه الفلسفة[18]:

تمثلت نظرية التعبير تلك المرجعيات، وصاغتها في النقاط الآتية:

- الأدب تعبير عن الذات؛ اي عن العواطف والمشاعر.
- الأدب علم المشاعر والأحاسيس، والقلب هو ضوء الحقيقة.
- وظيفة الأدب هي إثارة الانفعالات والعواطف.
- الاهتمام بالأديب أكثر من الاهتمام بالأسلوب أو الشكل.
- الشخصية أهم من **الحبكة أو الحدث** (نظرية المحاكاة أهملت الشاعر على حساب الشعر).
- الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة.
- الإنسان خير بطبيعته، لذلك لا بد من الاهتمام بتبيان قيمة الطبيعة إلى حد التقديس، إذ يعتبرها (كولريدج) يعتبرها أعظم الشعراء، ورأى (وليم ووردزورث) أنها ببساطتها الأقدر على الوحي من أي شيء آخر، تختلط فيه المؤثرات وتتشابك.

[18]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب ص45-46

رابعا- أعلام النظرية:

1- **وليم ووردزورث (1770-1850)[19]:** يعد ديوانه (أغنيات) بالاشتراك مع صديقه (كولريدج) بداية لمسار جديد في الشعر، كما تعد مقدمة التي كتبها (وليم) مهمة في تاريخ **القد، انطلق** منها صديقه في كتابه (سيرة أدبية).

يركز (**ووردزروث**) على فكرتين هما: شعر الطبيعة، والشعر البسيط. يقول (**إن كل شعر** جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية)، **وتأتي عبارة** (فيض تلقائي) محاولة لتحطيم مفهوم الصنعة في الأدب، ويضيف أن الشعور يضفي أهمية على العمل والموقف، وليس **العكس**، ذلك أن العقل تحركه ميول العاطفة العظيمة والبسيطة في طبيعتها.

ويرى أن المشاعر والأفكار تترابط في حالة من حالات الاستثارة، غير أن الانفعال هو الذي يوجه السلوك، وهو الذي يوجه العقل، لذلك فإن الشعر تعبير عن الانفعال، واللغة المناسبة لها هي الطبيعة العادية، التي توظفها الطبقات الدنيا، وأهل الريف الذين لم تفسدهم الحضارة.

وقد رفض ما يسمى بالألفاظ الشعرية، وذهب إلى أن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس كبيرا، والعواطف هي التي تعطي الموضوع معناه وقيمته، كما أن الموضوعات يجب أن تستمد من الحياة العامة، والناس الريفيين والشعبيين، باعتبار أن الأحداث التي تقع في الأماكن العامة ذات طابع سحري، وعلى الشاعر تلوينها بخياله فقط.

الشعر معالجة بارعة للمشاعر الإنسانية بهدف صحة الإنسان العقلية والجسدية وسعادته، إذ يهدف إلى تنشيط روح الإنسان وجعلها أكثر حركية من خلال تسجيل الحقيقة بشكل مشوق وممتع، ومن خلال خلقه استثارة مصحوبة بمتعة ترجحها. فقيمة الشعر تنبع من قدرته على منح السعادة، التي لا تحط من الشعر كفن، إنها معرفة جمال الكون، وهنا سبب واحد يجعل الشاعر يعبر عن الحقائق العامة والفعالة، هو سعادته بعواطفه، وإرادته الخاصة؛ ولأنه الأكثر ابتهاجا مع روح الحياة الموجودة داخله، ويمكن خلق هذه العواطف إذا لم تكن موجودة فيه أصلا.

2- **صموئيل تيلور كولريدج (1772-1834)[20]:** يعتبر العقل وحده غير قادر على خلق الصورة، وكذلك الإدراك، دون إغفال دورهما؛ فالعقل قوة الكونية العامة والضرورية لإقناع والإيمان، ومصدر وأساس تفوق الحقيقة على المشاعر، يحمل الحقيقة في ذاتها.

أما الإدراك فهو ملكة أو قدرة ترتب، وتنظم الحقائق العامة، وتعكس الانطباعات والمشاعر. وهما قوتان تتحدان في الشعر بواسطة الانفعال (الخيال) الذي يدمج الخاص والعام، المادي **والمثالي، الفكرة والصورة، والمضمون والشكل**. يذيب الانفعال/الخيال، ويسهب، ويشتت، ويوحد، ويجدد من أجل إعادة الخلق للوصول إلى الوحدة والمثل، فالشعر هو النشاط العام **للانفعل**/الخيال.

---

[19]- شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب ص46-47

[20]- المرجع نفسه ص 49

ويقسم كما فعل (**برغسون**) **الانفعال**/الخيال إلى نوعين:

خيال أولي هو القوة الحيوية/الأولية التي تجعل الإدراك ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق.

خيال ثانوي هو صدى للخيال الأولي، يوجد مع الإرادة الواعية، يشبه الخيال الأولي في الوظيفة التي يؤديها، لكنه يختلف عنه في الدرجة، وطريقة نشاطه، إنه يذيب، ويحطم، لكي يخلق من جديد، وحين لا يمكنه فعل ذلك يسعى لإيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع المثالي. هو في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.

يتمتع بالخيال أو الانفعال الأولي كل الناس، أما الثانوي فهو الخيال الشعري الذي يتمتع به **الشعراء فقط**.

الخيال الأولي قوة تمكن الناس من إدراك الأشياء؛ أي هو وسيلتهم في الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة، لأن حقيقة الأشياء لا تكمن في الإحساس بها أو بوجودها،فقط هناك علاقة بينها وبين الذات، يعمل الخيال على الكشف عنها.

والخيال الثانوي يمكن الشاعر من تقديم رؤية جديدة لمظاهر تبدو عادية، مألوفة، رتيبة، فيقدم المألوف بصورة جديدة، تحمل دلالات جديدة، فالشعر نتاج الخيال والإرادة الواعية التي تنظم الرؤية الجديدة، والعاطفة التي يبثها الموقف المتخيل.

خامسا- مقولات نظرية التعبير[21]:

1- الفن: تنظر النظرية إلى الفن على أنه احتفاء بالتعبير **الإبداعي للفرد، ضمن الاحتفاء** بالفرد الخلاق الذي يصنع التاريخ على عينه، ويقود الجماعة بقدراته الاستثنائية. **وخالفت** نظرية المحاكاة التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي، وتقليد قوانينه الأساسية في تصوير عام، يركز على الجوهري والأساسي، في ضوء قواعد العقل التام بعيدا عن الخيال/الانفعال، وبعيدا عما هو ذاتي أو فردي، وذلك بالعودة إلى العالم الداخلي للمبدع من حيث هو كائن متفرد ينطوي على انفعالات (خيال) لها أهميتها.

2- المبدع: فرد متمرد على القيود، والجمود، لا ينصاع إلى تقاليد الجماعة، إنما إلى **رغبته العارمة في الحضور**، الرغبة التي تنبثق من أعماقه المتفردة. **وقد اقترن الفن بأعماق** هذا الفرد في تفردها، وفي تفجرها الذي يتولد عنه الإبداع. هكذا أصبح الفن لا يعبر عن حقيقة خارجية، إنما عن حقيقة داخلية، هي مجموعة من الانفعالات الفردية التي تفرض على المبدع أن يعبر عنها؛ أي ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي هو العمل الفني الملموس، على نحو يغدو معه الفن تعبيرا عن أي نوع خاص من الانفعال/الخيال

[21]- **جابر عصفور**: نظريات معاصرة، ص 33-35

أوالخصائص أو المضمون، يصادفه الإنسان في التجربة. والتعبير بهذا المعنى فعل يتوسل به المبدع للإفصاح عن ما تموج به نفسه، وما يعبر عنه الفنان هو ما في ذاته من انفعالات.

3- الحدس: يربط (كروتشيه) بين الانفعال والحدس والتعبير، فالانفعال يهب الحدس وحدته وتماسكه، ولا يكون الحدس حدسا إلا إذا مثل انفعالا أصيلا، وبفضل الانفعال تتحول الصورة الناتجة عن الحدس إلى تعبير ملموس هو أساس أنواع الفن كلها.

كذلك لا يكون الانفعال انفعالا أصيلا إلا إذا تولد عن الحدس، فالحدس هو التعبير عند (كروتشيه) في نهاية الأمر، لا فارق جذريا بينهما، خاصة منذ اللحظة التي يتحول بها الانفعال العميق (**الثانوي**) إلى حدس، يتجسد تعبيرا.

ويبقى الحدس مجرد إحساس إذا لم يتم التعبير عنه؛ لأن الروح عن**دما تحس تقوم بفعل** التعبير، وعدم قدرتها على التعبير ترجع إلى عدم قدرتها على الحدس، ويؤكد (كروتشيه) **أن** الحدس هو التعبير.

سادسا- خصائص نظرية التعبير[22]:

يترتب على التوحيد بين الحدس والتعبير مجموعة من النتائج المترابطة هي:

- رد عملية التعبير كلها إلى الكشف عن انفعال غامض يؤرق الفنان، ويدفعه إلى سبره، ومحاولة فهمه؛ لأن الانفعال يظل غامضا مقلقا ما لم يعبر عنه، بما يتيح فهمه، وإدراك كنهه **في آن**.
- يهدف فعل التعبير أولا إلى أن يكشف المبدع عما في داخله، فهو لحظة التعبير منشغل بما في داخله فقط، أما ما يحدثه الأثر من تأثير في الآخرين فلم يكن في حسبان الأفنان.
- الفارق بين وصف الانفعال والتعبير عنه حاسم في هذا المجال. يعني الوصف التعميم والنزوع إلى إطلاق الأحكام العامة على الانفعال، وتصنيف الانفعالات، أما التعبير فهو القادر وحده على تجسيد خصوصية الانفعال المتميز وتحديده.
- **أدى** هذا التمييز إلى إشكالية الأداة في الفن، وقدم لونا من التبرير للصراع الذي يعيشه الفنان من أجل ترويض مادته، وتطويع لغته، إذ عبر دوما عن عجز اللغة على التعبير عن انفعالاته.

مقارنة بين نظرية التعبير ونظرية المحاكاة:

نظرية التعبير	نظرية المحاكاة
تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم.	تضع القوانين والقواعد لتتبع
ترى القيمة في العواطف والانفعالات	القيمة في العقل والمنطق
الطبيعة قيمة كبرى لدى الفنان	الطبيعة مزيفة ومشوهة
الأدب ذاتي وفردي والأديب هو الأقدر على التعبير	الأدب موضوعي لأنه يحاكي العالم
الذي يولد القدرة على التعبير هو الانفعال والخيال	الأديب هو الأقدر على المحاكاة

خلاصة:

[22]- جابر عصفور نظريات معاصرة، ص40-41

إن نظرية التعبير انطلقت من الفلسفة المثالية، فلم تلغي العقل، لكنها وضعته فيتناقض مع الوجدان، وألحت بأن المعرفة هي المعرفة الوجدانية. وما دام الأصيل في الإنسان هو **الوجدان**، فإن الأصيل في الفن هو ما عبر عنه الوجدان، لذلك كان التركيز على الذات والفردية والعاطف والانفعالات والخيال، مع التأكيد الفصل بين العقل والوجدان والحدس، لبن الباطن والخارج، بين الفرد والمجتمع، بهدف إبراز حرية الفرد ووجده الخاص.

الشريف حبيلة

نظرية الخلق
إعداد الأستاذ الشريف حبيلة

نشأة نظرية الخلق[23]: تعود نشأة نظرية الخلق إلى النصف الثاني من القرن 19 في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا مع بروز دعوة (الفن للفن)، ومنادلة (أندرو سيسيل برادلي) إلى (للشعر للشعر) إضافة إلى صعود المذهب الرمزي في الشعر، وكان اسم (الخلق) بديلاً للتعبير والمحاكاة والانعكاس، في امتلاك منطق نظري يحيل على الخلق الأدبي أوالفني للعمل، أي إلى الابتكار التقني، وليس إلى علاقة بينه وبين مؤلفه أو بينه وبين الواقع الخارجي الذي يصوّره.

وإذا كانت نظرية التعبير استجابة للحرية ولشعور الفردية في الأوضاع التي صعدت فيها الطبقة الوسطى بعد قيام الثورة الفرنسية واندحار الإقطاع ونهضة الصناعة، فإن نظرية الخلق تنطوي على خيبة أمل في طغيان الذاتية وفردية الإنسان بالمعنى الرومانسي. فالأدب حين يغدو رهناً للرغبات، وحين يرتبط بأي قيمة أخرى غير القيمة الجمالية يصبح ملوَّثاً ومفارقاً للنقاء. ومن هذه الوجهة يرصد المؤرخون لتاريخ النظرية والفلسفة الجمالية الانحطاط السياسي والاقتصادي والفكري في فترة صعود نظرية الخلق، لكن أكثر ما يلفت الانتباه في هذا الرصد هو وصف الانحطاط الأدبي من زاوية ارتهانه إلى حليف ملوَّث سواء كان الأخلاق أم العلم أم المجتمع. هكذا أصبحت نظرية الخلق فراراً من النفعية بقدر فرارها من العالم الخارجي ومحاكاته، وبقدر تحاشيها المعاني المحددة والمقاصد المتبلورة سلفاً. وقد نقول إن في ذلك نوعاً من تَثْقيه القيمة الجمالية لأنها لا تخدم قضايا إنسانية واجتماعية.

لقد برز في ضوء نظرية الخلق وصفٌ للعمل الفني والأدبي، يستبدل (التحفة) ب(الوثيقة)، فالعمل في نظرية التعبير كما في نظرية المحاكاة هو وثيقة، ولذلك برز الاهتمام بالعلاقة التي تصل بينه وبين موضوع التوثيق، الذي يقع خارجه، وهو العالم الخارجي في المحاكاة، وشخصية المؤلف في نظرية التعبير. أما في نظرية الخلق فقد أصبح العمل تحفة، لأنه استحال إلى غاية في ذاته، ولم يبق وسيلة إلى ما هو خارجه.

وذهب الكثير من النقاد المحدثين إلى رفض الإلحاح على النفعال/الخيال في الفن، ورأوا ذلك تحويلا للفن إلى تعبير ذاتي، يتعارض والحرص على موضوعية العمل الأدبي، وقيل أن المهم في الفن ليس الانفعالات رغم أهميتها، إنما صياغة الانفعالات التي لا يستمد الفن أهيمته من عظمتها أو عمقها؛ أي من العناصر المكونة لها، قدر ما يستمدها من عملية الخلق ذاتها، والضغط الذي يتم في ظله انصهار المكونات المضغوطة. ولذلك كانت مهمة الشاعر كما ذهب الشاعر الناقد (توماس ستيرنز إليوت 1888-1965) ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة بقدر ما هي استخدام الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويلها إلى تعبير عن مشاعر وجدانية قد لا يكون لها وجود في الانفعالات الواقعية على الإطلاق. وذلك هو السبب في أن للقصيدة وجودها الخاص، الذي ليس تكرارا أو انعكاسا أو محاكاة أو تصويرا لوجود خارجي أو داخلي سابق، كما تصبح عملية الخلق محاولة لخلق جسم مادي أو صورة لعلاقة بين عالمين هما النفس وعالم الطبيعة، الذات والموضوع، كما يصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية بما فيها الانفعالات والمشاعر التي أراد الشاعر أن يعبر عنها[24].

جذور نظرية الخلق[25]:

1-الفلسفة المثالية الذاتية لدى كانت (1724- 1804م) توصل في فَصْله بين الجميل والمفيد، إلى الاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته، وحسبان كل عمل فني وحدة جوهرية ذاتية ينحصر فيها جماله، وتنحصر فيها الغاية منه، من دون النظر إلى مضمونه أو علاقته بما هو خارج عنه. ولذلك امتاز الحكم الجمالي لديه عن الحكم العقلي والحكم الخُلقي، بأنه صادر عن الذوق صدوراً لا تدفع إليه منفعة، بحيث تتطلب التملك كما في اللذة الحسية أو تحقيق الموضوع كما في الرضا الخلقي. ويقود ذلك إلى ما يسميه

---

[23]- صالح زياد: نظرية الخلق jazirah.com/culture/2012/29112012/

[24]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى، سوريا ط1/1998 ص50-51

[25]- صالح زياد: نظرية الخلق

كانت (الغائية من دون غاية) وهي خاصية الجمال التي تحيله إلى غاية لموضوعه، إذ يكفينا إحساس المتعة به عن السؤال عن الغاية من ورائه. وأخيراً فإن الحكم الجمالي لدى كانت ليس نتيجة قياس منطقي أو نتيجة تجربة، وإنما هو نتيجة إدراك ذاتي، ومع ذلك يغدو موضوعياً إذا ما أخذنا في الحسبان عمومه لدى ذوي الأذواق. فموضوع جمالي لرضا كل الناس.

2-فلسفة شوبنهور (1788-1860م) وصف الرؤية الجمالية بأنها تجاوزٌ المألوف في النظر إلى الأشياء، ونظر إلى الشيء موضوع الإدراك الجمالي من جهة تخلُّصه من كل علائقه بحيث يملأ وحده وعي متأمله. فالجمال صفة للعالم حين نتأمَّله لذاته، ولذلك فإن سمو الفن لدى (شوبنهور) متأت من كونه يحرّرنا من عبودية الحياة؛ أي من عبودية الرغبات، يقدِّم مناخاً من التأمل الروحي الخالص من الغاية، ويهيّئ للاهتداء إلى الزهد المطلق.

3-الشاعر والناقد الإنجليزي توماس إرنست هولم (1883- 1917م) نجد في فكره إيماناً بالكلاسيكية ودعوة للعودة إليها، وذلك في المسافة نفسها التي يملؤها بالنفور من الرومانسيين الذين رأى أنهم يملؤون الشعر بالعواطف والميوعة الوجدانية، التي لا ترى الشعر إلا فيما يتضمنه من نواح وعويل. ولذلك كانت الفكرة الفنية لديه شكلية تؤكد على قيمة الصورة وأهميتها، لكنها الصورة التي تفارق ذلك المعين الرومانسي المترقرق بالعواطف بحثاً عما يصفه بالقصيدة الجافة. وهي لذلك صور تستمد مادتها من المرئيات التي يقرنها بما هو عادي ويومي وتافه، حتى تفقد مألوفيتها وعاديتها وتمسُّها كيمياء الخلق الشعري التي تصنع منها كائنات إبداعية جديدة.

ويمكن إضافة (هيغل Hegel) (1770-1831) الذي يرى أن مضمون الفن هو فكرة الجمال المستقلة مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي. أما (تيوفيل جوتييه) فالفن عنده ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته لذا فهو مستقل تماما، فلا وجود لشيء جميل إلا إذا كان لا فائدة منه وكل ما هو نافع قبيح. ثم بودلير(1821-1867) الذي قال بفكرة الفن للفن والذي يرى بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وأن الشاعر العظيم هو الذي يكتب لمجرد المتعة فقط[26].

جوهر نظرية الخلق:

لم يعد الناقد الموضوعي يؤرق نفسه بالانفعالات، بل يراها أحيانا حاجزا يمنعه عن إدراك الخاصية الأصيلة التي تميز بها الشاعر أو الأديب من حيث هو خلق تكمن أصالته الخاصة في مقدرته التخيلية الفائقة على التوفيق بين العناصر المتعارضة والمتضادة داخل التجربة. ولذلك كانت قيمة الشاعر، ومن ثم قيمة الشعر، عند الناقد (إقور آرمسترونج ريتشاردز 1893-1979) والشاعر (توماس ستيرنز إليوت) لا تكمن في التعبير عن الحياة الإنسانية أو محاكاتها بقدر ما تكمن في القدرة التخييلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التي تغدو عملا إبداعيا[27].

بين (ريتشاردز) في تأصيله للعملية الإبداعية أنها تحقيق لأكبر قدر من التوازن ين النزاعات المتعارضة، وذلك على نحو يؤدي إلى تخلق علاقات جديدة بين العناصر، التي يعيد الخيال إنتاجها في تشكيلاته النسقية الجديدة. وتقوم هذه التشكيلات بتجسيد القيمة الإبداعية للفن، من منظور الوظيفة[28] النفسية التي يؤديها الفن. ويحيل التنافر إلى تجانس، بعيدا عن معنى المحاكاة أو التعبير، ويستبدل النظام بالفوضى والتعارض بالتناغم. وعندما أكد (ريتشاردز) القدرة التخيلية لإبلاغ الفن من هذا المنظور، خصوصا من حيث قدرته على الجمع بين التجارب المتباعدة في أنساق جديدة، وقد صاغ ذلك من نقده لـ(كوليردج) عن الخيال[29].

وفي تأكيد الناقد الحديث لقيمة الأنساق المتشكلة من تجاوب العناصر المتعارضة والمتضادة بواسطة الخيال، يبرز الفارق الحاسم بين نظرية الخلق ونظرية التعبير، ولذا يرى (إرنست كاسيرر) أنه عندما نقول أن الفنان لا يحاكي العالم الخارجي، وإنما يعرب عن عالم داخلي لا نصنع أكثر من قلب الصورة

---

[26]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2005/1 ص59.

[27]- جابر عصفور: نظريات معاصرة ص 51

[28]- المرجع نفسه ص51

[29]- المرجع نفسه ص52

القديمة، وذلك بما يظل معه الفن إعادة ونقلا ومحاكاة أو تعبيرا بلا فارق، إذ يصبح الفن إعادة ونقلا لحياتنا الداخلية بما فيها من مشاعر وانفعلات[30].

وأتصور أن هذا الاعتراض الأخير أفضى إلى أن يضع فلاسفة الفن موضع المساءلة طبيعة الصلة بين الانفعالات والمشاعر داخل الفنان وخارجه؛ أي من حيث هي دافع غامض مقلق، ومن حيث هي تعبير منجز تجسده تجربة جمالية. وكانت عملية المساءلة تطرح السؤال الذي يقول: هل التجربة الجمالية المحققة في الخارج هي نفسها المشاعر والانفعالات، التي بدأت منها في الداخل أم أنها تغيرت بفعل التعبير؟ إن الفنان ينقل انفعاله من الداخل إلى الخارج عندما يجسده في عمل فني فيما تقول نظرية التعبير. وهو يستعين على ذلك أداة للتعبير أو وسيط مادي يحقق للانفعال وجوده الملموس. هذا الوسيط قد يكون اللغة في حالة الأدب أو اللون في حالة الرسم أوالحجر في العمارة.. إلخ. والسؤال الثاني الذي فرضه السؤال الأول: هل يؤثر الوسيط (أو الأداة) في عملية النقل هذه؟ وهل تتغير اللغة العادية لكي تعرب عن الانفعالات أم أنها من طبيعة الانفعال في الوقت نفسه؟[31]

يرى الفيلسوف الأمريكي (جون ديوي 1837-1917) أن كلمة (التعبير Expression) تعني العصر أو الضغط. وهي بما عليه الجذر اللغوي الذي اشتقت منه (Press) تفسر عملية الخلق الفني. فهناك مادة خام قد تشبه العنب، وهناك شيء خارجي قد يشبه معصرة، وخلال تحول المادة الخام إلى (عصير Pressur) لا بد من وجود تفاعل بين المادة الخام والشيء الخارجي. وتتحول طبيعة (المادة الخام) خلال هذا التفاعل فتصبح شيئا جديدا هو (العصير)، الذي مصدره (المادة الخام) لكن العلاقة بينه وبينها أصبحت واهية بعد فعل العصر. هذه العملية قريبة الشبه بما يحدث في حالة (الخلق الفني). يعني وجود انفعالات ومشاعر كامنة في نفس الفنان، نتجت عن وقع العالم الخارجي، تظل مبهمة وغامضة، ولا يمكن لها أن تتحدد أو يستطيع الفنان أن يحددها إلا بعد أن تتخذ لنفسها شكلا داخل مادة ملموسة. في الشعر مثلا، تظل الانفعالات بمثابة وعي مبهم مشوش لشيء غامض إلى أن تعثر على الكلمات أو وسائل التعبير التي تشكلها، وترفعها إلى مستوى الوعي الواضح. وعملية تشكيل الانفعالات في مادة وسيطة ليست في حقيقتها سوى تفاعل طويل المدى بين ما ينبعث من الذات من جهة، والظروف الموضوعية من جهة أخرى. وتلك عملية يكتسب فيها كل من الانفعال والوسيط صورة ونظاما لم يكن يملكهما في البداية. وعلى ذلك فالعلاقة التشكيلية بين الانفعال والوسيط، وهو اللغة في حالة الشعر، ليست علاقة وسيط أو أداة توصيل تعكس وجودا سابقا، وإنما هي علاقة تفاعل، تفاعل الانفعال مع اللغة إلى أن تسكن فيها، وتفاعل اللغة مع الانفعال إلى أن تستوعبه. وناتج هذه العملية ليس اللغة العادية ولا الانفعالات الأصلية، بل لغة انفعالية جديدة إذا صحت العبارة. وما تؤديه اللغة الجديدة هو موقف أو حقيقة وجدانية، لم يكن لها وجود مكتمل قبل التعبير. لقد تعدلت ماهية الانفعالات والمشاعر الأولية، وأصبح لها بفضل التعبير طبيعة جمالية متميزة، كما تعدلت المادة الموضوعية بسبب تفاعلها مع الانفعالات والمشاعر، أو بسبب تحولها إلى وسيط تعبيري أو أداة للتعبير[32].

بعد هذا لم يعد مفهوم التعبير قاصرا على مجرد فيض تلقائي للمشاعر والانفعالات القوية، ولم يعد الشعر شعورا يسترجع أو يستعاد أو يستذكر كما ذهب (وردزورث)، بل أصبح مفهوم التعبير قرين عملية تشكيلية تنتج تجربة جمالية، لم يكن لها وجود داخلي أو خارجي سابق على فعل التعبير. ولم تعد وظيفة المبدع، في ضوء هذا الفهم للنظرية، هي التفريج عما في الصدر من مشاعر وانفعالات[33].

ويرى (ديوي) أن المدع لا يتميز بثراء انفعالاته إنما قدرته على صياغتها في عمل فني. وبالتالي تصبح عين الفنان عينا بانية كما هو عند (كاسيرر)، وليست عينا سلبية تتلقى انطباعات الأشياء وتسجلها فحسب. وعندما ركز (ديوي) على الجانب المادي الذي تتجسد فيه حقيقة التعبير، والمرتبط بالطريقة أو التشكيل، تعدلت النظرية وأصبحت أكثر تطورا[34].

---

[30]- المرجع نفسه ص52

[31]- المرجع نفسه ص53

[32]- جابر عصفور: نظريات معاصرة ص 55-56

[33]- المرجع نفسه ص56

[34]- المرجع نفسه ص57

مقولات نظرية الخلق:

1-الشعر الصافي: هناك تماس بين نظرية الخلق ونظرية التعبير في التأكيد على الحرية الإبداعية التي صارت الفردية والذاتية متكأ للأخيرة، ووَسْمها بما تضافر عند الرومانسيين جميعاً مع ضيقهم بمجتمعاتهم وتقاليدها والترابط بين سمو الفرد لديهم ومقدار تحرره من آثار المجتمع وتقاليده. ولهذا لم يكن صدفة أن تعود عبارة (الفن للفن) التي بدت مقولة أساسية في نظرية الخلق، وتعود للرومانسي (فكتور هوجو1802-1885) الذي تحدث في ديوانه (شرقيات) (1829) عن (الشعر الصافي). فقيمة النص بوصفه إبداعاً لا تتحقق له الصفة الإبداعية بانغماسه وتشارطه الوجود مع الفائدة، التي يتم حسابها في العلاقة بغرض اجتماعي. وفي غضون ذلك تصبح الدلالة الشعرية، وقياساً عليها الأدبية أو الفنية، دلالة شكل لا معنى، وصورة لا غرض. ما يحمله الوصف بـ(الشعر الصافي) من مجازية تستعير الصفاء للدلالة على الخلو من الغرضية والنفعية والفائدة، فهذه الأخيرة لا تقف بالمعنى على ما تحدثه من تلويث للشعر فلا يبقى صافياً، بل تفيض عنه إلى الإيحاء باتسامها هي بالتلوُّث، وذلك بالتلازم مع المجتمع الذي تحيل عليه، أي المجتمع المغضوب عليه رومانسياً[35].

ويؤكد (برادلي) أن بين الشعر والحياة اتصالا خفيا، ويضيف بأن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وقيمتها هي قيمتها الذاتية. والحكم على الشعر يفرض دخول التجربة وتتبع قوانينها، وأن ننسى ما يربطنا بعالم الواقع. والفن لا يجب أن يوضع مقابلا للمنفعة الإنسانية؛ لأن العمل الفني الناضج بحد ذاته منفعة[36].

2-الجمال: يقرر الأمريكي (إدجار ألن بو1809-1849) في كتابه "المبدأ الشعري" (1850) أن القصيدة ينبغي أن تكتب من أجل القصيدة، وأن الهدف النهائي للفن هو الجمال. وينظر إلى الشعر بوصفه شكلاً وصورة، ولا شأن له بالخير والحق، وإنما بالجمال وحده. فالشكل عنده هو الأصل والمبدأ وليس المعنى، الذي يغدو نتيجة الشكل لا أصله. وقد أكد على الفصل بين الشعر والشاعر، أو بين العمل الفني والعاطفة الذاتية والإلهام، كما هو الشأن في نظرية التعبير[37].

3-الشكل أوالتقنية: وبناء على المقولتين السابقتين كان محور نظرية الخلق الشكل أو التقنية، أي البحث عن الفرادة والاختلاف والابتكار. لذا يذهب (بودلير) (1821-1867) إلى أن أول صفة للجمال في الفن هي إثارة الدهشة، وهي صفة تقترن باتصافه بالغرابة وتقديمه ما هو مفاجئ وغير متوقع. ويرى أن (الجمال دائماً غريب) وما دام غريباً، وغير متوقع فكيف يمكن أن تحتويه قاعدة أو تتعلمه مدرسة، ثم لا تزول الغرابة وتبطل الدهشة! ويلزم عن ذلك نسبية الجمال لا إطلاقه، فليس هناك جمال مطلق أو واحد، بل جمالات دائمة التجدد والحدوث والتنوع[38].

4-الخلق الأدبي: يفصل (بودلير) بين الشعر والنزعة العاطفية الذاتية، في اتجاه التجرد من الذاتية الذي أصبح سمة الشعر الحديث، مثلما غدا مقولة أساسية تتكرر، وتزداد عمقاً واتصالاً في الأطروحات النظرية الأدبية الحديثة. وإذا كان مؤدى هذا التجرد ينقض نظرية التعبير التي تقوم على الذاتية، فإن (بودلير) ينقض مقولة الإلهام، وذلك بتأكيده اللحظات الإرادية الذهنية في فعل الخلق الأدبي. وعلى الرغم من أنه يكرر مقولة الفن للفن (لا غاية للشعر إلا الشعر ذاته، ولا يستطيع أن تكون له غاية أخرى) فإنه يطورها بانتقاد ما يصفه بالصفة الطفولية عند أصحابها، وعقم دورانهم على الفردية المحضة، بما ينفي العواطف الإنسانية[39].

5-الوحدة الكاملة: ليست عند (بودلير) إلا امتياز الفن القوي في خلق سحر إيحائي يحتوي الغرض والموضوع، والعالم الخارجي والشاعر نفسه، مع التأكيد على الفَرْض لشخصية الفنان، التي يجد الفن في فرديتها وداخليتها منبعه وقانونه، فتغدو هذه الوحدة شرطاً لحدوث أثر غير ضار للفن. ولذلك يتحدى أن يريه امرؤ عملاً واحداً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه، ثم يكون عملاً ضاراً. إن الجمال

---

[35]- صالح زياد: مقولات نظرية الخلق. http://www.aljazirah.com.sa/culture/2012/13122012/fadaat17.htm

[35]- جابر عصفور: نظريات معاصرة ص58-59

[36]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب ص59

[37]- صالح زياد: مقولات نظرية الخلق

[38]- المرجع نفسه

[39]- المرجع نفسه

بوصفه الوظيفة التي يبدأ بها الفن وينتهي إليها، هو في حد ذاته قوة ترفع الإنسان فوق ذاته وتؤكِّدها، ويتم به الكشف عن واقعية الأشياء، وليس إضافته زينة إليها[40].

6-القطيعة مع الواقع[41]: هذا الجمال هو ما استولى على الفكرة النظرية للشعر عند شعراء المذهب الرمزي، فكان لدى (رامبو 1854-1891) و(مالارميه 1842-1898) و(بول فارلين 1844-1896) في التأكيد المتصل على قطع الصلة بين الشعر وبين الواقع بأشيائه وموضوعاته وأفكاره. وغدا الإيحاء لا التصريح هو الهدف من الأدب، وليس للشعر عندهم هدف سواه، هدف يذهب في اتجاه القطيعة مع الأفكار الواضحة، بقدر القطيعة مع الواقع، ومقولتهم الشائعة في هذا المعنى (لا تصف شيئاً ولا تسم شيئاً). فمعنى القصيدة هو ما يكتنهه القارئ حتى لو لم يخطر هذا المعنى على بال الشاعر، وفي هذا الصدد يقول (بول فارلين): (إن معنى قصيدتي هو ذلك الذي يعطيه لها القارئ).

إنها نظرة إلى الشعر تجعله يقول ما لا يقال وإلى الوصول إلى المجهول، ولذلك فإن على الشاعر أن يفجّر العالم بالمخيلة الطاغية والمستبدة، وأن ينفصل عن ذاته الواقعية، فلا يكون شعره تعبيراً عن ذاته أو تسجيلاً لتجاربه، وأن يخلط بين الحواس، ويوحِّد بين الأشياء التي ليس من طبيعتها أن تتحد في الواقع بحيث ينشأ من ذلك تكوين غير واقعي، ويستخدم الكلمات استخداماً جديداً، ويخلق صوره ورموزه واستعاراته بشكل ذاتي. وعلى أيديهم ويد (بودلير) تعزَّز موقع قصيدة النثر، أي الشعر الذي لا يتقيد فيه الشاعر بوزن بل يخلق في كل قصيدة إيقاعاً خاصاً.

المعادل الموضوعي: ليس الشعر تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات والذات أو الشخصية ، بل هروب منها جميعا. لأن الشعر خلق. من هنا يقدم (إليوت) مفاهيم جديدة لما اصطلح عليه بـ(الفن الموضوعي) ومن ثم (القد الموضوعي)، فالشاعر عنده لا يبحث عن انفعالات جديدة، إنما يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل، ليخرج منها إحساسات ليست في الانفعل العادي. وعلى الشاعر ألا يعبر عن انفعاله، بل يتخلص منه ويجد معادلا موضوعيا له يساويه ويوازيه، مستعينا بعقله، الذي يقوم بدور الوسيط الذي يحول العواطف والأفكار والتجارب إلى مركب جديد مختلف تماما عن الأصل، بينما يبقى عقله هو هو، يفصل بينه وبين ذاته، وكأن له شخصيتين واحدة تنفعل، وأخرى تخلق. ولا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته المفعلة[42].

وبذلك يكون النقد موضوعيا، ويسميه (النقد الموضوعي)، فالشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه، ينبغي أن ألا يقرأ من خارجه، بل لابد أن تستمد مقاييس نقده من داخله، تخص القوانين اللغوية والجمالية. لأن قيمة الأثر ليست بمشاعر ذاتية أو تجارب شخصية، بل بما يتضمنه الأثر من قدرات فنية. ويعتمد النقاد في ذلك التحليل والمقارنة؛ تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي، بتبيان الاتساق والهيئات والتراكيب والعلاقات، ومن جهة التشكيل الفني بتحليل الدلالات والرموز. والمقارنة تتم بكشف أثر التقاليد الشعرية الموروثة في العمل موضوع الدرس، وما أحدثه العمل من تأثير في تلك التقاليد[43].

خلاصة المفولات: هكذا تصب هذه الخصائص المذهبية الرمزية في نظرية الخلق من حيث إحالتها المفهوم الأدبي إلى بحث مستمر عن لغة جديدة غير مكرَّرة ولا مقلَّدة. ولم تكن مقالة (برادلي) (للشعر للشعر) التي طبعت ضمن كتابه (محاضرات أكسفورد في الشعر) عام (1901) إلا امتداداً للتأكيد على الجوهر الشكلي. فهو يطالب بأن نفكر في القصيدة كما توجد فعلياً وبدون بحث عن قصد مؤلفها، ومن ثم تختلف تجربتها الخيالية مع كل قارئ وفي كل وقت للقراءة. إنها تمتلك قيمة جوهرية، وقيمتها هي ما يجعلها غاية في ذاتها. وقد يمتلك الشعر قيمة بديلة مثل إيصال المعلومات وترقيق العواطف والشهرة للشاعر والحصول على المال... الخ، لكن هذه الفوائد لا يمكنها أن تحدِّد فائدته الشعرية بوصفه إرضاء للتجربة الخيالية. أما مسألة الأخلاق والخير فقد رأى أن علينا ألا نضع الشعر وخير الإنسان في تضاد، لأن الشعر نوع من خير الإنسان، وينبغي ألا نحدد القيمة الجوهرية لهذا النوع من الخير بواسطة مرجعية مباشرة لآخر. والأمر نفسه هو ما يبدو لدى (برادلي) في رؤيته لقيمة الشكل شعرياً، إنه يميز بين

---

[40]- المرجع نفسه

[41]- المرجع نفسه

[42]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ص62-64

[43]-- المرجع نفسه ص64

الموضوع في الحياة الواقعية وبين الموضوع في الفن، ويقوده ذلك إلى التمييز بين موضوع القصيدة وجوهرها، فالموضوع يمكن أن يحدَّد بمعزل عن القصيدة، وفي هذه الحالة هو خارجها، وعندما يتَّحد بالشكل فإنه يصنع ما يسميه (الجوهر)، **وإذا كان من الممكن أن نعرف الموضوع من دون قراءة** القصيدة نفسها، فإنه لا يمكن أن نعرف الجوهر إلا بقراءة القصيدة. ونتيجة ذلك تعني أن الموضوع لا يصنع قيمة القصيدة.

تركيب:

لا شك أن إغفال ممثلي نظرية التعبير الطابع البنائي أو التشكيلي هو الذي قادهم إلى الطريق المسدود. وعندما تحول الاتجاه من مصدر التعبير إلى طريقة التعبير، أو ما يسميه (جون ديوي) فعل التعبير، اقتربت نظرية الخلق من مركز دائرة الفن، وحامت حوله بفعل التعبير من حيث هو عملية تشكيلية أو بنائية تنتج عنها تجربة عنها جديدة لم يكن لها وجود قبل التعبير. **وما جعل** (ديوي) ينجح في مهمته هو تتبعه العملية الجمالية من الحافز إلى التعبير، ودراسته فعل التعبير نفسه بكيفية لم يتباعد من سار على دربه، مثل (إيردل جنكز) الذي يرى أن الفن يبدأ بالحافز الجمالي، والفن ثمرة لهذا الحافز، عملية تدريجية تتمثل مراحلها في التذوق والتعبير والإبداع. تبدأ بالفعل من أكثر المراحل بدائية وهلامية، ثم تعود واضحة بوصفها حالات الفعل التي يتحقق بواسطتها الحافز الجمالي ويهتدي إلى غايته[44].

[1]- محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر 2002ص 130-131

نظرية الانعكاس

مقدمة:

استندت نظرية الانعكاس في تفسير للأدب إلى الفلسفة المادية، التي ترى أن الوجود المادي أسبق على الوعي، بل الوجود المادي هو الذي ينتج ويحدد أشكال الوعي. ومن هذا المنطلق قدمت أفكار جديدة عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، واعتمدت على وضع الفرضيات **والاستقراء ودرلسة** تاريخ الفنون العالمية، وحاولت تفسير وتعليل الظاهرة الأدبية باعتبارها

[44]- جابر عصفور: نظريات معاصرة ص58

جزءا من الظاهرة الثقافية عامة، مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها عن بقية أنساق المعرفة والعلوم الإنسانية.

أولا- النشأة[45]:

إن مفهوم الانعكاس قديم؛ فالفكرة القائلة بأن الأدب يعكس المجتمع، ويصور الواقع تعود إلى مفهوم (**أفلاطون**) و(**أرسطو**) عن المحاكاة، كما وجدت عند الرومان، حيث استخدم (شيشرون) مفهوم (**مرآة العادات**)؛ أي أن الفن والأدب يصور العادات والتقاليد الاجتماعية، واستخدم المفهوم أيضا في القرون الوسطى كوسيلة للسخرية، وكذلك استخدم (الشكسبير) مفهومي (**المرآة والانعكاس**) في مسرحه، مؤكدا واقعية الفن الذي يجب أن يعكس الحياة لا تحريفها.

ويعد تشبيه الأدب بالمرآة، وربط الأعمال الأدبية بالعالم الخارجي من ابتداع النظرية الكلاسيكية، التي تجعل الأدب عاكسا للحقائق والواقع الاجتماعي، أي ما يقع خارج ذات الأديب، وكذا عالم المثل والحقائق المتعالية. بالإضافة إلى النظرية الرومانسية (التعبير) **التي** ربطت بين الأدب والعالم الداخلي للمبدع، إذ الأدب تعبير عن مشاعر المبدع وانفعالاته÷ فهو **مرآة تعكس ما بداخل الفنان.**

ثانيا- مرجعيات نظرية الانعكاس:

1-الأساس الفلسفي[46]: ترى الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي؛ أي علاقات وقوى **الإنتاج** (البنية التحتية) تولد وعيا محددا، يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر **والفن** (البنية الفوقية)، وأي تغير في البنية التحتية يؤدي غلى تغير في البنية الفوقية؛ بمعني أي تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي (**الثقافة، الفكر،** الفن، الأدب، القوانين...).

غير أن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية جدلية، تؤثر إحداهما في الأخرى؛ فكل تغير في علاقات الإنتاج أو في البنية الاقتصادية والاجتماعية، يستلزم تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب، والقيم... وهو ما يؤدي إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، أي أن الأدب الانعكاس للواقع الاجتماعي.

وهذا لا يعني أن الأدب مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية؛ لأنه ظاهرة متورطة؛ بمعنى يتأثر بالعلاقات الاجتماعية، مثلما يؤثر في البنية التحتية، يساهم في تغيير وهدمها.

---

[45]- محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر 2002ص 130-131

[46]- شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، ص72

لما أن المجتمع ليس كلا متجانسا كما ترى الفلسفة المادية، فإنه تسوده ثقافتين: **ثقافة** مسيطرة، هي ثقافة الطبقة المتحكمة في المجتمع، وثقافة أخرى تبنيها الطبقات المقهورة. وعلى هذا الأساس يكون للفن بعدا طبقيا اجتماعيا؛ أي هناك أعمال أدبية مماثلة للواقع الاجتماعي، تدعو للتصالح معه، وتكريسه، وهناك أعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لناء مجتمع أفضل؛ بمعنى أن بعض الأعمال تحكمها رؤية تصالحية، وأخرى تحكمها رؤية تجاوزية، وهنا يصبح الانعكاس أنواعا؛ انعكاس طبيعي (مزيف)، **وانعكاس واقعي (صادق)** كما ذهب (**لوكاتش**).

يدل ذلك على أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، وهو انعكاس ليس آليا، ولا متوازيا، ولا بسيطا، بل هو عملية متداخلة معقدة مركبة.

2- **لنين:** ارتبطت نظرية الانعكاس حرفيا بـ(لنين)، **الذي أكد بأن إحساسنا** وشعورنا هو صورة للعالم الخارجي، وأن الصورة لا توجد دون الشيء المصوّر، الذي بدوره يوجد مستقلا عن متلقي الصورة ووعيه. ومن ثم فالأعمال الأدبية عامة هي انعكاس للواقع، مرآة تصور الواقع الاجتماعي في تناقضاته وتعقيداته[47].

3- **كارل ماركس:** يؤكد على أن الفن يعكس الواقع الاجتماعي المستقر في وعي الإنسان، وهذا الواقع يتغير باستمرار، فالأدب يعكس مباشرة الأفكار السياسية والأخلاقية والجمالية لطبقة ما، ويعبر الفن والأدب السائد في عصر ما عن مشاعر أو أطماع الطبقة الحاكمة التي تعمل على فرض سلطتها من خلالهما، لذا يؤكد على أنه يجب على الأدب تصوير المجتمع الرأسمالي القائم على الاستغلال والظلم والكذب، تصويرا دقيقا بهدف تغييره[48].

4- **جورج لوكاتش[49]:** يؤكد على العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي، ويرى في الأدب وثيقة تاريخية تعكس كافة جوانب الحياة الاجتماعية، لذلك على الناقد البحث عن الروابط بين الأعمال الأدبية والجماعة الاجتماعية التي صدرت عنها عبر مراحل تاريخية محددة.

كما يذهب إلى أن نظرية الانعكاس تمثل المبدأ المشترك لكل صيغ السيطرة والعلمية على **الواقع من خلال الوعي الإنساني**. وهي بالتالي أساس الانعكاس الفني للواقع، ويصبح هدف البحث تحديد الخواص النوعية للانعكاس الفني داخل نظرية الانعكاس العامة (كيف ينعكس؟)، التي تكون كاملة من خلال المادية الجدلية.

ثالثا- مضمون نظرية الانعكاس:

---

[47]- محمد علي البدوي: **علم اجتماع الأدب**، ص132

[48]- المرجع نفسه ص 147

[49]- محمد علي البدوي: **علم اجتماع الأدب**، ص133

بما أن نشأة الأدب هي انعكاس للواقع الاجتماعي، فإن طبيعة الأدب لا بد أن ترتبط بذلك **الواقع** الذي أنتج فيه، ومن خلال استقراء تاريخ الفنون الأدبية يرى أصحاب النظرية أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الإقطاعي، والرومانسية ارتبطت بالثورة البورجوازية، وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولذ المدرسة الطبيعية، وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ طهرت الواقعية الاشتراكية. من هنا يتبين أن الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتج فيه، وإن صورة الأدب تتغير بتغير صورة المجتمع[50]، ويتضح ذلك من خلال نقطتين هما:

1-**علاقة الأدب بالتغيرات الاجتماعية[51]:** تفرض التغيرات الاجتماعية تبدلا في الرؤية والمواقف والمفاهيم، وكذلك في الأشكال الفنية واللغة، والأديب عضو في جماعة، كائن طبقي، أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية، إذ لا وجود للفرد المطلق؛ لأن الفرد خارج المجتمع هو خارج نفسه، والأديب لا يبدأ من الصفر، فهناك مواد سابقة عليه، مثل العادات والتقاليد والموروث، ودرجة التطور الاجتماعي والأدبي، كل ذلك يؤثر في الأديب؛ أي يتأثر بالجماعة التي ينتمي إليها، كما يؤثر فيها، ثم إنه يقدم إنتاجه إليها.

والأديب حين يكتب ويبدع، إنما ليعبر عن علاقته بالواقع أو بالمجتمع أو بالعالم، إنه يشعر أن هناك خللا ما في تلك العلاقة، وهذا ما يدفعه إلى تجسيد رؤية جديدة للمجتمع أو العالم متوسلا شكلا من أشكال الأدب، فالأديب هو الأداة التي يعبر بها المجتمع عن نفسه من خلالها، أو أداة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب.

صحيح أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي، ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل ذلك، لأن الأديب فعالية اجتماعية، وإن بدا فردا للوهلة الأولى، إذ أنه في اللحظة التي يكتب فيها ليتصل بالآخرين، ينتقل فعله من الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي أو الاجتماعي. **بعبارة** أخرى العمل الأدبي نتيجة جهد فردي متميز، لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه. وطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها، وطالما أنه يكتب لكي يعبر عن علاقته بالمجتمع، فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة، إنه يمزج الخاص بالعام أو الفردي بالجماعي، لكي يحقق لتجربته الأدبية شرطا أساسيا من شروط نجاحها،يتمثل في التواصل مع القراء.

2-استخدام اللغة[52]: علي صعيد اللغة يتعامل الأديب مع ظاهرة اجتماعية، وأسلوبه الخاص نتاج للتفاعل مع اللغة، وهذا التفاعل يتم عبر صراع ومعاناة من الطرفين؛ يجهد الأديب **في**

[50]- شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب ص73
[51]- المرجع نفسه ص74-75
[52]- شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب ص75

كبح جماح اللغة، وتطويعها لتخدم له هدفا محددا، وبما أنه عضو في الجماعة التي هي خالقة اللغة والمفردات والرموز، لا يمكنه بناء شكل أدبي (لغوي) **خارجا عن الجماعة**.

الأديب مقيد بمستوى لغوي معين، يحدده الوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها. كما يستخدم اللغة المألوفة (**لغة الجماعة**) بطريقة خاصة، وحتى هذا **الاستخدام للغة** (أي الصياغة والتشكيل) يحدد برؤية الأديب للغة، ووظيفتها ونوعية الجمهور الذي يخاطبه، والتي هي (الرؤية) في الأخير نتاج لواقع ثقافي طبقي سياسي اقتصادي، ينتمي إليه الأديب، وبالطبع يمكن القول أن الأديب العبقري هو الأقدر على تشكيل اللغة، بما يواتي هدفه، وهو هدف اجتماعي أيضا.

3- تركيب: من هذا كله يتضح أن الأسلوب أو الشكل له دلالة اجتماعية، ولاشك بأن مضمون العمل الأدبي هو كذلك نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب والظواهر الاجتماعية العامة، **المضمون** إذا نتاج التفاعل الخلاق بين الفرد والجماعة، هذه العلاقة الجدلية تنعكس على العمل الأدبي من حيث هو كل موحد، فتصبح القصيدة/الرواية شكلا ومضمونا معبرة عن موقف الأديب من المجتمع والعالم. غير أن تواجد عدة أدباء ينتمون إلى طبقة اجتماعية واحدة، ويعيشون في ذات المرحلة، لا يفرض بالضرورة تماثلا في إنتاجهم الأدبي، وإن كان المرء يستطيع أن يستنتج ملامح مشتركة بين الأعمال الأدبية التي تنتج في مرحلة اجتماعية **محددة**. كما أن تقدم المجتمع لا يفرض بالضرورة تقدما في الأشكال الأدبية، ولا انتكاسة **المجتمع تؤدي بالضرورة إلى انت**كاسة في الأشكال الأدبية؛ لأن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست آلية ولا متوازية، بل متداخلة، ومعقدة[53].

رابعا- نظرية الانعكاس والقارئ[54]:

ترى نظرية المحاكاة أن الأدب يطهر عواطف القارئ؛ أي أنه مجرد متلق للعمل، أما نظرية الانعكاس فإنها تنظر للقارئ كمتلق ومشارك غير مباشر في عملية الإبداع، فالأديب عندما يكتب، يكتب لجمهور من القراء له مستواه العلمي والثقافي ووعيه الفني، حينما يكتب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه القضايا، مما يؤثر في تشكيل وصياغة العمل الأدبي، والأديب الذي يتوجه بكتابته إلى الجمهور العريض غير المتجانس ثقافيا وعلميا، لا يمكن أن يكتب بأسلوب معقد غامض ملغز، بل يفرض عليه ذلك الجمهور أن يخاطبه بأسلوب يتسم بالبساطة والوضوح دون أن يعني ذلك اللجوء إلى المباشرة والتقريرية، إذ لا تتنافى البساطة مع الجمال، ولا تحط من قيمة العمل الأدبي، وفي الجهة المقابلة يمكن القول أن الأديب الذي يتوجه بأدبه إلى النخبة المثقفة أو الطليعة يكتب بأسلوب آخر.

---

[53]- المرجع نفسه ص 75

[54]- المرجع نفسه ص76

ومع أن هذه القضية تبدو معقدة، إذ أن الكاتب الملتزم قد يهدف إلى الارتقاء بذوق الجمهور العريض ووعيه الفني والثقافي، فيكتب بأسلوب يثير القراء، ويدفعهم إلى مزيد من القراءة النوعية، فإن ما يهم هو أن الجمهور القراء ليس سلبيا؛ أي مجرد متلق للأعمال، إنما له حضور غير مباشر أو مشاركة غير مباشرة، الجمهور ونوعيته يتدخل في تشكيل العمال الأدبية، وهو ما يؤكد أن عملية الإبداع الأدبي فاعلية اجتماعية.

خامسا- وظيفة الأدب في نظرية الانعكاس[55]:

الحديث عن وظيفة الأدب في ضوء نظرية الانعكاس، ينطلق من اعتبار الأدب فاعلية اجتماعية، ما يعني أنه تجربة إنسانية، والأديب عندما يهدف من وراء تجسيد رؤيته بشكل جمالي، لا يفعل ذلك بغية إظهار براعته الفنية، ومهارته اللغوية، وقدرته الثقافية، بل لكي يشاركه القراء التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهة نظرهم، أو تعديلها، أو تأكيد ما يؤمن به هذا الجمهور، لأن العمل الأدبي قد يغير موقف بعض القراء تجاه المجتمع أو الحياة أوالعالم، وقد يعدل أو يؤكد مواقف آخرين.

وحصيلة كل ذلك خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة؛ أي من خلال الإيحاء والإيماء، ويعتبر الانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع أو الطبقة الاجتماعية هو الجدوى الحقيقية للأدب، إذ يخاطب الأدب العقل والشعور، ويهدف إلى شحذ قوة الإدراك؛ أي استثارة الوعي وتنويره وتحفيزه إلى فهم العالم أكثر، وكما يساعد الناس على إدراك واقعهم الاجتماعي وتغييره.

ومع أن نظرية الانعكاس ترى أن وظيفة الأدب تتغير من عصر إلى عصر، ومن مرحلة اجتماعية إلى أخرى، فإنها تؤكد بأن الأديب الناضج وظيفته الدائمة، تتمثل في تحريك الإنسان بكليته فكره وشعره، عقله وأحاسيسه، لكي يمكنه من المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل.

نقد نظرية الانعكاس[56]:

يرى (جون هول) أن مفهوم الانعكاس مفهوم خاطئ، يمكن استبداله بمفهوم الإحالة الخارجية، إذ يوجد فرق بين الخصائص النوعية في المرآة (**الأدب**) وبين الواقع الذي تعكسه، ولو كان الأدب مجرد نسخة حرفية من موضوعه، ما أثر في أفراد المجتمع، لأن الأديب ليس مسجلا لواقع الأشياء حرفيا، إنما يسجل، ويضيف إليها من ذاته، وهذا ما يبلغ به الضمائر والقلوب، وهذا يعني أن الأديب لا يعكس الواقع كما هو، بل يضيف إليه.

---

[55]- شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب ص77

[56]- محمد علي البدوي: **علم اجتماع الأدب** ص 135

والملاحظ هنا أن نظرية الانعكاس كما يقدمها (جورج لوكاتش) لا تعتبر الأدب انعكاسا حرفيا للواقع، بل ترى أن الأديب يصور الواقع عبر وعيه، ويقدم رؤيته للعالم التي هي رؤية الجماعة التي ينتمي إليها.

خلاصة:

تستند نظرية الانعكاس إلى الفلسفة الواقعية المادية، ويشدد أعلامها على الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية، وعلى الصلة بين الأدب والمجتمع.

الشريف حبيلة

نظرية الأجناس

الأستاذ الشريف حبيلة
جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة1

مصطلح النوع: النوع Genre مصطلح حديث نسبيا في الخطاب النقدي. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي kinds أوSpecies. ويستمد المصطلح Genre أصله من الكلمة اللاتينية Genus التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind أو Sort أو Specie ولكن في بعض الأحول الأخرى تعتبر Specie فرعا من Genus جذرها هو Genre وGignere بمعنى (أن ينجب) وفي حالة المبنى للمجهول (أن يولد). وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضا. وهي مصطلحات مستمدة بالطبع من نفس المصطلحات الجذرية مثل Gender[57].

ويعتمد النوع في تعريفه على العروض أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية، أو القوافي، أو الأعراف، أو الاتفاقات، تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها، سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية[58].

ويعرف (تودوروف) بقوله: <<إن مفهوم النوع Genre أوSpecies مستمد من العلوم الطبيعية...فهناك اختلاف توعي بين معاني مصطلحي النوع Genre والنوع Specie، ويعتمد الاختلاف على ما إذا كانت لرصطلاحات مطبقة على كائنات طبيعية أو أعمال من نتاج العقل. في الحالة الأولى لن يعدل ظهور مثال جديد بالضرورة من سمات النوع، ومن ثم فإن خصوصيات الأمثلة الجديدة يمكن استنتاجها، في معظمها وعلى نحو كامل، من نموذج النوع. يمكن أن نجد مثالا على ذلك في حالة نوع نمر (النمر) Tiger، إذ نستطيع أن نستنتج من نوع نمر (النمر) كل السمات الخاصة بأي نمر مفرد، ولا يؤدي ميلاد نمر جديد إلى تعديل تعريفنا للنوع. إن تأثير الكائنات الحية المفردة على تطور النوع تأثير بطيء، إلى درجة يمكن معها الحسم على المستوى العلمي. الأمر نفسه في حالة الممارسة اللغوية؛ إذ لا تؤدي الجملة المفردة إلى تعديل قواعد اللغة، ولا بد للنحو أن يتيح استنتاج خصوصيات الجملة[59].

ويعتبر (رينيه وليك) و(أوستن وارين) النوع الأدبي مؤسسة مثل الجامعة والدولة، لا يوجد كما يوجد الحيوان أو البناء أو المكتبة، بل كما توجد المؤسسة. وبإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات أو الشعائر؛ كما بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك[60].

الحاجة إلى التصنيف:

تنشأ مفاهيم النوع وتتغير وتتزوي لدواع تاريخية، حيث إن كل نوع يتكون من نصوص تتراكم، فإن التجميع هو مجرد عملية تجميع، ولا يعني فصيلة محددة. الأنواع فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدل النوع، من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه أو العناصر المتغيرة، وخصوصا تلك الأعمال المرتبطة

---

[57]- رالف كوهين: التاريخ والنوع، (القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، (مجموعة دراسات)، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1997/1 ص25

[58]- رالف كوهين: المرجع نفسه ص25

[59]- تزيفان تودوروف: الأنواع الأدبية، المرجع نفسه ص42

[60]- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987ص237

بالنوع على نحو حميم... إن الاهتمام بالدوافع اهتمام تاريخي؛ حيث إن لدى الكاتب، والقراء، والنقاد المختلفين أغراضا مختلفة من تحديد النصوص بالطريقة التي يحددونها بها[61].

نظرية الأنواع:

هي مبدأ تنظيمي، لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (**المرحلة أو اللغة**)، **إنما بحسب أنماط** أدبية نوعية للبنية والتنظيم[62].

والتصنيف عملية إمبريقية[63] لا عملية منطقية. إنها افتراضات تاريخية يضعها الكاتب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية. ومثل هذه التجميعات توضع دائما في عبارات دالة على الاختلافات والتشابهات معا، وهي تؤلف فيما بينها نظاما للأنواع أو وحدة ما. والأغراض التي تخدمها أغراض اجتماعية وجمالية. تنشأ هذه التجميعات في لحظة تاريخية معينة، وكلما تضمنت المزيد من الأعضاء الجدد كانت موضوعا للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر، أو موضوعا يتم التخلي عنه. **الأنواع أنساق مفتوحة**.. تجميعات للنصوص يضعها النقاد ليفوا بوعودهم إزاء أطراف معينة. وكل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى ويتم تعريفه من خلاله. وتغير مثل هذه العلاقة يقوم على الانكماش إلى الداخل، أو التمدد، أو **التمازج**. إن الأعمال التي تنتمي إلى نوع واحد لا يحتاج إلى سمة وحيدة **مشتركة. مع شرط توفر لمسة** الوظيفة نفسها في ركل نص من النصوص الداخلة في النوع. إن أعضاء مصنف نوعي ما يمكن أن تتداخل مع أعضاء مصنف نوعي آخر، والعلاقات التي تكتشف بينهما إنما تكشف من خلال انضمام **أعضاء جدد للصنف**. وهكذا فالزعم بأن دراسة النوع لا بد من التخلي عنها لأن أعضاء النوع لا يشتركون في سمة أو سمات واحدة، هو زعم يمكن النظر فيه، لا باعتباره جليلا على إهمال النوع بل باعتباره دليلا على أهمية دراسته[64].

طريقة التصنيف:

عند تناول أي نص ينتمي إلى الأدب، لا بد أن نأخذ في اعتبارنا احتياجات مزدوجة: **لا بد أن نكون واعين**، أولا بأن النص تتجلى فيه سماته الخاصة، التي يشترك فيها مع كل النصوص الأدبية، أو مع النصوص التي تنتمي إلى واحدة من المجموعات الفرعية للأدب، التي تسمى الأنواع...ثانيا أن النص ليس مجرد نتاج لمزيج مكون من الخصائص الأدبية الممكنة، بل هو أيضا عملية تحويل لهذا المزيج. يمكن القول إذن إن كل دراسة أدبية لا بد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (**أوالنوع**)، ومن الأدب في عمومه (**أو النوع**) إلى العمل المعين[65].

ويقدم (**تودوروف**) ثلاث نقاط لتمييز العمل الأدبي[66]:

1- كل نظرية للأنواع تقوم على فرضية تهتم بتطبيق الأعمال الأدبية، ومن ثم لا بد من تقديم نقطة انطلاق، حيث تمييز ثلاث جوانب في العمل الأدبي:

أ- الجانب اللفظي: ويكمن في الجمل الملموسة التي تؤلف النص، وهنا نلاحظ مجموعتين من المشكلات تتعلق المجموعة الأولى بخصائص التلفظ نفسه، والثانية تتصل بأداء التلفظ بالنسبة للشخص الذي يعبر

---

[61]- رالف كوهين: **المرجع السابق ص27**

[62]- رينيه ويليك وأوستن وارين: **المرجع السابق ص238**

[63]- الإمبريقيةEmpircism هي المذهب الذي يرى أن أصل معرفة هو التجربة (المذهب التجريبي)، ويرى أن معرفة الأشياء هي نتيجة مباشرة للمشاهدة والملاحظة والتجربة. **وقد أدى إلى** ظهور نظرية في العلوم الطبيعية **ترى** أن العالم يتكون **من مجموعة متشابكة من العناصر**، ما يربط بعضها ببعض ليس علاقات سببية حتمية، إنما علاقات نظامية ترتيبية لا ترجع **إلى علة** فوقية، لها قدرة **على الأمورفي الوجود** تغيرها إذا أرادت. وفي الوقت الذي تريد.

[64]- رالف كوهين: **المرجع السابق ص31**

[65]- تزيفان تودوروف: الأنواع الأدبية، المرجع نفسه ص43

[66]- المرجع نفسه ص 52

عن النص والشخص الذي يتلقاه. ويبقى العنصر الشائك في الحالتين الصورة المتضمنة في النص (وجهة النظر).

أ-الجانب التركيبي: فيه تناقش العلاقة التي يساند بها أجزاء العمل بعضها بعضا (التأليف قديما)، ويمكن أن تكون هذه العلاقة في ثلاثة أنماط: علاقة منطقية، وزمانية، ومكانية.

أ- الجانب الدلالي: (موضوعات النص الأدبي) وهو افتراض وجود بعض الدلالات العامة للأدب، وفهما لبعض الموضوعات التي نصادفها في كل زمان ومكان، تلك الموضوعات المحدودة في عدد معين، لفهم تحولاتها وامتزاجاتها مما يسفر عن تداخل واضح في الموضوعات الأدبية.

وهذه جوانب توجد في علاقات متداخلة معقدة، تفصل فقط عند دراستها.

2- لا بد أن يصاغ الاختيار المبدئي على المستوى الذي تتموضع فيه الأبنية الأدبية. **مع الإصرار، على** النظر في كل العناصر الجديرة بالملاحظة في العالم الأدبي، باعتبارها تجليا لبنية مجردة ومنفصلة، لبناء عقلي.

3- إن مفهوم النوع لا بد أن يُعدَل، كونها أنواعا تاريخية، وأنواع نظرية: الأنواع التاريخية نتاج لملاحظة الظاهرة الأدبية، أما الأنواع النظرية فتستنتج من نظرية الأدب، بل يتم التمييز في الأنواع النظرية، بين الأنواع وحيدة العنصر والأنواع المركبة؛ تتميز الأولى بوجود أو غياب سمة بنائية واحدة، أما الأخيرة فتتميز بوجود أو غياب اتحاد لمجموعة من السمات. ويوحي كل شيء بأن الأنواع التاريخية هي مجموعات متفرعة عن أنواع نظرية مركبة.

فالأنواع التي تستنتج من النظرية لا بد أن تكون مدعمة بالرجوع إلى النصوص، وإذا فشلت الاستنتاجات في الاتفاق مع أي عملن فهذا يعني فشل العمل. ومن ناحية أخرى، **لا بد أن تكون الأنواع التي توجد في** التاريخ الأدبي موضوعا للشرح من قبل نظرية متماسكة، وإلا ستكرس الأحكام السابقة التي وصلت من **الماضي**. وعليه فالكوميديا مثلا هي في حقيقتها وهم خاص، ومن ثم فإن تعريف النوع سيكون تقلبا مستمرا بين وصف الظاهرة والنظرية المجردة[67].

ويلخص (**توماس كنت**) عملية التصنيف في الإجابة عن الأسئلة الآتية: كيف يمكن لنوع من النص الأدبي أن يتميز عن نوع آخر؟ كيف تتطور النصوص الأدبية؟ ما دور القارئ في ذلك؟ كيف يعني النص معنى ما؟ كيف يتغير معنى النص من فترة تاريخية إلى آخر؟ لماذا توجه تفسيرات مختلفة للنص نفسه؟ ما **النص؟**[68]

---

[67]- المرجع نفسه ص 53

[68]- **توماس كنت**: تصنيف الأنواع، المرجع نفسه ص57