دروس على الخط مقياس نظرية الأدب

د. عبد الرشيد هميسي

سنة ثانية ليسانس لغة

تقديم

هذه الدروس خاصة بمقياس نظرية الأدب ، مخصصة لطلبة السنة ثانية ليسانس تخصص دراسات أدبية . 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 المواضيع، حيث بدأتها بتعريف الطالب بنظرية الأدب ، ثم عرفته بصلة نظرية الأدب بالعلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع، ثم تناولت موضوع طبيعة الأدب ، وخصصت محاضرة وضحت فيها وظيفة الأدب الجمالية والمعرفية والسيكلوجية والاجتماعية .. بعد هذا طرقت إلى نظريات أدبية أربعة مقررة وهي على الترتيب: المحاكاة – التعبير – الخلق – الانعكاس. متعرضا لنشأة كل واحدة منها ، و ذكر منشئيها ، والمبادئ التي قامت عليها ، وتفسيرها للظاهرة الأدبية نشوءً وطبيعةً وتلقياً وتأثيراً. مع ذكر مثالب كل نظرية إن وُجدت.

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

الدرس الأول

نظرية الأدب (الماهية والحدود)

1 -ما النظرية؟

أ –لغة:

مادة (نظر) في المعاجم العربية لها عدَّة معاني: كالإبصار، والترقب، والإمهال والإصغاء، والتوقع، والحكم والقضاء، والتأمّل ... والذي يهمنا من هذه المعاني هو المعنى الأخير، فالنظر في القضية يعني «درسها وتدبَّرها، نظر في الكتاب ﴿ثُمَّ نَظَرَ * ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ﴾ ﴿فَنَظَرَ نَظْرَةً فِي النُّجُومِ﴾ ﴿قُلِ انظُرُواْ مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ [1]» إذن فالنظر لغة هو الدّرس والتأمل. ويهمنا أيضا معنى التوقع والتنبؤ.

لأن من شأن النظرية الاهتمام بمآلات الشيء التي تدرسه وفي المعجم: «انتظر خيراً: توقعه، تنبأ به، نتيجة منتظرة» [2]. ومن هذه المادة جاءت كلمة المناظرة، وهي المناقشة والمجادلة والمباحثة.

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 ظاهر / قضية ما، وضبطها بذلك القانون ثم التنبؤ بنتائجها المستقبلية.

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

---

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

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص 2233.

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

2 ـما الأدب؟

لقد حظي الأدب بتعاريف كثيرة متنوعة بتنوع النزعات والمذاهب الأدبية التي حَدَّته، أو بتنوع الأزمان والأقطار.

لقد عرّفه مُحَمَّد مندو بقوله: «كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معاً»[1] 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[2] 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» [3] 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[4].

---

[1]– مُحَمَّد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، ط5، 2006، ص 4.

[2]– مُحَمَّد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، دط، دت، ص 9.

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

[4]– 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 الدب 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:

هذا المصطلح حديث النشأة، لكن ممارسة 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 العصر الحديث فقد اتضحت نظرية الأدب بأركانها وحدودها ووظيفتها.

نظرية الأدب هي: «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»[1].

يخرج من هذا التعريف الآراء التي حاولت تفسير شيء يخص الأدب دون أن تستند على نظرية معرفية أو فلسفة، أو دون اتساق وانسجام.

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

4 محاور نظرية الأدب:

أ – **نشأة الأدب**: تبحث نظرية الأدب في الأسباب المؤدية إلى نشأة الأدب، فهل هي القوى الخارجة كالوحي والالهام، وربَّة الشعر عند اليونان أو شيطان الشعر عند العرب الجاهليين.

أم هي قوى داخلية في الإنسان، كغريزة حب النغم والإيقاع، أم الانفعال، ونشاط الخيال، أم هو اللاشعور الفردي، أم هي الأساطير القديمة المخزونة في ذهن الإنسان.

أم هو نتيجة لعملية خلق حرَّة، أو لفعالية اجتماعية؟

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

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

ب – طبيعة الأدب:

تحاول نظرية الأدب الإجابة على سؤال مركزي وهو: ما الأدب؟ ما ميزاته؟ ما الخصائص الخاصة له؟

هل الأدب محاكاة لفظية فقط؟ وهل هو محاكاة للظواهر الخارجية أم الداخلية؟ أم لكليهما؟

هل الأدب انعكاس لصورة المجتمع؟ أم لصورة الأديب ولانفعالاته؟ هل الأيديولوجيا لها دخل في تكوين النص الأدبي؟

هذه الأسئلة وغيرها تبحث فيها نظرية الأدب وتحاول الخروج بخلاصه كافية لتفسير ماهية الأدب.

ج– وظيفة الأدب:

هل وظيفة الأدب إفساد الأخلاق كما قال أفلاطون، أم تطهير العواطف على رأي أرسطو؟ أم هو للمتعة الخالصة والإحساس بالجمال الخالص؟ وهل يساعد على الفرار من الواقع أو يدفعنا إلى الالتصاق به في سبيل تخطيه إلى واقع أفضل؟[1] أم هل يثير في القارئ انفعالا وجدانيا أو هو يساعد المؤرخ وعالم الاجتماع وعالم النفس على فهم التاريخ والمجتمع والنفس البشرية؟.

[1]–ينظر: المرجع السابق، ص 9، 10، 11.

الدرس الثاني

نظرية الأدب والعلوم الأخرى I

I – نظرية الأدب وعلم النفس:

إن الأدب يتصل اتصالاً وثيقًا بعلم النفس، فكل ما ينتجه الأديب هو من المخاض العقلي والنفسي له، لذا نستطيع القول أن الأدب مرآة لنفس الأديب فالحديث عن أي ركن من أركان الأدب الثلاثة (الأديب، النص الأدبي، القارئ) يجرّنا إلى الحديث عن الحالات النفسية لدى الأديب ولدى القارئ.

جاء علم النفس وقدَّم بإجابات 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].

1 -القضايا النفسية في النقد العربي القديم:

لم تخلُ كتابات العرب القدامى من الإشارات والوقفات التي تقيم علاقة ما بين الأدب والنفس، ومن هذه القضايا.

1 -أ- الباعث على قول الشعر: طرق ابن قتيبة هذه القضية ذكر أن لقول الشعر دواعٍ مختلفة باختلاف الشاعر، منها: الشراب، والطرب، والطمع، والغضب، والشوق. كما وصف بعض الأوقات والأماكن التي تحض على قول الشعر[2].

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

[2]- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، ص 198.

1 ـج- 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.

2 ـعلاقة نظرية الأدب بالمفاهيم الأساسية لعلم النفس:

إن المفاهيم المركزية التي طرقها علم النفس كان لها دور في فهم عملية الإبداع، وفي فهم نفسية المبدعين الغامضة، ثم في فهم أثر الأدب على المتلقي وهذا المفاهيم نفسها إلى سبعة محاور كبرى:

2-1- الحياة العقلية:

يقسِّم علماء النفس العقل إلى ثلاثة مستويات وهي:

2-1-أ- منطقة الشعور: وهي المنطقة التي تكون فيها الأفكار والتجارب العقلية في حالة اليقظة، كالشعور بالفرح أو الحزن ... وهذه المنطقة على قسمين: بؤرة الشعور، وهي ما نهتم فيه الآن، وحاشية الشعور ونقصد بها الأشياء التي تقلّ عنايتنا بها مثل عنايتنا بالأشياء التي تقع في بؤرة الشعور.

2-1-ب- ما وراء الشعور: وهي كالمستودع؛ فيها التجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، لكنها قابلة للاستدعاء في منطقة الشعور، كأن يُذكر أمامك كلمة "أبو العلاء المعري" عندها ستستحضر سيرته أو شعره أو ... وظيفة هذه المنطقة أنها تفيد الإنسان من تجاربه الماضية، ولولا وجود هذه المنطقة لعاش الإنسان التجربة الواحدة عدّة مرات.

---

[1]- ينظر المرجع نفسه، ص 198، 199.

[2]- المرجع السابق، ص 200.

2-1-ج- منطقة اللاشعور: وتسمّى العقل الباطن، وهي أيضا مستودع لكنها مستودع التجارب المرَّة فقط كالرغبات التي لم تتحقق أو المخاوف، أو آمال لم تتحقق ... كل هذه الأشياء وغيرها تنحدر إلى اعماق النفس، و لا يتم استدعاؤها إلاّ بوسائل غير عادية (كأحلام النوم، التنويم المغناطيسي، التحليل النفي، الغيبوبة، الاضطرابات العصبية، الجنون ....)

أهمية هذه المنطقة تكمن في أنها تدفع الإنسان إلى الإنتاج الفني[1].

2-2- الاستعدادات والدوافع:

نعني بالاستعدادات «القدرة على الإدراك الحسِّي وعلى التصور والتخيل ... والذكاء والمواهب الفطرية»[2]

أمَّا الدوافع فهي كل حالة داخلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة، وهي بهذا مركبة من ثلاثة عناصر: مثير ينشطه، وسلوك يصدر عنه، وهدف يرمي إليه[3].

الفرق بين الاستعدادات والدوافع، أن الأولى موقفها سلبي أمَّا الثانية فموقفها إيجابي، مثلهما كمثل الآلة السّاكنة، والمحركات التي تدفعها للعمل.

إن الاستعدادات والدوافع إذا قضت رغبتها في يُسر وسهولة كان السُّرور يغري بالتكرار والاستئناف أمّا الألم فيدفع إلى التبرم بالعمل والامتناع عنه[4].

2-3- عمليات عقلية أخرى:

2-3-أ- الادراك الحسِّي: وهو الأساس الأول للعمليات العقلية، أي هو الفهم أو التعقل بواسطة الحواس، (إدراك الألوان، والأشكال والأحجام بالبصر، وإدراك الأصوات والنغمات بالسمع، وإدراك الطعوم بالذوق، والروائح بالشمَّ،

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972، ص 65.
[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 138.
[3]- ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد العربي، ص 65.
[4]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 138.

وملمس الأشياء باللمس) وكلما كان الإدراك الحسِّي قويًا لدى الفنان كلما أتاح ذلك له الوصف الدقيق للأشياء، أي أن الصورة الشعرية —مثلا— مرهونة بالإدراك الحسِّي الجيد[1].

ومن الصور الشعرية البصرية قول شاعر يصف الاستعداد لرحلة صيد في الصَّباح الباكر:

نحن نصلي والبُزاة تخرجُ مجراوات والخيولُ سُرَجُ

أي أن الرجال تصلّي والصقور تخرج عارية الظهور والخيول سَرج استعداداً لرحلة الصَّيد.

2-3-ب- التصوّر: وهو نتيجة للإدراك الحسِّي، وهو «استحضار ذهني أو خيالي ناتج عن انفعال حسِّي خارجي أو داخلي، مختلف في ملامحه وخصائصه باختلاف صاحبه والحالة النفسية المسيطرة عليه، ومتنوع حسب رهافة الحسَ، أو عمق الثقافة أو حدّة الخيال التي يتميز بها صاحبه»[2].

أي أنه يعتمد على صور المدركات الحسَّية عند غيبتها عن الحواس وهي أمّا صور بصرية، أو سمعية، أو شمية أو لمسيَّة.

إذن فالتصور يساعد الأدباء على وصف تجاربهم وصفًا دقيقًا، فمن الأدباء من يتميز بقوة الوصف البصري، ومنهم مَنْ يتميز بقوة الوصف السمّعي وهكذا ....

قال أبو فراس الحمداني:

أنختُ وصاحبايَ بذي طلوحٍ طلائعُ شفَّها وَخْدُ القفار

ولا ماءٌ سوى نطف الرَّوايا ولا زادٌ سوى القنص المثار[3]

وهي صورة بصرية منسجمة أخاذة توحي بالضنك الذي عاناه الشاعر مع صاحبيه أثناء سفرهم في الصَّحراء، و ما لاقوه من عطش وجوع، وتعب.

2-3-ج- التخيل: وهو القدرة على تشكيل صور الأشياء /الأشخاص/مشاهد الوجود: وهو القادر على تنسيق المدركات وترتيبها[4]. وفي العادة لا يكون لهذا التركيب وجود حسي، إنما وجوده خيالي.

ومثال ذلك انطاق الجماد قال المعرّي:

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

[2]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 69.

[3]- ذو طلوح: مكان الطلائح: جمع طليح والناقة الطليح هي التي أدركها الإعياء والهزال من – الرَّوايا: جمع رواية وهي قربة الماء. القنص: الصَّيد.

[4]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 87.

أفضل من أفضلهم صخرةٌ لا تظلم الناس ولا تكذب

أو كقول الشاعر:

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاه مضاعف الغيث العميم

نزلنا روحه فحنا علينا حنوَّ المرضعات على الفطيم

2-4- تداعي المعاني:

هذا العنصر مهمّ جدًّا في الإنتاج الأدبي، وهذا توارد المعاني على الذهن واحدًا بعد الآخر لوجود علاقة بينهما وهذه العلاقة إمَّا: تشابه، أو تضاد، أو اقتران زماني أو مكاني. كأن تذكرنا التجارب السَّارَّة بتجارب أخرى سارَّة.

2-4-أ- أثر تداعي المعاني في التشبيه:

عندما يرى الأديب شيئا فيذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء، فيختار منها ما يحقق غرضه ويطابق مقتضى الحال. فإذا رأى وجهًا مشرقًا شبهه بالبدر، وذلك لوجود أوجه الشبه بينهما كإشراق الوجه، والاستدارة، والملاحة.

وأيسر أنواع التشبيه ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه حسّيًّا، وأعقد أنواعه ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه صورة مركبة من عناصر متعددة. مثال ذلك:

وتراه في ظلم الوغى فتخاله قمرًا يكرّ على الرِّجال بكوكب[1]

2-4-ب- أثر تداعي المعاني في الاستعارة:

تمتاز الاستعارة عن التشبيه بالمبالغة والإغراق في التخييل، لأنها تدَّعي أن المشبه والمشبه به فردان من كلَّ واحد. قال الشاعر:

يا كوكبًا ما كان أقصر عمره وكذاك عمر كواكب الأسحار

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 78، 79.

فالمشبه هنا في صغر الجسم وعلوّ الشأن (لأن المشبه هو ابن الشاعر الذي مات) والشاعر هنا يدّعي أن ابنه كوكب حقيقي، وهي عملية خيالية غير واقعية وعلى سبيل الملاحظة هناك استعارات نستعملها و لا نشعر أنها استعارات كأن نقول: هذا رأي ناضج، وتسمى هذه الاستعارات (استعارات لا شعورية) والسَّبب في ذلك الإلف وطول الزمن[1].

2-4-ج- تداعي المعاني في الكناية:

الكناية هي لفظ أُطلِقَ أُرِيدَ به لازم معناه، مع جواز بإرادة المعنى الحقيقي إذن فالتلازم هو أحد عوامل تداعي المعاني لأننا باستعماله نستخدم اللازم ونريد الملزوم، فإذا كنَّينا بكثرة رماد القدر عن الكرم مثلا: فذلك لما بين كثرة الرماد والكرم من تلازم؛ فالكرم يستدعي للذهن كثرة تقديم الطعام للضيوف، وهذا يستلزم كثرة التخلف الطعام[2].

[1]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 143.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

الدرس الثالث

نظرية الأدب والعلوم الأخرى II

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، بدءًا من العلاقات البسيطة إلى العلاقات المركبة الجماعية [1]. والعلاقة بين المجتمع 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[1].

---

[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.

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 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[2].

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 الرَّواية فظهورها مرهون بالمطبعة والورق وانتشار التعليم[3].

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) وأضاف عنصرًا ثالثا وهو الجنس (إضافة إلى عنصر الزمن الذي قال به "فيكو") والعامل الجغرافي الاجتماعي قالت به مدام دي ستال.

أمَّا كارل ماركس فقد جاء بمفاهيم جديدة حول علاقة المجتمع بالأدب، فقد قال بالعلاقة الجدلية بين البناءين التحتي والفوقي[4].

2 -الأدب مؤسسة اجتماعية:

---

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

[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 159.

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

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

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 عندم 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[1].

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 إسكاربيه أصدر عدّة أبحاث في هذا المجال مثل (سوسيولوجيا الأدب) (1958) وهناك محطَّات ثلاثة هي ضرورية لأي باحث في سوسيولوجيا الأدب:

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[2].

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

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

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

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 إسكاربييه 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»[1].

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.

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[2].

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 اسكاربييه؛ لأن اللجنة التي تختار النص تراعي ذوق الجمهور (حكم واقعي)، ومن جهة أخرى هي تحاول أن تفرض على الجمهور ذوقاً خاصًّا. وقال اسكاربييه بأن دُور النشر

[1]- روبير إسكاربييه، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال عرموني، ص 160.

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

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[1].

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.

[1]- روبير اسكاربييه، سوسيولوجيا الأدب، ص 97، 98.

الدرس الرابع

نظرية المحاكاة

تعدُّ نظرية المحاكاة أوّل نظرية من نظريات الأدب المكتملة وقد ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد على يد أفلاطون ثم اكتملت على يده تلميذه 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

يرى أفلاطون أن الوجود مقسَّم إلى ثلاث دوائر:

عالم المثل – عالم الحسّ – عالم الظلال 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

[1]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 14.

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

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...[1]

مصدر ربّة 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» [2].

لابُدَّ أن أسجل هنا التباسا في الفهم: كيف يخبرنا أفلاطون أن الشعر محاكاة للمحاكي، ومرّة يثبت أنه من عند الإله! فهل الله يحاكي المحاكي؟!.

في نصٍّ آخر يفرّق 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 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»[3].

والظاهر من خلال هذا النص أنه يمتدح الشاعر الملهَم، ويضع من قيمة الشاعر المتصنّع، لكنه في نصٍّ آخر يهين الشاعر الملهَم، الذي لا يخترع شيئا لأن الشعر ليس منه بل من ربة الشعر، حيث يقول: «إنه مخلوق خفيف محلِّق لا يخترع شيئًا

[1]- المرجع السابق، ص 24.

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

[3]- محمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 29.

حتى يوحى إليه، فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله، فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حول ولا طول، ولا يستطيع أن ينطق بالشعر»[1].

4-رفض أفلاطون أن يُصوِّر الأبطال في صورة سيئة، أي ينتقلون من السَّعادة إلى الشقاوة، وهذا عيب خلقي خطير عنده، ومنافٍ للعدالة، أن من الممكن أن يصير الشرير سعيدًا والخَيِّرُ شقيًا، لأنه لا شيء من الشر يمكن أن يحدث في هذه الحياة و لا بعد الموت[2].

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.

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[3].

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:

في كتابه (فن الشعر) بسط أرسطو نظرية المحاكاة بنظرتة 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]- سهير القلماوي، فن الأدب -المحاكاة-، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953، ص 76.

[2]- ينظر: مُحَمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 39.

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

1-حصر أرسطو المحاكاة في الفنون –عكس أفلاطون الذي عمما 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[1] 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 تمثل 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[2].

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» [3]. 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[4].

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[5].

---

[1]- ينظر: محمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

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

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

8-لا يقيم أرسطو وزنًا للشعر الغنائي، أنه أثر الوعي الفردي ثم لأنه خالٍ من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية[1].

9-الدافع لقول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية، إن الذي يولّد الشعر هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع[2]. 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 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[3].

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 حافزًا 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[4].

---

[1]- محمّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 51.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 36، 38.

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

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

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[1].

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]- المرجع نفسه، ص 18.

الدرس الخامس

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 محمَّد 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.

وهذا التعريف يهدم مفهوم الصنعة في الشعر، فالشعور هو صانع الشعر لا الصنعة والخبرة ولقد قال أيضا أن القارئ بين لغة الشعر ولغة النثر ليس كبيرًا.

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.

الشعر عند وورد زورث 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» [2].

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

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 الحسِّية 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 كُلاًّ واحدًا في الفنان، بل كُلاًّ واحدًا في الطبيعة، وهذا الخيال وحده يميز بين الشعراء والعباقرة والشعراء المتشاعرين» [3].

---

[1]– إحسان عباس، فن الشعر، ص 28.

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

[3]– ينظر: محمَّد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 54.

يفرّق 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»[1].

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[2].

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»[3].

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» [4]، 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).

---

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

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

[3]– كوليردج ص156، نقلا عن: مُحَمَّد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 63.

[4]– المرجع نفسه، ص 64.

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 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–قوة العلاقة بين الأدب والسِّيرة، 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

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

- 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[1].
- ركزت نظرية المحاكاة على الخارج، بينما ركزت نظرية التعبير على الداخل (الوجدان، الشعر ....)

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 62، 63.

الدرس السادس

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]- مُحَمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 301.

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

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

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

[6]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود مُحَمَّد 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]– مُحَمَّد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 30.

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

[3]– مُحَمَّد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 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.

الدرس السابع

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 ينقل 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]- محمَّد 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 السِّياسية 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: محمّد 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 ونم وها 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 أعمالا 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 مستغلّةً، 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 موضوعيًا 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: مُحَمَّد 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 «غا بت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فَقَدَ 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 الأعمال 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.

الفهرست

تقديم 1

نظرية الأدب الماهية والحدود 2

نظرية الأدب والعلوم الأخرى 1 6

نظرية الأدب والعلوم الأخرى 2 12

نظرية المحاكاة 18

نظرية التعبير 24

نظرية الخلق 30

نظرية الانعكاس 34