محاضرات مقياس نظرية الأدب

د. عبد الرشيد هميسي

تقديم

هذه المحاضرات 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 مواضيع المحاضرات ، 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. وآخر شيء طرقته هو نظرية الأجناس الأدبية وما يتعلق بها.

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

المحاضرة الأولى

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- ما الأدب؟

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

لقد عرّفه محمد 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].

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.

---

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، ط5، 2006، ص 4.

[2]- محمد 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.

3- نظرية الأدب:

هذا المصطلح حديث النشأة، لكن ممارسة النظرية قديم قدم أفلاطون وأرسطو لأنهما تحدثا عن أوّل 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.

ب- طبيعة الأدب:

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

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

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.

المحاضرة الثانية

طبيعة الأدب

1- كلمة أدب:

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

وإني على ما كان من عُنجهيتي ولوثة أعرابيتي لأديبُ

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

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

2- مفهوم الأدب وطبيعته:

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

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

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

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

---

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

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

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

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

[5]- المرجع نفسه، ج3، ص 104.

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

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

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

ويعرفه طه حسين بقوله: «هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لا يريد بها إلا خطر له في لفظ يلائمه رقة ولينًا وعذوبة أو روعة وعنفًا وخشونة ....»[2].

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

أمَّا سيد قطب فقد عرّفه بقوله: «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[3].

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

أي أن «وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفًا علميًا بحتًا، ليس عملاً أدبيًا مهما تكن صيغه التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير، أمّا التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل أدبي لأنه تصوير لتجربة شعورية»[4].

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

---

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 4.

[2]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 33.

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

[4]- المرجع نفسه، ص 10.

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

يعرف رومان جاكوبسن الأدب على أنه «عنف منظم يُمارس على الحديث العادي يحوّل ويُكثف اللغة العادية، ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم»[1] وهذا التعريف يركز على الانزياح باعتباره مفهومًا مركزيًا في التفريق بين الكلام الأدبي والكلام العادي، فالانزياح والتكثيف يكسبان النصَّ شعرية، وهذه الأخيرة مفقودة في الكلام العادي، ومن شأنها أن ترتقي بالكلام العادي والمبتذل إلى الكلام الأدبي الراقي، ونرى تيري ايجلتون مثل لذلك عندما قال: إذا سمعت أحدا يقول: (أنت يا عروس السكينة التي لم تنتهك ...) فأنت الآن أمام حضرة الدب، لأن هناك عدم تناسب بين الدلاَّت والمدلولات، فهذه العبارة تلفت الانتباه إلى نفسها، تتباهى بوجودها المادي مثلما لا تفعل عبارات أخرى كـ (السائقون مضربون) إن الأدب حسب الشكلانيين الرُّوس تنظيما خاصًّا للغة له قوانينه وبنياته وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها، فالنص الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسًا للواقع الاجتماعي و لا تجسيدًا لحقيقة متعالية، إنه «حقيقة مادية ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة، إنه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما»[2].

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

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

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

[2]– المرجع السابق، ص 13.

أ- العاطفة:

وهي الحالة التي تتشبع فيها نفس الأديب بموضوع أو فكرة أو مشاهدة تؤثر فيها تأثيرًا قويًا يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإعراب عمَّا يجول بخلده (الخوف – الفرح – الرضا – الأمل ...) وهذه حالات وجدانية سريعة الزوال بينما هذه الحالات قد تتركب وتتعقد حتى تصبح عاطفة أو وجدانا، فالعاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال، والعاطفة تبدأ نحو شيء ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرّد كحب الحريَّة، أو العلم، أو كراهية الظلم وهي التي تطبع الإنسان بطابع خاص، وتوجّه مجهوده وتسوقه لعمل معين[1].والعاطفة مقسمة إلى ثلاث: عاطفة الأديب، عاطفة القارئ، عاطفة القصة أو المسرحية. والعاطفة المهمَّة من هذه الثلاث هي عاطفة القارئ لأنها هي الحاكمة على النصَّ، لأن النص موجَّه إلى القارئ.

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

ناقم على السَّماء حاقد على البشر

ساخط على القضاء ثائر على القدر

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

فلا هطلت عليَّ ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

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

وللعاطفة مقاييس منها[2]:

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

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

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

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص 46، 48.

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

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

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

ب- الفكرة:

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

ج- الخيال:

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

1- أنها أقل وضاحًا من الصورة الحسيّة .

2- لا تتقيد بقيود الزمان والمكان .

3- قابلة للتشكل حسبما يراه الأديب.

[1]- المرجع السابق، ص 51.

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

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

د- **الصُّورة**:

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

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

وللصورة الجيدة عدّة شروط:

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

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

3- أن تكون الصُّورة واضحة الرؤية غير متنافرة .

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

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

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

المحاضرة الثالثة

وظيفة الأدب

هذا سؤال قديم متجدد: هل للأدب وظيفة؟ ولقد اختلفت الإجابة باختلاف العصور والنقَّاد وبين قطبين متباعدين، فقطب يقول أن الأدب يعلِّم ويهذِّب ويصلح حال الفرد والمجتمع وقطب قال بأنه للمتعة فقط، فإذا قال القطب الأدب نوع من الدعاية لمبادئ خاصة أجاب القطب الأول أن الشعر هو موسيقى صوتية وصور، و إذا قال الأول أنه الأدب عمل جاد، قال الثاني: لا بل هو لعب.

لابُدَّ من الإحاطة بهذين الرّأيين ومعرفة تفاصيل أُوال والحجج المستخدمة في الوصول إلى هذه النتائج.

1- رأي مدرسة الفن للفن:

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

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

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

ولقد نوقش برادلي بشأن رأيه هذا في أربعة مسائل:

1- القضايا الخارجية عن شعر طبيعة الشعر كالدين والثقافة والتعليم وترقيق العواطف وخدمة القضايا الإنسانية العادلة وشهرة الشاعر: هذه القضايا ليست على مستوى واحد. ولكن برادلي يشملها بحكم واحد. وهو أنها لا يمكنها أن

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

تقرر القيمة الشعرية للتجربة الجمالية لكن لابُدّ أن يستثني ترقيق العواطف وخدمة القضايا العادلة، لأنها تتصل اتصالا مباشرًا بالقيمة الشعرية الخالصة وإلاَّ صار الوصف الشعري مجرد صوت فارغ لا معنى له.

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

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

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

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

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

2- رأي أفلاطون:

لقد قسَّم أفلاطون الشعر إلى قسمين: قسم يقوم على المحاكاة، وقسم لا يقوم عليها، ثم طرد الشعر المعتمد على المحاكاة واستبقى أنواعًا منه ليست المحاكاة منه في شيء، ولقد قال عن الشاعر: "وسنجلُّه كشيء مقدس معجب ممتع، وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمر، ونضع التاج على مفرقه، ونرسله إلى مدينة أخرى، أمَّا نحن فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرًا وقصاصًا أخف شعرًا وأقل إمتاعًا، شاعرًا يحكي لنا حديث الإنسان الخيِّر"[2].

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

[2]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، دط، دت، ص 163.

فأفلاطون لا يقصي من جمهوريته إلاّ نوعًا واحدًا من الشعراء، وهو الذين انهمكوا في المتعة فحسب، أي الذي ينقل الأمور المنفرة بمهارة. لكنه بعد ذلك أقصى كل أنواع الشعر القائمة على المحاكاة، واستبقى فقط على الشعر المادح للآلهة والناس الخيِّرين.

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

3– رأي أرسطو:

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

4– النقاد العرب القدامى:

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

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

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

[1]– المرجع السابق، ص 166.

5– عصر النهضة وما بعده:

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

6– المذهب الرُّومنسي:

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

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

ب–قيمة خارجية ذات نتائج خلقية واجتماعية

لقد كان وردزروث يقول: «كلّ شاعر عظيم فهو معلِّم، وأحبّ أن يعتبر في الناس معلمًا أو لا شيء ..»[2]. فالشعر عنده يجب أن يهذب مشاعر الناس ويجعلها أكثر نقاءً.

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

[2]– إحسان عباس، فن الشعر، ص 175.

المحاضرة الرابعة

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 للمحاكي، فهو من الدرجة الثالثة، هذا هو التصور العام، للفن الذي يقدِّمه أفلاطون، وينبثق عن هذا التصور عدّة أحكام ونتائج فرعية:

---

[1]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 14.

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

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 يفرِّق أفلاطون بين الشاعر الملهَم، والشاعر المتصنَّع المتكلِّف، فيقول: «حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة، فإنه يوقظها ويسمو بها، فتمجد —بأناشيد أو بأية أشعار أخرى— مآثر الأجداد، فتُربي الأجيال، أمَّا ذلك الذي 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 المتصنِّع، 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 حتى يوحى إليه، فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله، فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حول ولا طول، ولا يستطيع أن ينطق بالشعر»[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص 24.

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

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

[4]- سهير القلماوي، فن الأدب -المحاكاة-، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953، ص 76.

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[1].

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[2].

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-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[3] لأنه في محاكاته لها يكشف ما ينقصها.

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

---

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

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

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

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[1].

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

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

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

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

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

---

[1]- المرجع نفسه، ص 49.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

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

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

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

[6]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 36، 38.

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[1].

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[2].

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

---

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

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

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

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.

المحاضرة الخامسة

نظرية التعبير

1-ظروف نشأتها:

أ-المستوى الفلسفي:

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

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

ب-المستوى السياسي والاجتماعي:

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

2-المفهوم العامة لنظرية التعبير:

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

3-أعلام نظرية التعبير:

أ-وليم وورد زورث (1770- 1850)

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

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

يقول وورد زورث معرِّفا الشعر: «كل شعر جيد فهو فيض تلقائي لمشاعر قوية»[1]. وهو قد كان يخص الشعر الغنائي بهذا التعريف لا الشعر الملحمي ولا المأساة.

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: محمد 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: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي الحديث، ص 54.

[3]– كوليردج ص 156، نقلا عن: محمد 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 والسّيرة، لأن الأدب نتاج الفرد الخالق، يقول كوليردج إن أية حياة مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق، وهذا أوجد النقد السّيري الذي يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن المشاعر والخبرات.

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

ج-الفرق بين نظرية التعبير ونظرية المحاكاة:

- نظرية المحاكاة تعتمد على القوانين والقواعد بينما حطمت نظرية التعبير هذه القواعد والقوانين واعتبرتها معيقات

[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.

المحاضرة السادسة

نظرية الخلق

1-مفهوم النظرية:

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

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

2-ظروف نشأتها:

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

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

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

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

3-أسسها الفكرية والفلسفية:

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

بل وصل به الأمر إلى رفض الفن لكونه مفيداً

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

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

4-أهم أفكار نظرية الخلق:

أ-الشعر والحياة:

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

ب–الشعر والموضوع:

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

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

ج–الشعر والعاطفة:

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

د–اللغة والخَلق الفني:

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

هـ–المعادل الموضوعي:

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

---

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

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

[3]– محمد 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.

المحاضرة السابعة

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

– إذا كانت أداة النقل أكثر وضوحا

– إذا كان الفنان أكبر إخلاصا، أي إذا كان تأثره أكبر بالشعور الذي يحاول نقله.

1–مفهومها:

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

2–أسسها الفلسفية والفكرية:

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

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

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

[1]– ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص 560، 561.

[2]– ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 314، 315.

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

د-العمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع، لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقات المجتمع، وترى هذه الفلسفة أن أصل الفنون هو في ميزان الحواس ونموها 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: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 317.

[3]- المرجع نفسه، ص 317، 318.

5-الفن انعكاس لكنه ليس انعكاسًا سلبياً، بل هو إسهام في التعرف على الواقع، وسلاح لتغييره، فإذا «غابت 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.

المحاضرة الثامنة

نظرية الأجناس الأدبية

يثبت تاريخ الأدب أن هناك أجناسا أدبية كانت موجودة في عصور مضت ولكنها في العصور الحديثة غير موجودة ، وأن بعض الأجناس الأدبية الحديثة لم تكن موجودة في عصور غابرة ، وهذا يعني أن الجنس الأدبي وليد حاجات العصر، ومن جهة أخرى أثبت الدارسون أن هناك علاقة – وإن كانت غير مباشرة أحيانا – بين بعض الأجناس الأدبية المنقرضة وبعض الأجناس الأدبية الناشئة حديثا.

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

إن نظرية الأجناس الأدبية مبدأ تنظيمي فهي لا تصنف الأدب وتاريخه حسب الزمان والمكان، إنما بحسب بنية أو تنظيم أجناس أدبية متخصصة [1]

إن الذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، ولهذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، أي أنه لابد أن يكون وفيا للحاجات الاجتماعية والوضع التاريخي الذي أفرزه. أما الأعمال الفنية الخالدة تبقى محتفظة بقيمتها الفنية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخي والاجتماعي الذي نشأت فيه؟ والسر في ذلك كما يقول عبد المنعم تليمه " أن هذه الأعمال إنما تكتسب الخلود بنجاحها في إثارة ذكرى عهود كان الإنسان فيها مثالا تاريخيا ناهضا ضد الضرورات الطبيعية والاجتماعية القاهرة في وضع محدد، بنجاحها في استخلاص العام من الخاص، بجعل هذا الوضع وضعا إنسانيا عاما يثبت مكان الإنسان ويؤكد سيادته وحضورة " [2]، فبعض الأعمال الأدبية لاتزال تثير تلك الذكرى ،وتفي بحاجات جمالية وإنسانية عامة.

1–آراء المذاهب والدارسين في الأجناس الأدبية:

[1] رينيه ويليك و اوستن ورين: نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي ، ص296.
[2] عبد المنعم تليمه : مقدمة في نظرية الأدب ص 124.

أ – أرسطو:

يعتبر أول المتحدثين في مسألة الأنواع الأدبية ، ولد قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع : التراجيديا والكوميديا والملحمة. وبيّن خصائص كل نوع في المضمون والوظيفة . ولقد كان صارما في التفريق بين هذه الأنواع الثلاثة حتى لا تتداخل ، وسميت هذه المرحلة بمرحلة نقاء النوع.[1]

ب– الفكر المثالي:

يمتلك هذا الفكر تفسيرين للظاهرة الفنية : تفسيرا خارجيا وتفسيرا داخليا

ب– 1– التفسير الخارجي :

ويعتمد هذا التفسير على عقد علاقة بين ظاهرة وأخرى ثم يفرض على الثانية قانون الظاهرة الأولى ، وقد أثر في هذا الاتجاه الوضعية والداروينية.

أما أوجست كونت (1798–1857م)، فقد ربط تطور الفن بتطور المجتمع الإنساني. الذي مر بثلاث مراحل[2]:

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

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

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

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

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

[1] شكري عزيز الماضي – في نظرية الأدب. ص 96.
[2] ينظر: عبد المنعم تليمة ، مقدمه في نظرية الادب ص 125.

أما فرديناند برونتيير (1849-1906م)، فقد فسر حركة الأجناس الأدبية على غرار ما فسرت به الداروينية أنواع الكائنات الحية في تطورها وانقراضها ، فالداروينية رأت أن الأنواع الراقية في الكائنات الحية تطورت عن أصول أقل تنوعا وتعقيدا ورقيا ، وأن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة ، وإنما هي امتداد راق لها وفق قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي، فيرونتيير يرى بأنه " كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب ، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية لا يفنى تماما إنما تواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه "[1]

ب -2- التفسير الداخلي:

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

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

التعبير يتعلق بضمير المتكلم ، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب، والنداء يتعلق بضمير المخاطب، ومعنى هذا أن غلبة إحدى الوظائف على الأخريين، ففي الشعر الغنائي يغلب البعد التعبيري للغة وفي الشعر الملحمي يغلب البعد التمثيلي ، أما في الشعر الدرامي فيغلب بعد لنداء (الدعاء) [2]

أما ت. س .إليوت (1888-1965م) فقد سمى هذه المواقف أصوات الشعر الثلاثة، أما الصوت الأول فهو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث، وأن الصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى جمهور بحديثه، أما الثالث فهو صوت الشاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيلة، ويرى أن هذا التقسيم تقسيما تغليبيا فقط وإلا فإن الأعمال الشعرية لا تعرف هذا الانفصال الحاد.[3]

في الشعر الغنائي لا (ينبئ) الشاعر بشيء ، لأن المتلقي هو القائل، فالشاعر يستمع إلى نفسه . الشاعر في الموقف الغنائي ينوء بعبء دافع مبهم ، وجهده موجه إلى إزالة الإبهام وتحقيق الوضوح لنفسه لا للآخرين. ولكن كيف يكون

[1] توماس مونرو – التطور في الفنون ، ترجمة محمد أبو درة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ط 1971.ج1 ص 352.
[2] لطفي عبد البديع- التركيب اللغوي للأدب – دار النهضة المصرية- ط1- 1970. ص 161.162.
[3] ينظر: شكري عزيز الماضي- في نظرية الأدب ص 99.

ذلك؟ وهو أن يفتش الشاعر للمبهم عن (تشكيل) من الكلمات يناسبه وإذا نجح في التشكيل اللغوي المناسب زال الإبهام وانتهى الدافع، وقامت القصيدة مقامه، وفي سعيه هذا لا يعنيه أن يقول شيئا لأحد، إنما الذي يعنيه أن يقع على التشكيل المناسب.

أما في الشعر الملحمي فإن الشاعر يتوجه إلى جمهور يخاطبه، وحتى المسرحية توجه إلى جمهور لكن الفرق في أن الملحمة تقوم على (حكاية تروى) بينما المسرحية تقوم على (حدث يؤدى) أمامه. والصوت في الملحمة هو صوت الشاعر نفسه. بينما في المسرحية هي أصوات متخيلة (حوار الشخصيات) . أما في الشعر المسرحي فإن الشاعر مطالب أن يبرز ما في الشخصيات من تباين، فكل شخصية تطالبه بصوتها المتفرد، لذاا توجب على الشاعر ألا يوجه (هواه) إلى شخصية بعينها من شخصياته بحيث تبدو ناطقة بصوته هو ، وعليه ألا يفرض عليها صوتا آخر غير صوتها. ويتوجب عليه أن تنطق كل شخصية بما يخدم(الحدث)، لأن الحدث محور الصلة بين الشخصيات . ويقول إليوت أن الشعر الدرامي وحده نستطبع أن نجد فيه الأصوات الثلاثة على الرغم من سيادة الصوا الثالث.[1]

ج- المذهب الاجتماعي:

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

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

[1] ينظر: عبد المنعم تليمة – مقدمة في نظرية الأدب ص 132. 134.
[2] ينظر المرجع نفسه ص 137.138

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

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

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

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

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

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

المحاضرة التاسعة

في نظرية الشعر

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

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

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

يعتبر بعض الدارسين أن الأجناس الشعرية كظهور تاريخي بدأت بهذا الترتيب: الملحمي، ثم الغنائي، ثم الدرامي. لأن اقدم النصوص التي وصلت إليهم هي من شعر الملاحم الهوميرية، ثم تلتها قصائد الشعر الغنائي ، وفي النهاية المسرحيات الشعرية (تراجيديا وكوميديا).

1– ماهية الشعر:

يصعب تقديم تعريف واحد للشعر، لأنه يتضمن الكثير من الأوجه المتباينة في مادة التناول والشكل والتأثير، ومن أشهر التعريفات التي قُدمت له :" هو فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز بإدراك الحياة

والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري" . وهذا تعريف جمع عناصر عدة: كالإيقاع والمجاز، والإيحاء.. وهي عناصر هامة تُعد من ماهية الشعر، وشبيه هذا التعريف:" فن الإنشاء اللغوي الإيقاعي الذي يهدف إلى تحقيق متعة خاصة عبر المعاني الجمالية الرفيعة مجنحة الخيال أو ذات العمق" .

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

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

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

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

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

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

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

2- الفرق بين الشعر والنثر:

للوهلة الأولى يبدو أن النظم هو الفارق بين الشعر والنثر، لكن أرسطو يرفض ذلك في كتابه (فن الشعر)، فموسيقى الشعر ليست هي الفيصل بين ما هو شعر وبين ما هو نثر حيث يقول: " إنّ ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودت عن

الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله في الشعر، وذلك بينما كان من الممكن أن نكتب مسرحية الفرس للشاعر اليوناني القديم أيسكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر" . وعندنا نحن العرب لا يمكن أن نعتبر ألفية ابن مالك مثلا —وهي من النظم– شعرا، لأنها لا تشبه الشعر إلا في الوزن. وما يقال عنها يقال على بقية المتون التعليمية المنظومة.

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

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

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

3– أنواع الشعر:

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

أ/ الشعر الملحمي:

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

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

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

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

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

– محاكاة الأفاضل من الناس.

ب– الشعر الغنائي:

وهو أسبق نشوءً من الشعر الملحمي، لأن الإنسان لابدّ أن يبدأ بالغناء لنفسه قبل أن يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته في صورة الشعر الملحمي.

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

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

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

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

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

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

ج- الشعر الدرامي:

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

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

شخصيات التراجيديا –في أول الأمر- كانت محصورة في الآلهة أو أنصاف الآلهة، لكنها شملت فيما بعد الأبطال الأسطوريين من الناس والملوك والأمراء، وبعد أن تطور انفصل عن شؤون الكهّان والمعابد وطرق شؤون الحياة العامة فغدا فنا مدنيا دنيويا.

أما الكوميديا في نشأتها الأولى كانت تعالج مشاكل الحياة الشعبية ، والشؤون السياسية والأخلاقية ، أي إلى أداة نقد اجتماعي وأخلاقي وسياسي.

الفهرست

تقديم 1

نظرية الأدب الماهية والحدود 2

طبيعة الأدب 6

وظيفة الأدب 13

نظرية المحاكاة 17

نظرية التعبير 23

نظرية الخلق 29

نظرية الانعكاس 33

نظرية الأجناس الأدبية 38

في نظرية الشعر 43