نظرية الأدب

حدودها ومهامها

ـ حدودها :

ما الأدب ؟ سؤال مقتضب شديد الاقتضاب ، وربما بدا في ظاهره بسيطا شديد البساطة ، بيد أن الإجابة عنه تشرع بابا واسعا لاختلاف جم في وجهات النظر بين الدارسين ، ولا يبدو اختلاف كهذا بمستغرب ، فأي أساس حاسم يمكن أن يعتد به لإرساء جواب نهائي جامع ومانع يفري أمر الظاهرة الأدبية ، والحال أن النسبية صفة متأصلة في الأدب وفي سائر الظواهر والعلوم الإنسانية ، ومن الشطط البين أن يطلب من الأدب ما يطلب مثلا من الرياضيات ، وبين دقة هذه ونسبية ذاك شقة أكيدة .

ما الأدب ؟ سؤال يضرب في العمق ، يعود إلى الأصول والبدايات ينشد الجوهر ، إنه يثري و لا يفري ، ويفتح باب الرؤى والتقديرات لا باب الأحكام والقطعيات ، وهو لا ينتظر تقريرا بل تنظيرا ، وهل يدرك مثل هذا إلا في نظرية الأدب ؟

وإذن فنظرية الأدب مجال للنظر في جوهر الظاهرة الأدبية والتأمل فيما تثيره من الأسئلة الكلية الكبرى ، أسئلة المنشأ والماهية والوظيفة ، وكلها من النوع الإشكالي الخائض في صميم هوية هذه الظاهرة وعلة وجودها .

ويعرفها شكري عزيز الماضي بقوله : « هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة ، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته ، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره » .

هذا يعني أن الأهم في نظرية الأدب ليس طرح الفكرة بحد ذاته ، بل أن تصدر هذه الفكرة عن تأمل ذي عمق فلسفي ، وتكشف عن رؤية ملتئمة الأبعاد ، حتى وإن ظل عمل المنظر على كل حال جهدا مقاربا ، يؤخذ منه كما يرد عليه ، ولا يصح مطلقا أن يعزى إلى مرتبة الكمال ، إذ النقص وإن حمدت قلته ، من لزومياته ، أي إننا واجدون لا محالة في كل طرح نظري ما يعتوره من العثرات ، وما هو مدعاة لردود المعارضين أو المتحفظين في أحسن الأحوال .

ـ مهامها :

نظرية الأدب تمحض الجهد لمساءلة الظاهرة الأدبية في جوهرها المجرد ، لا في نصوصها المتعينة ، وتتجه صوب مناقشة إشكالياتها الكلية العميقة ، وقد ذكرنا من قبل أنها تبحث أساسا في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته ، ثلاث شعب ينبغي أن تكون مجالا لتأمل الأدب بوصفه حقيقة مجردة كلية عابرة للزمان والمكان وحتى للغة التي بها كتب .

أما سؤال النشأة فيبحث في مصدرية الأدب ، أيكون هذا المصدر ميتافيزيقيا ، أعني هنا الإلهام الذي تفيضه ربة الشعر كما يعتقد أفلاطون ، أو تتنزل به شياطين عبقر كما يزعم عرب الجاهلية ؟ أم المصدر إنساني تمثله غريزة حب النغم والإيقاع كما تصور أرسطو ؟ وإذا كان إنسانيا حقا فهل هو اللاشعور الفردي بصيغته الفرويدية ، أم اللاشعور الجمعي الذي قال به يونغ ، أم البيئة الاجتماعية كما يرى الواقعيون ، وهل صحيح لمن فندوا فكرة الإلهام أن يعدوا الصنعة مصدرا ؟

وأما سؤال الطبيعة أو الماهية أو الهوية فلا شك في أنه أعظم وأخطر من السابق ، لأنه ببساطة قطب الرحى في نظرية الأدب كلها ، وقد طرحنا من قبل هذا السؤال : ما الأدب ؟ سؤال هو الأهم لمساسه بالحساسية الأولى للظاهرة ، حساسيتها الوجودية ، تلك التي تختط هويتها ، هوية لا يقر لمحاولات استجلائها قرار .

أهي المحاكاة لأشياء العالم ؟ وإذا كانت كذلك فهل هي محاكاة مرآوية كما تتصورها المثالية الأفلاطونية ، أم محاكاة دينامية كما أرادها أرسطو ؟ وإن لم تكن محاكاة ، أتكون تعبيرا عن الذات ، ذات الأديب ، تلك المنفعلة ، أو تلك المتخيلة ، كما يتصور كل من وردزوث وكولريدج ؟ ثم إن هذه الهوية ربما كانت محض خلق وابتكار قوامه الصياغة الموضوعية لا التعبير الانفعالي كما يؤكد إليوت ، وقد تكون خلافا لهذا كله نتاج انعكاس لملابسات الواقع وظروفه الاجتماعية كما يدعي الواقعيون ..

وأما سؤال الوظيفة فيعنى برصد العلاقة بين الأدب ومتلقيه أو جمهوره ، أي بالأثر الذي يحدثه ، أيكون أثرا سلبيا كالذي حمل أفلاطون على طرد الشعراء من جمهوريته بزعم إفسادهم لأخلاق الرعية ؟ أم هو أثر إيجابي كالذي تمثله أرسطو حين نسب للشعر وظيفة التطهير، تطهير يعيد للذات المتلقية توازنها العاطفي ؟

ولنا أن نسأل أيضا في السياق نفسه : هل الأدب مطالب بإفادة المتلقين أم بإمتاعهم ؟ أو بتعبير آخر : هل على الأدب أن يكون رساليا أم يكفيه أن يتقيد بالإمتاع الخالص ، وتصبح جمالياته غاية بحد ذاتها ؟ هذه الأسئلة وسواها مما يستهدف تلمس حقيقة الظاهرة الأدبية هي التي تختط لنظرية الأدب مجال بحثها ، وهي التي تميز هذا الحقل من سواه .

د. عبد القادر عباسي

الأدب

بين النظرية والنقد والتاريخ

نظرية الأدب لا تشتغل بمعزل عن تأثيرات الحقول المعرفية المجاورة ، وبخاصة حقل النقد الأدبي ، وحقل تاريخ الأدب ، والعكس صحيح تماما ، فالحقلان المذكوران لا يشتغلان بمعزل عن تأثيرات نظرية الأدب ، فناقد الأدب مثلا ، ذلك المشتغل على النصوص تذوقا وحكما ، لا مناص له من أن يستند إلى مفهوم ما للأدب ، وعمله التحليلي لا يسعه إلا أن يستند إلى قناعة نظرية تكون له بمثابة الخلفية ، وكذلك المؤرخ للأدب ، إنه بحاجة لفقه حقيقة الأدب قبل أن يجعله موضوعا للفعل التأريخي ، وليس منظر الأدب بخارج عن هذه الجاذبية التجاورية ، إذ لا يعقل أن ينبري للتنظير من لم تستوقفه نصوص الأدب تلك التي استوقفت النقاد ، ومن هو منصرف عن تذوق الجمالي الذي انصرفوا إلى تذوقه ، ولا يعقل كذلك أن ينظر للأدب من ليس له إلمام بالسيرورة التاريخية لهذه الظاهرة ، سيرورة تؤكد تطور العلاقة المطرد بين حال الأدب وحال بيئته .

على أن هذا التجاذب لا يعني إلغاء استقلالية نظرية الأدب ، ذلك بأن الحقول المذكورة لا تقف من الظاهرة الأدبية على مسافة واحدة ، بالنظر إلى تباين مجالات الاشتغال وطرائق التناول وبؤر الاهتمام ، بل إن لكل منها منطلقاته وغاياته التي تميزه .

من أجل ذلك لم يكن من شأن نظرية الأدب أن تعالج الأدب المتعين (أعني هنا النصوص الأدبية) فتحاكمه (أعني هنا إصدار الأحكام عليه) أو تقاربه بناء على الخصوصيات الجمالية التي تسمه ، كما يفعل الناقد الأدبي الذي يعول على قيمة التمييز ، بغربال أو بدونه ، فيظهر ما للنص من قيمة ربما علاها الغبار ، أو يبطلها ، وإن بدت ظاهرة للبعض ، فيكون بذلك أشبه بالصائغ الذي لم يخلق المعدن ، لكنه ينظر في المعروض منه فيميز نفيسه من خسيسه ، ويكشف عن قيمة ، ويبطل أخرى ، مثلما يؤكد ميخائيل نعيمة، ولو أن الأمر عهد لغيره لضلّ وأضل .

وليس من شأن نظرية الأدب كذلك أن تعمد إلى الأدب المتعين ، فتنظر في تبدل خصائصه تبعا لتبدل بيئته المتعينة في الزمان وفي المكان ، فإن ذلك عمل المؤرخ الأدبي بلا شك ، عمل يحكمه المنطق التعاقبي والإطار الزمكاني ، وتشغله الجزئيات لا الكليات ،

فيأخذه زحامها بعيدا عن التأمل ، وهذا الذي جعل أرسطو يعلي مرتبة الشعر على مرتبة التاريخ ، فالشعر لديه يجنح لما تجنح له الفلسفة ، أعني هنا الكليات .

في هذا السياق التمييزي تقول الدكتورة سهير القلماوي ضمن كتابها فن الأدب ، المحاكاة : « إن الباحث إذا وصف النص بأن حققه ودرس ما حوله من عوامل البيئة والشخصية وعوامل الإيحاء ، أي حقق الصلة بينه وبين منتجه ، وبينه وبين ظروف الحياة من حوله كان هذا تاريخ أدب ، وإذا حكم على النص حكما أي إذا وصف انفعاله به فطبق بعض الموازين عليه ، أو جال في فيافي الحياة والفن من خلال هذا النص ... فكل هذا نقد أدبي صرف ، أما إذا وصف الناقد الأدب عامة مبينا كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفن الأدبي » .

مما سبق يتضح الفرق بجلاء بين تقييمية النقد وتعاقبية التاريخ ، وتجريدية النظرية ، هذه الأخيرة أي التجريدية تعني أن النظرية اشتغال على المفهوم المجرد للأدب ، بجوهريته وكليته ، لا على صورته المتعينة أي النصوص أو الآثار ، واشتغال يأخذ هذا المنحى الفلسفي مشدود بالضرورة إلى الأسئلة الأولى ، أسئلة الحقيقة ، حقيقة الأدب ذاته ، مصدرا وطبيعة ووظيفة ، والأهم بلا شك أن تظل حقيقة الأدب مجلى لحقيقة الإنسان .

د. عبد القادر عباسي

ينظر الآتي من المراجع :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005

ـ رينيه وليك و أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1987

ـ سهير القلماوي ، فن الأدب ، المحاكاة ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ، 1953

المحاضرة الثالثة / د . عبد القادر عباسي

نظرية المحاكاة

تمهيد :

شهد القرن الرابع قبل الميلاد ولادة نظرية المحاكاة ، وهي بذلك تعد النظرية الأسبق والأبكر بل النظرية الأم التي شرعت باب النظر المتأمل في جوهر الظاهرة الأدبية ، ودفعت قدما باتجاه تناميه وتشعبه وتعمقه في أجندات النظريات اللاحقة ، على أن هذا لا يعني انتفاء إمكان العثور على بعض الآراء المتفرقة التي التفتت فيما يشبه الإرهاص لشيء من حقيقة الأدب قبل هذا التاريخ .

ولا نبحث في الظروف التي هيأت لنشأة نظرية المحاكاة إلا طفا على السطح ذلك الأثر الهائل للصراع المحتدم بين الفلسفة والشعر ، أو الفلسفة والفن بعامة ، والذي بدأ باكرا منذ القرن السادس قبل الميلاد ، وواضح أن الاختلاف بشأن طرفي هذه الثنائية ـ اللذين ينشدان على بينونتهما الهدف عينه أي الحقيقة ـ واضح أنه يقف وراء انشعاب النظرية المحاكاتية إلى تصورين كبيرين : التصور الأفلاطوني المثالي الذي انحاز للفلسفة خوفا من فتنة الفن ، والتصور الأرسطي الذي أنصف الفن ، وكان على ثقة من حاجتنا الماسة في حياتنا إلى جليل دوره وبليغ أثره .

المحاكاة الأفلاطونية :

وردت آراء أفلاطون بخصوص الأدب متناثرة في العديد من محاوراته (الجمهورية ، القوانين ، أبون) ، ولا يستثنى هنا إلا الكتاب العاشر من الجمهورية ، فقد أفرده كاملا لإشكالية الفن ، أو الشعر تحديدا ، وكان في ذلك مدفوعا بتخوفه من أثر الشعر السلبي في سلوك المواطنين ، واعتقاده بعدم استحقاق الشعراء ـ أهل الانتشاء والهوى ـ دخول جمهوريته الفاضلة المصونة بترتيبات العقل .

ويؤسس أفلاطون لنظريته من خلال تقسيم العالم إلى رتبتين : عالم مثالي ميتافيزيقي يشمل الحقائق والمفاهيم المجردة المطلقة ، أو الأصول المصدرية الأولى ، وعالم مادي طبيعي

يحوي كل متجسد من الموجودات والأشياء ، والصحيح في نظر أفلاطون أن العالم المادي بكل ما فيه ليس إلا صورة محاكية لعالم المثل ، وشتان بين الصورة التي يخفضها نقصها ، والأصل الذي يرفعه اكتماله .

ثم إن عالم الفن (الشعر خصوصا) ـ كما تمثله أفلاطون ـ محض محاكاة لعالم الطبيعة ، وحاصل الأمر أنه محاكاة لما هو محاكاة أصلا ، أو لنقل إنه محاكاة للمحاكاة ، ولا بد أن وضعا كهذا يفاقم إقصاء الفن عن الحقيقة ، تلك التي لا تستقر في غير عالم المثل ، ويطعن في أهليته لتمثيلها ، وتشرح الدكتورة سهير القلماوي مفهوم المحاكاة كما استقر لدى أفلاطون فتقول « الشعر كسائر الفنون الجميلة صورة من صور التقليد أو المحاكاة ، وهو لذلك لا يؤدي شيئا في باب المعرفة ، ومادام الأصل الذي يحاكيه قائما فهو أولى منه بعناية الناس واهتمامهم ونشاطهم ، وهو لا يؤدي هذا الأصل تاما وإنما يحكيه حكاية ناقصة ، ويقلده تقليدا مبتورا ، فهو لذلك يخدع ويضر ، لأنه يصرف الناس عن السعي وراء الحقيقة ، إذ يخيل إليهم أنهم وصلوا إلى المعرفة دون أن يكونوا قد وصلوا إلا إلى مشوّه صورة من صوره» .

وإذن فالشاعر في تصور أفلاطون لا ينقل أصل الحقيقة ، وإنما يعكس سطحها ، وما أشبه عمله الآلي هذا بعمل المرآة ، مرآوية تدفع الشاعر باتجاه تمثيل معطيات الحواس ، وهي المعطيات القاصرة بالضرورة ، والتي لا تزيدنا إلا بعدا عن الحقيقة المثلى ، حقيقة تلتمس لدى الفيلسوف الذي يفعّل قانون العقل ، ولا تلتمس لدى الشاعر الذي يعطله أو يخرج عنه .

من أجل هذا لا يستغرب أن تكون إدانة أفلاطون للشعراء شديدة ، وأن يوصد أبواب الجمهورية الفاضلة ـ التي أسس لها ـ في وجوههم ، وهنا لا بد من لفت النظر إلى أن أفلاطون لا ينكر ما للشعر من جمال ساحر بدليل قوله « إننا لا ننكر سحره ، ولكننا نعيب عليه خيانته للحقيقة ، ألست يا صاحبي تسلم بسحره الساحر ، وبخاصة إذا نطق به لسان هومير » .

ولا تناقض في الأمر كما يبدو ، لأن أفلاطون معوّل بالأساس على عيارين : عقلاني وأخلاقي ، أما العيار العقلاني فشأنه أن يقدم الفيلسوف ويؤخر الشاعر إذ إن « الفلسفة هي وحدها التي تبحث عن الحقيقة ، والشعر لا يفعل أكثر من أن يقلد صورها الناقصة فيشوهها ، ولكنه بسحره يخدعنا عنها إذ يزعم أنه يجلوها لنا» ، وحاصل الأمر أن قيمة الفن

إنما تتحدد لدى أفلاطون بمقدار ما يقدمه على طريق معرفة الحقيقة وخدمتها ، وواضح أن الشعر لا يفي بهذا المطلوب إلا قليلا لتأخر حظ العقل فيه عن حظ العاطفة والخيال .

وأما العيار الأخلاقي فصائن للفضيلة ، ومدافع عن جوهرية الخير ، الأمر الذي يصب في خدمة الحقيقة يقينا ، وهذا مدخل آخر لحملة أفلاطون على الشعراء ، فإنهم أصحاب حساسية عاطفية ، وما أكثر ما يفيضون في إثارة مشاعر المتلقين وانفعالاتهم وغرائزهم ، الأمر الذي يجعل هؤلاء عرضة لغلبة الأهواء ، ويبعدهم عن تحكيم العقل المنضبط ، وينحدر بسلوكهم نحو مزالق الانحراف .

لقد أراد أفلاطون ـ كما هو واضح ـ أخلقة الفن ، أو لنقل إنه انتصر للفن الملتزم ، الفن الذي يعمل على تجفيف العواطف لا على تأجيجها ، وحفظ النظام العام لا الإخلال به ، الفن الذي يهذب ويربي ويطهر ، لا ذاك الذي يبطل الموازين ويخرج عن القوانين ، وضمن هذا المسعى عمد أفلاطون إلى استثناء فئة من الشعراء من قرار المنع من دخول الجمهورية الفاضلة ، والفئة هذه تشمل بخاصة شعراء الملاحم الذين يتغنون بالأبطال ويمتدحون الآلهة ، إذ إن ما يثيرونه من الإعجاب بقيمة البطولة ، والاحترام لهيبة المقدّس إنما يصب ـ ولو كانت العاطفة مدخله ـ في خدمة الحقيقة .

تلك إذن وظيفة الفن ، أما منشأه فخارجي لا داخلي ، أي إن الشاعر يتلقى ما يلقيه على نحو ميتافيزيقي ، هو كالنافورة لا تقذف إلا بما قد صب فيها ، لهذا يبدو الشعراء أشبه بالمجانين ، إنهم لا يبدعون إلا ساعة ينتشون ، نشوة تستخفهم وتذهب بأكثر وعيهم ، وتطعن في أهليتهم ليكونوا مرشدين للحقيقة ، وكيف يرشدون إليها وهم لا يصدرون فيما يقولون إلا عن الحالة اللاعقلية التي لا تميز عظيما من خسيس ، بل إنها ربما حسبت الشيء ذاته عظيما آنا وخسيسا آنا .

المحاكاة الأرسطية :

لم يكن أرسطو حين ألّف في المحاكاة صدى لأستاذه أفلاطون ، ولكنه كان صاحب رؤية خاصة ، رؤية تكشفت تفاصيلها في كتاب الشعر الذي يعد أول مصنف منهجي مرجعي في تاريخ النظرية الأدبية ، ولا أدلّ على محورية هذا العمل من امتداد أثره المهيمن

على العقل النقدي الأوربي حتى أواسط القرن الثامن عشر ، ومعلوم أن العمل ذاته جذب إليه عناية لفيف من النقاد العرب الفدماء والفلاسفة المسلمين ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن متى بن يونس هو أول من ترجم كتاب الشعر لأرسطو إلى العربية في القرن الثالث الهجري ، ثم إن الكتاب حظي باهتمام كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد فطفقوا يذللونه بالشروح والتلخيصات ، هذا وقد ظهرت عدة ترجمات للكتاب في العصر الحديث ، ففي الأربعينات وضع الأستاذان محمد خلف الله أحمد وعاطف سلام أول ترجمة ، تلتها ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي عام 1953 ،وترجمة الدكتور شكري عياد عام 1967 .

لقد خاض الأستاذ وتلميذه في الموضوع ذاته ، ولكن أرسطو لم يتمثل المحاكاة كما تمثلها أفلاطون ، وسنكشف فيما يأتي جوانب من خصوصية الفهم الأرسطي لمسألة المحاكاة بالقياس إلى فهم أستاذه :

ـ إذا كان مفهوم المحاكاة لدى أفلاطون شاملا لكل أشياء الواقع ، فإن مفهومها لدى أرسطو مقصور على الفنون لا غير .

ـ الشعر إنساني المصدر ، إنه ينبثق من صميم الطبيعة البشرية ولا يستولي عليها من خارجها، والشاعر صانع له فاعليته ، وليس متلقيا رأس ماله انفعاله ، هكذا يفارق أرسطو التفسير الميتافيزيقي الأفلاطوني صادرا عن قناعة مفادها أن مصدر الشعر غريزتان متأصلتان في طبيعة الإنسان منذ مولده : غريزة المحاكاة التي من شأنها أن تعلمه حقائق الأشياء بما تكشف له من الشبه فيها بين المحاكي والمحاكى ، وغريزة حب الإيقاع والوزن ، وبهما معا يتشكل الشعر ، لا من حيث هو معطى ميتافيزيقي متعالٍ عصي عن التناول ، بل من حيث هو جزء أصيل من النشاط الإنساني يتيح مجالا للنظر والفهم والتحليل .

ـ منح أرسطو للمحاكاة مفهوما ديناميا بديلا من المفهوم المرآوي الأفلاطوني ، وانتقل بذلك من صرامة النقل الحرفي (من الحرف) وأفقيته إلى مرونة النقل الإبداعي أو الحِرَفي (من الحرفة والاحتراف) وفاعليته ، إذ الصحيح في نظره هو اتجاه المحاكاة إلى تمثل الواقع الممكن أو المحتمل ، لا الواقع الكائن بالفعل ، والشاعر ـ وإن كان بالأساس محاكيا ـ منوط بأن يكون صانعا في النهاية ، متصرفا بفن في مادة صنعته ، لا يعنيه أن يتقيد بمطابقة الواقع ، أو تكراره كما يكرر الصدى وقع الصوت ، ويمضي أرسطو في هذا الشوط إلى آخره حين يؤكد أن

المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل ، وهذا يعني أن مدار الفن هو الممكن الذي يصدر عن خيال منتج ، لا الذي يطرحه وهم عاجز ، وإذن فالفنان معني بنقل الواقع كما يتخيله ولكن دون أن ينجر إلى محال الوهم وادعاءاته المفرغة من كل سند أو منطق .

ـ المعوّل في الشعر على المحاكاة لا على الوزن كما يُظَنّ عادة ، على أن المقصود هنا هو المحاكاة التي تتمثل كلية الممكن ، لا تلك التي تتتبع تفاصيل الكائن ، لهذا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة ، بل إن الطبيعة الفلسفية متأصلة فيه ، ولا صحة لزعم انبناء العلاقة بين الجهتين على الصراع كما تراءى لأفلاطون ، وقد رافع أرسطو لصالح هذا التصور في سياق تمييزه بين عملي الشاعر والمؤرخ ، وأوضح أن هذين « لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور ، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخا سواء أوزنت أم لم توزن ، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع ، في حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه ، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات ، في حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات » . والمراد بهذا أن الشعر يقاسم الفلسفة تعلقها بالحقيقة الكلية من خلال محاكاته لما يحتمل أن يكون ، غير أن المؤرخ من خلال روايته لما وقع فعلا لا يتعلق إلا بتفاصيل الحقائق الجزئية ودقائقها .

ـ المحاكاة تكون للأشياء (الحسيات) ، وللأهواء (المعنويات) ، وللأفعال ، وفي الشعر تحاكي المأساة بما هو أمثل بينما تحاكي الملهاة بما هو أدنى ، ولكنها محاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها ، للأفعال لا للفاعلين أنفسهم ، فالشخصية إنما تفهم من خلال الحركة، والصفات التي تَسِمُها ينبغي أن تتخذ صورة من صور الفعل ، من أجل هذا كان الحدث لدى أرسطو أهم أجزاء العمل المسرحي جميعا ، لأنه المنوط برسم صفات الشخصية وترجمة حالات سعادتها أو شقائها ولكن بلسان أفعالها وتصرفاتها .

ـ كان أفلاطون حريصا على أخلقة وظيفة الفن ، وعلى وصله بالمنفعة لا بالمتعة ، الأمر الذي جعله لا يرى في أكثر الشعر إلا طاقة سلبية مخوفة ، وكان أرسطو في المقابل شديد الثقة في الأثر الإيجابي للشعر ، بالنظر إلى أن الوظيفة التي أناطها به إنما هي وظيفة التطهير . تطهير يتيح للمتلقين تصريف العواطف المكبوتة والزائدة ، ويسهم في جعلهم أكثر توازنا من الناحية النفسية ، وذلك من خلال المماثلة التي يجرونها ضمنيا بين أوضاع الممثلين وأوضاعهم

، وانتباههم إلى أن ما يعانونه أقل وأهون مما تعانيه شخصيات التراجيديا ، الأمر الذي من شأنه أن ينفّس عن المتلقين ويشحنهم بغير قليل من الطاقة الإيجابية ، وإذن فلا خوف من أن تثير التراجيديا عاطفتي الشفقة والخوف ، لأن ذلك لا يجعل الجمهور أكثر ضعفا وأقل حصانة كما تراءى لأفلاطون ، ولكنه متنفس لهم يستنقذ معنوياتهم من التوتر والاعتلال ، ويستنهض فيهم حالة من التوازن والاعتدال .

ينظر المراجع التالية :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب

ـ سهير القلماوي ، فن الأدب ـ المحاكاة ـ

ـ أرسطو ، فن الشعر ، تر : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953

ـ أفلاطون ، المحاورات الكاملة ، تر : شوقي تمراز ، مج1 ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1994

المحاضرة الرابعة / د. عبد القادر عباسي

نظرية التعبير

ظروف نشأتها :

كان لنظرية المحاكاة نفس طويل ، فقد تواصل تأثيرها في الحركة الأدبية والنقدية الأوربية ولم ينحسر حتى القرن الثامن عشر الميلادي ، حينها عرف المجتمع الأوربي من المتغيرات الهيكلية ما كان مؤذنا بنشوء نظرية جديدة ، ويأتي على رأس هذه المتغيرات حلول البرجوازية المتحررة محل الإقطاع الاستبدادي ، وبروز نهضة صناعية ، وأخرى علمية وفكرية ، وانتقال المجتمع من الرعوية الريفية إلى زحام التمدن ، وكان حصاد هذه النقلة الجذرية لافتا ، فقد أفضت وبقوة إلى تنامي الروح الفردية ، وواضح أن الديمقراطية لم تنشأ حينها إلا لتضمن حريات الأفراد التي كانت مستلبة زمن الإقطاع ، وفي الشعار المشهور للثورة الفرنسية تمثل الحرية قطبا من ثلاثة أقطاب كانت هي المطامح الملهمة لهذه الثورة (الحرية والأخوة والمساواة).

كان الإقطاع قامعا لحرية الذوات ، مكرسا لسلطة العقل الجمعي ، لذلك لم تكن البرجوازية الثائرة عليه لتصغي إلى صوت أهم لديها من صوت الذات ، ولم يتهيأ لهذا الطموح أن يغير في استراتيجيات السياسة والاقتصاد فحسب ، ولكنه طال الأدب أيضا ، ليتوجه صوب ترجمة أحوال الذات ، والفكاك من االقيود الكلاسيكية التي تحول بين الأديب وعالمه الداخلي .

أسسها الفكرية والفلسفية :

ـ مع التحول البرجوازي المنعتق من شمولية الإقطاع أصبحت الفردية حجر الزاوية في الواقع الأدبي تماما كحالها في جوانب الحياة الأخرى للمجتمع الجديد .

ـ كان للروح الفردية المتنامية الطماحة أثرها الواضح في الاقتصاد ، ويكفي هنا أن يشار إلى الشعار المعروف : دعه يعمل .. دعه يمر ، ولم يكن هذا الأثر ليخطئ الأدب ، بدليل بروز شعار آخر على منوال سابقه : دعه يعبر عن ذاته .

ـ المحاكاة تكون لفعل الشخصية ، لا للشخصية ذاتها ، بما يعني أن الحدث (الجانب الموضوعي) أهم من الشخصية (الجانب الذاتي) ، على أن نظرية التعبير صرفت عنايتها تلقاء ما أغفلته نظرية المحاكاة ، أي الذات ، هذا العالم الداخلي الحافل بالعواطف والانفعالات والأخيلة .
ـ العالم الداخلي للذات هو أساس صورة العالم الخارجي ، ومدركاتنا إنما هي من نسج إحساساتنا ، لهذا كان الفن معنيا أساسا بالتعبير عن الصورة الخاصة للعالم ، تلك التي تشكلها الذات تبعا لوعيها الشعوري وحالتها الوجدانية .

ـ مثلت آراء كانط وهيجل خلفية فلسفية هامة ومنطلقا قويا لبروز نظرية التعبير ، أما كانط فأعلى قيمة الشعور واعتبره الطريق إلى المعرفة ، معرفة الحقيقة ، وأما هيجل فرأى أن الفن إدراك خاص للحقيقة ، وإنما كان خاصا لأن مصدره خبرة الذات ، ولأن أداته الخيال .

ـ الأدب ـ كما تمثلته نظرية التعبير ـ ليس محاكاة للموضوعات ، وإنما هو تعبير عن الذات ، وتغنّ بعالمها الوجداني ، بآمالها وآلامها ، بأحاسيسها وانفعالاتها ، ذلك بأن القلب هو ضوء الحقيقة ، وأن الشعور هو الطريق المفضي إلى معرفتها .

ـ الذات المبدعة محور اهتمام نظرية التعبير ، ولأن هذه الذات ترى في مظاهر الطبيعة ما يماثل حالاتها الباطنة فقد حظيت أي الطبيعة ببالغ التعظيم ، ويكفي هنا أن نشير إلى أن وردزورث يعتبرها الأقدر على الإلهام من أي شيء آخر ، بينما يرى كولريدج أنها أعظم الشعراء جميعا .

ولما كانت جهود العلمين المذكورين هي المسهمة وبقوة في التأسيس لنظرية التعبير صارت الحاجة ماسة فيما يأتي إلى إلمامة بنظرات كليهما وكيفية فهمهما لطبيعة الأدب ووظيفته :

وليام وردزورث :

له ديوان بعنوان "غنائيات" ، صدرت طبعته الأولى عام 1798 ، وطُبع ثانية عام 1800 مع مقدمة للشاعر تكشف عن تصوره الجديد للشعر ، وهي بالتأكيد من النصوص ذات الأهمية في تاريخ النظرية الأدبية جملته ، ولما كان وردزورث مولعا باستلهام الطبيعة فقد لقب بشاعر الطبيعة .

جاء في مقدمة وردزورث : « إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية » ، وواضح أن حجر الزاوية في هذا التعريف إنما هو الشعور ، هذا الذي يعتمل في الذات ، في العالم المضمر ، باحثا عن اللفظ المعبر الذي يظهره من مكمنه .

قول وردزورث (فيض تلقائي) محاولة منه للفكاك من قيد الصنعة الذي عملت نظرية المحاكاة على التمكين له، وإقرار في المقابل بدور العفوية والصدق الشعوري في إنضاج الأدب.

الشعر تعبير عن الشعور ، وليس تنميقا للشكل أو زخرفة للفظ ، لهذا يرفض وردزورث ما يسمى بالألفاظ الشعرية ، ويُشِيد بالشعر البسيط المقترب بلغته من لغة النثر .

الشاعر بوجدانه النابض أقرب إلى فهم جوهر الحياة من سواه ، يقول وردزورث في مقدمة ديوانه : « وما الشاعر ؟ إنه إنسان كسائر الناس ، ولكن الله حباه بنعمة الحماس الفائر والحس المرهف والحنان العذب ، إنه يفوق الناس علما بطبيعة الإنسان ، ويدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره ، إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة، طرب لما له من عواطف ، مغتبط بما يحس من روح الحياة » .

صموئيل تايلور كولريدج :

شاعر وناقد وفيلسوف ذائع الصيت ، أسس لنظرية التعبير ، واشتهر خصوصا ببحثه في مسألة الخيال ، وبقيت آراؤه حول طبيعة الخيال ووظيفته مترددة الأصداء واسعة التأثير ، لأنها استطاعت تحسس فاعلية هذه الملكة وتفسير استراتيجية اشتغالها .

الخيال كما تمثله كولريدج ليس فعل استذكار واستعادة ، إنه وبامتياز فعل إبداعي مرن ، يتجاوز قصور الحواس وصرامة العقل ، وإن يكن بالأساس منطلقا من معطياتهما أو متضمنا لها ، لهذا صح أن تتخذ فاعلية الخيال عيارا به نميز الشعراء من المتشاعرين .

الخيال نوعان : أولي وثانوي ، يقول كولريدج مفرقا بين النوعين : « إنني أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا ، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ... أما الخيال الثانوي فهو في عرفي 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 ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ».

الفرق بين الخيال الأولي ـ الذي هو قسمة مشتركة بين الناس ـ والخيال الثانوي ـ الذي هو خيال الشعراء والفنانين ـ ، فرق نوعي بالأساس ، إنه متعلق بمستوى الفاعلية وآلية الاشتغال ، أي إنه فرق وظيفي يقاس باستراتيجية الأداء وقدراته .

الخيال الأولي لا يكشف ـ على أهميته القاعدية في التعرف إلى الحقائق ـ إلا عن أداء محدود ، ولكن الخيال الثانوي يدفع وبقوة باتجاه إنفاذ مستويات عالية من الأداء الفني النوعي بدليل دوره المركب الذي تجتمع فيه القوتان الفارقة والجامعة ، و بهما معا يمكنه أن يذيب ويلاشي ويحطم لكي يفرز علائق وأوضاعا مبتكرة ترينا المألوف على نحو غير مألوف ، وتصهر في مزيج متجانس ما كان أصلا عناصر متباعدة غير ذات صلة ، وتخول للطابع العضوي أن يجعل الخيال الثانوي قوة تركيبية ساحرة .

ينظر المراجع التالية :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب

ـ كولريدج ، سيرة أدبية (النظرية الرومانتيكية في الشعر) ، تر : عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، القاهرة ، 1971

المحاضرة الخامسة / د. عبد القادر عباسي

نظرية الخلق

ظروف نشأتها :

ظهرت نظرية الخلق في أخريات القرن التاسع عشر كاشفة عن استياء كبير مما آل إليه وضع الفن بعد أن أصبح محض سلعة في حسابات العالم الرأسمالي ، وصار الأدب رهين الإيديولوجيا ،تحمله على أن يرتبط بخدمة أغراض وغايات نفعية سياسية واجتماعية وغيرها ، مبتعدا بذلك عن خدمة جوهره الجمالي .

ولأن الجمالية المحضة هي جوهر الأدب في نظرية الخلق لم يكن مفاجئا أن يدعو أصحابها إلى "الفن الخالص" ، ويرفعوا شعار "الفن للفن" ، سعيا منهم إلى تخليص الأدب من إخضاعات الأدلجة ، ومن كل ارتباط نفعي خارجي يجعلنا بمنأى عن جوهره الجمالي الكامن فيه ، الجوهر الذي يتيح للأدب أن يكون متعة بحد ذاته .

ما يناط بالأدب في ضوء نظرية الخلق ليس أن يحاكي أو يعبر ، بل أن يكون فعل ابتكار حر ، جوهره الصياغة والتشكيل ، وغايته المتعة الخالصة ، وقيمته كل قيمته بكونه فنا مستقلا لا ارتباط له بأغراض خارجه .

أسسها الفلسفية والفكرية :

نشأت نظرية الخلق في ظل بروز وجهة فلسفية راهنت على الفن الذي يخدم جماليته الخالصة ، ولا يخدم بعدها أيا من ارتباطات المنفعة ، ويمكن هنا أن نشير إلى أن كانط يرفض الفن إذا ارتبط بأية فائدة ، ويرى أن كل شيء له غاية سوى الجمال ، فأمامه نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية ، ولو وجد عالم لبس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته .

في السياق نفسه يؤكد هيجل أن للفن جوهرا جماليا مستقلا ، ويرى بودلير الشاعر الفرنسي أن الشعر العظيم هو ذلك الذي يكتب لمجرد المتعة في كتابته .

هذا التصور استهوى جملة من الأسماء ، فكان أن ساهمت ـ وإن بتفاوت ـ في الترويج لنظرية الخلق ودعم مبادئها ، ومن بين هؤلاء : إدجار آلان بو ، عزرا باوند ، برادلي ، كروتشه ، إليوت ، ونستوضح فيما يأتي بعض الآراء والطروح الهامة لثلاثة منهم :

برادلي / الفن الخالص :

ـ يرى برادلي أن قيمة الفن كامنة فيه ، تلزمه ولا تتعداه ، ولا يصح لديه أن يوضع الفن مقابلا للمنفعة ، لأن العمل الفني الناضج بحد ذاته منفعة .

كروتشه / الخلق الفني :

ـ الشعر في نظر كروتشه صياغة وتشكيل بالأساس ، وجودته إنما تقاس بمدى سيطرة الشاعر على تجربته ، وتمكنه من عناصر فنه ، ولا تقاس بالفكرة التي عالجها ، أو الموضوع الذي طرحه ، فقد يختار الموضوع الجيد لشعر بلا جودة ، ثم إن تباين مستويات الأعمال الشعرية المكتوبة في الموضوع الواحد دليل على أن قيمة العمل ليست مستوهبة من اختيار موضوع بعينه للكتابة فيه ، والصحيح لدى كروتشه أن القدرة على الخلق الفني هي ما يمنح العمل قيمته .

ـ الأدب ليس تعبيرا عن الانفعال ، هكذا يفند كروتشه ما استقر في نظرية التعبير ، ليؤكد في المقابل أن قوام الأدب هو تحديدا الفنيات التي تحمله ، لا جملة الانفعالات التي يحملها .

ـ الفن حدس خالص ، أو هو فعل ابتكار حر ، يشتغل باستقلال عن الغايات النفعية

ـ العاطفة ينبغي أن تشكل ، والمطلوب من الفنان هو إيجاد التكافؤ الكامل بين الصورة التي يشكلها والعاطفة التي يشعر بها .

إليوت / المعادل الموضوعي :

ـ الشعر في نظر إليوت ليس تعبيرا عن الانفعالات ، بل هو هروب منها ، والمراد بالهروب هنا أن الشاعر إذ ينفعل بتجربة ما عليه ألا يعبر عن انفعاله كما هو ، ويقذف بعاطفته إلينا وهي مادة خام ، بل المطلوب منه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له يوازيه ويكافئه ، وهذا يعني أن الانفعالات والعواطف ينبغي أن تتقنع ببديل أو وسيط موضوعي ، لا أن تسفر كما هي بطابع ذاتي .

ـ حتى يبتكر الأديب المعادل الموضوعي ـ الذي يمكنه من إخضاع انفعالاته للعملية التحويلية الفنية ـ عليه أن ينفصل عن ذاته ، وأن يستحضر عقله المبتكر ليقوم بدور الوسيط ، أي إن التجربة الانفعالية تتحول بواسطة العقل ـ تماما كما يحدث بين المحاليل الكيميائية ـ إلى مركب جديد

ـ المعادل الموضوعي مركب تحويلي إيحائي أريد له أن يخضع خامة العواطف لكيمياء الفن ، وأن ينتقل بعمل الفنان من مجرد التعبير عن الذات (المرحلة الذاتية) إلى مرحلة أنضج هي مرحلة الابتكار (المرحلة الموضوعية) التي تحتاج إلى مقدرة فنية خاصة لا توجد إلا لدى الفنانين الحقيقيين .

ينظر المراجع التالية :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب

ـ كمال بومنير ، قضايا الجمالية ، منتدى المعارف ، بيروت ، ط1 ، 2013

ـ كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن ، تر : سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2009

المحاضرة السادسة / د. عبد القادر عباسي

نظرية الانعكاس

ظروف نشأتها :

شهد القرن التاسع عشر توجها متناميا نحو ربط الأدب بالواقع بدلا من ربطه بالذات على نحو ما فعلت نظرية التعبير ، وواضح أن الأمر متعلق بتحول كامل من الرؤية الفردية إلى الطرح الاجتماعي الذي اطمأن دعاته إلى حتمية مفادها أن الأديب ابن مجتمعه وبيئته ، ولا يمكنه بحال أن يكون غير ذلك .

وبدأت ملامح هذا التوجه في السفور منذ حديث "هيبوليت تين" عن ثلاثيته االشهيرة : الجنس والبيئة والزمن ، وهي العوامل المؤثرة في الأدب وفقا لتصوره

ـ الجنس (الانتماء العرقي) :

أراد به "تين" مجموع الخصائص القومية التي تخضع لحتمية التأثير الوراثي ، والتي بها ينماز عرق من آخر ، ويختلف بسببها أدب أمة عن أدب أمة أخرى .

ـ البيئة (الوسط الجغرافي) :

يرى "تين" أن الأدب خاضع لتأثير البيئة حتما بدليل أن اختلاف المناخ وتباين الوسط الطبيعي من إقليم إلى آخر يفضي لا محالة إلى إفراز آداب مختلفة ، ولا يهبنا أدبا واحدا .

ـ الزمن (الظرف التاريخي) :

قطب آخر في ثلاثية "تين" ، به تتأكد الحتمية التاريخية ، والمعنى هنا أن الأدب محكوم بتأثيرات اللحظة التاريخية التي شهدت ولادته ، ولا يستقيم والحال كذلك أن تختلف الأزمنة ولا تختلف الآداب ، بل إن الأعمال الفنية يمكن في نظر "تين" أن تعد وثائق لشهادتها على عصر كتابها ، وعلى واقع الإنسان في زمن معين ومكان معين .

يذكر هنا أن كتابات "طه حسين" على وجه الخصوص كشفت عن تأثر واضح بآراء "تين" ، وشاهد ذلك عنايتها بدراسة الظاهرة الأدبية في ضوء تأثيرات البيئة واللحظة التاريخية .

في السياق ذاته يكشف الأديب الروسي "ليو تولستوي" عن جهد آخر لتوثيق الصلة بين الأدب والقراء ، كل القراء ، بعيدا عن النخبوية التي تنأى بالفن عن واقع الناس ، إذ الصحيح أن ينهض الفن بمهمة إيصال إحساس الفنان إلى المتلقين كلهم ، ويعمل على إسعاد كل الناس ، والبسطاء منهم تحديدا ، ولا يتحزب لنخبة أو فئة بعينها .

خلفياتها وأسسها :

كل ما تقدم كان مهادا لنشوء نظرية الانعكاس ، على أن أهم ما اغتذت به كان تحديدا الفلسفة الواقعية المادية التي ترى أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي ، وتراهن بقوة على التأثير الذي تحدثه البنية التحتية ، أي الواقع المادي (قوى الإنتاج وعلاقاته) ، في البنية الفوقية التي تضم الثقافة والفلسفة والفكر والفن ، ذلك بأن كل تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي أي الواقع المادي يستتبع بالضرورة تغيرا في رؤيتنا لعالمنا ووعينا بواقعنا .

هذه الفلسفة كانت عصبا لمفهوم الانعكاس ، وفي ضوئها تعين على الأدب أن يخضع للحتمية الاجتماعية نشأة وطبيعة ووظيفة :

ـ النشأة :

المجتمع منبت الأدب ، والأديب الذي يكتبه ـ وإن بدا فردا ـ « هو عضو في جماعة ، إنه كائن طبقي أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية ...إذ لا وجود للفرد المطلق ، لأن الفرد خارج المجتمع خارج نفسه ، والأديب لا يبدأ من الصفر ، فهناك مواد سابقة مثل العادات والتقاليد والموروث ودرجة التطور الاجتماعي والأدبي .. كل ذلك يؤثر في الأدب » .

ـ الطبيعة :

طبيعة الأدب مستمدة من طبيعة الواقع الاجتماعي الذي أنتج فيه ، إنه انعكاس له ، وفي تاريخ الفن دلائل كثيرة ، فالكلاسيكية مثلا كانت نتاج العصر الإقطاعي ، والرومانسية واكبت صعود الثورة البرجوازية ، أما الواقعية فكان التقدم العلمي التجريبي باعثا على ظهور نسختها الطبيعية ، بينما ظهرت نسختها الاشتراكية بالتزامن مع صعود الطبقة العاملة .

ـ الوظيفة :

الأدب وبقوة فعل اجتماعي ، إنه ليس برجا عاجيا ينقطع الأديب فيه لمتعته الخاصة ، ولكنه نشاط مكب على الجماهير العريضة ، يرى الجدوى كل الجدوى في أن يكون منشغلا بعنائها ، ساعيا إلى توليد الوعي لديها وتنميته وحفزه وتنويره ، وتمكين الجماعة من رؤية واقعها بشكل أفضل ، وإعانتها على تغييره .

إن دور الأديب هو أن يرفع سقف وعي القراء بواقعهم ، وهو « يهدف من وراء تجسيده رؤيته بشكل جمالي لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته ، بل لكي نشاركه التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهة نظرنا كقراء أو تعديلها أو تأكيد ما كنا نؤمن به ...وحصيلة كل ذلك خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة أي من خلال الإيحاء والإيماء » .

ولا يصح أن يفهم هنا أن الانعكاس فعل آلي بسيط ، فالعمل الأدبي ليس الواقع نفسه ، إنه لا يساويه أو يطابقه ، والتوصيف الصحيح أنه شكل خاص من أشكال انعكاسه ، وقد أدرك جورج لوكاتش درجة التعقيد التي تسم عملية الانعكاس ، وأكد بهذا الخصوص أن المطلوب من الأديب ليس أن يصف المظهر السطحي للواقع ، بل أن يقدم انعكاسا له أكثر صدقا وحيوية وفعالية ، وأقدر على إنضاج وعي المتلقي وتعميق رؤيته ، ولا يصيب الأدب هدفا كهذا حتى ينصرف عن الظواهر الفردية المنعزلة (الوضع الفردي المحدود) ، ويعكس العملية المتكاملة للحياة (الحالة الإنسانية الشاملة) .

ينظر المراجع التالية :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب

ـ حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1985

ـ رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، 1998

المحاضرة السابعة / د. عبد القادر عباسي

الأدب والإيديولوجيا

في تعريف الإيديولوجيا :

الإيديولوجيا مصطلح معرب ، ليس له في العربية مرادف دقيق ، ومفهومه أقرب إلى الإشكال منه إلى الوضوح ، لذلك تثير المسألة الإيديولوجية من الجدل غير قليل ، على أنه بالإمكان بعيدا عن هذا الجدل أن نستقر مبدئيا على أن الإيديولوجيا هي علم الأفكار ، أو أنها منظومة الأفكار والتصورات والفهوم التي تعمل على تشكيل وعينا بواقعنا ، وبلورة مواقفنا حيال مايواجهنا من إشكالاته .

ولا بد هنا من أن نفرق بين الإيديولوجيا والعقيدة ، فالكلمتان ـ وإن دلتا معا على اتخاذ موقف معين من الواقع ـ مختلفتان في المشرب ، أما العقيدة فموصولة بالدين ، بما هو قيمة مقدسة ، وبها يتحدد فهمنا لأبعاد وجودنا ، وأما الإيديولوجيا فذات صلة بما هو قيمة مبدئية ، وما يعنيها إنما هو تشكيل وعينا السياسي والاجتماعي ، وحفزنا على اتخاذ مواقف مخصوصة تجاه الواقع الذي نعيشه .

العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا :

هذا عن الإيديولوجيا ، أما عن علاقتها بالأدب فلا شك في أنها على درجة عالية من الحساسية ، بالنظر إلى أن « إيديولوجيا الكاتب تؤثر في رؤيته للأدب ودوره ووظيفته ، وتنعكس على العمل الأدبي موضوعا ومضمونا وبناء » .

إنها تملك القدرة على التوجيه ، ولا يسع الفن إلا أن يتنفس أجواءها ويتلون بألوانها ، فيكشف عن مواقف أصحابه ، وأشكال وعيهم بواقعهم ، كأن يدعو مثلا إلى العدالة الاجتماعية ، ويرافع لصالح حقوق الطبقة العاملة ، ومثل هذا منتشر في كتابات أولئك الذين يصدرون في أدبهم عن الإيديولوجية الاشتراكية ، ولا شك في أن المعطى الفني سيختلف في حال صدور الأديب عن تصور إسلامي ، لأنه حينئذ سيدفع باتجاه التمكين للقيمة الأخلاقية واحترام الحدود الشرعية .

هذا ويصعب أن يتخلص الأدب تماما من الإيديولوجيا ، ويبرأ من أثرها المتسلل حتما إليه ، إذ إن « كل عمل أدبي ينطوي على موقف ، وحتى الأدب التهويمي الذي يجهد في الهروب من تحديد موقف ، يعبر بذاته عن موقف اللامنتمي » .

ولا يعني هذا أن الإيديولوجيا والأدب شيء واحد ، فالعلاقة بالغة التعقيد ، والفارق لا يمكن طمسه ، والاستقلالية على نسبيتها باقية ، بالنظر إلى أن « الإيديولوجيا نظام من المفاهيم والتصورات الاجتماعية ، فهي محددة متعينة ، بينما الأدب والفن عامةً يتمرد دوما على كل الحدود والقوانين والقواعد » .

الأدب بين الموقف الإيديولوجي والشكل الفني :

نصل بعد هذا إلى السؤال الأهم : ما الوجه الصحيح للعلاقة التي ينبغي أن تعقد في الأدب بين الموقف الإيديولوجي والإطار الفني ؟ ونجيب فنقول إن ثمة فريقا لا يشغله إلا الموقف أو الفكرة ، وهو لذلك يهمل الإطار الفني ، ولا يلتفت إلى الجماليات الأدبية ، الأمر الذي يحيل عمله إلى خطاب دعائي يروج لمضمون إيديولوجي مجرد من ضرورات الفن التي لا يستغني أدب عنها .

في المقابل ثمة فريق ثان لا يأبه بأقدار الأفكار ، ويجهد نفسه بدلا من ذلك في تلميع الصياغة وتفخيم الشكل ، و ما أخطر أن يمحَضَ الأديب جهده للمعطى الجمالي الخالص ، فيفرغ أدبه من طزاجة الرؤية وشحنة الموقف ، ويقطع صلته بواقع الناس واقفا عند حدود الشكل .

والفريقان واقعان في الشطط ، « فالوعي الإيديولوجي لا يخلق أدبا وفنا ، كما أن اللعب بالزخرفة والتشكيل وعدم الاهتمام بالفكرة يؤدي إلى فقدان الأدب لدوره وفعاليته » ، والمؤكد إذن أن « الجدل النظري بين الإيديولوجيا والفن قد يستنفد طاقتنا في سبيل الانتصار لجانب على الآخر ، لكننا نؤمن بأن الانتصار لجانب منهما على الآخر لا يخدم طرفا منهما لا الإيديولوجية ولا الفن » .

من أجل هذا وجب على الأديب تعديل الميل ، والعناية بطرفي المعادلة كليهما ، وذلك بإقامة علاقة صحيحة بين الإيديولوجيا والأدب ، علاقة تضمن تحقيق التوازن والانسجام بين الموقف والشكل أو بين الوعيين الفكري والفني .

ينظر المراجع التالية :

ـ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب

ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري ، دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1974