الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

محاضرات
في نظرية الأدب

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية أدب

اعداد: الدكتورة زنينة كلثوم

الموسم الجامعي: 2023/2022

تعريف نظرية الأدب وحدودها

- لعل أول سؤال يطرح نفسه على دارس الأدب يكون حول الشيء الذي يميز النص الأدبي عن غيره، وبذلك التساؤل فأنه يكون قد فتح أبوابا عدة من الإجابات المحتملة غير القطعية.

- من التساؤل السابق تتفرع أسئلة كثيرة حول قضايا تتصل بالأدب مثل اللفظ والمعنى، والإلهام والوحي، وعلاقة الأدب بالحياة باعتباره مراءة لها، وعلاقته بالأيديولوجيا، وبالفنون والمعارف الإنسانية وغيرها.

- الاختلاف في الإجابة عن تلك التساؤلات حول الأدب ومتعلقاته ناتج عن اختلاف آراء المنظرين والمشتغلين بالدراسات الأدبية، وهو جزء من تباين البشر في الإجابة على كثير من تساؤلات الحياة. فالأدب نشاط إنساني ينطبق عليه ما ينطبق على كثير من قضايا الحياة الإنسانية.

- الإجابة على السؤال السابق تقتضي البحث في اتجاهات عدة، فيما قبل النص، وفي ماهية النص، وفيما بعد النص، وهي المجالات التي تبحث فيها نظرية الأدب باختصار

- إن دراسة الأدب تقتضي الأخذ في الحسبان الأركان الثلاثة للظاهرة الأدبية: (المبدع- النص- القارئ)

- من الطبعي أن نجد نتيجة ذلك الاختلاف في تعدد تعريفات الأدب، والذي هو في حقيقته اختلاف في الفلسفات التي ينبع منها كل تعريف، والتصورات الشمولية التي ينطلق منها كل من يتعامل مع الأدب ويحاول تعريفه وتأطيره. فاختلاف الغاية يؤدي إلى اختلاف الوسيلة كما يقال.

- **الدلالة اللغوية** لكلمة (نظرية) مأخوذة من (نظر) بمعنى الرؤية، لكن ليس المقصود ما تقوم به العين عن طريق البصر، وإنما المقصود الدلالة الفكرية، أي الرأي والفكر والتصور الذهني، فمن النظر تشتق النظرية، وهي أقرب إلى التصور الذهني المجرد.

- **تعرف نظرية الأدب** : بأنها مجموعة من الأفكار والآراء القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.

- إذن فنظرية الأدب تدرس الظاهرة الأدبية بعامة، من منطلق شمولي في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وأثاره. وهذا ما يميزها عن غيرها من مجالات الدراسة الأدبية الأخرى.

- وهي تحاول تقديم إجابات متسقة ومتكاملة حول الأدب، لأننا قد نجد كثيرا من الأفكار الجزئية لكنها لا تستند إلى فلسفة محددة ولا ترقى إلى مستوى النظرية، ذلك أن اللبنات الأولى لأفكار النظريات قد عرفت منذ القدم.

- يعتبر النقد الأدبي وتاريخ الأدب أكثر حقول الدراسة الأدبية تداخلا مع نظرية الأدب، حتى إنه يصعب فصلها عن بعضها البعض، وقد كانت بعض أفكار النظرية تدرس ضمن هذه الحقول من الدراسات الأدبية.

- كل نظرية تحاول تقديم تصور شمولي للأدب وتسعى إلى تقديم تفسير متكامل حول الظاهرة الأدبية منطلقة من زاوية محددة، ومتأثرة بظروف معينة وخلفية معرفية محددة.

- إذا عدم الكمال جزء من طبيعة الإنسان فإن كل نظرية أدبية تأتي محاولة تفادي جوانب القصور في سابقتها، بمعنى أنها في الغالب متولدة منها،

- كما أن من طبيعة الفكر البشري التتابع والتراكم والتطور والبحث عن الجديد، وهو ما نلاحظه في تعدد نظريات الأدب واختلافها، دون أن يعني ذلك تناقضها.

- يجب أن نأخذ في الحسبان أن كل واحدة من نظريات الأدب المختلفة ما هي إلا نتاج لمرحلة حضارية وتاريخية معينه ولكنها بالتأكيد ليست محدودة بحدودها. فقد تتراجع في فترة وتعود للظهور في مرحلة تالية.

- **المجالات التي تهتم نظرية الأدب بالبحث فيها:**

١- البحث في نشأة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمبدع.

٢-البحث في طبيعة الأدب من خلال خصائص النصوص الأدبية وسماتها وتركيبها.

٣-والبحث في وظيفة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمتلقي.

- أي محاولة لدراسة الأدب ونقده لابد من أن تكون مستندة إلى تصور نظري ما للأدب وأن تراعي الأركان الثلاثة، فكل ممارسة تطبيقية في الحياة ناتجة عن تصور ذهني مسبق، لذلك فالتعامل مع الأدب (إبداعا ونقدا) يستند كذلك إلى مجموعة من التصورات.

- النظرية الأدبية مثلها مثل النقد الأدبي والتاريخ الأدبي تكون تالية للأعمال الأدبية، إذ يستنتج منظروا الأدب نظرياتهم من خلال تأمل ومتابعة تراكمات النصوص.

- إذا كنا نتفق بأن لكل من المجالات الثلاثة تخصصه: فإن المنظر الأدبي يهتم بجملة من النصوص الأدبية ليس من أجل إصدر أحكام أو انطباعات تأثرية كما يفعل الناقد، أو من أجل بيان ظروف كتابة النص وصاحبه كما يفعل المؤرخ، ولكن من أجل استنباط مبادئ عامة وشاملة توضح حقيقة الأدب.

- تأخذ نظرية الأدب في حسبانها علاقة الأدب بالفنون الأخرى، وعلاقة الأدب بالتحولات الفلسفية، والظروف الحضارية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا.

- الأفكار التي تدعو إليها النظريات الأدبية ليست جديدة في حد ذاتها بل أفكار معروفة منذ القدم ولكن التكامل والنضج والوعي والترابط هو ما يميزها وقد سبق أن اشترطنا في التعريف استنادها إلى خلفية فلسفية أو نظرية في المعرفة.

- أيضاً فقد كان لازدهار الفلسفة في الغرب أثر مباشر في تتابع النظريات الأدبية.

- عند استدام كلمة الشعر في هذه المادة فإن الأمر لا يقتصر عليه، وإنما نقصد الأدب باعتبار الشعر جنس من أجناس الأدب، لكن بعض المنظرين للأدب قد يقدم تصوراته من خلال هذا الجنس وخصوصا القدماء. لأننا ندرس الأدب عموما.

- كذلك قد نجد من يتحدث باسم الفن، وهذا أيضا يقصد الأدب، لأن الأدب واحد من الفنون، وما ينطبق عليه يصدق على كثير من الفنون، مثل الرسم أو النحت أو غيرها.

نظرية المحاكاة

- تعد جهود النقاد اليونان أقدم الإسهامات النقدية التي وصلتنا في هذا المجال
- كانت آراء أفلاطون وتلميذه أرسطو تمثل أساسا لأول نظرية أدبية المسماة (المحاكاة) والتي صيغت مبادئها في القرن الرابع قبل الميلاد.
- تدل كلمة (محاكاة) في معناها اللغوي على التقليد والاحتذاء، وتتضمن معنى البحث عن الأفضل، لأن الأشياء التي تستحق أن نحاكيها هي الأفضل والأكمل عادة.
- ربما نجد آراء قبل هذه الفترة حول غاية الشعر كما عند هوميروس أو ارتباطه بالسحر أو ما إلى ذلك أو العلاقة بين الشعر باعتباره مجاز والأخلاق أو الفلسفة، لكنها كانت مجرد أفكار جزئية وملاحظات.
- تحدث أفلاطون (٣٤٧ق.م) عن الشعر في كتاباته التي جاءت على شكل محاورات مثل (أيون) و (الجمهورية) التي لم يكتبها في الأدب بشكل مباشر بل في الفكر والفلسفة وخصوصا في جمهوريته المثالية التي يصنف الناس ويحدد وظائفهم فيها، فكان الحديث عن الأدب والفن والشعر ودوره بشكل عرضي غير مقصور في حد ذاته.
- يرى أفلاطون أن الفنون قائمة على التقليد، لأنه ينطلق من فلسفة مثالية ترى بأن الوجود مقسم إلى عالم المثل وعالم المحسوسات الطبيعية المادية، فعالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة أما عالم المحسوسات الذي نعيش فيه فإنه صورة مشوهة للعالم المثالي الأول الذي خلقه الله في أفضل صورة.
- (مثل بالشجرة) ألأولى هي المثالية النموذجية الموجودة فقط في عالم المثل، الثانية هي الطبيعية الموجودة في عالمنا، وهي محاكاة للأولى التي في عالم المثل، ومن ثم فإن تعدد الأشجار في الطبيعة دليل على نقصها، ثم الثالثة وهي التي يصورها الشاعر وتكون محاكاة للمحاكاة.

- أيضا يشبه أفلاطون عمل الشاعر بالمرآة التي تقدم صورة فوتوغرافية حرفيه للواقع وبذلك فهو يقدم لنا صورة مزيفة ، أما إذا حرف في تلك الصورة بزيادة أو نقصان فهو كاذب. إذن فعمل الشاعر ليس له قيمة أو فائدة لأن ما نحتاجه هو الحقيقة الأصل، وليس الصورة القائمة على المحاكاة.

- لا يمكن فهم آراء أفلاطون تلك ألا إذا أدركنا أنه ينطلق من منطلق فلسفي فكري عقلاني، وبالتالي فهو يرى صراعا بين الشعر والفلسفة، فالشاعر في نظره يتعامل مع الأشياء عاطفيا ومن ثم فهو بعيد عن استخدام العقل وبالتالي بعيد عن الحقيقة.

- موقف أفلاطون هو رفض الشعر والفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي مسخ للحقيقة بثلاث درجات، فالحقيقة لا تلتمس عند الشعراء الذين يخاطبون العواطف بل عند الفلاسفة الذين يخاطبون العقل.

- أيضا يدين أفلاطون الشعراء من خلال مصدر الإبداع المتمثل في الإلهام عن ربة الشعر ومن ثم فالشعراء يقذفون بما يفيد وما لا يفيد الجمهور على حد سواء فهم، لأنهم لا يؤلفون عن حذق وصنعة وعقلانية، ومن ثم لا يمتلكون زمام الأمر فيما يقولون، لذلك لا يمكن اعتبارهم مرشدين للسلوك والأخلاق.

- من خلال ما سبق نلاحظ أن بحث أفلاطون في الأدب كان منطلقا من بيان أثره في السلوك الإنساني والأخلاق، وقد أدان الشعر من منطلق الأخلاق والحقيقة ومن ثم فقد رفض فكرة الفن للفن، ونادى بالأدب الملتزم، مركزا على وظيفة الأدب.

- قبل أفلاطون بعض أنواع الشعر الملحمي والديني الذي يمجد الأبطال والآلهة والعظماء وقد اشترط عدم تعارض القصائد مع الخير و أن يطلع حراس الفضيلة على قصائده، لكن الموقف العام أنه طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة أو لنقل ضبط أعمالهم.

- كل أفكار أفلاطون ليس لها قيمة كبيرة في حد ذاتها، وإنما قيمتها بما ولدته من دافع للبحث المعمق عند تلميذه أرسطو، فقد **قامت نظرية المحاكاة على أفكار أرسطو**

- يمثل أرسطو (٣٢٢ق.م) القطب الثاني في النقد اليوناني، وقد ألف كتاب (الشعر) كأول كتاب نقدي وحمله ردوده على أستاذه أفلاطون. أي أن أفكار الأول كانت مثيرة للثاني.

- يمثل هذا الكتاب قطب النقد الأوربي وخصوصا الكلاسيكي ومن ثم يعده كثيرون أقدم وأهم كتاب ألف في مجال النظرية، ولم يصلنا كاملا ، وقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث وكان محل اهتمام النقاد والفلاسفة العرب.

- يمكن القول إن نظرية المحاكاة ارتبطت بأرسطو أكثر من أفلاطون فقد ألف أرسطو قاصدا الكتابة عن الأدب، متبعا منهج الاستقراء والوصف، وليس عرضا مثل أستاذه الذي كانت آراؤه أقرب إلى التأملات.

- الشعر شكل من أشكال المحاكاة: يرى أرسطو أن الشعر محاكاة ولكنه يمنح مصطلح المحاكاة مفهوما جديدا، فإذا كان أفلاطون قد عمم المحاكاة على كل شيء في الواقع، فجعله محاكاة للمحاكاة، فإن أرسطو قد قصر المفهوم على الفنون فقط .

- كما رفض أرسطو فكرة أن الفن مثل المرآة ينقل الأشياء حرفيا.

- يرى أرسطو بأن الفنان حين يحاكي فإنه يتصرف في المنقول، بل إنه يحاكي ما هو كائن وما يمكن أن يكون احتمالا، فحين يرسم الرسام منظرا للطبيعة لا يجب أن ينقله كما هو، بل عليه أن يحاكيه ويرسمه كأفضل ما يمكن أن يكون، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ذلك النقص، إذن فالشعر مثالي وليس نسخه طبق الأصل.

- ما يصنع الشعر عند أرسطو ليس الوزن والموسيقى وإنما عنصر المحاكاة العام، محاكاة ما يمكن أن يقع وليس محاكاة ما حدث فعلا، فالمستحيل الممكن خير الممكن النادر الحدوث والعبرة في ذلك بمقدرة الشاعر أو الفنان على الإقناع.

- موضوع المحاكاة: لا يحاكي الشاعر عند ارسطو مظاهر الطبيعة ومدركات الحواس فقط بل كذلك الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم، فالتراجيديا تحاكي

العظماء والكوميديا تحاكي من هم أقل مستوى، والشعر عنده محاكاة لفعل الشخصية وليس للشخصية، حيث تحاكي سعادتها وشقاءها (أي القول بموضوعية الأدب)

- الشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات، ولكنه يصور الشجاعة الإنسانية عامة ممثلة في هذا البطل بشكل معين من أشكالها، لذلك يعتبر أرسطو الحدث أو الحبكة أهم أجزاء التراجيديا.

- طبيعة الشعر الفلسفية: يرى أرسطو أن الصراع بين الشعر والفلسفة صراع مفتعل مبينا الطبيعة الفلسفية للشعر فالشعر لا يروي أو يحاكي ما وقع بل ما يمكن وقوعه ومن ثم يكون الفرق بين الشاعر والمؤرخ.

- الشعر عند أرسطو يحاكي الحقيقة المثالية المجردة مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة أو أعظم فلسفية من التاريخ، فهو لا يشوه الحقيقة ولا يبتعد عنها بدرجات كما زعم أفلاطون ولا يناقض الفلسفة ولكن يسعى إلى الكشف عن الحقيقة بطريقته ووفق منطقه الخاص.

- نشأة الشعر ومصدر متعته: لم يوافق أرسطو على ربط الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية، بل جعل الدافع له مرتبط بطبيعة الإنسان من خلال غريزة المحاكاة وحب الوزن والإيقاع، ومن ثم فقد ربط الأدب والفن بالطبيعة الإنسانية.

- **جعل أرسطو الشعر ظاهرة إنسانية وجزء من النشاط الإنساني في ظل غريزة المحاكاة** التي هي وسيلة للتعلم واكتساب المعرفة الذي يؤدي إلى المتعة، فالفن والشعر يعلمنا أشياء جديدة والتعليم متعة، وإذا لم يعلمنا جديدا فأننا نستمتع بمشاهدة ما كنا نعرفه، إضافة إلى المتعة الفنية.

- إن الشعر في نظرية المحاكاة ليس إلهاما خارجيا، بل يرى أرسطو أن الإنسان يرتقي في المحاكاة بقدرته على الدربة والممارسة، **فالشعر صنعة تقوم على الدربة والممارسة،** وبقدر تمرس الشاعر يكون تفوقه.

- وظيفة الشعر: تتمثل في تطهير نفس المتلقي، فالفن عموما يساعد على تحقيق التوازن داخل نفس المتلقي حين ينفره من الشر ويصور له الحق والخير طريقا للسعادة.

- يرى **أرسطو أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف لتجعل المشاهد أكثر قوة، من خلال التطهير. فهي تسمح لنا بتصريف عواطفنا المكبوتة الزائدة** (البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا)، ومن ثم نكون أكثر توازنا من الناحية العاطفية فنشعر بالراحة بعد المشاهدة.

- التراجيديا مثلا تجعلنا نرى الألم دون أن نعيشه وترينا العذاب دون أن نتعذب كما في (أوديب ملكا)، كما تجعلنا نشعر بالسرور من خلال مقارنة عذاباتنا في الحياة بعذاب الشخصية في التراجيديا فنشعر بالراحة، ونكون أكثر رضى بحالنا، وانسجاما مع حياتنا.

- أيضا يجب ألا يكون البطل مثاليا بشكل مطلق بل مثلنا ليكون أكثر قدرة على التأثير في المتلقي، حين يحس بقربه منه.

- الشكل الأرقى للمحاكاة الشعرية: من خلال مقانة أرسطو بين هذين الفنين وجد أن موضوعهما محاكاة الأبطال العظماء، ولكنهما تفترقان في طريقة المحاكاة، ومن ثم فقد فضل المسرحية الشعرية لأنها تتضمن عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور.

- **بشكل عام ركزت نظرية المحاكاة على أثر الشعر في المتلقي (وظيفة الأدب)** من خلال المعيار الأخلاقي والوظيفة الاجتماعية للأدب. فلم تركز نظرية المحاكاة على ذاتية الشاعر وعواطفه وانفعاله وخياله وما إلى ذلك، بل كان محور اهتمامها منصبا على ما بعد النص.

- كان لأرسطو أثر في الإكبار من شأن الصنعة والتأثير في التوجيه الكلاسيكي بعامة للأدب.

- تسود أفكار نظرية المحاكاة في المجتمعات التقليدية القائمة على الفكر الجمعي أكثر من الشخصي أو الذاتي، حيث يحرص المبدعون على تكريس تلك الأفكار الجمعية التي ينظر إليها على أنها المثال والنموذج الذي ينبغي أن يكون.

- **استندت نظرية المحاكاة إلى فلسفة مثالية موضوعية، حيث يسعى الأدب إلى الارتقاء بعالم الحياة المعاش نحو المثال والكمال وفقا للتصور الجمعي لذلك المثال.**

- ارتبطت هذه النظرية بالطبقة الاجتماعية العليا (الأرستقراطية). ووفقا لاختلاف وتفاضل عالمي المثال والمحسوس فإن تفاضلا اجتماعيا يكون بين الطبقة العليا في المجتمع والطبقة العامة، حتى إن نظرية المحاكاة تمجد القيم العليا وتفضل التراجيديا التي تصور حياة وقيم تلك الطبقة.

- ازدهرت هذه النظرية في عصر النهضة الأوربي وسيطرت على المشهد الأدبي حتى القرن الثامن عشر الميلادي، وقام على تصورها ذلك المذهب الأدبي الكلاسيك الذي يمجد القديم الجيد . في ظل ارتباطها بالطبقة الاجتماعية العليا (الأرستقراطية).

نظرية التعبير

- ظروف نشأتها: كانت نظرية المحاكاة مسيطرة حتى القرن الثامن عشر الميلادي، وفي تلك الفترة شهد المجتمع الأوربي تغيرات جذرية هزت بنيته الاجتماعية والسياسية والثقافية مثل الثورة البرجوازية على الإقطاع، والنهضة الصناعية والاقتصادية، والانتقال من الريف إلى المدن وما تولد من علاقات جديدة، وظهور فلسفات جديدة تهتم بالفرد.

- كذلك كان لشيوع أفكار الديموقراطية والإعلاء من شأن الفرد وبروز شعارت مثل العدل والحرية والمساواة أثر في صعود الطبقة الوسطى وسيطرة القيم الذاتية.

- أيضا كان للتعليم والطباعة والصحافة أثر في وعي الأفراد بحقوقهم والاهتمام بالبعد الشعوري والعاطفي فظهرت أفكار وموضوعات جديدة وثار الأدباء على قواعد الفن الكلاسيكي.

- **أسسها الفكرية: يعتبر التمركز حول الفرد أساسا للتغيرات السابقة جميعها فكان الفرد حجر الزاوية في كافة المجالات بمعنى أن الحياة الجديدة مبنية على المفاهيم الفردية (بدلا من الجاه والحسب والنسب في المجتمع الإقطاعي الذي يلغي قيمة الفرد)**

- **الفلسفة التي استندت إليها نظرية التعبير هي المثالية الذاتية، التي ترفض الآلية (النمطية) وتؤمن بالديناميكية (الاختلاف والتعدد)، حيث ترى أن الوجود الأول للذات أو الوعي الإنساني (الداخل) أما العالم الموضوعي فمن صنع تلك الذات، لأنها هي التي تكسب العالم الموضوعي (الخارجي) شرعيته ووجوده بناء على فهمها الخاص، فهي مختلفة من شخص لآخر، لأن لكل ذات صورتها الخاصة لذلك العالم.**

- يعد العالم الداخلي المعول عليه في رسم صورة الخارجي ولذلك فلا بد من تقديم عالم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل.

- **باختصار فكرة نظرة التعبير تقوم على اعتبار الفن عامة تعبير عن الصورة الخاصة للعالم وهي صورة خلقتها الذات المبدعه معتمدة على الشعور والعواطف، وكمال التعبير الفني في قدرة الفن على تقديم تصور ذاتي خاص**

- ويعد كانت(١٨٠٠) وهيجل (١٨٣١) المنظرين الفلسفيين للبرجوازية الفردية ومن ثم واضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير، نظرا لارتباطهما بالطبقة الوسطى التي ازدهرت في ظلها أفكار نظرية التعبير.

- فقد ذهب كانت إلى أن الشعور طريق المعرفة الحقيقية، وذهب هيجل إلى أن الفن إدراك خاص للحقيقة بالخيال. فالعقل ليس طريق المعرفة الوحيد.

- **أبرز ملامح نظرية التعبير: أن الأدب تعبير عن الذات أي عن العواطف والمشاعر والأحاسيس، وأن القلب هو ضوء الحقيقة وفهم الحياة من خلاله وليس من خلال العقل، وأن وظيفة الأدب إثارة الانفعالات والعواطف.**

- **ربطت نظرية التعبير الأدب بمصدر الأدب (المبدع)، وركزت اهتمامها على الرؤية الخاصة له وعلى العواطف والمشاعر والخيال.**

- ركزت نظرية التعبير على الأديب أكثر من أي شيء آخر، ورأت أن الأديب يعيد تصوير الحياة من خلال رؤيته الخاصة، كما رأت أن الإنسان خير بطبعه واهتمت ببيان أثر الطبيعة الخارجية، وركز عليها أتباع هذه النظرية باعتبارها الملهم الأول.

- أبرز أقطاب نظرية التعبير: ووردزورث (١٨٥٠): حيث يعد من أشهر شعراء ومنظري نظرية التعبير من خلال المقدمة النقدية التي كتبها لديوانه المسمى (غنائيات)، وكانت أبرز أفكاره تتلخص في التركيز على شعر الطبيعة، والتلقائية في

الكتابة أو ما نسميه بالبساطة يقول مثلا (إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية)، وهذ ضد فكرة الصنعة التي كانت محورا في نظرية المحاكاة.

- وهو يرى أن ما يكسب العمل قيمته طريقة المعالجة والبعد العاطفي فيه، كما رفض فكرة الألفاظ الشعرية وقال بقصر المسافة بين الشعر والنثر، وانعدام الأثر الخارجي أو لنقل التقليل من شأنه.

- كذلك كوليردج (١٨٣٤): الشاعر الناقد **وصاحب نظرية الخيال**. فقد رأى بأن العقل والإدراك يتحدان في الشعر والفن بواسطة الخيال الذي يدمج الخاص بالعام والمادي بالمثال والشكل بالمضمون ... الخ، فالخيال يفتت ويذيب ليعيد الخلق والتشكيل من جديد

- **للخيال نوعان أو مستويان** عند كوليردج، هناك الخيال الأولي هو القدرة على إدراك الأشياء وهو موجود عند كل الناس، أما **الخيال الثانوي** فهو ما يتميز به الشعراء والفنانون **وهو القدرة على إعادة تصوير الأشياء من جديد وفق علاقات جديدة من صنع خيال الشاعر**.

- **أن حقيقة الأشياء لا تكمن في الإحساس بها أو بوجودها وإنما في العلاقة بينها وبين الذات وهي العلاقة التي يلعب الخيال دورا مهما في الكشف عنها.**

- الخيال الشعري يذيب ويحطم لكي يخلق لنا صور جديدة تحل محل موجودات الطبيعة عن طريق الخيال، فأجزاؤها المادية هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع ولكنها في مجموعها متخيلة، والشاعر الحقيقي هو من يقدم رؤية جديدة لما نراه مألوفا عايا.

- مثال ذلك الصورة الخيالية التي تحملها عبارة: (أصابع الفجر تمتد)، حيث إن الأجزاء المادية المكونة لهذه الصورة موجودة في عالم الحقيقة مجزءة دون أن تمثل لنا كبير أهمية، أو يكون بينها علاقة، وهي (الأصابع – الفجر – الشروق). لكن الخيال الشعري الخلاق (الثانوي) استطاع أن يعيد ترتيب تلك الأشياء في علاقات جديدة حتى اجتمعت في تلك الصورة الخيالية المبدعة التي تصور شروق الشمس كأصابع تمتد.

- **الشعر نتاج للخيال والعاطفة** التي يثيرها الموقف المتخيل وليس فقط نتاج للمثير الخارجي كما عند أصحاب المحاكاة.

- ركزت نظرية التعبير على جانب العلاقة بين الأدب وسيرة الأديب المنتج والمعبر عن أعماق مشاعره، فرأت في الأدب صورة لشخصية المبدع ومكنونها.

- أيضا برزت مع نظرية التعبير قوة العلاقة بين الأدب وعلم النفس فظهرت كثير من الدراسات التي ربطت الأدب بالموهبة الفردية واللاشعور الفردي والجمعي.
- ركزت نظرية التعبير على الذاتية المتمثلة في الأديب وأغفلت الوسط الاجتماعي والسياسي الذي يتشكل في ظله الأدب.

نظرية الخلق

- هنالك علاقة حميمة بين نظريتي الخلق والتعبير على الصعيد الفلسفي والفني، فكلاهما استندت إلى **الفلسفة المثالية الذاتية**.
- نشأت نظرية الخلق كردة فعل على تراجع فكر الطبقة الوسطى إبان أزمتها، وكاحتجاج على تحول الفن والأدب إلى سلعة في العالم الرأس مالي، وكان ذلك في أواخر القرن ١٩م

- **نادت نظرية الخلق بالفن الخالص الذي يرفض الارتباط بأي قيمة مقصودة في حد ذاتها أو توظيف يجعل من الأدب والفن موجها لخدمة هدف ما.**

- **تقوم نظرية الخلق على مبدأ الفن للفن، أي أن تكون غاية الفن والأدب هي الأدب في حد ذاته.**

- إذا فقد كان تخليص الفن من أي قيمة (دينية– اجتماعيه – سياسية أو غيرها) سعي نحو **الجمالية المحضة**، ليصبح الفن حرا، ويصبح المقياس على العمل الأدبي هو مدى مقدرته على إثارة حاستنا الجمالية.

- كانت فكرة العودة بالفن والأدب إلى مكانتها السامية والابتعاد عن السوق التجارية والرأس مالية هي الأساس الاجتماعي والاقتصادي والحضاري لها.

- أيضا كان لإخفاقات الرومانسيين وإغراقهم في ذاتيتهم وتقوقعهم على أنفسهم، وجعلهم الأدب وسيلة لبث عواطفهم وسير حياتهم، وعدم اهتمامهم بالأساليب التعبيرية دور في شيوع هذه النظرية التي تهتم بالمقام الأول بالجمال الأسلوبي والفني.

- **أسسها الفكرية: تستند هذه النظرية إلى الفلسفة المثالية الذاتية** كما كانت نظرية التعبير أيضا، بل والمغرقة في الذاتية، ومن الطبعي أن تكون أفكار كانت وهيجل

ذات دور بارز في توجيهها، فقد فصل كانت بين الجميل والمفيد، بل جعلهما متناقضين، ورفض الفن حين يرتبط بأية فائدة أو غاية.

- **يرى كانت بأن لكل شيء غاية إلا الجمال فأمامه نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية ولو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته.**

- مثلا التفاحة في نظر الرسام ليست هي نفسها في نظر التاجر، فالأول يرى جمالها غاية في حد ذاته، ويكفيه الاستمتاع بمنظرها وما تثيره من أحساس بالجمال، بينما التاجر يراها وسيلة للمنفعة والكسب. وكذلك كانت العلاقة مع الأدب.

- بناء على ما سبق فإن الحكم النقدي يجب أن يكون ذاتيا يصدر عن الذوق غير خاضع للمنطق والعقل والسؤال عن الغاية.

- أما هيجل فيرى أن **مضمون الفن يتمثل في فكرة الجمال** مهما يكن مظهرها الاجتماعي والعملي.

- ومن أبرز أدباء هذه النظرية جوتييه الذي يرى أن الفن ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته، وكان بودلير أول من قال بفكرة (الفن للفن)، ويرى بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، **وبأن الشاعر العظيم هو الذي يكتب لمجر المتعة فقط.**

- تمثلت هذه النظرية في المذهبين الأدبيين الرمزي والبرناسي(التعبيري)، وهي مذاهب فنية وجمالية بالدرجة الأولى.

- **علاقة الشعر (الأدب) بالحياة: يرى برادلي أن الحياة تملك الحقيقة ولكنها لا ترضي الخيال أما الشعر فإنه يرضي الخيال ولا يمتلك الحقيقة كاملة، لذلك فالشعر ليس هو الحياة بل هما ظاهرتان متوازيتان.**

- **ينبغي أن تسيرا الحياة والأدب في خطين متوازيين دون أن يتقاطعا، ومتى حدث ذلك التقاطع فسد الأدب لأنه سيصبح موجها لغاية أخرى من غايات الحياة، وسيكون على حساب الجانب الجمالي فيه.**

- ويرى أيضا بأن التجربة الشعورية غاية في حد ذاتها، والحكم على الشعر يتطلب الدخول في دراسة التجربة وتتبع قوانينها، **وأن الفن لا يجب أن يوضع مقابلا للمنفعة الإنسانية لأنه بحد ذاته منفعة.**

- الشعر والموضوع: **ليس للفكرة أو المحتوى قيمة عند أصحاب نظرية الخلق والمهم في الأمر هو كيف استطاع الأديب أن يحول هذا الموضوع الذي اختاره من موضوع خارجي إلى عمل فني.**

- نحن لا نقرأ العمل الأدبي من أجل موضوعه، والفرق بين الشعراء حين يكتبون في موضوع واحد دليل على أن الخلق الفني يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الشاعر ومقدرته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه.

- ليس العمل الفني نتيجة للعواطف كما رأى أصحاب نظرية التعبير **ولكنه نتيجة لقوة الخلق والابتكار وجعل اللغة قادرة على الإيحاء والتأثير.**

- اللغة والخلق: العمل الأدبي كائن شكله الفنان الشاعر من ذاته، واللغة مادة الأدب، **ومعنى الخلق الأدبي يكمن في سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه، فاللغة موسيقاه وألوانه وخياله وقيمة العمل تكمن في العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعورية، والفروق الدقيقة التي تنشأ من هذه العلاقة، فمن خلالها يتفاوت الأدباء، وتتفاوت الأعمال الأدبية.**

- **المعادل الموضوعي**:ليس الشعر تعبيرا عن العواطف والانفعالات بل هروب منها، وليس تعبيرا عن الذات بل هروب منها، إنه خلق، هكذا يقول إليوت الذي ارتبط بهذا المصطلح وبفكرة الفن الموضوعي عامة.

- الشاعر لا يجب أن يعبر عن انفعاله بشكل مباشر حين يتأثر بموضوع ما، ولكنه مطالب بالبحث عن معادل موضوعي يوازي تجربته، بحيث يحول عواطفه وأفكاره إلى مركب جديد، وبذلك يكون له شخصيتان الأولى تنفعل والثانية تحول.

- ولا يبلغ الأديب درجة النضج إلا إذا تمكن من الانفصال عن ذاته المنفعلة لينتقل بعمله من محيط الذاتية إلى أفق الموضوعية، أي من التعبير عن الذات إلى الخلق والابتكار.

- **يهدف إليوت إلى تأكيد فكرتين أساسيتين: أولا: هدم مقولة أن الأدب تعبير عن الذات أو الشخصية. وثانيهما: أن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يحتويه من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ولكن بما يتضمنه من مقدرة فنية وصياغة.**

- كان لهذه الأفكار انعكاسها على النقد الموضوعي الذي يجعل تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي والأنساق والهيئات والتراكيب وتحليل الرموز والدلالات.

- **بشكل عام قامت نظرية الخلق على الاهتمام بفنية العمل الأدبي ورفع راية الجمال الذي جعل غاية في حد ذاته. وبالتالي فقد ركزت على ماهية النص الأدبي وهمشت ما يتعلق بمصدره أو وظيفته**

- يجب على الناس أن يتوجهوا نحو الفن وليس على الفن أن يتوجه إلى الناس.

نظرية الانعكاس

- سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر **نزعة أدبية تدعو إلى ربط الأدب بالحياة واصطلح على تسميتها بالأدب الواقعي**، وكانت أبرز تلك الجهود ما ذهب إليه (تين) الذي رأى بأن هنالك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب (الجنس – البيئة– الزمن)

- كذلك فقد كانت محاولة الأديب الروسي تولستوي بالدعوة إلى فن يسعد الجماهير الفقيرة على وجه الخصوص وعيا منه بأهمية العلاقة بين الأدب والقراء عامة دون تمييز طبقي.

- وبشكل عام كانت تلك الأفكار السابقة إرهاصا أوليا للاهتمام بالعلاقة بين الأدب والمجتمع في الدراسات الأدبية، **وتركيز على وظيفة الأدب**.

- **استندت نظرية الانعكاس إلى الفلسفة الواقعية المادية** بعكس النظريات السابقة جميعها التي استندت إلى المثالية. **وهذه الفلسفة ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق من الوعي وأنه هو الذي يحدد أشكال ذلك الوعي**.

- تتميز هذه النظرية بحيويتها وقدرتها على الاستمرار وتطور مفاهيمها بين فترة وأخرى وبكونها اهتمت بكافة جوانب الظاهرة الأدبية.

- **ترى الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي (أي علاقات المجتمع وقوى الإنتاج) وهو ما يسمى بالبناء التحتي يولد وعيا محددا يتمثل في الثقافة والفلسفة والأدب والقوانين أي ما يسمى بالبناء الفوقي. وأن أي تغيير في البناء التحتي يستدعي تغييرا في البناء الفوقي بالضرورة.**

- بمعنى أخر أن أي تغير في البناء الاقتصادي أو الاجتماعي يؤدي إلى تغير في البناء الفوقي أو ما يسمى بالوعي. غير أن **العلاقة بين البنائين علاقة جدلية ذات تأثير متبادل،** فالتغير الحاصل في البناء الفوقي يعود لينعكس أثره على البناء التحتي.

- ومن حيث الأدب فكل تغير اقتصادي أو اجتماعي يستتبع تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع واللغة والأدب وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، **وهو ما يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي**.

- ولا يعني ذلك أن الأدب مجرد تابع للظروف الخارجية بل هو أيضا يؤثر فيها كما يتأثر بها، فالعلاقة بينهما جدلية.

- ارتبط بهذه النظرية **مفهوما الالتزام والواقعية** والذي ربما يتداخل مع المعنى الأخلاقي لدى البعض،

- لكن المعنى الحقيقي **للواقعية** هو التعمق في تحليل العلاقات الاجتماعية من الداخل من منطلق الالتزام بمبادئ الفلسفة التي يصدر عنها الأديب وخصوصا في الواقعية الاشتراكية.

- **التزام الأديب يقصد به أن يكون أدبه هادفا يحمل رسالة تتفق مع الأيديولوجية أو العقيدة.**

- إذا فقد ارتبطت نظرية الانعكاس بشكل كبير جدا بالفلسفة الواقعية الاشتراكية التي قامت على التفسير المادي للحياة والانتصار للطبقات الكادحة ضمن ما يسمى بصراع الطبقات.

- يمثل الأديب عضوا في الجماعة، تؤثر فيه العادات والتقاليد الموروثة، وحين يبدع فإنه يعبر عن علاقته بالواقع ليكشف الخلل في تلك العلاقة وليقدم رؤية جديدة أكثر

انسجاما من خلال عمله الأدبي. فالأديب هو الأداة التي يعبر المجتمع من خلالها عن نفسه.

- **طالما أن الأديب عضو في الجماعة فإن مشكلاته الخاصة جزء من مشكلات المجتمع فهو حين يعبر يمزج الخاص بالعام والفردي بالجماعي ليحقق لتجربته شرط التواصل مع القراء.**

- وحتى على مستوى اللغة فالأديب يتعامل معها من منطلق أنها ظاهرة اجتماعية، وهو مقيد بمستوى لغوي معين يحدده الوضع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي للمرحلة التي يعيش فيها الأديب.

- **إذا فالعمل الأدبي نتيجة للتفاعل بين الفرد الأديب والجماعة، فالقصيدة أو الرواية معبرة عن موقف الأديب من المجتمع.**

- موقف نظرية الانعكاس من القارئ متميز عن النظريات السابقة من حيث إنه ليس مجرد متلق للعمل الأدبي بل ومشارك أيضا بشكل غير مباشر في عملية الإبداع الفنية باعتباره جزء من المجتمع الذي يستقي منه الأديب مادته.

- **وترى نظرية الانعكاس أن الأدب فعالية اجتماعية، وأن وظيفة الأدب ليست المتعة الجمالية أو المهارة اللغوية بل يسعى الأديب لنشاركه في التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهات نظرنا وأفكارنا. والهدف من كل ذلك هو خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بين أفراد الطبقة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة، أي من خلال الأدب.**

- **وظيفة الأدب في نظرية الانعكاس تتمثل في للتنوير والتحفيز وفهم الحياة بطريقة أعمق، وتحريك الإنسان ليساهم في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل.**

- نلاحظ عامة أن هذه النظرية تستند إلى فلسفة مضادة للنظريات السابقة، فقد استندت للواقعية المادية بدلا من المثالية التي اعتمدت عليها سابقاتها، وقد خاض

أصحابها صراعا فكريا ضد أصحاب فكرة الفن الخالص أو نظرية الخلق، وأيضا ضد فكرة الأدب الفردي أو أصحاب نظرية التعبير.

- يركز أصحاب نظرية الانعكاس على الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية وعلى العلاقة بين الأدب والمجتمع بالدرجة الأولى وكيفية جعل الأدب شيئاً فاعلا وموجها لحياة الناس.

- إذن فقد ركزت هذه النظرية على محور **وظيفة الأدب** وانطلقت منه لتفسير الظاهرة الأدبية.

نظرية التلقي

- تفاوتت النظريات الأدبية في تعاملها مع الظاهرة الأدبية بين الاعتماد على السياق الخارجي الذي كتب في ظله النص (المحاكاة والتعبير والانعكاس) والاعتماد على داخل النص وماهيته (الخلق).

- وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهر اتجاه جديد يسعى إلى إحكام الطوق حول بنية الأدب **من خلال ذاتية المتلقي**.

- وقد سبق هذه النظرية مجموعة من المحاولات التي مهدت لنظرية التلقي ومنها التفكيك والسيمولوجيا والتأويل. **حيث كان الاهتمام بفاعلية القراءة** الشغل الشاغل لها. **لكن نظرية التلقي ركزت على نوع جديد من القراء، إنه القارئ الواعي المتفاعل مع النص.**

- إذا كانت النظريات السابقة قد تأثرت بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمناهج العلمية الموضوعية **فإن نظرية التلقي قد ارتكزت على الفلسفة الظاهراتية** (هوسيرل). وهي فلسفة ذاتية ترى بأن الذات هي المنطلق لتحديد وفهم الموضوع، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج الذات المدركة. فالمعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد أن تكون الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الصرف.

- حاولت هذه نظرية التلقي أن تجمع بين أركان الظاهرة الأدبية الثلاثة، فرفضت حصر المعنى في النص فقط كما كان شأن نظرية الخلق، **ولم تجعل دور القارئ محصوراً في الكشف عن المعنى بل بناءه وإنتاجه انطلاقاً مرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن القارئ.**

- **تكاملت نظرية التلقي في سبعينيات القرن العشرين** لتنبذ كل معرفة محددة سلفاً في ذهن القارئ، **والتعويض عنها بعلاقة حوارية بين النص والقارئ** بكل مرجعياته. فالفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة التي يشيدها القارئ كالفرق بين الاكتشاف والاختراع.

- من أبرز أعلام نظرية التلقي **ياوس** الذي طرح مفهوم **أفق التوقع** (أفق انتظار القارئ): **ويقصد به الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى**، ودور القارئ في ذلك يكون من خلال التأويل الأدبي، باعتبار أن النص هو الوسيط الذي يتم تلقيه.

- ويقوم أفق الانتظار على ثلاثة عوامل رئيسة:

١- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

٢- تشكيل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يختزنها القارئ في ذهنه

٣- التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العادية، أي التعارض بين العالم التخييلي والواقعي

- وقد نبه ياوس إلى مفهوم (تغير الأفق) وبناء الأفق الجديد من خلال اكتساب وعي جديد. أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد. حيث تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية عند المتلقي.

- كذلك أسهم **أيزر** في صياغة مبادئ هذه النظرية، حيث **ركز على إشرك الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال الوعي والإدراك أي القصدية. فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك. وقد ابتدع أيزر ما أسماه (القارئ الضمني) عوضاً عن القارئ الحقيقي.**

- **يعتبر مصطلح القارئ الضمني من أهم المصطلحات في نظرية التلقي**، فقد حاول أيزر أن يمنح القارئ القدرة على إكساب النص سمة التوافق والانسجام، فقال بأن التوافق ليس موجوداً في النص وإنما هو نتاج لفعل القارئ وفهمه، فالقارئ هو الذي يبني انسجام النص. لقد افترض أيزر أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها لسد الثغرات وخلق توافق النص وانسجامه الجديد.

- غير أن بناء المعنى لا يكون بإسقاط المفاهيم الذاتية للقارئ على النص وإنما من خلال تحول **التلقي إلى نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي**. وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل الذي يسعى إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة. وبذلك يكون للنص الواحد أكثر من معنى بحسب القارئ.

- **القارئ الذي تهتم به نظرية التلقي ليس ذلك الذي يتلقى النص الأدبي بطريقة التسليم السلبية، وإنما مقصدها القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وأفق الآخرين**. فالنص الأدبي يحتوي على دلالات بعينها يتقيد بها تأويله ويتحدد بها فهمه. وأول تلك العناصر المحددة هي اللغة وعلاقاتها التي يتشكل منها النص.

- كل تشكيل لغوي يشير إلى ثقافة وحضارة ومجتمع ما. وبذلك تلتزم بقدر من الموضوعية، ثم يأتي بناء النص بغموضه وفراغاته التي يضعها الكاتب منتظراً من القارئ أن يملأها، ليكون التعامل مع النص جمالياً وليس وثائقياً. فاللغة وبناء النص تلزم القارئ بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب ولطبيعة العصر الذي ألف فيه النص.

نظرية الأنواع الأدبية

- تعنى هذه النظرية كما هو واضح من مسماها **بالبحث في قسمة الأدب إلى أجناس وأنواع**، وكذلك نشأتها وتطورها، فهناك أنواع أدبية تنقرض وأخرى تستجد.

- البحث في علم نظرية الأنواع الأدبية يختلف عن النظريات السابقة من حيث محاورها وموضوعها والأسئلة التي تحاول الإجابة عنها، فقد تعاملت تلك النظريات مع الأدب باعتباره حقيقة عامة. **أما هذه النظرية فباعتبار التقسيم والخصائص.**

- هذه النظرية لا تسعى إلى إرساء قواعد ومقومات لكل نوع أدبي كنظرية للشعر أو نظرية للقصة مثلا، **بل تحاول الإجابة على سؤالين هامين هما: لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ وما أسس تصنيفها؟.**

- إذا **فنظرية الأنواع الأدبية مبدأ تنظيمي ولكنها لا تصنف الأب بحسب الزمان والمكان وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة.**

- تعد جهود أرسطو أقدم المحاولات في هذا المجال، فقد قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع (تراجيديا وكوميديا وملحمة) وبين خصائصها. طبعا بحسب الأدب اليوناني. وقد بين أن كل نوع يتميز عن الآخر من حيث الماهية والقيمة وأوجب الفصل بينها فيما عرف بمبدأ نقاء النوع وبقيت آراؤه حتى القرن ١٧م

- **كل قسمة للأدب تنطلق من موقف فلسفي ما**، فمثلا كان أرسطو يرى بأن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة، ويعمل حسب مستواه الخاص به، وله إجراؤه المناسب له.

- كان موقف بعض النقاد المحدثين متمردا على آراء ومفاهيم أرسطو، فنجد غاية التطرف عند كروتشية الذي ينفي انقسام الأدب إلى أنواع.

- **ويرى هندسون منطلقا من تفسير نفسي أن الأنواع الأدبية وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية التي يمكن تقسيمها إلى أربعة:(رغبتنا في التعبير الذاتي أوجدت الشعر –اهتمامنا بالناس وأعمالهم أوجد المسرح –اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيشه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود أوجد الأدب القصصي –حبنا للصورة من حيث هي صورة أوجد الأدب ككيان قائم بذاته)**

- – رؤية أخرى نجدها عند برونتيير الذي طبق نظرية النشوء والارتقاء الدارونية على الأدب **فرأى بأن النوع الأدبي يمر بمراحل الولادة ثم النضج ثم الفناء والتحول إلى نوع آخر، فالأنواع الأدبية لا تفنى تماما بل تتواصل عناصرها في النوع الجديد المتطور منها،** فالشعر الغنائي عنده متطور عن الأناشيد الدينية التي كانت تقال في الكنائس.

- – رؤية أخرى في تفسير الأنواع الأدبية عند إليوت الذي قسم الأدب إلى ثلاثة مواقف (غنائي –وملحمي –ودرامي)، وسماها أصوات الشعر الثلاثة: الأول صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى نفسه، والثاني صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى الجمهور، والثالث صوت الشاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيلة.

- وترى نظرية الانعكاس أن ظهور وانقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية، بمعنى أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لتطوروه، فالرواية ما كانت لتوجد لو لم تكن المدينة كمجتمع جديد قد فرض علاقات اجتماعية جديدة، وظهور المطبعة والتعليم العام والصحافة.

- **بشكل عام يتفق الجميع على أن للأدب قسمين رئيسين: (شعر ونثر)، وكل منهما يوجد إلى جوار الآخر دون أن يلغيه. والشعر أسبق من النثر، فهو لغة الإنسان الأولى وعادة ما يتلقى سماعا، أما النثر فمرتبط بتطور الوعي واتساع المعرفة ومعظم أشكاله مرتبطة بالكتابة والقراءة لذلك كان متأخرا.**

- سؤال رئيس تطرحه نظرية الأنواع الأدبية وهو: **ما أسس التصنيف بين الشعر والنثر؟ أو ما الفرق بينهما؟**. فقد حاول البعض التفريق من حيث الموضوع والبعض من حيث الشكل الخارجي أو الموسيقى ولكنها لم تكن مقنعة، والفرق بينهما باختصار يكمن فقط في درجة حضور عناصر الأدب في كل منهما عن الآخر، فبينما نجد عناصر معينة تبرز في أحدهما نجد عنصار آخر يبرز في الثاني.

- خصوصية الأدب عامة تكمن في الاستخدام اللغوي باعتباره فن الكلمة مادته الأساس هي اللغة، غير أننا يمكن أن نجد اللغة في الشعر أكثر إيحاء وتوترا من لغة النثر، كما يمكن أن نلاحظ وجود العنصر الموسيقي في الشعر أكثر وضوحا. وهنا نجد الفرق بين القصيدة والرواية مثلا التي تركز على الجوانب الفكرية، باختصار فمنطق الشعر هو القلب والعواطف بينما منطق النثر هو العقل والفكر.

- **ومن أبرز تقسيمات الشعر العالمية المعاصرة تقسيمه إلى (غنائي وملحمي – ودرامي – وتعليمي) ويقسم النثر إلى (مسرحية وقصة ومقالة وغيرها)**

- إذا ما بحثنا في أدبنا العربي فإن غالبية ما قيل فيه هم من النوع الغنائي، فلم يعرف العرب الملاحم في الأدب الفصيح وإن كان عرفها في الشعبي ،ولم يعرف العرب الشعر الدرامي لتناقضه مع العقيدة باعتبار أنه يقوم على تعدد الآلهة وهي فكرة وثنية، ولم يعرف العرب المسرح إلى في منتصف القرن ١٩م على يد مارون النقاش وأبي خليل القباني

- أما القصة فلم تعرف إلى في بدايات القرن العشرين حيث عرفت الرواية من خلال رواية (زينب) لهيكل وولدت القصة القصيرة على يد محمود تيمور ١٩١٦(في القطار)

- كذلك الحال بالنسبة للشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي ولد منتصف القرن العشرين تقريبا، فهو نوع جديد وقد شهد صراعا شديدا خاضه الرواد كما هو حال الأنواع

القصصية والمسرحية، على أنه ينبغي أن ندرك أن تلك الصراعات تخفي في طياتها صراعات سياسية واجتماعية وفكرية.

- بعد أن استقرت هذه الأنواع في الأدب العربي نشأ خلاف جديد حول وجود هذه الأنواع الأدبية في الأدب العربي القديم أم لا، وقد انقسموا إلى فريقين أحدهما تراثي يرى أنها كانت موجودة ويلتمس في الظواهر القصصية دليلا على ذلك، وآخر مستغرب يرى أنها من أفضال الغرب علينا.

- الحقيقة أن هذه الأنواع جديدة في أدبنا وأن ما عرف في التراث يمكن اعتباره فقط ظواهر قصصية أو مسرحية، ولا يعيب ذلك أدبنا العربي، لأن التأثر والتأثير طبيعة كل الآداب، ولكل مجتمع سماته، بل إن بعضها جديد حتى على الأدب الغربي نفسه مثل فن القصة.

نظرية الأدب في التراث العربي

– قبل الخوض في هذا الموضوع يجب أن نتبين حقيقة مهمة مفادها أن الفكر النقدي مرتبط بتراكم وبنمو وتطور الفكر البشري الذي بلغ ذروته في العصر الحديث من خلال الحضارة الغربي، وكذلك أنه ليس من الصواب مقارنة الفكر العربي القديم الذي يمثل مرحلته بفكر النظريات الأدبية التي هي في معظمها حديثة النشأة.

– أيضا يجب أن نأخذ في حسباننا أن الأفكار الأساسية للنظريات الأدبية ليست جديدة في حد ذاتها، وإنما جدتها تكمن في العمق والترابط والتنظيم، ومن ثم سنجد الفكر النقدي العربي ناقش معظم الأفكار التي تقوم عليها النظريات بشكل أو بآخر.

– يمثل البحث في نظرية للأدب في التراث العربي بحثا في التراث الشعري باعتباره الفن الذي سيطر على الأدب العربي، ولكن هناك صعوبات تواجه الباحث في مجال التنظير الأدبي، تكمن في اضطراب المصطلح النقدي عبر القرون المتعددة، وتفرق التراث العربي بين مكتبات العالم، وقلة الدراسات المنهجية في هذا الباب.

– يمكن أن نجد في تراثنا جهودا متعددة لتأصيل كثيرا من المفاهيم النظرية الأدبية من خلال الآتي:

أولاً: الملاحظات والأقوال المتناثرة في كتب القدماء: يمكن ذلك في كتب اللغويين والبلاغيين والنقاد وحتى الفقهاء والفلاسفة، ومن تلك الجهود محاولة بعضهم التفريق بين الشعر والخطابة وأسس كل منهما وخصائصه على نحو ما نجد عند أبي حيان والمرزوقي، أو الاهتمام بالحديث عن الاستعداد النفسي لقول الشعر وأثره في النفوس كما فعل ابن قتيبة وابن رشيق وابن جني وعبد القاهر الجرجاني، كما اهتموا بالحديث عن العلاقة بين الشعر

والفلسفة والدين على نحو ما نجد عند الصولي والقاضي الجرجاني، والحديث عن أثر البيئة في الشعر وعن أثر الزمن وتبدل العصور في الذوق والشعر كما بين ابن شهيد.

ثانياً: وجود أصول لنظريات أدبية لم تكتمل، وبشكل عام كانت الجهود السابقة متناثرة في كثير من المؤلفات ولم تحظ بكتب مستقلة، وقامت بشكل عام على الملاحظات الجزئية وغير المعللة أحيانا، على أن كيان النقد العربي قد تشكل ونضج بدأ من القرن الثالث.

- على أنه يمكن أن نجد أصولا لنظريات لم تكتمل بدءا من القرن الثالث لدى الجاحظ، حيث وضع أصولا لنظريات لم يمنحها ما تستحق من الشرح والعناية والتفسير ولم يطورها الذين جاءوا بعده، ومن ذلك مثلا رأيه بأن الشعر في الجماعات إنما يعتمد على ثلاثة عناصر :الغريزة (أو الموهبة) والبلد (أي البيئة) والعرق (أي الصلة الدموية)، حيث يقول الجاحظ في كتاب الحيوان: "وإنما ذلك (يقصد قول الشعر) على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق".

- كذلك أصول نظرية أخرى لم تكتمل نجدها عند الجاحظ في مقولته المشهورة: "المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير". فهو هنا يحاول تحديد ماهية الشعر بين اللفظ والمعنى، تلك القضية التي شغلت حيزا كبير في النقد العربي القديم واختلاف النقاد في مقصود الجاحظ بالمعاني هنا مما يؤكد حقيقة اضطراب المصطلح النقدي. ويربط الجاحظ بين الشعر والرسم من خلال قوله:"ضرب من النسج وجنس من التصوير.

- لعل جهود الجاحظ تلك هي التي انتهت عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي انتهت جدل اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم.

ثالثاً: وجود كتب مستقلة تناولت الشعر كظاهرة عامة، غلب عليها طابع التنظير. وفي سياق الحديث عن المؤلفات النظرية المتخصصة يمكن أن نجد ذلك في **عدد من الكتب التي عالجت الظاهرة الشعرية معالجة نظرية بحته مبتعدة عن النقد التطبيقي** نذكر مثلا **عيار الشعر لابن طباطبا ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وكتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني** إضافة إلى عناوين كثير من الكتب التي لم تصلنا والتي تؤكد مسمياتها أن نظرية الشعر كانت مطروحة بقوة في تراثنا النقدي.

– لعل الجهود **لمبذولة في الوصول إلى تعريف للشعر** تؤكد مدى العناية التي أولاها القدماء من فلاسفة ونقاد وشعراء للشعر من حيث طبيعته ووظيفته، على أنه تعرضنا لها هنا ليس من باب الموافقة أو المخالفة أو مقارنتها بالتعريفات المعاصر كما سبق وحذرنا في البداية ولكن بهدف التعرف والعرض فقط،

– يمكن أن نجد واحدا من أنضج تلك التعريفات عند حازم القرطاجني في القرن السابع الذي يعرفه بأنه: **(كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية)**.

– بشكل عام نلاحظ على تعريفات الشعر المتعددة التي خلفها القدماء العرب اهتمامها بمسألتين اثنتين:

١– التركيز على الشكل وتمييز الشعر بالوزن والقافية.

٢– الاهتمام بمفهوم الصناعة في الشعر

مدرسة النقد الجديد

تدل عبارة "النقد الجديد" (New Criticism) على حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته، لأنها السنة التي ظهر فيها " إنجيل" هذه الحركة (!)؛ كتاب جون كرو رانسوم Ransom John Crowe (1888-1974): (The new criticism) الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها، مدرسة (النقد الجديد) التي ربما أخفق المرحوم محمد غنيمي هلال ومعه جمع من النقاد المصريين في ترجمتها إلى مدرسة (النقد الحديث) تارة، و(مدرسة النقد الحديثة) تارة أخرى![1].

على أن هذه التسمية قد تلتبس - أحيانا - بنظيرتها الفرنسية؛ حيث شاع مصطلح "النقد الجديد" بصيغته الفرنسية (Nouvelle Critique) خلال الستينيات من القرن الماضي، أثناء السجالات النقدية الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكـــاديمي التقليدي وأنصار النقد الحـــداثي؛ وربما كتاب رولان بارث "تاريخ أم أدب - حول راسين" (Histoire ou littérature- sur Racine) عام 1963، هو الشرارة الأولى لهذه المعركة الضروس، أعقبها ريمون بيكار (R.Picard) بتعقيبه الساخر من بارت ونقده الجديد " نقد جديد أم خدعة جديدة؟" (Nouvelle critique ou nouvelle imposture) عام 1965، ثم جاء سارج دوبر فسكي (S.Doubrovsky) لينتقم لبارت وينتصر للنقد الجديد في كتابه "لماذا النقد الجديد؟" (Pourquoi la nouvelle critique?)....، وهكذا فقد تواتر مصطلح (النقد الجديد)، بغير دلالته الأنجلوسكسونية، ليكون

عنوانا للمناهج النسقية الجديدة (بنيوية، سيميائية، موضوعاتية،...) التي هيمنت على الساحة النقدية الفرنسية منذ سنوات الستينيات خصوصا. والطريف في الأمر أننا رأينا بعد الكتابات النقدية الفرنسية، رغبة منها في إزالة اللبس بين الخطابين، تدمع بين التسمية الإنجليزية وأداة التعريف الفرنسية (« Le « New Criticism) للدلالــة على النقد الجديد في صيغته الأنجلــوأمريـكية، بينما تمحض للصيغة الفرنسية عبارة (La nouvelle critique).

ومع هذا التداخل الاصطلاحي، فقد لاحظ كثير من الدارسين تشابها مدهشا - على مستوى المفاهيم - بين (النقد الجديد) و(الشكلانية الروسية) (البنوية الفرنسية).

ظهر النقد الجديد (الأنجلوأمريكي) في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه، مستلهما أفكار المدرسة التصويرية (Imagism) الشكلية التي أسسها الشــاعر الأمريكي الكبير إزرا باوند - Ezra Pound (1885-1972) في بدايــات القرن الماضي، إضــافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر النــاقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية ت.س إليوت Thomas Stearns Eliot (1888-1965) بشأن نظرية (المعادل الموضوعي Objectif correlatif).

خصوصا، وأعمال إ.أ. ريتشاردز Ivor Armstrong Richards (1893-1979) صاحب "مبادئ النقد الأدبي" 1924، و "العلم والشعر" 1926، و"النقد العملي" 1929، هذا الكتاب الأخير الذي كان خلاصة تجارب أجراها مع زملائه وطلبته في جامعة كمبريدج؛ حيث كان يطلب منهم تحليلا نقديا لمجموعة من القصائد الغفل، بعد أن ينزع عنها أسماء أصحابها ويعدل في لغتها ما يدل على عصرها، منتهيا إلى الحكم القاسي على فشل القارئ العصري في مسايرة متطلبات العصر، مع التأكيد على المعنى الكامل للقصيدة بعيدا عن أي شرح نثري معادل لها، وضرورة التدريب القرائي الصارم، لأن الشعر الجيد في نظره هو الذي يتسم بمفارقته لمرجعيته الخارجية، وهو يقتضي " قراءة مفصلة"....

وفي حديثنا عن نشأة النقد الجديد، تستوقفنا – في الضفة الإنجليزية- صورة الناقد فرانك ريموند ليفيز F.R.Leavis الذي أسس مع زوجته مركزا لدراسة النظرية والنقد بجامعة كمبريدج، ثم أسسا مجلة نقدية رائدة "سكروتيني Scrutiny" (التي قد تعني: التمحيص، أو الفحص الدقيق)، وقد صدر عددها الأول في ماي 1932. أما على الضفة الأمريكية فتلوح لنا صور مجموعة من الشعراء والنقاد بولاية تينيسي، المعروفين باسم "الهاربين" أو "هاربي ناشفيل" (The Nashville Fugitives) منذ 1919 الذين كان محورهم ج.ك. رانسوم الذي التف من حوله طالباه السابقان بجامعة (Vanderbilt): آلان ثيث Allen Tate (1899-1979)، وروبرت بان وورن Robert Penn Warren، إضافة إلى واحد من طلبة ثيث نفسه هو كليث بروكس Cleanth Brooks (1906-1994).

فضلا عن ر.ب. بلاكمور: Richard Palmer Blackmur (1904-1965)، وكينيث بورك Kenneth Burke (1897-1986)، وقد أصدر هؤلاء مجلة "الهاربين" 1922-1925 كما أصدروا المجلة الجنوبية Southern Review 1935-1941 بإشراف بروكس وورن[1].

ومن الأسماء التي أطلقت على هؤلاء النقاد الأمريكيين:

النقاد الجنوبيون، النقاد الريفيون، النقاد الهاربون، وإن استقروا- بعد ذلك- على تسمية النقاد الجدد.

لقد كان معظم أقطاب النقد الجديد، في البداية، شعراء أو صحفيين أحرارا أو موظفين في مراكز تدريسية نائية، ومع نهاية الثلاثينيات ارتسمت حركة إستراتيجية تبتغي الترسيخ الأكاديمي للنقد الجديد، في شكل هجرة مهنية؛ إذ انتقل رانسوم سنة 1937 إلى ولاية أوهايو حيث أسس مجلة كينيون (Kenyon Review) إضافة إلى تأسيس ملتقى نقدي سنوي، وتحصل تايت عام 1939 على زمالة بجامعة برينستون، أما وورن فقد هاجر شمالا إلى جماعة مينيسوتا سنة 1942، كما وجد شابان متعاطفان مع النقد الجديد مناصب عمل بجامعة يال هما:

و.ك.ويمزات William Kurtz Wimsatt (1907-1975). ورينى ويليك (1903-؟) سنتي 39 و1941 (على التوالي) ثم التحق بهما بروكس سنة 1947. وتعززت هذه الحركة سنة1938 بصدور مختارات تدريسية جديدة بعنوان (فهم الشعر) لبروكس، وورن، وضعت مقاربات النقد الجديد في شكل مدرسي "ينأى عن الدراسة التراجمية أو التذوقية البسيطة أو البحث عن المضمون دون أن ننسى الدور الذي لعبه إمبسون Sir William Empson (1906-1984) في إنجلترا، وهو أحد أنجب طلبة ريتشاردز في جامعة كمبريدج، حيث طور إيعاز منه منطلق القراءة المفضلة في بحث تخرج حول تعدد المعنى في الشعر عام 1930 بعنوان (سبعة أنماط من الغموض: Seven Types of Ambiguit) يقتضي شتى أنواع الإبهام (التشبيهات المزدوجة المعنى، التورية، الصورة المعقدة، الخلط العفوي، التناقضات، الترددات...) منتهيا إلى أن الإبهام ليس مشكلة تركيبية أو منطقية بل أصبح معيارا ضمنيا للقيمة الأدبية.

وعموما فقد ناهض النقد الجديد الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري، مصرا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية، ومراجعا للمفاهيم النقدية السائدة.

ويمكن أن نجمل الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها، فيما يلي:

1. دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي، أو ما أجملهما (ويليام ويمزات William Kurtz Wimsatt ومونور بيدزلي M.Beardsly) في مقولتي:
   - المغالطة القصدية (International Fallacy) 1946.
   - المغالطة التأثيرية (Affective Fallacy) 1949 .

تقتضي (المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه، فالقصد إما هو غير موجود (إلى في مجال سحيق لا

سبيل للوصول إليه "المعنى في بطن الشاعر"، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد)، وإن وجد فهو ملغى، ومن المغالطة أن يتقيد القارئ به.

كما تقتضي (المغالطة التأثيرية) الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهو أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه، لأنه وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام – أول ما قام- على أنقاضها.

2. اتخاذ "القراءة الفاحصة" (Close reading) وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية؛ تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية.

3. الاهتمام بالطبيعة العضوية (Organicism) للنص الأدبي، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. وقد أخذ النقد الجديد فكرة (العضوية) عن الشعراء الرومانسيين وطوروها ويؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا (كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني)، يمثل بنية كلية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة، مثلما يؤول إلى أن النص وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل "شكلها" عن "مضمونها".

4. الاهتمـــام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكـــام لاسيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية؛ فقد صار الحكم النقـــدي - لدى النقاد الجدد- جزء من العملية التحليلية ذاتها.

5. نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية، ...).

لقد ازدادت هيمنة النقد الجديد في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لكنه فتر بعد ذلك مع نهاية الخمسينيات، وتحديدا سنة 1957 التي جعل منها كريس بولديك " يوم الحساب" في تاريخ النقد الجديد**!.**

المنهج البنيوي

يعنرف جان بياجي، في مطلع كتابه عن (البنيوية)، بأنه "من الصعب تمييز البنيوية، لأنها تتخذ أشكالاً متعددة لتقدم قاسماً مشتركا موحداً، فضلاً على أنها "تتجدد باستمرار" وأن البنيوين في نظر الآخرين هم "جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة"، تستمد روافدها من ألسنية دوسو سير، وأنثربولوجية ليفي ستروس، ونفسانية بياجي وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارت، ...[1]

بالنظر إلى هذه الصعوبة، وبحكم ما نرتجيه من البنيوية في هذا المقام المعرفي، فإن حديثنا سيكون مقصوراً على ما يسمى بالبنيوية الألسنية (Structuralisme Linguistique) التي محض لها "بياجي" الفصل الخامس من كتابه المذكور الذي انتهى فيه إلى أن البنيوية - على العموم –هي منهج وليس مذهباً.

ورد في قاموس غريماس وكورتاس أن "البنيوية - في معناها الأمريكي - تشير إلى انجازات مدرسة بلومفيلد (Bloomfield)، مثلما تشير - في المعنى الأوربي - إلى نتائج الجهود النظرية لأعمال مدرستي براغ وكوبنهاغن المتكئة على المبادئ السوسيرية".

وإذا كان مصطلح (البنيوية: Structuralisme) في ذاته، أولا وأساسا، هو العنوان الجامح الذي أبدعه العالم اللغوي الكبير رومان جاكسون - R.Jakobson (1896-1982) عام 1929 لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوية، فمعنى ذلك أن البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود ألسنية سابقة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسيرية (التي قد تسمى أحيانا "حلقة جنيف")، بزعامة العالم اللغوي السويسري الكبير فرديناند دوسوسير - Ferdinand de Sassure (1857-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى (Linguistique) عبر محاضراته الشهيرة التي كانت عصارة ثلاث فصول دراسية بجامعة جنيف خلال الفترة الممتدة بين 1906 و 1911، ثم نشرت عام 1916؛ بعد وفاته بثلاث سنوات: برعاية تلميذيه:

شارل بالي (Ch.Bally)، وألبير سيشاهي (A.Sechahaye)، تحت عنوان (Cours de Linguistique Générale) وقد شكلت هذه المحاضرات دورة كوبرنيكية (Révolution Copernicienne) في الدراسات اللغوي، على حد وصف جورج مونان.

لقد هجر دوسوسير الدراسات اللغوية التاريخية، في شكلها المعروف بـ (النحو المقارن) الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحا من الزمن، وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني، التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلاني؛ حيث تقر أكثر الدراسات تخصصا في هذا الشأن أن البنيوية هي "النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني"، وتستقيم هذه الفكرة أكثر إذا أكدنا أن الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السوسيرية عن طريق جاكبسون، بوساطة أعمال سيرجي كارشفسكي الذي كان تلميذا لدوسوسير.

أ- الشكلانيون الروس (Formalistes Russes) (1915-1930)

لم تكن (الشكلانية الروسية) تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم "البنيوية السوفياتية".

تطلق تسمية (الشكلانيين الروس) على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين، هما:

أ.1. حلقة موسكو (1915-1920) :

تأسست آذار 1915، بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون الذي يعزي إليه تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة. ومن أعضائها: عالم الفلكلور السلافي بيوتر بوغاتريف (P.Bogatyrev) والعالم اللغوي غروغوري فينوكور (G.Vinokur)، ومنظرا الأدب ومؤرخاه: أو سيب بيرك (O.Burk)، وبوريس توماشيفسكي (B.Tomashevsky)، وقد نذكر كذلك ميخائيل باختين - M.Bakhtine (1859-1975) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة، ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري؛ حيث يحاول المصالحة بين الشكلانية والماركسية مثلما نذكر فلاديمير بروب V.Propp 1928، بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن هذا التنظيم.

تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل) ...

أ.2. جماعة الأوبوياز "Opojaz" (1916) :

تعني هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست سنة 1916 بمدينة سان بترسبوغ. من أعضائها: فيكتور شكلوفسكي - V.Chklovsky (1893-1984)، بوريس ايخنباوم -

B.Eichenbaum (1866-1959)، وليف جاكوبنسكي L.Jakubinsky وهي - في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب.

على أن أبرز أعضائها هم مؤرخوا أدب تحولوا إلى حقل اللسانيات، متخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة؛ كانت الشعرية "الحب الأول لمنظري أبوياز".

وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- الإلحاح على استقلال علم الأدب.

إذ طالما ردد الشكلانيون أنه "آن الأوان لدراسة الأدب - الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث".

وقد سمى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين)، بينما ألصق بهم أعدائهم الوصف الشكلاني، وإذا كان ولابد من وصفهم بالشكلانيين، فلأنهم عالجوا "الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف" - لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.

على أن الشكلانية الروسية سرعان ما خبت وانتهت في حدود سنة 1930، تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوّجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ أوجه سنة 1932. تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الإتحاد السوفياتي يقضي حل كل التجمعات الأدبية.

ومن المفارقات العجيبة التي استوقفت الباحثين. أن الشكلانية الروسية التي ابتدأت بإنكار أهمية التاريخ والواقع الخارجي في الدراسة الأدبية. قد انتهت تماما على يد الأحداث التاريخية الفعلية والوقائع السياسية الخارجية! فراحت ضحية الصراع الإيديولوجي.

ب. حلقة براغ "Cercle de Prague" (1926-1948)

وقد تسمى كذلك "البنيـــوية التشيكية"، تأسست مبادرة من زعيمها فيليم ماتيسيوس (v.Mathesieus) من أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي)، فضلا عن رينيه ويليك (من مواليد 1903 بفيينا لأبوين تشيكيين) وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروبنسكوي الفارين من روسيا.

تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكالنية الروسية وقدمت أطروحاتها حول اللغة عام 1929.

وعلى العموم فإن الشكلانية الروسية. في ارتباطها بأبحاث حلقة براغ، قد رفعت أساساً مبدأ "محايثة (Immanence) النص الادبي ضمن مقاربة بنيوية"، وأنها "أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية".

ج. جماعة "Tel Quel" (1960)

تجدر الإفادة بأن معرفة العالم الغربي بالحركة الشكلانية قد تأخرت إلى سنوات الخمسينات والستينات؛ حيث لم يظهر أول تعريف علمي واسع بهده الحركة إلا سنة 1955 مع كتاب (الشكالنية الروسية) لصاحبه (Victor Erlich). كما أن جاكبسون لم يترجم إلى الفرنسية (اللغة الأساسية للبنيوية وما بعدها) إلا ابتداء من سنة 1963. وأن مختارات تزفيتان تودوروف التي تتضمن نصوص الشكلانيين الروس (Théorie de la littérature) لم تظهر إلا سنة 1965، وأن ترجمة كتاب فلاديمير بروب الرائد (Marphologie du conte) قد تأخرت - بأكثر من أربعين سنة كاملة!- إلى سنة 1970، ...

وهكذا يمكن القول إن الحركة البنيوية في فرنسا - على سبيل التمثيل العربي - لم تزدهر إلا خلال الستينيات، مع الجهود الرائدة لجماعة (Tel Quel)، التي تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فيليب صولر Philipe Sollers (من مواليد 1936) سنة 1960. وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد. كزوجته الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا Julia Kristeva (من مواليد 1941)، ورولان بارت Ronald Parthes (1915-1980)، وميشال فوكر Michel Foucault (1926-1984)، وجاك ديريدا Jacques Derrida (من مواليد الجزائر 1930)، ...[1]

اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانيات ...، وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبرا للتحول من "البنيوية" إلى "ما بعد البنيوية" (Post-structuralisme).

إنّ المقام لا يتسع للإحاطة بكل الروافد البنيوية، لذلك نجتزىء بما ذكرناه، ونومىء في الوقت ذاته إلى حلقات لغوبة أخرى كان لها دور ما في تأسيس الفكر البنيوي؛ كحلقة كوبنهاغن 1931، وحلقة نيويورك 1934،...

وعلى العموم، فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره.

يتحول النص -في التصور البنيوي- إلى "جملة كبيرة"، ثم يمعن في تجزيئها تجزيئاً "ذريا" إل أصغر مكوناتها (حتى تصبح حقيقة -في بعض الأحيان- ما قاله أحد النقاد ساخرا من البنيويين الذين يشّبهون الشخص الذي لا يطيب له التمتع بجمال المرأة إلا بواسطة استعمال جهاز أشعة "إكس" وتفسير كل ذلك تفسيرا نقياً وصفياً يستعين مما تيّسر من إجراءات علمية كالإحصاء والرسوم البيانية.

نظرية الأدب

إن أول سؤال يطرح نفسه على دارس الأدب يكون حول الشيء الذي يميز النص الأدبي عن غيره، وبذلك التساؤل فأنه يكون قد فتح أبوابا عدة من الإجابات المحتملة غير القطعية، ومنه تتفرع أسئلة كثيرة حول قضايا تتصل بالأدب مثل اللفظ والمعنى، والإلهام والوحي، وعلاقة الأدب بالحياة باعتباره مرآة لها، وعلاقته بالأيديولوجيا، وبالفنون والمعارف الإنسانية وغيرها.

فالأدب نشاط إنساني ينطبق عليه ما ينطبق على كثير من قضايا الحياة الإنسانية، والإجابة على السؤال السابق تقتضي البحث في اتجاهات عدة، فيما قبل النص، وفي المجالات التي تبحث فيها نظرية الأدب باختصار.

- **تعريف نظرية الأدب:**
- هي مجموعة من الأفكار والآراء القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.

فنظرية الأدب تدرس الظاهرة الأدبية بعامة، من منطلق شمولي في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وأثاره. وهذا ما يميزها عن غيرها من مجالات الدراسة الأدبية الأخرى.

إن دراسة الأدب تقتضي الأخذ في الحسبان الأركان الثلاثة للظاهرة الأدبية: (المبدع- النص- القارئ).

ويعتبر النقد الأدبي وتاريخ الأدب أكثر حقول الدراسة الأدبية تداخلا مع نظرية الأدب، حتى إنه يصعب فصلها عن بعضها البعض، وقد كانت بعض أفكار النظرية تدرس ضمن هذه الحقول من الدراسات الأدبية.

يجب أن نأخذ في الحسبان أن كل واحدة من نظريات الأدب المختلفة ما هي إلا نتاج لمرحلة حضارية وتاريخية معينه ولكنها بالتأكيد ليست محدودة بحدودها. فقد تتراجع وتعود للظهور في مرحلة تالية.

- **المجالات التي تهتم نظرية الأدب بالبحث فيها:**

1-البحث في نشأة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمبدع.

2-البحث في طبيعة الأدب من خلال خصائص النصوص الأدبية وسماتها وتركيبها.

3-البحث في وظيفة الأدب من خلال العلاقة بين الأدب والمتلقي.

فكل محاولة لدراسة الأدب ونقده لابد من أن تكون مستندة إلى تصور نظري ما للأدب وأن تراعي الأركان الثلاثة، فكل ممارسة تطبيقية في الحياة ناتجة عن تصور ذهني مسبق، لذلك فالتعامل مع الأدب (إبداعا ونقدا) يستند كذلك إلى مجموعة من التصورات.

النظرية الأدبية مثلها مثل النقد الأدبي والتاريخ الأدبي تكون تالية للأعمال الأدبية، إذ يستنتج منظرو الأدب نظرياتهم من خلال تأمل ومتابعة تراكمات النصوص.

ومن هذا المنطلق يمكن رصد أربع نظريات أدبية متتالية ومختلفة في فلسفاتها وفهمها للأدب؛ نظرية المحاكاة، نظرية التعبير، نظرية الخلق، نظرية الانعكاس.

نظرية الأجناس الأدبية

يعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية، والوظيفية من خلال مبدأي؛ الثبات والتغيير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي، ويعتبر الجنس الأدبي كذلك من أهم مواضيع نظرية الأدب.

مصطلح الجنس الأدبي:

للجنس الأدبي مصطلحات عديدة منها؛ نظرية الأجناس الأدبية، نظرية الأشكال، المقولات التجنيسية، الأشكال الثابتة، الأنواع، الأنماط، الصور، نظرية الخطابات، نظرية الأدب وجامع النص، الأصناف، المتعاليات النصية، نظرية الصيغ....

وعلى تعدد التسميات فإن الجنس يعد مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية، كالمضمون، والأسلوب....

تاريخ الجنس الأدبي وخصائصه النوعية:

اهتمت الانشائية الغربية منذ القديم وما تزال بمسألة الأجناس الأدبية، وقد ميز أفلاطون في جمهوريته بين السرد والحوار، أو بين الحكي القصصي، والحكي المسرحي.

ويعد أرسطو في كتابه (فن الشعر) هو المنظر الأول للأجناس الأدبية دون منازع، وقد قسم الأدب إلى ثلاثة أقسام؛ الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر الدرامي.

ثم انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبية مع الرومانسية، حيث انتقل إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح مع

نظرية باختين، فقد انتقلت عملية التجنيس من مرحلة الانغلاق والثبات والاستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتحول والتغيير.

وقد استعير مفهوم الجنس والنوع من العلوم الطبيعية، ويرجع الفضل في ذلك إلى العالم الروسي فلاديمير بروب رائد التحليل البنيوي المورفولوجي للسرد، وقد استفاد كثيرا من وصفات علم النبات وعلم الحيوان.

الثورة على الجنس:

ثار موريس بلانشو على نظرية الأجناس الأدبية، مثلما ثار عليها عالم فن الجمال الإيطالي كروشيه في دعوته للتخلص من مفهوم الجنس ونفيه، كما ينادي رولان بارث كذلك من إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة والنص.

وقد تعددت منطلقات الباحثين والنقاد في مقاربة الأجناس والأنواع الأدبية؛

فهناك من ينطلق من المقاربة الاجتماعية (لوكاتش، باختين، لوسين كولدما...)

وهناك المقاربة الفلسفية (هيجل، كانت ...)

والمقاربة البنيوية (تودوروف، جينيت، بروب، توماشفسكي...)

المقاربة التطورية التاريخية (برونشير، أدينكتون...)

المقاربة الشكلية (فراي، شولز، ويليك، أوستين وارين....)

المقاربة السيميائية (كريزنسكي...)

وإذا كانت النظرية الكلاسيكية قد فصلت بين الأجناس الأدبية، فإن الرومانسية قد وحدت بينها ضمن نظرية الأدب، وبعد ذلك أخذت نظرية الأجناس الأدبية طابعها الأكاديمي الجامعي مع نظريات الأدب في القرن العشرين.

قوانين التجنيس:

هناك عددا من القوانين التي يجب احترامها في عملية التجنيس والتصنيف، ومنها:

قانون، المماثلة، قانون التواتر، قانون الأهمية، قانون القيمة المهيمنة، قانون الثبات، قانون التطور، قانون العدد، قانون أفق الانتظار، قانون التمثل، قانون التراكم، قانون التكامل، قانون المقارنة، قانون المشابهة، قانون التوصيف، قانون التقسيم. (سبق شرحها في المحاضرة)

نظريات الأجناس الأدبية: (سبق شرحها في المحاضرة)

وهي: النظرية التاريخية، النظرية الكلاسيكية، النظرية الرومانسية، النظرية الجمالية، النظرية التطورية، النظرية السوسيولوجية، النظرية الفلسفية، النظرية اللسانية، النظرية الأسلوبية، النظرية البنيوية. وهي تتعلق بآلية تحديد وتصنيف النصوص الأدبية.

النقد العربي ونظرية الأجناس الأدبية:

كانت هناك اهتمامات كثيرة في الحقل الثقافي العربي القديم بعملية التجنيس والتصنيف الأدبي، وما نظرية الأغراض الشعرية (مدح، فخر، هجاء، رثاء...) سوى دليل قاطع على اهتمام النقاد العرب القدامى بعملية التجنيس، حيث ميزوا في البداية بين الشعر والنثر، وأفضلية أحدهما على الآخر، خاصة في العصر العباسي أين ميزوا بين (الرسالة، النادرة، المقامة، الخطبة، الوصية....) وكان ذلك كله بعد ترجمة كتب أرسطو الفلسفية.

أما في العصر الحديث، فقد اهتم النقاد والدارسون المعاصرون بنظرية الأجناس الأدبية تأريخا وتعريفا وتنظيرا وتطبيقا، ومنهم؛ طه حسين، عبد الفتاح كليطو، عبد السلام المسدي، رشيد يحياوي، محمد العمري، سعيد يقطين، محمد غنيمي هلال، محمد مندور، عز الدين إسماعيل، عبد المنعم تليمة، شكري عزيز الماضي....