الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة - مسعود زغار- سطيف

قسم اللغة العربية والاجتماعيات

تخصص لغة وأدب عربي

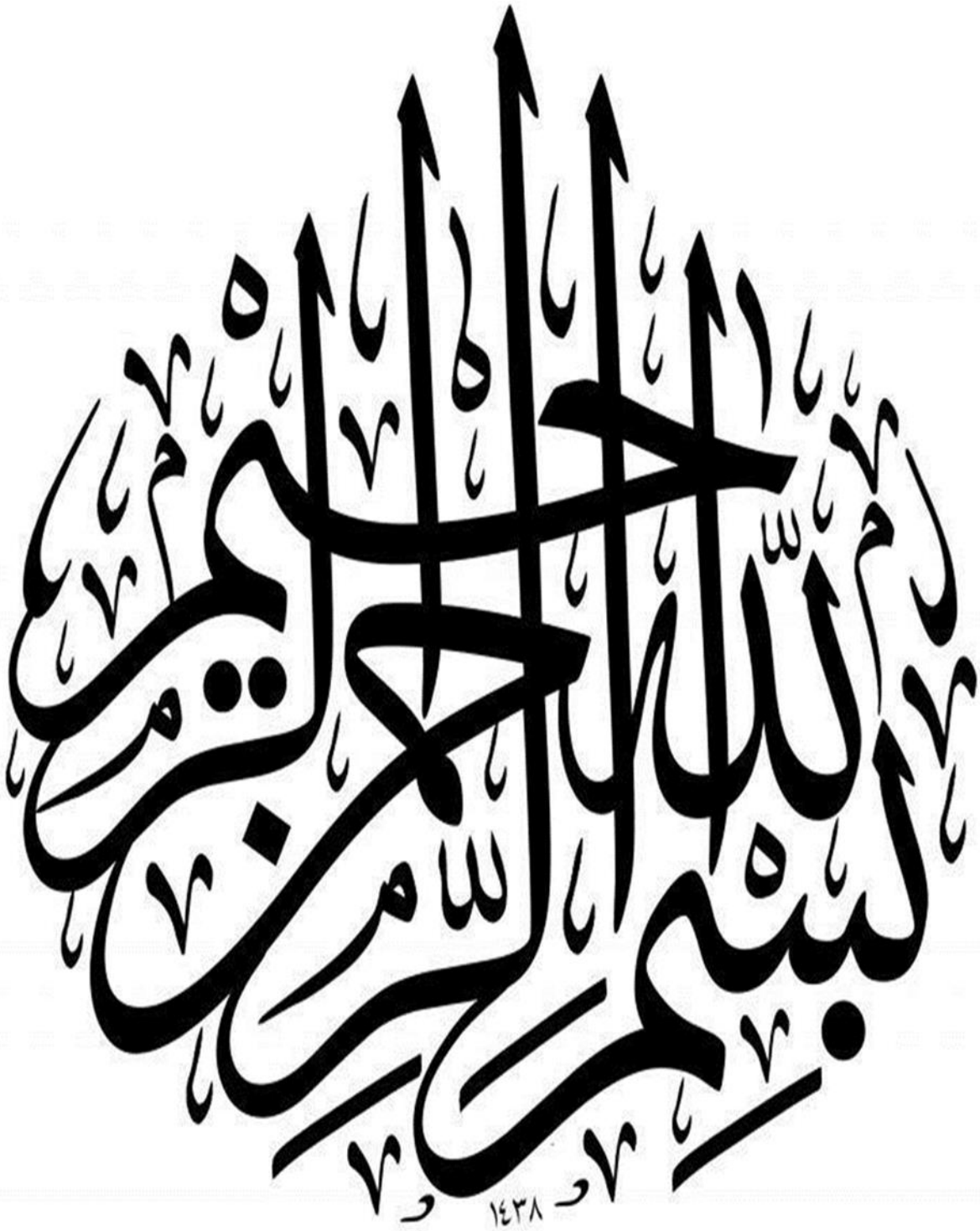
# محاضرات في نظرية الأدب

**موجهة لطلبة السنة الرابعة أدب عربي (متوسط وثانوي)**

**إعداد الدكتورة نبيلة بومنقاش**

**أستاذ محاضر قسم أ**

السنة الجامعية2025-2026


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

## الفهرس


| فهرس المحاضرات | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | 5 |
| **المحور الأول: مدخل عام إلى نظرية الأدب وعلم الجمال** | 9 |
| **المحاضرة الأولى: الأدب والنظرية الأدبية** | 9 |
| ماهية الأدب (لغة واصطلاحا) | 9 |
| نشأة الأدب، طبيعته ووظيفته | 12 |
| مفهوم نظرية الأدب | 12 |
| نظرية الأدب وعلاقاتها بالنقد الأدبي وتاريخ الأدب وعلم الجمال | 13 |
| **المحور الثاني: النظريات الأدبية و أبعادها الجمالية** | 16 |
| **المحاضرة الثانية: نظرية المحاكاة** | 16 |
| 1- نظرية المحاكاة عند أفلاطون | 16 |
| 1-1الفن/الأدب محاكاة للمحاكاة | 16 |
| 1-2 علاقة الشعر بالعقل/ الفلسفة علاقة صراع | 17 |
| 1-3 مكانة الأدب والأدباء في الجمهورية المثالية | 17 |
| 2- نظرية المحاكاة عند أرسطو | 19 |
| 2-1 نشأة الشعر ومرجعيات ومتعته | 19 |
| 2-2 موضوع المحاكاة | 21 |
| 2-3علاقة الشعر بالفلسفة | 22 |
| 2-4وظيفة التطهير | 23 |
| 2-5الفرق بين التراجيديا والملحمة | 24 |
| 3- الفائدة والمتعة عند هوراس | 24 |
| 3-1مفهوم الفائدة والمتعة عند هوراس | 25 |
| 3-2مقارنة بين نظرية الشعر عند أرسطو وهوراس | 26 |
| **المحاضرة الثالثة نظرية التعبير** | 29 |
| 1-ظروف نشأتها | 29 |
| 2-مرجعياتها الفكرية/ الفلسفية | 29 |
| 3- أعلامها وأسسها | 32 |
| 3-1ويليام ووردزورث | 32 |
| 3-2صموئيل تايلر كولريدج | 34 |

| | |
|---|---|
| 3-3ريتشاردز | **36** |
| **المحاضرة الرابعة نظرية الخلق الفني** | **37** |
| 1-ظروف نشأتها | **37** |
| 2-مرجعياتها الفكرية وأسسها الفلسفية | **38** |
| 3-أسس نظرية الخلق ومقولاتها | **39** |
| 3-1علاقه الشعر بالحياة | **39** |
| 3-2مركزية الجمال وهامشية الموضوع والانفعالات | **39** |
| 3-3اللغة نواة الخلق الفني | **40** |
| 3-4حريه الخلق/ الإبداع | **40** |
| 3-5المعادل الموضوعي | **40** |
| **المحاضرة الخامسة نظرية الانعكاس** | **44** |
| 1-الأسس الفلسفية | **45** |
| 2- الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية | **46** |
| 3-وظيفة الأدب في ضوء نظرية الانعكاس | **48** |
| **المحور الثالث: مشكله القيمة في الأدب (علاقة الأدب بالعلوم الأخرى)** | **50** |
| **المحاضرة السادسة: الأدب وعلم النفس** | **50** |
| 1- إرهاصات الوعي النفسي في النص الأدبي. | **50** |
| 2- نشأة التفسير النفسي المنهجي للأدب | **51** |
| 3- علاقة الدوافع والاستعدادات الفطرية بالتجربة الإبداعية | **53** |
| 4- تطور التحليل النفسي لدى تلاميذ سيغموند فرويد. | **59** |
| **المحاضرة السابعة: الأدب والأيديولوجيا** | **61** |
| 1-مفهوم الأيديولوجيا. | **61** |
| 2-تعريف الأدب. | **62** |
| 3-إشكالية علاقة الأدب بالأيديولوجيا . | **63** |
| 4- موقف النظريات الأدبية من علاقة الأدب والأيديولوجيا. | **63** |
| **المحاضرة الثامنة: ماهية الإبداع عند النقاد العرب القدامى.** | **67** |
| 1- ابن سلام الجمحي | **67** |
| 2- الجاحظ | **69** |

| | |
|---|---|
| 3- ابن قتيبة | **71** |
| 4- أبو هلال العسكري | **73** |
| 5- قدامة بن جعفر | **74** |
| 6- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني | **79** |
| 7- عبد القاهر الجرجاني | **80** |
| 8- حازم القرطاجني | **82** |
| **المحور الرابع: النظريات الأدبية الحديثة** | **85** |
| **المحاضرة التاسعة: النظرية الأدبية الشكلانية الروسية** | **85** |
| 1- الشكلانية الروسية: أصل تسميتها وتاريخ ظهورها. | **85** |
| 2- روادها وأعلامها | **88** |
| 3- أسس النظرية الأدبية عند الشكلانين الروس | **88** |
| **خاتمة.** | **96** |
| **قائمة المصادروالمراجع** | **103** |

**مقدمة**

يعتبر البحث في مجال نظرية الأدب قديم قدم الأدب في حدّ ذاته، حيث يعد كتاب فن الشعر لأرسطو محاولة رائدة للتأسيس للنظرية الأدبية كما سبقته آراء أخرى متناثرة بين ثنايا المؤلفات الفلسفية اليونانية على غرار كتاب الجمهورية لأفلاطون...وغيره من فلاسفة اليونان الذين تربصت بهم حيرة السؤال فخاضوا غمار البحث عن أهمية النص الأدبي في الحياة العامة للفرد اليوناني الواعي/الناضج.

وتنامى الوعي بأهمية النص الأدبي وتوالت بذلك النظريات الأدبية التي تقعد للأدب وفق الاحتياجات الجمالية والأيديولوجية لكل عصر على حدة.

خصصت **المحاضرة الأولى** من هذه المطبوعة لتقديم مدخل مفهومي مصطلحي يبسط ماهية نظرية الأدب -بعدّها فرعا معرفيا يعنى بالبحث في نشأة الأدب طبيعته ووظيفته- ويحدد طبيعة الشروط المعرفية والفكرية والمنهجية الواجب توفرها في مشروع ما حتى يصلح أن نطلق عليه اسم "نظرية أدبية". كما سيتم إماطة اللثام عن ذلك التداخل المعرفي بين نظرية الأدب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب بتوضيح مهام كل حقل معرفي على حدة ومدى خدمته للحقول المعرفية الأخرى أو حاجته إليها.

ويتلخص الهم المعرفي الذي يؤطر هذه المطبوعة في الكشف عن إسهامات الفكر البشري في حقل نظرية الأدب منذ العصر اليوناني إلى العصور الحديثة، وذلك من خلال تحديد ماهية جميع النظريات الأدبية وتوضيح أهدافها وأبعادها الجمالية ومرجعياتها الفلسفية، وكذا مقولاتها النقدية ومصطلحاتها ...وإيضاح كيفية تقعيدها للأدب سواء من حيث نشأته، طبيعته ووظيفته مع الانفتاح على الإشكالات الكبرى التي ترافق كل طرح نظري.

حيث ستناقش **المحاضرة الثانية** "نظرية المحاكاة عن أفلاطون وأرسطو" من خلال تتبع آراء أفلاطون حول الأدب والأدباء والمتناثرة بين ثنايا كتبه ثم يتم مناقشة كتاب فن الشعر لأرسطو بالتفصيل وسيتم توضيح تباين آراء أفلاطون وأرسطو بشأن وظيفة الأدب، مصدره وطبيعته ومصدر متعته وستتطرق هذه المحاضرة بالتفصيل إلى مبررات ذلك التباين مع تقديم نقد لكل موقف.

وأما **المحاضرة الثالثة** فستخصص لنظرية التعبير من خلال تفكيك علاقة التجربة الذاتية للمبدع بعملية الإنتاج الفني وتفسير كيفية ترجمة الانفعالات والمشاعر الداخلية إلى صور فنية في النصوص الأدبية. كما ستعرض المحاضرة أيضا

الجذور الفلسفية والفكرية لهذه النظرية وستناقش إسهامات روادها وأعلامها، وتوضح أيضا موقعها بين النظريات الجمالية الأخرى.

وتتناول **المحاضرة الرابعة** نظرية الخلق الفني بعدّها ركيزة أساسية في فلسفة الجمال إذ تسلط الضوء على طبيعة العملية الإبداعية ومصادرها، وتوضح كيفية تشكّل العمل الفني بوصفه نتاجا لعملية معقدة تجمع بين الوجدان والخيال والوعي. وتبرز هذه المحاضرة أيضا الأصول الفلسفية والمعرفية ومختلف المقولات النقدية والمفاهيم المرتبطة بهذه النظرية.

تسلط **المحاضرة الخامسة** الضوء على نظرية الانعكاس موضحة العلاقات العميقة بين العمل الفني والمجتمع، وكيف يعكس النص هموم الجماعة التي ينتمي إليها كما ستعرض المحاضرة المرجعية الفلسفية للنظرية وأبرز منظريها ونقادها.

**تتناول المحاضرة السادسة علاقة الأدب بعلم النفس**، قد تبدو هذه المحاضرة أنها تجمع بين عالمين مختلفين تماما ولكن في الحقيقة تجمع بينهما عدة تقاطعات تتعلق بدراسة السلوك والانفعالات وفهم أعماق اللاوعي الإنساني الفردي والجمعي. فالعلاقة بين الحقلين تفاعلية إذ يستخدم الأدباء معطيات علم النفس في تصوير الشخصيات وكشف أعماقها المكبوتة وبالمقابل يستعين علماء النفس بالأدب لفهم أعماق النفس البشرية لأنه مرآة لكل ما يحويه الإنسان من الرغبات النفسية (مكبوتات وأحلام وهواجس وانفعالات....) وسنستهل هذه المحاضرة بدراسة إرهاصات الوعي النفسي في النص الأدبي ودور العوامل النفسية (الدوافع والاستعدادات) المختلفة في تعميق التجربة الفنية للمبدع، بعدها سنوضح أسس التحليل النفسي المنهجي عند فرويد، ثم سنوضح التحولات الكبرى للتحليل النفسي للأدب مع تلاميذ سيغموند فرويد سيما أدلر وكارل يونغ اللذان غيرا خارطة التحليل النفسي للأدب من خلال عرض طروحات جديده تصحيح مسار النظرية النفسية الفرويدية.

**أما المحاضرة السابعة فتسلط الضوء على علاقة الأدب بالأيديولوجيا**، لأن النصوص الأدبية ليست لوحة جمالية وحسب بل غالبا ما يتم شحنها بأبعاد ايديولوجية يعبر من خلالها الأدباء عن موقفهم من العالم ورؤيتهم الفكرية إزاء مختلف قضايا المجتمع (الهوية، المرأة، القيم، السلطة، الحرية، الطبقية...) الأدب إذا وعاء جميل في الظاهر وأما في الباطن فهو فكرة، موقف، رفض، مقاومة، تغيير.... لذا ستوضح هذه المحاضرة كيف تعكس النصوص الأدبية مختلف التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي يشهدها المجتمع المحلي والدولي وسنناقش مجموعة من الثنائيات: شكل/ مضمون، كلمة/ فكرة، جمال/ رؤية، سنوضح أيضا أن الأدب لا يصفق دائما للتيارات الإيديولوجية بل كثيرا ما يسعى إلى تفكيكها

ومقاومتها. انطلاقا من هذا التصور الفكري المعرفي ستتناول المحاضرة مجموعة من العناصر أهمها مفهوم الأيديولوجيا إشكاليات علاقة الأدب والأيديولوجيا، موقف النظريات الأدبية من علاقة الأدب والأيديولوجيا.

ستتناول **المحاضرة الثامنة ماهية الإبداع الأدبي عند النقاد العرب القدامى** وفي مقدمتهم ابن سلام الجمحي، الجاحظ، ابن قتيبة، أبو هلال العسكري، قدامة بن جعفر، القاضي الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني، حازم القرطاجني. بعد بسط مفهوم الإبداع عند هؤلاء النقاد سنحاول تتبع تحولات هذا المفهوم عندهم ونبرز أهم القضايا المرتبطة به سيما ثنائية اللفظ/ المعنى، الشكل/ المضمون، الطبع/ التكلف..... ومن خلال تحليل رؤيتهم النقدية بخصوص مفاهيم: الأصالة الشعرية، الموهبة الفطرية، المهارات المكتسبة، الوزن العروضي، الفحولة الشعرية.... تتجلى لنا المعايير النقدية المختلفة التي اعتمدها هؤلاء النقاد في تقييم النصوص الإبداعية والتي كانت ركيزة أساسية للنقد العربي الكلاسيكي في العصور الحديثة، وبذلك نستوعب طبيعة الذوق النقدي العربي وهويته وخصوصيته التي تميزه عن غيره من الأمم.

**تتناول المحاضرة التاسعة نظرية الأدب الشكلانية الروسية** بعدّها أبرز المدارس النقدية التي ظهرت في روسيا بدايات القرن العشرين، وتمكنت من تغيير تقاليد الدراسة الأدبية بشكل جذري إذ نقلتها من السياقية إلى الدراسة النسقية العلمية. تحاول هذه المحاضرة التعريف بأعلام هذه المدرسة النقدية وشرح مختلف السياقات الفكرية والمعرفية التي ساهمت في بلورتها. وبعدها سنحلل أهم أسس النظرية الأدبية عند الشكلانيين الروس (الوظيفة الشعرية، علم الأدب، العنصر المهيمن، التغريب...)

تهدف هذه المطبوعة البيداغوجية إلى:

-تتبع مقولات نظرية الأدب منذ القرن الرابع قبل الميلاد إلى غاية العصور الحديثة من خلال شرح كل نظرية أدبية على حدة وبسط مفاهيمها والمرجعيات الفكرية التي لفظتها.

-تعريف الطالب بأهمية مقياس نظرية الأدب وإبراز علاقته بمقياس النقد الأدبي وتاريخ الأدب، وتعميق فهمه لسؤال نشأة الأدب طبيعته ووظيفته.

-تزويد الطلبة بمجموعة من المقولات النظرية والآليات المنهجية التي تسهل عليهم الولوج الى النص الأدبي بمختلف أنواعه وأجناسه والتمييز بينه وبين بقية النصوص سواء أكانت تاريخية، سياسية، فلسفية....

- إن استيعاب مقياس نظرية الأدب يفتح آفاقا واسعة للتعمق في مقاييس أخرى على غرار تحليل الخطاب، المدارس النقدية المعاصرة الأدب الحديث والمعاصر، الأدب المقارن، الآداب الاجنبية.... وعليه فإن هذا المقياس هو الوعاء العام الذي يؤطر الدراسات الأدبية والنقدية، وينمي حس التذوق الفني لدى الطلاب ويمكنهم من فهم دور الأدب في الحياة الثقافية والاجتماعية بعده وسيلة للتعبير.

## المحور الأول: مدخل عام إلى نظرية الأدب وعلم الجمال.

### المحاضرة الأولى: الأدب والنظرية الأدبية.

1- **ماهية الأدب:** يبدو مصطلح الأدب في ظاهره بسيطا في متناول المتلقي ولا يطرح إشكالا في تحديد مفهومه أو ضبط حدوده ولكن تشريح المصطلح من قبل أهل الاختصاص يطرح العديد من الإشكاليات المعقدة أبرزها: ما الذي يجعل من نص ما نصا أدبيا؟ هل الذي يميز الأدب اللفظ أم المعنى، الصورة أم الإطار الجمالي، الفكرة أم أسلوب العرض؟ أو أن العمل الأدبي محاكاة فنية لفظية، إذا كان كذلك فما مفهوم المحاكاة وما موضوعها؟ هل هو محاكاة للظواهر الحسية أو للانطباعات الذهنية أم لكليهما؟ هناك من يقول بأن الأدب مرآة...فهل هو مرآة للأشياء أم لعقل الأديب، أم لنفسه، أم مرآة للبيئة والوسط والمحيط أم للمجتمع". (الماضي ش.، 1993، الصفحات 9-10)

**1-1-لغة:** ورد في معجم الصحاح مادة( أ.د.ب) "الأدب، أدب النفس والدَّرس، نقول منه: أدبُ الرجل بالضم، فهو أديب وأدبته فتأدّب...والأدب أيضا مصدر أدَبَ القوم يأدِبُهم، بالكسر إذا دعاهم إلى طعامه، والآدبُ الداعي...واسم الطعام المأدَبَةُ، والمأدُبَة" (الجوهري و محمد تامر، 2009، الصفحات 30-31)

ويؤكد الرافعي أن معنى الأدب الاصطلاحي يستحيل أن يكون جاهليًا ولا من مصطلحات القرن الأول الهجري" لأن الكلمة لم تجئ في شيء من شعر المخضرمين ولا المحدثين، .... والعجيب أن تجد لهم القوافي الطويلة على الباء وقد استوعبوا فيها الألفاظ، إلا مادة الأدب ومشتقاتها" (الرافعي، 2000، صفحة 24)

ويؤكد شوقي ضيف أننا لو نقبنا على كلمة أدب في العصر الجاهلي فلن نجد لها أثرا لأنها لم تكن متداولة على ألسنة الشعراء، ونجد كلمة "آدب" بمعنى الداعي إلى الطعام من ذلك قول طرفة بن العبد:

نحن في المشتاة ندعو الجفَلَى  ولا ترى الآدب فينا ينتقر الديوان، (العبد، 2002، صفحة 43)

وفي العصر الإسلامي تحوَّل هذا المعنى الحسّيُّ إلى معنًى نفسيٍّ ينطوي فيه وزن الأخلاق وتقويم الطباع والمناسبة بين أجزاء النفس. ومن ذلك ما رُوِيَ في الحديث ((أَدَّبَنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي)) (الدمشقي، 1995، صفحة 52).

وفي العصر الأُمويّ ظلَّت لفظةُ الأدب بالمعنى الخلقي والتهذيبي، وأضافوا إليها معنًى آخَرَ وهو معنى تعليميٌّ، فقد ظهرت طائفة من المعلّمين تسمى "المؤدّبين" كانوا يعلّمون أولاد الخلفاء فيلقنونهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم

في الجاهلية والإسلام، وأتاح هذا الاستخدام لكلمة أدب أن تكون مقابلةً لكلمة العلم الذي يطلق حينئذ على الشريعة الإسلامية وما يتَّصل بها من تعمق في دراسة الفقه والتفسير والحديث..

وفي العصر العباسي كثر استخدام كلمة أدب بمعناها التهذيبي/التعليمي هذا ما يتضح من كتابي عبد الله ابن المقفع (الأدب الكبير)، (الأدب الصغير) واللذان يحملان ضروبا من الحكم وجملة من النصائح السياسية والأخلاقية ينظر: (ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، 1960، الصفحات 7-8)

وقد استفاضت كلمة أدب "وكانت مادة التعليم الأدبي قائمة بالرواية من الخبر والنسب والشعر واللغة ونحوها ، فأطلقت على كل ذلك ونزلت منزلة الحقائق العرفية بالإصلاح ، وهو الدور الثالث في تاريخها اللغوي وهو أصل الدلالة التاريخية فيها" (الرافعي، 2000، صفحة 24)وقد صارت الآداب تطلق على فنون المنادمة وأصولها ، ويرى الرافعي أن ذلك جاءها من طريق الغناء، إذ كانت تطلق عليه في القرن الثالث الهجري ، لأنه بلغ الغاية من إحكامه وجُردت فيه الكتب وأفردت له الدواوين من مختارات الشعر ، وكانوا يعتبرون معرفة النغم وعلل الأغاني من أرقى فنون الآداب ، وفيها وضع عبيد الله بن طاهر - من ندماء الخليفة المعتضد بالله – كتابه (الآداب الرفيعة ) . (الرافعي، 2000، صفحة 27)

**1-2- اصطلاحا:** يختلف المفهوم الاصطلاحي للأدب باختلاف النظريات الأدبية التي تقعّد له، ويؤكد تيري إيغلتون في هذا السياق أن هناك تعريق يكثر تداوله مفاده أن الأدب "كتابة "تخيّلية" imaginativeبمعنى التخييل fictionأي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة. لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموما تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض فالأدب الإنجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر، ومارفل وميلتون، لكنه يمتد أيضا ليطال مقالات فرنسيس بيكون ومواعظ جون دّن، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان.." (إيغلتون، 1995، صفحة 9) يلاحظ أن إيغلتون في تعريفه للأدب لا يحتكم إلى مضمون النص بصفته واقعيا أم خياليا بل يؤكد أن هناك العديد من المضامين الواقعية التي استطاعت أن تحجز لنفسها مكانا ضمن حقل الأدب مثل: السير الذاتية، المواعظ والحكم...

ويؤكد أنه يمكن تجاوز ثنائية الواقع/الخيال بعرض تعريف دقيق للأدب يصوره بأنه نمط لغوي يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة، وبأنه نوع من الكتابة التي تمثل "عنفا منظما بحق الكلام الاعتيادي" –على حد تعبير رومان جاكبسون يقدم نموذجين لخطابين ألقيا في محطة الباص: الأول "وتظلين عروس السكينة البكر" الثاني «ألا تعلم أن السائقين مضربون" يلاحظ إذن أن الخطاب الأول صادر عن أديب ولغته تلفت النظر إلى ذاتها لعدم تطابق الدوال مع مدلولاتها وهو مالم يتوفر

في الخطاب الثاني، وقد دعا إيغلتون إلى دراسة الأدب بوصفه تنظيما محددا للغة له قوانينه التي تحكمه وبناه صنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي أن تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها بعيدا عن أية منفعة نفسية أو اجتماعية.....وهذه هي الفكرة المركزية التي تؤطر طروحات الشكلانية الروسية ينظر: (إيغلتون، 1995، الصفحات 11-13)

ويستعرض رينيه وليك مجموعة من المغالطات في تعريف الأدب أبرزها ما يلي:

1- ربط قيمة الأدب بما يقدمه من نتائج تفيد الأنظمة المعرفية المتاخمة له التاريخ...والتوحيد بين الأدب وتاريخ الحضارة هو إلغاء للمجال المحدد للدراسة وكذا مناهج الدراسة الأدبية.

2- هناك تعريف ثاني للأدب يقصره على الكتب العظيمة؛ (أمهات الكتب) التي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها مهما كان موضوعها. ويرى رينيه ويليك أن المعيار الأساسي للحكم على الكتب لابد أن يكون جماليا فقط مثلما في الشعر الغنائي والدراما والرواية، أو جدارة جمالية مرتبطة بميزة فكرية عامة مثلما في الكتب الأخرى، وقد عاب وليك على كتب تاريخ الأدب تناولها للفلاسفة، علماء الدين، الأخلاق، أهل السياسة، علماء الطبيعة ...دون التركيز على المعيار الجمالي أو المزايا الجمالية لهؤلاء.

3- ومن الاعتراضات التي توجه اللفظة الإنجليزيةLittérature أنها مشتقة من الأصل الإنجليزي Litera بمعنى حرف ومن ثمة فهي توحي بالاقتصار على المكتوب/المطبوع فقط والأصل أن الأدب يتسع ليشمل المنطوق أيضا والتفرقة الصحيحة لابد أن تستند إلى التمييز بين الاستعمالات الأدبية واليومية والعلمية للغة ينظر: (وليك و وارين، نظرية الأدب، 1992، الصفحات 32-33-34)

يتضح مما سبق أن المعيار الأساسي لتعريف الأدب وتمييزه عن بقية الفنون هو المعيار الجمالي هذا الأخير الذي يحقق كينونته من خلال الانزياح باللغة من المستوى التواصلي المباشر إلى المستوى الإبداعي من خلال التخييل وتفجير جميع الطاقات الكامنة في اللغة( الإيقاعية والصوتية والنحوية والدلالية.....)

أما النتيجة الثانية التي يمكن استخلاصها فهي ارتباط آداب الأمم بمعطيات الثقافة السائدة، فقد كان العرب أمة مشافهة وكان الشعر ديوانهم فكان مضمون الأدب مرتبطا بكل ماله صلة بحفظ الشعر والوقوف على الطلل وتذوق الإيقاع ومعرفة مواقع ضعف الوزن....أما اليونان فهم أمة مسرح وارتبط الأدب بمختلف فنون العرض الكوميدية والتراجيدية و أما عصرنا

الحالي الموسوم بعصر التكنولوجيا والرقمنة فقد فرض نمطا جديدا يضاف لقائمة الفنون الأدبية وهو الرواية الرقمية وبهذا تأثرت الأجناس الأدبية بتحول البشرية من الشفاهية إلى الكتابة ثم الرقمنة.

## 2- نشأة الأدب، طبيعته ووظيفته:

قبل استعراض مفهوم النظرية الأدبية يتوجب علينا استعراض الأسئلة الكبرى التي يطرحها الأدب منذ القدم:

**2-1. نشأة الأدب (مصدره):** يحيلنا التعامل مع النصوص الأدبية إلى التساؤل عن مبررات نشأة الأدب فهل هو امتداد لقوى غيبية تتصل بالشاعر بواسطة الوحي والإلهام (أربة الشعر عند اليونان، وشيطان الشعر عند العرب في الجاهلية)، أم أنه متعلق بقوى إنسانية ذاتية مثل: غريزة حب الوزن والإيقاع، الخيال، مكبوتات اللاشعور...هناك من يرى أنه نتاج لفعالية اجتماعية ويعتقد آخرون أنه عملية خلق حرة.

**2-2- وظيفته:** إن بحثنا عن وظيفة الأدب، فهل الأدب إفساد للأخلاق أم تطهير للعواطف، أو أنه إثارة لها من خلال تمكين القراء من التعبير عن انفعالاتهم، وهل وجد الأدب من أجل التسلية أم من أجل الإحساس بالجمال، أو هروب النفس من الواقع أو يحدث العكس، أي تلتصق النفس بالواقع لتتخطاه فتبني واقعا أفضل.

**2-3. طبيعته:** ويقصد بها البحث عن إجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من نص ما نصا أدبيا؟ اللفظ أم المعنى؟ الفكرة أم أسلوب العرض؟ هل النص الأدبي مرآة لعقل الأديب، أم لنفسه، أم للمجتمع الذي ينتمي إليه؟ هل الأدب كيان لغوي جمالي أم مجرد صياغة لتجربة إنسانية ينظر (الماضي ش.، 1993، الصفحات 9-11)

## 3- مفهوم نظرية الأدب:

يقصد بالنظرية "مجموعا منسجما من الافتراضات القابلة للتقصي، فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم أساسية تحدد بعد النظرية ويفترض في كل نظرية ضرورة اعتبارها لموضوع المعرفة، وقد جعل (التوسر) من مهمته تعريف مقياس النظرية في علاقتها بالتطبيق..... والنظرية أو العلم هما التطبيق الإنتاجي للمعرفة بحيث تعتبر المفاهيم وسائل الإنتاج عند (التوسر)" (علوش، 1985، صفحة 219)

والبحث في القضايا السابقة يستدعي الاستناد على نظرية في المعرفة تنبني على فلسفة محددة حتى يوفر الباحث لأفكاره وآرائه درجة القوة والاتساق الكافيين. وهذا هو ميدان نظرية الأدب المختلف تماما عن النقد الأدبي، ومنه نصل إلى أن نظرية الأدب هي: «مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة و العميقة 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" (الماضي ش.، 1993، صفحة 12)ويعرفها سعيد علوش بأنها "دراسة لأصول الأدب وفنونه ومعاييره ومذاهبه، عبر العصور والفضاءات...ترمي إلى استخلاص القواعد العامة، وفلسفة المفاهيم والأصول الجمالية" (علوش، 1985، صفحة 219).

يؤكد جوناثان كالر في هذا السياق أن نظرية الأدب لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تماما لأنها من منظوره متداخلة مع حقول أخرى كالنقد الأدبي ولكنها مستقلة عنها في الآن نفسه ويبسط مفهومها بالقول أنها تهتم بدراسة الأعمال التي نجحت في تحدي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقول أخرى غير تلك التي يتنمى إليها بشكل واضح. ينظر: (كالر، 2004، صفحة 11)

**4- نظرية الأدب وعلاقاتها بالنقد الأدبي والتاريخ الأدبي وعلم الجمال:**

يعرف تاريخ الأدب بأنه حقل معرفي يهتم بدراسة أنماط الحركة والتحول التي يشهدها الأدب عبر العصور من خلال التطرق للنصوص الأدبية وللمؤلفين الذين أنتجوها ومحاولة تصنيف بعضها إثر بعض وفق مسار زمني محدد، بالإضافة إلى توضيح صلات التأثر والتأثير بين تلك الأعمال والظواهر الاجتماعية والفكرية المحيطة بها ينظر: (الواد، 1993، الصفحات 107-108)

أما النقد الأدبي فيختلف مفهومه باختلاف مدارسه يعرض سعيد علوش في هذا السياق لجُملة مِن تعريفات النقاد الغربيين للنقد "حيث ينظر إليه باعتباره مدرسةً ذوق عند الانطباعيين أو نظرية للإنتاج الأدبي؛ أي فنًّا وعلمًا عند ما شري، وهو عند "بارث" يحتل مكانة وسيطة بين علم الأدب والقراءة، والنقد بمفهومه البنيوي هو البحث عن أنماط/بنية تكوين النصوص ينظر: (علوش، 1985، الصفحات 216-217)

وقد أخذ مفهوم النقد توجهات أخرى بعد بزوغ مناهج ما بعد الحداثة (النقد الثقافي، التفكيك...) ورغم اختلاف مفاهيمه من اتجاه نقدي لآخر إلا أنها تتفق بشأن اعتبار النص الأدبي والنقد وجهان لعملة واحدة، وقد كان النقد قديما ملكة لتذوق النصوص وتمييز جيدها من رديئها، ثم أخذ طابع العلمية في العصور الحديثة وصار يستند إلى نظرية معرفية ومنهج محدد له قواعد وأسس وأدوات إجرائية ولم يتوقف عند حدود شرح النص وتحليله بل تعداه إلى التفسير والتأويل.

أما علم الجمال أو الجمالية أو الاستيطيقا (Aesthetics or- esthetics) فقد نشأ في البداية "باعتباره فرعا من الفلسفة ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك وقد يعرف علم الجمال كذلك على أنه فرع من الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا» (عبد الحميد، 2001، صفحة 18)

وتهدف فلسفة الجمال عموما إلى "دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل عامة يكتمل بها تعريفه هي مرحلة التصور مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم". (عبد المعطي محمد و عبد المنعم عباس، 2005، صفحة 187)

يتضح مما سبق اهتمام نظرية الأدب بدراسة ثلاث محاور أساسية هي: نشأة الأدب( علاقة الأديب بالنص)، طبيعة الأدب (أي بيان جوهر الأعمال الأدبية، خصائصها، سماتها....)، وظيفة الأدب (أي العلاقة بين النص وجمهور القراء)، ويلاحظ أن الاهتمام بهذه المواضيع يؤدي إلى تداخل مهام نظرية الأدب والنقد الادبي وتاريخ الأدب فالناقد لابد له أن يتسلح بمفهوم ما للأدب باستناده إلى نظرية في الأدب قبل تعامله مع النصوص الأدبية. كما أن المؤرخ لابد له من مفاهيم عامة للتمييز بين الأعمال الأدبية وغيرها، فكما لا وجود للناقد قبل وجود الشاعر أو القاص، فلا وجود لمنظر الأدب أو مؤرخ الأدب قبل وجود الأدب ورغم تداخل مهام الحقول المعرفية الثلاثة إلا أنها تختلف من حيث الهدف، حيث يسعى الناقد إلى إبراز مواطن الجودة والرداءة في النص وإصدار أحكام بشأنه،أما المؤرخ فهو معني بالبحث في الظروف والملابسات التي أحاطت بالمؤلف والنص وإصدار أحكام بشأنهما

أما منظر الأدب فهو مهتم باستنباط مبادئ عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 13-14).

يتضح مما سبق أن مهمة نظرية الأدب هي التقعيد للمفاهيم العامة للظاهرة الأدبية، ليأتي الناقد والمؤرخ فيستمد مفاهيمه ومنهجه من نظرية الأدب. والعلاقة بين الحقول الثلاثة هي علاقة تبادلية أخذ وعطاء، فهناك إسهام بين النظرية والممارسة فلا يمكن التأسيس لنظرية ما قبل الاتصال بالأعمال الفنية وتحليلها وتفسيرها وفي نفس الوقت فإن آراء المؤرخ أو الناقد تدعمها وتؤكدها النظرية والتي سيدعمها مجددا من خلال التمثيل أو التطبيق على النص الأدبي. ينظر: (وليك، مفاهيم نقدية، 1987، الصفحات 10-13)

**علاقة نظرية الأدب بعلم الجمال:** أما علاقة نظرية الأدب بعلم الجمال فتتحدد في أن منظر الأدب يستفيد حتما من الدراسات الجمالية، ذلك أن الأدب موضوع من موضوعات الجمال، فالدارس الجمالي يهتم بدراسة الرائع والعظيم والمأساوي والكوميدي في الطبيعة والكون و الإنسان والمجتمع والفن، أما الأدب فهو يعكس هذه الموضوعات الجمالية يستوعبها ويقدمها من خلال موقف جمالي يتملكه الأدبي أو الفنان... أما القيمة الجمالية فهي متغيرة وليست ثابتة بعد أن يحدث التفاعل بين المتذوق الجمالي والنص الأدبي ينظر: (كوزينيتسوفا، 1981، الصفحات 3-4)

## المحور الثاني: النظريات الأدبية و أبعادها الجمالية

### المحاضرة الثانية: نظرية المحاكاة.

هي أول نظرية في الأدب، ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد صاغ مبادئها "أفلاطون" ومن بعده تلميذه "أرسطو". وقد تحدث "أفلاطون" عن فن الشعر في مجموعة كتبه نذكر منها: (أيون، الجمهورية، القوانين)، ولم يخصص "أفلاطون" كتابا مستقلا عن الظاهرة الأدبية الفنية، لكنه خصص جزءا كاملا من كتابه الجمهورية ليتحدث فيه عن الأدب والفن، وذلك على سبيل استكمال تعريفه لوظائف الناس في جمهوريته، ومن ذلك ذكر الشعراء وعرف بوظيفتهم ودور الشعر وبالرغم من أن "أفلاطون" كان بارعا وحكيما إلا أن آراءه المتعلقة بالأدب والفن حيرت كل المفكرين لقرون طويلة ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 17-18) .

1- **نظرية المحاكاة عند أفلاطونPlato . 427-347 ق.م:**

**1-1 الفن/الأدب محاكاة للمحاكاة:** يرى "أفلاطون" أن كل الفنون قائمة على التقليد محاكاة للمحاكاة) ويستند في ذلك على الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، وبذلك يقسم "أفلاطون" العالم إلى قسمين: عالم مثالي يتضمن الحقائق المطلقة والمفاهيم الصافية، وعالم محسوس يتضمن الموجودات وهو مجرد صورة مشوهة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله. والفنان أو الشاعر بهذا المفهوم يصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا وبالتالي هو يبتعد كثيرا عن الحقيقة التي تكمن في عالم المثل والأفكار لذا فعمله مزيف وناقص وزائل ينظر: (الماضي ش.، 1993، صفحة 18).

ويؤكد أفلاطون أن الشاعر أو الفنان يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف، بل دون مرتبة الصانع، وذلك أن النجار مثلاً يحاول أن يقرب في صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة من درجة الكمال بتأمله في صورة السرير المثال، أو المنضدة المثالية وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله،على حين يحاول الرسام وصف المنضدة فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية، ونفس الأمر ينطبق على شعراء المآسي/التراجيديا يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة فهم مقلدون ويحتلون المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة ينظر: (أفلاطون، الجمهورية، 2004، الصفحات 506- 507)

ويشبه أفلاطون عمل الفنان أو الأديب بما تقوم به المرأة التي تعطي مجرد مظاهر وصور مزيفة لا حاجة لنا بها فحاجتنا للأفكار لأنها هي الأصل، ولا تكون حاجتنا لما ينوب عنها، بالإضافة إلى المحاكاة المزيفة التي اتخذها الأديب وسيلة لبناء فنه،فإنه يعتمد الخيال أيضا فيزيد وينقص، ويمعن أفلاطون في إدانة الشعراء كونهم يحاكون موضوعات لا يفقهون فيها شيئا فهوميروس مثلا يصف الطب ولم يترك لنا مؤلفا فيه، ويصف المعارك رغم جهله بأسرار الخطط الحربية....ينظر: (الماضي ش.، 1993، صفحة 24)

**1-2- علاقة الشعر بالعقل/الفلسفة هي علاقة صراع:**

يؤجج أفلاطون الصراع بين الفلسفة والشعر فرغم اهتمام الفنون باستعراض الحقائق الجوهرية التي يدركها العقل إلا أن الشاعر بعيد كل البعد عن استخدام العقل ويعتمد على معطيات الحواس ويهتم بمخاطبة العواطف وبتالي فلا يمكنه بلوغ الحقيقة وهي المطلب الأسمى للفلسفة ويدين "أفلاطون" الشعراء بسبب تأجيج العواطف بدل تثبيطها وبذلك يتخلى الجمهور المتلقي للشعر عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للانفعالات، بل و يعرف الشاعر بأنه مخلوق أشبه بمجنون معفى من المسؤولية ويفتقر للعقل والطرق البطيئة الواثقة لأنه خاضع لسلطة الوحي والإلهام فهو أشبه بنافورة تقذف الماء دون حساب أو روية، لذا لا يمكن اعتباره مرشدا للسلوك الأخلاقي الناضج ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 26-27)

و أما الشعر باعتباره مظهرا جماليا فيربطه أفلاطون بقوى غيبية تترفع عن الواقع المادي المحسوس ويلخصه في عنصري "الوحي و الإلهام" -عكس تلميذه أرسطو الذي يربطه بغريزة المحاكاة - ويرى أن الشاعر لا يستعين بالطرق العقلية في إنتاج نصه، ومصدر الوحي والإلهام و الجذب والهوس من منظور أفلاطون هو "ربات الشعر" ويتم "إن صادفت نفسا طاهرة رقيقة، أيقظتها فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد وشعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل ". (أفلاطون، محاورة فايدروس (أو الجمال)، 2000، صفحة 60).

**1-3- مكانة الأدب والأدباء في الجمهورية المثالية:**

طرد أفلاطون معظم الشعراء من جمهوريته المثالية للأسباب الآنفة الذكر (البعد عن الحقيقة، إفساد الأخلاق والمثل العليا) لكن حكمه هذا لم يكن مطلقا فقد قبل بعض طوائف الشعراء بشروط أبرزها:

أ -أن يكون موضوع القصيدة هو التغني بالأبطال والآلهة والعظام من المشاهير.

ب -لا يجوز للشاعر نظم قصائد تتعارض مع قيم الخير والشرع.

ج -لا يجوز أن يطلع أحدا على قصائده قبل عرضها على القضاء وحماة القانون وبهذا ينحاز أفلاطون للمنفعة والأخلاق على حساب الجمال لذا اهتم كثيرا بطرد الشعراء من جمهوريته أو على الأقل بمراقبة أعمالهم وضبطها لذا لم يعط أفلاطون مكانة للشعراء في هيكل الحكومة أو في التشريع للقانون ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 28-29) .

وأما بخصوص موقف أفلاطون من الفنون الأدبية فيمكن تلخيصها فيما يلي:

**أ -شعراء التصوف:** يرى أفلاطون أن مصدر الروح إلهي ويؤكد "أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التي تطغى على العقل، وفي هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهي ثم يمثل لذلك بنشوة التصوف ونشوة الشعر ثم نشوة الحب" (غنيمي هلال، 1997، صفحة 29) ويحسن التأكيد في هذا السياق أن أفلاطون يحصر التصوف والتماهي في الحب الإلهي في فئة الفلاسفة فقط لقناعته التامة أنهم أهل الخير والمعرفة.

**ب- التراجيديا:** يرى أفلاطون أن تحقق عنصر الجمال في النص الأدبي مرتبط ببساطة بنائه والابتعاد عن البناء التراجيدي الذي تتعدد فيه الشخصيات وتتوزع إلى شخصيات خيّرة وأخرى شريرة وهذا لقناعته المطلقة بأن"الكثرة في ذاتها شر، ومن هنا كان العمل الشعري الذي ينطوي على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوء من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة، فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدحم" (أفلاطون، الجمهورية، 2004، صفحة 161)

ويرى أن "الشاعر الذي يقدم كثرة من الشخصيات لابد أن يتقمص كلا من هذه الشخصيات، فإن كان منها ما هو ضعيف أو جبان أو متخاذل، انتقلت هذه الرذائل بدورها إلى نفس الشاعر لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغدو بالتدريج على شاكلة من تحاكيهم. فالشاعر يفقد شخصيته في شخصيات الآخرين...ولابد أن يكون قد اكتسب شيئا من الشر إن كان قد استطاع أن يتحدث بلسان الأشرار". (أفلاطون، الجمهورية، 2004، صفحة 161)

وبالإضافة إلى قبول أفلاطون للقصائد الدينية في جمهوريته يؤكد شكري عزيز الماضي في هذا السياق أيضا تفضيله أيضا "الملحمة واعتبر الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي، لأن الملحمة على حد تعبيره تثير عاطفة الإعجاب بأبطالها أما التراجيديا فإنها تثير عاطفتي الشفقة والخوف بتالي تجعل الناس أكثر ضعفا. أما رأيه الأخير في الشعر فيتمثل في أن الشعر يجب أن يقرأ كشكل فني وليس على أساس أنه ظاهرة علمية أو لها علاقة بالحقيقة". (الماضي ش.، 1993، صفحة 29)

يتضح مما سبق انقياد الرؤية الجمالية عند أفلاطون للمعيار الأخلاقي المطلق فإلهام ربات الشعر لا يتم إلا إذا صادفت النفس الطاهرة الرقيقة المتخلقة و حينها يتم الإلهام بشعر يحكي بطولات الأقدمين ليهتدي بها أبناء المستقبل، و لعل المعيار الأخلاقي هو الذي دفع أفلاطون للفصل بين المنفعة و المتعة و انحاز في النهاية للمنفعة الأخلاقية حيث طرد جميع الشعراء من مملكته المثالية ولم يبق سوى على شعراء الملاحم و الشعر الديني كون هذين الفنين يحققان منفعة أخلاقية للمجتمع أما بقية الفنون فتفسد الأخلاق و تبتعد عن الحقيقة.

وقد حظيت آراء أفلاطون بردود كثيرة أبرزها "رد سقراط بأن الفنان قادر على اختيار الموضوعات التي تقلد والربط بينها وبذلك أكد قدرته على الخلق بالقوة إن لم يكن بالفعل. كما رد أفلوطين بقوله إن الفنون لا تقف عند تقليد المرئي لكنها تعود إلى الأسباب التي تنبع منها، ثم إنها تخلق الكثير من ذاتها وتضيف إلى الناقص لأنها بحد ذاتها تمتلك الجمال، أما أرسطو فقد رد على أستاذه بكتاب مستقل هو كتاب الشعر. (الماضي ش.، 1993، صفحة 30)"

## 2- نظرية المحاكاة عند أرسطو Aristotle (384 -322ق. م):

إذا كان "أفلاطون" أول منظر للفن والأدب في التاريخ، فأن تلميذه "أرسطو" يعتبر أول من وضع كتابا نقديا في تاريخ البشرية،وهو كتاب "فن الشعر" معتمدا فيه على آراء أستاذه لكنه رافضا لها من البداية إلى النهاية. لقد سيطر كتاب "فن الشعر" لـ «أرسطو" على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد على الألفي عام، فهو أساس النقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر.

يقدم "أرسطو" من خلال كتابه فن الشعر أول جهد نظري منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب، وقد فقدت أجزاء من كتاب "فن الشعر"، أما ما وصلنا منه فهو تنظير لفن المأساة والملحمة والكوميديا، ومن خلالها يمكن استنباط نظرية في طبيعة الأدب ووظيفته بشكل عام ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 30-31)

### 2-1نشأة الشعرومرجعيات متعته:

قصر "أرسطو" مفهوم المحاكاة على الفنون فقط (عكس أستاذه الذي عمم مفهوم المحاكاة ليشمل كل شيء في الواقع) ويرى أن الأديب حين يحاكي لا ينقل حرفيا كما قال أفلاطون بل يتصرف ويغير في الحقيقة، وقال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، بل يحاكي ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال، فالطبيعة ناقصة، والفن يتمم ما فيها

من نقص، فالشعر في نظره مثالي وليس مجرد نسخ طبق الأصل .و الشعر يحاكي الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم، وقد يصنع الشاعر بألفاظه أشياء لم توجد من قبل. ينظر (الماضي ش.، 1993، الصفحات 32-33)

وتتباين أنواع الفنون بتباين رغبة الإنسان في محاكاة ما حوله: ففي الموسيقى تتحول انفعالات الإنسان إلى أصوات وإيقاع. وفي الملحمة تتحول إلى ألفاظ أو لغة سردية تقص الأحداث وتستعين بالإيقاع أيضا. لكن الانفعالات في الشعر الدرامي (التراجيديا) فتتحول إلى لغة، هذه الأخيرة التي تتحول إلى أفعال، على خشبة المسرح يتبعها الإيقاع والرقص... إذن فالملحمة .عند أرسطو .تحاكي الفعل بالرواية عنه (سرد لغوي)، أما المسرحية فتحاكي الفعل بالفعل (لذا عرف المسرح بأبي الفنون) انظر: زكي نجيب محمود. في تقديمه لكتاب (أرسطوطاليس، في الشعر، 1993، الصفحات هـ-و)

وتتلخص مبررات نشأة الشعر فيما يلي:

**1** .الأول: راجع إلى أن "المحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة. (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان، في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية). كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة... فالكائنات التي تقتحمها العين حينما نراها في الطبيعة، تلذّ لها مشاهدتها مصورة، إذا أُحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف". (أرسطوطاليس، فن الشعر، 1953، صفحة 12) ويؤكد أرسطو أهمية الدربة والممارسة في صناعة الشعر حيث يرتقي الشعراء بالمحاكاة شيئا فشيئا حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة ينظر: (أرسطوطاليس، في الشعر، 1993، صفحة 38) وقد وجدت هذه المقولة حتى في تراثنا حيث كان الشاعر المبتدئ يلازم الشاعر الفحل ويحفظ أشعاره وينقلها هذا ما يسهل تفجير قريحته الشعرية.

وبهذا يرفض أرسطو فكرة تدخل قوى ميتافيزيقية في نظم الشعر من خلال الوحي والإلهام، وبهذا يربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برباط وثيق"فإذا قلنا بالوحي والإلهام فإن هذا يعني أننا نعيد الشعر إلى مصدر خفي عن أنظارنا ومداركنا...أما إذا قلنا -مع أرسطو- بأن الشعر ظاهرة إنسانية فهذا يعني أنه جزء من النشاط الإنساني يمكن فهمه وتحليل ماهيته والتعرف على بواعثه ومهمته". (الماضي ش.، 1993، صفحة 39)

2. والثاني: لأن «المحاكاة تعلّمٌ، والتعلّم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلا بقدر يسير. فنحن نُسَرُّ برؤية الصور، لأننا نفيد من مشاهدتها علماً، ونستنبط ما تدل عليه كأن نقول: إن هذه الصورة صورة فلان" (أرسطوطاليس، فن الشعر، 1953، صفحة 12)

وللمحاكاة في الشعر متعة منقطعة النظير بفضل اكتساب معارف جديدة هذا ما يحقق لذة وإذا لم يعلمنا أشياء جديدة فنحن نستمتع بمشاهدة أشياء نعرفها لأننا لا نبذل جهدا كبيرا في ذلك، وأحيانا يستمتع الإنسان بتكنيك النص الأدبي وبمحاكاة أشياء مؤلمة في الواقع داخل النص التراجيدي مثل: القتل، التعذيب.... ينظر: (الماضي ش.، 1993، صفحة 40)

**2-2موضوع المحاكاة:**

يؤكد أرسطو أن التراجيديا "ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل، والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق أما السعادة وضدها فتتبع الأعمال. فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأفعال، ومن ثمة فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديا والغاية هي أعظم كل شيء ثم إنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق". (أرسطوطاليس، في الشعر، 1993، صفحة 52)

إن الشاعر عند أرسطو "لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب، بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم، والإنسان المحاكى إما أن يكون مثاليا عظيما أو أقل مستوى، فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى، لكن ينبغي أن نبين هنا أن "أرسطو" يعتبر الشعر محاكاة لفعل الشخصية لا الشخصية". (الماضي ش.، 1993، صفحة 35) لأن الفعل (أو الحكاية) هو روح الشعر والمسرحية عند هذا الفيلسوف، لأنه "يمثل لنا الإنسان وهو يعمل والعمل هو غاية الإرادة، وبدونه تصيير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها، والعلم يدفع إلى العمل، والمحاكاة – هي موضوع الفنون جميعا- وسيلة من وسائل العلم". (غنيمي هلال، 1997، صفحة 52)

لهذا يرتب أرسطو عناصر التراجيديا حسب أهميتها على النحو التالي: "الحبكة، الشخصية، الفكرة، الأداء، الموسيقى، المشاهدون" (الماضي ش.، 1993، صفحة 37) .

وتتلخص أهمية الحدث أو الحبكة أو الشكل في قدرتها على التعبير عن ذاتها دون تدخل المبدع كما أنها تمنحه مرونة في بناء النص التراجيدي بحيث لا يتوقف عند حدود إبراز مجموعة من الأحداث التي وقعت فعلا بل يمكنه التطرق للأحداث التي يجب أن تكون والتي يمكنه من خلالها التأسيس للأخلاق والقيم التي يجب أن تتوفر في المجتمعات. بل وربط أرسطو طبيعة أفعال الشخصية بالأخلاق مباشرة فرغم اختلاف القيم الأخلاقية وتعددها إلا أنها تنحصر أساسا في ثنائية الخير والشر هذه الثنائية التي تميز بين جنسين أدبيين متقاربين هما المأساة والملهاة فالأولى تصور الناس أعلى من الواقع ويتمادون

في البحث عن الفضيلة وتجسيدها، أما الثانية فتصور أشخاصا من الطبقة الدنيئة ينظر: (أرسطوطاليس، فن الشعر، 1953، الصفحات 8-9) .

ولا تنحصر ثنائية الخير والشر في هذين الجنسين وحسب بل تشمل الخير أيضا فن المدائح والملاحم، كما يصور الهجاء قيم الشر، بل يمتد هذا التصنيف إلى فنون أخرى فحتى الرسم والموسيقى يجسدان أيضا قيم الخير أو الشر ينظر: (غنيمي هلال، 1997، صفحة 49).

**2-3علاقةالشعربالفلسفة:**

قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة ويؤكد في هذا السياق "أن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رؤية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا.... بينما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمي من التاريخ لأن الشعر إنما يروي الكلي والتاريخ يروي الجزئي". (أرسطوطاليس، فن الشعر، 1953، صفحة 26)

ليس الوزن والموسيقى هو الخاصية الأساسية للشعر، بدليل أن كتابات "هيرودوتس" التاريخية صيغت في شكل أوزان شعرية ومع ذلك تظل تصنف ضمن التاريخ وليس الشعر، لذا يتميز الشعر عند "أرسطو" بخاصية أساسية هي محاكاته للعالم الكوني، حيث يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو الاحتمال. وهو ما ينطبق على تراجيديا "أوديب ملكا"و هي محاكاة لأحداث لم تقع لكنها ممكنة الوقوع، فصراع "أوديب" مع القدر الذي انتهى بهزيمته يمثل معن عاما أو كونيا شاملا وينطبق على كل إنسان وفي أي عصر من العصور. أما التاريخ فإنه يحاكي أحداثا حقيقية وقعت بالفعل ويحرص على الدقة في تسجيل زمانها ومكانها وأسبابها...وعليه فالشعر والفلسفة يهدفان إلى استجلاء الحقيقة ولكنهما يختلفان في الطريقة وحسب ولا وجود للصراع بينهما ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 38-39).

**4-2وظيفة التطهير:**

لقد فصل "أفلاطون" بين المتعة والفائدة، وانحاز إلى الفائدة كلية ورفض التراجيديا لأنها تنمي عاطفتي الشفقة والخوف وتجعل الناس أكثر حزنا وضعفا بسبب استسلامهم للعواطف والانفعالات وبعدهم عن استخدام العقل، كما تعودهم على ممارسة الأفعال الشريرة، وقبلها أرسطو للسبب ذاته مؤكدا أن وظيفة الشعر هي تطهير النفس البشرية من خلال تنمية عاطفتي الشفقة (عاطفة الإنسان اتجاه الآخرين) والخوف (عاطفة الإنسان اتجاه ذاته) ثم إحداث توازن بين هاتين العاطفتين دون القضاء عليهما. ثم إحداث توازن انفعالي ونفسي-من خلال البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا- كما تحقق لنا سرورا لأنها ترينا العذاب دون أن نتعذب وتشعرنا بالارتياح لأن همومنا محدودة مقارنة بالكوارث التي حلت بالبطل التراجيدي وبالتالي تحقيق توازن أخلاقي وسلوكي، ووظيفة الشعر هي اجتماعية قبل كل شيء ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 40-43).

وتتلخص عوامل تربع التراجيديا على عرش الأجناس الأدبية في أوروبا فيما يلي:

1 .العامل الأخلاقي، لأن التراجيديا تولي الأخلاق مكانة عليا، إذ تتكلم عن النتيجة الحتمية لفعل الشر ـ سواء كان إرادياً أو مفروضاً من الآلهة ـ فأغاممنون في مسرحية "أغاممنون" لا بد أن ينال عقوبة قتله ابنته أفيجينيا. أما أوديب، فيُطرد ـ في نهاية مسرحية أوديب ملكاً، وتحل عليه اللعنة، لأنه قتل أباه وتزوج أمه.

2 .العامل المعرفي، فلكون التراجيديا تبين لنا أن الإنسان متاحة أمامه فرصة النمو والمعرفة، من خلال المعاناة: فها هو أوديب يتحول إلى قديس ـ في مسرحية أوديب في كولونون ـ بعد أن كان ملعوناً، لا لشيء، إلا لأنه سلم بذنوبه وكفّر عنها حين فقأ عينيه. فهذا الإدراك أمر طيب في ذاته، طيب في آثاره. فهو طيب في ذاته، لأن من الخير فعلاً أن يدرك الإنسان طبيعته البشرية، وما جُبلت عليه من النقائص. وهو طيب في آثاره، لأن هناك نوعاً من الخلاص ينتج عن هذه المعرفة ينظر: (ميرشنت و ليتش، 1979، صفحة 118).

وقد حدد أرسطو جملة من الشروط في بناء الأحداث ورسم معالم البطل التراجيدي حتى يتحقق فعل التطهير أبرزها:

-أن تكون الحبكة التراجيدية معقدة لها بداية ووسط ونهاية وتعتمد عنصر المفاجأة وتثير فينا الشفقة والخوف. ويرى أرسطو أن النهاية التعيسة هي الأفضل بالنسبة للتراجيديا.

-أن ينتمي البطل إلى طبقة النبلاء لأن سقوط النبيل أشد وقعا على النفس.

-ألا يكون فاضلا بشكل مطلق ولا رذيلا بشكل مطلق لأن الأول يثير الاشمئزاز والثاني يثير الرضى.

-أن ينتقل البطل من وضعية السعادة إلى الشقاء مثل: أوديب.

-لابد أن يكون سقوط البطل بفعل نقطة ضعف في شخصيته: أنانية، تردد.. ينظر (ضيف، في النقد الأدبي، 2004، الصفحات 21-24).

**2-5الفرق بين التراجيديا والملحمة:**

رغم تقاطع الملحمة والتراجيديا في محاكاة الشخصيات العظيمة إلا أنهما يختلفان في عدة نقاط أبرزها:

أن الملحمة شعر موزون وتمتاز بالطول وتسمح باتساع الأحداث حيث يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل، أما التراجيديا فهي سرد غير مباشر كونها تعتمد التمثيل وطولها محدد ومتحررة من الأوزان ولا يمكن أن تستوعب أحداثا كثيرة ينظر: (أرسطوطاليس، فن الشعر، 1953، الصفحات 67-68)

وعليه "فالتراجيديا أكثر تعقيدا من الملحمة لأنها تحتوي كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور. لهذا يرى أرسطو أن الحكم الجيد على التراجيديا هو في الوقت نفسه حكم جيد على الملحمة، لكن أرقى أشكال المحاكاة الشعرية هي المسرحية الشعرية لأنها تتضمن كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور وهي يمكن أن تقرأ وأن تمثل وهي أكثر تركيزا وأثرا ولها وحدة أكبر. (الماضي ش.، 1993، صفحة 45) .

**الفائدة والمتعة عند هوراسHorace (65 ق.م):**

بسط الرومان سيطرتهم على اليونان وأثبتوا قوتهم الحربية وبطولاتهم في ساحات القتال، ولكن هذه البطولات الميدانية كانت تفتقر لوعي فكري يسندها، إذا أيقن الرومان في وقت مبكر أن نتاجهم الثقافي والفكري لا يساوي شيئا أمام عظمة الفلسفة والثقافة والأدب اليوناني، وقد تحولت لذة الانتصار إلى انبهار سرعان ما ترجم إلى محاكاة للأدب والنقد اليوناني على حدّ سواء.

يعد هوراس من أبرز منظري الأدب الأوروبي القديم وقد جمع في كتابه فن الشعر- الذي هو محاكاة لكتاب أرسطو- بين النظر في قواعد الشعر الجمالية ووظيفة الأخلاقية الاجتماعية، وقد ظهر هذا الكتاب في سياق ثقافي مرتبط بتأسيس الحضارة الرومانية وإرساء قواعد أساسية ترتكز على التعليم والأخلاق من جهة وعلى المتعة واللذة من جهة ثانية. ولعل أبرز الإشكاليات التي تطرح في هذا السياق هي كيف فهم هوراس وظيفة الشعر؟ ولماذا جمع بين المتعة والفائدة؟ ما الفرق بين نظرية الشعر عند أرسطو وهوراس؟ كيف أثرت آراء هوراس في المذهب الكلاسيكي الأوروبي؟

**مفهوم المتعة والفائدة عند هوراس:**

إن رسالة هوراس " فن الشعر" مختلفة عن كتاب أرسطو فن الشعر فهي ليست بحثا علميا في الشعر وليست كتابا يؤرخ لهذا الفن بل هي رسالة تعليمية إلى أسرة" بيزون" التي كانت مشهورة في عصر هوراس فالولد الأكبر في هذه الأسرة كان شاعرا." (المرعي، 1995، صفحة 11)

أنشأ هوراس رسالته إلى آل بيزون بتأثير النظريات الشعرية التي كانت سائدة في عصره، "وضمنها نصائح تقنية تتعلق بنظريته أيضا. من ذلك مثلا تقسيم هوراس الشعر إلى اختيار الموضوع وترتيبه والتعبير والكلام عنه.. ولم يجعل الشعر الدرامي موضوعا رئيسيا في رسالته ولكنه جعل الموضوع الرئيسي فيها التراجيديا والتراجيديا الميثولوجيا الإغريقية على وجه التحديد أما ذكر الأجناس الأخرى من الشعر فقد جاء ثانويا. يبدو محتوى رسالة هوراس" فن الشعر" ينقسم إلى قسمين هما:

- الشعر التراجيدي
- الشاعر ولا سيما الشاعر المسرحي". (المرعي، 1995، صفحة 15).

يطرح هوراس في الأبيات (333-346) مطلبه الشهير" وهو أن يسعى الشاعر إما إلى تعليم الناس أو إلى إمتاعهم مازجا الممتع بالمفيد، معبرا عن نصائحه بإيجاز ومقدما ابتكاراته بواقعية. وقد تضمنت الأبيات (333- 340) فكرا وعبارات لا نكاد نجد مقالة في النقد الأدبي العالمي تخلو من بعضها أو بعض أصدائها، يقول هوراس:

"قد يسعى الشاعر إلى تقديم المتعة أو الفائدة

أو قد يحلم بتحقيق الاثنين معا

قل بإيجاز ما تريد قوله، فالقول

الوجيز

تتلقفه الروح بسهولة أكبر وتتمسك به

الذاكرة

الناس لا يريدون الاحتفاظ بالتفاصيل

الزائدة

ولا يرضيهم الاختلاف، فليكن ما

تختلقه مشابها للحقيقة

فلا تحاول إقناعنا بتصورات سخيفة

ولا تخرجن الأطفال أحياء من بطون

حيوانات اللام الشرهة (الأبيات 333- 340)

إن الشاعر الذي يجمع المتعة والفائدة في شعره هو وحده، بحسب رأي هوراس القادر على إرضاء أذواق الناس المتناقضة

" إن كل الأصوات تؤيد من يجمع المتعة والفائدة معا" البيت 343" (المرعي، 1995، صفحة 21)

**مقارنة بين نظرية الشعر عن أرسطو وهوراس:**

ولعل أبرز سؤال يتبادر إلى ذهننا هو ما الذي يميز نظرية الشعر عند هوراس عن نظيره أرسطو" فمما لا شك فيه أن هوراس تأثر بآراء أرسطو وهذه مسألة يمكن صوغها بوضوح وبساطة. فمما لا شك فيه أن هو راس تأثر بآراء أرسطو لكنه يختلف عنه، إنه يختلف عنه بالطابع التعليمي لرسالته أولا، ويختلف عنه ثانيا بالذاتية التي اتسمت بها هذه الرسالة. يقدم أرسطو في كتابه فن الشعر بصورة موضوعية للأجناس الشعرية دون الدخول في أية مسألة من مسائل عملية الإبداع الذاتية، إنه كما نعرفه يمثل نظرية الشعر الإغريقية المتسمة بالموضوعية المنطقية، وهو لذلك يهتم بالصيغ الشعرية بحد

ذاتها. أما هوراس فحاول الغوص إلى قلب العملية الإبداعية، إنه يهتم بحالة الوعي الفني إلى جانب اهتمامه بالصيغ المجردة. وهو لا يقوم في ذلك بدور الباحث النفسي بل بدور الواعظ الذي يقدم النصح والإرشاد ". (المرعي، 1995، صفحة 24)

وتختلف نظرة هوراس بخصوص دوافع قول الشعر عن نظيره أرسطو، وقد لاحظ ظاهرة غريبة فقد أصبح شطر عظيم من الناس لا يعتني بقض أظافره أو قص لحيته ويلتمس أماكن الاعتكاف ويتحاشى الحمامات لا لشيء إلا لأن ديمقريط يعتقد أن النبوغ الفطري أفضل من الفن المكتسب العقيم .وإذا كان أرسطو قد ربط مصدر الشعر بالانفعالات فإن هوراس يوافقه الرأي إلا أنه يضيف فكرة أساسية مفادها أن الملكة الإبداعية يتجاذبها طرفان أساسيان هما الذاتية والاكتساب وينتقد بشدة أولئك الشعراء الذين يعتمدون على الوحي والإلهام بشكل مطلق، وأنهم لا يبدعون الشعر إلا عند بلوغ حالة الجنون والهذيان (هوراس، 1988، صفحة 130).

تتسم نظرية الشعر عند هوراس بمجموعة من الخصائص جعلت منها أساسا للمذهب الكلاسيكي في العصور الحديثة أبرزها ما يلي:

- دعا هوراس إلى ضرورة اتسام الشكل الشعري بالوضوح والوحدة والبساطة والانسجام ويؤكد أن الرهافة والوحدة هما الأساس الذي ينبني عليه شكل العمل الفني، وفي هذا السياق يسخر من الشعراء الفوضويين في الأسلوب مطالبا إياهم بضرورة وضع كل جزء من القصيدة في مكانه واعتماد ترتيب صارم فيها.

-يؤكد على ضرورة طرق الموضوع مباشرة دون الإفراط في التفاصيل.

ولابد أن يقوم المحتوى في الشعر على الأفكار السليمة والتصوير الصادق لطبائع الناس.

نلاحظ أن هوراس من دعاة وحدة العمل الفني وبساطته وتماسكه ومن أنصار صدق المبدع تجاه ذاته وموضوعه. كما يحرص على تخليص النص من التفاصيل والحشو. ويحسب لهوراس عنايته بالشاعر إذ يدعوه إلى تنقيح أشعاره قبل نشرها لأن كل شاعر مسؤول عن محتوى قصائده ولابد أن يجمع بين الموهبة والدراسة ينظر: (المرعي، 1995، الصفحات 24-25) .

وفي الختام يحسن بنا تقديم تقييم عام لنظرية المحاكاة هذه الأخيرة التي استطاعت أن تقعد للنص الأدبي في وقت مبكر حيث ناقشت خصائص النص وأثره على القارئ ...ولكن يعاب على هذه النظرية تماديها في الدفاع عن السياقات الخارجية

داخل النص الأدبي سيما الجانب الأخلاقي منها، ومن أبرز الانتقادات الموجهة لرؤية أفلاطون "أن هذه النزعة الأخلاقية "ETHIC VALUE" في تمثّل الجمال واعتباره أساسا لها تنبني عليه هو إفقار لكينونة الجمال المعرفية، ذلك أن الجمال يختلف عن الأخلاق اختلافا جوهريا فالأخلاق تنطلق من معايير مسبقة ومعطاة قبلا لا يمكن الخروج عنها، فهي تقيد العمل والإنتاج الجمالي بقوانينها المختلفة، أما الجمال فلا تحكمه أي قاعدة ويتميز بقدرته العجيبة على التناسل لذلك فهو يستعصي على الفهم و يراوغ كل تقنين أو تقعيد " (فيلالي، 2018، صفحة 121). والأمر نفسه ينطبق على أرسطو فرغم دفاعه عن الأدب وإبراز أهميته في إحداث التطهير إلا أنه كان يصبوا إلى إرساء قيم أخلاقية نبيلة في المجتمع وكان يؤمن بالدور الأخلاقي والاجتماعي للفن.

ويؤكد عبد المنعم تليمة في هذا السياق أن المبدأ العام الذي يحكم الأدب "أن النوع الأدبي يرتبط في نشأته ونضجه وتطوره بوضع تاريخي واجتماعي محدد....وأن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تعكس حقائقه وعلاقاته". (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 192) وهو مالم يتم تحقيقه في نظرية المحاكاة حيث أسسوا قواعد تتعالى فوق سلطتي الزمان والمكان وأنكروا بذلك التحول في الفن وهو عنصر أساسي في توالد الأجناس الأدبية عبر العصور كما وقع أنصار هذه النظرية في مطب الصنعة والتكلف كونهم ينظرون لقواعد مسبقة ويلزمون الأدباء بالخضوع المطلق لها وهذا من شأنه أن يعيق حرية الإبداع .

## المحاضرة الثالثة: نظرية التعبير

**1-ظروف نشأتها:**

سيطرت نظرية التعبير على الساحة النقدية والإبداعية الأوربية حتى أواسط القرن 18، وفي هذه الفترة عرف المجتمع الأوروبي تحولا جذريا حيث هيمنت الطبقة البرجوازية، وتمتاز هذه الطبقة باضطراب وضعها الاقتصادي وتجسيدها لتناقضات المجتمع الرأسمالي حيث "تسعى إلى استغلال أصحاب قوى العمل لكنها تنتهي بأن يستغلها أصحاب أدوات الإنتاج وتصل منها قلة إلى صفوف الرأسماليين بينما تنهار الكثرة في ظل قوانين الاستغلال الرأسمالي". (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 258)

إن عجز هذه الطبقة عن "فهم تناقضات مجتمعها وعلاقاته ووضعها المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين في هذا المجتمع ....يجعل (التفرد) سبيلا إلى حماية الذات ويغلو في تقدير الفردية وينتهي إلى جعل الفرد في تناقض مع مجتمع مجرد، ولقد قامت هذه الطبقة بدور عظيم في تحرير الفرد وفي الدعوة إلى احترام كرامته الإنسانية...لم تر في هذا الفرد مجموع علاقات اجتماعية بل رأت فيه حقيقة فذة وجعلته محور كل الحقائق ووضعته في تناقض مع المجتمع وعاملته على أنه دنيا مستقلة الأساس فيها الذاتية وجواهرها الأصيلة الشعور والعاطفة والحرية". (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 260)

وقد أسست البورجوازية نهضة صناعية واقتصادية، استلزمت بدورها قيام نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية، ومن أبرز ملامح هذه النهضة ما يلي:

-انتقال الناس من الريف إلى المدن، واكتظت هذه الأخيرة بالتجمعات، وتولدت علاقات اجتماعية واقتصادية معقدة ومستقرة.

- ظهور فلسفات جديدة وأدب وفن جديدين أيضا، ونمو الروح الفردية والروح الديمقراطية والمساواة والحرية

-التقدم العلمي وظهور المطبعة والصحف والكتب والمكتبات، وانتشار التعليم، واتساع قاعدة القراء فظهر أدب جديد وموضوعات جديدة وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية والقوانين الكلاسيكية كل هذا أدى إلى ظهور نظرية جديدة وهي نظرية التعبير التي انسجمت مع تلك التغيرات وارتبطت بالبرجوازية وعبرت عن قيمها وطموحاتها. ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 49-50)

**2-مرجعياتها الفكرية /الفلسفية :**

إن التغيرات التي طرأت في أواسط القرن 18 تمحورت حول تمجيد الفردية في كل القطاعات ، فظهرت شعارات في كل المجالات فعلى المجال الاقتصادي قيل: "دعه يفعل ...دعه يمر" وعلى الصعيد الأدبي قيل "دعه يعبر عن ذاته"، فالفرد هو أساس المجتمع البرجوازي الجديد وله كامل الحرية للتعبير عن آرائه و انتمائه الفكري وميوله وعواطفه بغض النظر عن انتمائه العائلي، مما ساهم في تحرير الفرد من سطوة الإقطاعية التي تعتمد على فردية مستمدة من الجاه والملكية والعائلة والحسب والنسب .ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 50-51)

وفي هذه الفترة أيضا ظهرت الفلسفة "المثالية الذاتية التي أشادت بالفرد وبقدراته المختلفة وقالت بأن"الوجود الأولي للذات، للوعي الإنساني وأصبح العالم الخارجي الموضوعي من خلق الذات فوجوده متعلق على إدراك مدرك له، وما دام هذا العالم الموضوعي من خلق الذوات وما دامت الذوات تتغاير فإن كل منها يخلق العالم على صورة خاصة، والفن تعبير عن هذه الصورة الخاصة التي ينجزها حضور الإنسان الخالق بالحلم والتذكر والرغبة والرهبة والحلم...ومن هنا جاء النظر إلى الفن من زاوية الفنان". (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 228)

وعليه فالفن تعبير عن الصورة الخاصة للعالم والتي خلقتها الذات معتمدة الشعور والوعي العاطفي "وكمال التعبير هو قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص، فإذا كان الأمر في الأساس الاجتماعي الإعلاء من الفردية والذاتية وتقديم الفرد على المجتمع فإن الأمر هنا- في الأساسين الفكري والجمالي- تقديم العاطفة على العقل والقلب على الدماغ، والشعور على المنطق والوجدان على الاتزان والموهبة على الصنعة والإلهام على المهارة والتلقائية على القانون الفني" (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 263)

**ومن أبرز المنظرين /الفلاسفة للبرجوازية ولنظرية التعبير نذكر ما يلي:**

**كانط Immanuel Kant " (1724 -1804)**:خصص في فلسفته الجمالية مكانا فسيحا للفلسفة العاطفية المثالية التي رفض بها المبادئ التي روج لها أنصار الفلسفة العقلية، حيث "فصل بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية وأبعد ما بين المحسوس والمعقول وما بين العقل والفهم المنطقي أو التفكير المنطقي وقيد العقل بما تقدمه الحواس....والشعور طريق الحقيقة ،فمشاعرنا -وليست عقولنا- هي أدواتنا المعرفية الحقة في الوصول إلى الشيء في ذاته-حقيقته وجوهره- إذ أننا لا نصل إليه إلا كما يتبدى لنا، وهذا العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو العالم الحق عالم الحقائق والجواهر عالم الحرية في

هذا العالم تتحقق للإنسان حريته ويتحقق له وجوده الإنساني " (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، الصفحات -263-264)

وينطلق من مبدأ أساسي مفاده الاعتداد بكل إنسان على حدة بوصفه غاية في حد ذاته وهذا إقرار مباشر بحقوق الإنسان التي روجت لها الثورة الفرنسية وأكد "كانط" أن الشعور/الذوق هو طريق المعرفة الحقيقية للحكم الجمالي وفصل بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية (الأخلاق) لأن الذوق صادر عن شعور بالرضا ومتحرر من أية منفعة أو مقاييس محددة سلفا (أخلاقية....) بتالي فاللذة الفنية لا تهتم بالمضمون عكس اللذة الحسية فهي مرتبطة بتحقيق الربح، التملك...ينظر: (غنيمي هلال، 1997، صفحة 285)

ويرى كانط أن "الفن إدراك شعوري وتملك عاطفي للحقيقة والإبداع لا منطقي لا عقلاني وللفن قواعد وقوانين لكنها صادرة عن ذلك العالم الشعوري وله غاية هي الإمتاع وقد تكون له فائدة لكنها غير مقصودة" (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 264)

**أما الفيلسوف "هيغلGeorg Wilhelm Friedrich Hegel " (1770 - 1831):** فقد اشتهر بالطرح الجدلي حيث أكد "فعالية الذات وتطور الشيء في آن واحد وأقام الجدل بين الإثنين بحيوية وتوفيق، إذ أن فعالية الذات إنما تتحقق من خلال تطور الشيء ونموه، بينما يتطور الشيء وينمو من خلال نشاط الذات" (تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، 1997، صفحة 266)

ويؤكد مرور فكرة الجمال بثلاث مراحل:

1-سيادة الشكل على المضمون (ويتجلى في الفن الشرقي والمصري) حيث شيدت المعابد والقبور.

2-تعادل الشكل والمضمون ويتجلى ذلك في (الفن اليوناني) وفي المرحلة الكلاسيكية عموما.

3-تغلب المضمون على الشكل ويظهر جليا في المرحلة الرومانسية، ويرى أن الجمال فكرة خالدة مستقلة تماما وميدانه الإدراك الحسي وليس المجرد وقد خالف هيجل كانط كونه لم ينظر إلى الجمال من زاوية ذاتية شكلية وحسب بل نظر إليه من زاوية موضوعية ودرس الظواهر الفنية في ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة، ويرى أن الفكرة/المضمون المثالي لا تستسلم فيه الأخيلة والأفكار للخواطر والتفكير الفردي المعزول عن أنواع الأنشطة السائدة في المجتمع الذي ينتمي إليه

الكاتب، هذا الأخير الذي يعد وليد مرحلة تاريخية معينة ويوليه عناية خاصة أثناء الدراسة ينظر: (غنيمي هلال، 1997، الصفحات 294-296)

وتتلخص الخطوط العامة لنظرية التعبير فيما يلي:

-الأدب تعبير عن الذات وإفصاح عن عواطفها، والقلب هو مصدر الحقائق لا العقل.

-مهمة الأديب إثارة العواطف والانفعالات مثال: معالجة موضوع الحب تستوجب إثارة هذه العاطفة في نفس القارئ أما تصوير عوائق المحبين فهي مهمة الأدب الكلاسيكي.

-اهتمت بالشاعر والأديب أكثر من الشكل –عكس نظرية المحاكاة التي اهتمت بالأحداث- لأن الإنسان من منظورهم خير بطبعه ويعيد خلق الحياة من خلال فنه.

-اهتموا بإدراج عناصر الطبيعة لأنها مصدر إلهامهم وأكدوا على أهمية الخيال في بناء الفن ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 53-54).

**3-أعلامها وأسسها:**

**3-1وليم ووردزورثWilliam Wordsworth (1770-1850):**

كتب مع صديقه صامويل تايلر كولريدج ديوانا أسمياه (غنائيات) (LAYRACALBALLAD)عام 1798م وظهرت طبعته الثانية عام (1800 م) ويبدأ الديوان بمقدمة تظهر أهم الآراء النقدية لهما والتابعة لنظرية التعبير. ينظر: (ديتش، 1967، صفحة 164)

ويعد الديوان "بداية لمسار جديد للشعر كما تعد المقدمة التي كتبها "ووردزورث من النصوص النقدية الهامة في تاريخ النقد الأدبي. وكما كانت أراء أفلاطون الباعث وراء كتابة أرسطو كتابه الهام فن الشعر، فإن مقدمة ووردزورث كانت الباعث وراء كولوريدج لكتابة كتابه الهام "سيرة أدبية" الذي يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي" (الماضي ش.، 1993، صفحة 54)وتتلخص أبرز مقولاته النقدية فيما يلي:

-عرّف الشعر في مقدمة ديوانه بأنه"هو الفيض التلقائي للمشاعر القوية وأنه ينبع من عاطفة ترجع إلى الذاكرة في حالة هدوء، وأن العاطفة تغدو موضوع تأمل حتى يختفي الهدوء تدريجيا بنوع من رد الفعل وتظهر بالتدريج وتوجد بالفعل في العقل عاطفة شبيهة بتلك التي كانت من قبل موضوعا للتأمل بهذه الطريقة تبدأ بصفة عامة الكتابة الناجحة " (حسان، 1971، صفحة 443)وتتضح أهمية الشعور بشكل جلي في هذا القول. غير أن عبارة "فيض تلقائي" قد تثير الكثير من التساؤلات حول الإرادة والوعي،" لكننا يمكن أن نفهمها باعتبارها رد فعل على نظرية المحاكاة، أي ربما تكون محاولة لتحطيم مفهوم الصنعة في الأدب أو مفهوم التأليف عن عمد، وعلى أية حال فإن ووردزورث يضيف بأن الشعور يضفي أهمية على العمل والموقف لا أن العمل والموقف يضفيان أهمية على الشعور". (الماضي ش.، 1993، صفحة 55)

-يؤكد ضرورة القضاء على الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر و الاهتمام المطلق بالموضوع والابتعاد قدر الإمكان عن تكرار العبارات البلاغية المتوارثة عن العصور السابقة لأن الشعر لا يستطيع أن يفخر بأي دم إلهي يميز عصاراته الحية عن عصارات النثر فنفس الدم الإنساني يجري في عروقهما جميعا و يشترط هذا الناقد على الأديب توظيف اللغة الطبيعية العادية البعيدة عن المصطلحات الشعرية و التي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا وأهل الريف الذين لم تفسدهم الحضارة ينظر: (حسان، 1971، الصفحات 438-440).

-لم يتوقف ووردزوورث عند حدود اللغة المستعملة وحسب بل اشترط أيضا معالجة موضوعات من الحياة العامة (حسان، 1971، صفحة 445)وهذا رد مباشر على أنصار نظرية المحاكاة الذين اهتموا كثيرا بالأجناس الأدبية الموجه خصيصا للطبقة النبيلة.

- والشعر عنده معالجة بارعة للمشاعر الإنسانية بمختلف أنواعها"بهدف صحة الانسان العقلية والجسدية وسعادته. فالشعر يهدف إلى تنشيط روح الإنسان وجعلها أكثر ديناميكية من خلال تسجيل الحقيقة بشكل مشوق وممتع ومن خلال خلقه استثارة مصحوبة بمتعة ترجحها. فقيمة الشعر تنبع من قدرته على منح السعادة، هذه السعادة أو المتعة الحالية لا تحط من الشعر كفن، إنها معرفة جمال الكون". (الماضي ش.، 1993، صفحة 56) وعلى الرغم من أن ووردزورث يتفق مع صديقه كوليدج في انعدام المؤثر الخارجي أو تفاهة شأنه في الفن، فإنهما كما تقول الدكتورة سهير القلماوي - مختلفان كل الاختلاف في عمق التفكير واتساع آفاقه مما جعل ووردزورث شاعرا ناقدا ملما بشيء من موضوعات التفكير في عصره،وكوليدج صاحب نظرية. (الماضي ش.، 1993، صفحة 57)

**2-3صموئيل تيلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge (1772-1834):**

يعده كثيرون ألمع اسم في تاريخ النقد كله بعد أرسطو حتى القرن التاسع عشر فقد كان شاعرا وفيلسوفا وناقدا كبيرا وصاحب نظرية الخيال. لقد كانت قيمة الخيال في نظرية المحاكاة محدودة جدا "وكان اهتمامهم به مقصورا على ما يشتمل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ..وكانوا يخضعون القوالب الصارمة في تزمت وكانوا يحذرون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة. والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا" (العشماوي، 1979، الصفحات 51-52) وقد نوه النقاد بالجهد الكبير الذي بذله كوليريج وغيره من النقاد في سبيل تأسيس نظرية للخيال ويمثل هذا المشروع "تحولا خطيرا في تاريخ الفكر الأوروبي من موقف فلسفي سيكولوجي مادي آلي يعتمد العقل وحده إلى موقف حيوي روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل" (بدوي، 1988، صفحة 88)

ورفض كوليردج فلسفة كانط في الخيال التي كانت تتمثل في أن الخيال هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة. إذ كان يرى أن الخيال "ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل وقد تجرد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته،لا، ولا هو جمع بين أجزاء أحست من قبل التأليف شيء لم يحس، ولكنه في الواقع خلق جديد. ...فالعقل وحده لا يستطيع خلق الصورة كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك. هاتان القوتان تتحدان في الشعر بواسطة الخيال الذي يصهر ويدمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل، فالخيال يذيب، يسهب، يشتت، يوحد يجدد من أجل إعادة الخلق للوصول إلى الوحدة والمثل " (الماضي ش.، 1993، الصفحات 57-58).

ويقسم الخيال إلى نوعين هما:

**الخيال الأولى:** يتمتع به كل الناس وهو:" القوة الحيوية أو الأولية التي توصلنا إلى المعرفة وتجعل الإدراك الإنساني للأشياء ممكنا فمعرفة حقيقة الشيء لا تكمن في الإحساس به أو بوجوده وإنما تتم بفضل تدخل الخيال وتوطيده العلاقة التي تجمع الذات بموضوعها. ينظر: (الماضي ش.، 1993، صفحة 59)"فإذا مثلا حاولت أن أعي موضوع "المكتب "الذي أمامي وأن أدرك حقيقته فلابد أولا من وجود مكتب، ومن وجود ذات تدرك هذا المكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهر لذاتها، ولابد ثانيا أن يتم نوع من التصور، تصور الذات لجزئيات يتركب من

مجموعها ما يدل في ذاكرة الحس على صورة المكتب وبذلك يتم الوعي بالشيء الذي هو صورة المكتب" (العشماوي، 1979، صفحة 65)

أما **الخيال الثانوي** أو الخيال الشعري فيتمتع به الشعراء فقط فهو"صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلا شي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها" (العشماوي، 1979، الصفحات 62-63).

وعليه فهو لا يهتم بالعلاقة بين عناصر الشيء في الواقع لأنه سيحطمها ويبني صورة جديدة له ويهتم أكثر بإظهار كيفية تصور ذات الشاعر للأشياء" فاللوحة الفنية التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة، ولكنها متخيلة في مجموعها، والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة متخيلة" (العشماوي، 1979، صفحة 68) وبهذا يحدث التحطيم والتلاشي والإذابة.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر تميم البرغوثي:

في القدس تنتظم القبور، كأنهن سطور تاريخ المدينة والتراب كتّابها (البرغوثي، 2015، صفحة 11).

فهذه صورة شعرية منسجمة ومتآلفة، لكن عناصرها الأساسية القبور، السطور.... في الواقع متنافرة تماما، إذ لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين القبور والسطور لكنها بالشعر تبدو متآلفة وهذا بفعل الخيال الذي يحطم ويلاشي ذلك التنافر لكي يخلق لنا صورة جديدة يستسيغها القارئ وتزيد النص جمالا ورونقا.

وقد ميز كوليردج بين الخيال والوهم "فالوهم يجمع بين جزئيات باردة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفيا وهو على النقيض من الخيال من حيث ميدانه المحدود والثابت وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ويشبه التوهم - الذاكرة في أنه يتعين عليه أو يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعاني، ولعل أهم فرق بينهما أن للخيال «قوة تركيبة سحرية»" (الماضي ش.، 1993، صفحة 61)"

وعليه فالفرق بين الخيال والتوهم "هو أن التوهم لا يوحد ولا ينتج إنتاجا حيا، بل تظل المادة التي يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها هذا فضلا عن أن الخيال هو الملكة التي توصلنا إلى الحقيقة بينما يكتفي التوهم بالصور والإحساسات المفككة...." (بدوي، 1988، صفحة 88)

**3-3ريتشاردز I. A. Richards 1893 – 1979**:

استكمل هذا الناقد مسار كوليردج في نقد مسار نظرية التعبير وتأطيره هذه الأخيرة التي لا تتوقف عند حدود إثارة الانفعالات بشكل فوضوي وقد أعاد إنتاج العناصر الإيجابية في نظرية الخيال عند كوليردج من خلال بسط تصور جديد يستند إلى معنى "الوحدة النسقية" وقد بين (ريتشاردز) في تأصيله للعملية الإبداعية "أنها تحقيق أكبر قدر من التوازن ين النزاعات المتعارضة، وذلك على نحو يؤدي إلى تخلّق علاقات جديدة بين العناصر، التي يعيد الخيال إنتاجها في تشكيلاته النسقية الجديدة. وتقوم هذه التشكيلات بتجسيد القيمة الإبداعية للفن، من منظور الوظيفة النفسية التي يؤديها الفن. ويحيل التنافر إلى تجانس، بعيدا عن معنى المحاكاة أو التعبير، ويستبدل النظام بالفوضى والتعارض بالتناغم. عندما أكد (ريتشاردز) القدرة التخيلية لإبلاغ الفن من هذا المنظور، خصوصا من حيث قدرته على الجمع بين التجارب المتباعدة في أنساق جديدة" (عصفور، 1998، الصفحات 51-52)

ورغم كثرة الانتقادات الموجهة لنظرية التعبير بسبب الإيغال في الفردية المبالغة في الخيال والانفعالات إلا أنه يحسب لهذه النظرية تحقيقها لعدة نتائج أثرت إيجابا على الساحة النقدية وتتلخص فيما يلي:

أ-قوة العلاقة بين الأدب والسيرة: فالأدب نتاج الفرد الخالق، والشاعر يكتب عن نفسه وأعمق مشاعره، وقد أثمر هذا التوجه في الكتابة ما يسمى بـ"النقد البيوغرافي أو السيري" الذي يرى أن الأدب صورة ناطقة عن حياة صاحبه و ينبغي أن يدرس و ينقد من خلال سيرة الكاتب و نفسيته.

ب-قوة العلاقة بين الأدب وعلم النفس: إذ ظهرت دراسات كثيرة تربط بين الأدب وعلم النفس وبحثت في اللاشعور الفردي والجمعي.

ت-يعد كولوردج ممهدا للفرويدية والوجودية فلسفة و أدبا (الماضي ش.، 1993، الصفحات 62-63)

## المحاضرة الرابعة: نظرية الخلق الفني

**1- ظروف نشأتها:** لقد ظهرت نظرية الخلق أواخر القرن التاسع عشر أي في عهد الانحطاط السياسي والاقتصادي والأدبي والفكري، ولنظرية الخلق صلات حميمة مع نظرية التعبير على الصعيد الفلسفي والفني والأدبي، "فإذا كانت نظرية التعبير نتاجا لصعود البرجوازية وتقدمها فإن نظرية الخلق كانت نتاجا لفكر الطبقة نفسها في زمن أفولها وإبان أزمتها الفكرية والروحية. ...وقد جاءت نظرية الخلق كرد فعل على تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي فهي في أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المتردي. لذلك نادت بالفن الخالص أو الفن الحقيقي الذي يرفض ارتباطه بحليف ملوث فاسد- (الاخلاق، العلم، المجتمع...الخ) لذلك رفضت أن يوظف الأدب والفن في خدمة أهداف نفعية". (الماضي ش.، 1993، صفحة 65)

وقد أرست هذه النظرية في وقت مبكر القواعد الأولى لفلسفة الفن للفن عقب احتجاجها العنيف على ربط الأدب بأهداف نفعية سيما عقب تحويله إلى سلعة يحكمها قانون العرض والطلب ومنطق الربح السريع.

على هذا النحو بدأ يتأصل مذهب جديد في النقد الأدبي يعمد أصحابه إلى طمس القواعد والقوانين التي شاعت في عصرهم وقبله، لأنها في نظرهم تضر بالعمل الأدبي ولا تبرز نواحي الجمال فيه، جاعلة في ذلك شعارها قول ماثيو أرنولد " رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل"..ينظر، (علي، 2010، صفحة 139)

**2-مرجعياتها الفكرية وأسسها الفلسفية :**

أثر الفيلسوف الألماني كانط (1724- 1804م) -مؤسس الفلسفة المثالية الذاتية -بشكل بالغ في الفلسفة المثالية للفن،وتوصل في فَصْله بين الجميل والمفيد، إلى الاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله وحسبان كل عمل فني وحدة جوهرية ذاتية ينحصر فيها جماله، وتنحصر فيها الغاية منه، من دون النظر إلى مضمونه أو علاقته بما هو خارج عنه. ينظر (هلال، 1997، الصفحات 284-288)

كما وصف شوبنهاور (1788-1860م) الرؤية الجمالية بأنها تجاوزٌ المألوف في النظر إلى الأشياء، ونظر إلى الشيء موضوع الإدراك الجمالي من جهة تخلُّصه من كل علائقه بحيث يملأ وحده وعي متأمله. فالجمال صفة للعالَم حين نتأمَّله لذاته،ولذلك فإن سمو الفن لدى (شوبنهاور) متأت من كونه يحرِّرنا من عبودية الحياة؛ أي من عبودية الرغبات، يقدِّم مناخاً من التأمل الروحي الخالص من الغاية، ويهيِّئ للاهتداء إلى الزهد المطلق. (غنيمي هلال، 1997، الصفحات 288-289)

أما الشاعر والناقد الإنجليزي توماس أرنست هولم (1883- 1917م) فنجد في فكره إيماناً بالكلاسيكية ودعوة للعودة إليها،وذلك في المسافة نفسها التي يملؤها بالنفور من الرومانسيين الذين رأى أنهم يملؤون الشعر بالعواطف والميوعة الوجدانية، التي لا ترى الشعر إلا فيما يتضمنه من نواح وعويل. ولذلك كانت الفكرة الفنية لديه شكلية تؤكد على قيمة الصورة وأهميتها، لكنها الصورة التي تفارق ذلك المعين الرومانسي المترقرق بالعواطف بحثاً عما يصفه بالقصيدة الجافة. وهي لذلك صور تستمد مادتها من المرئيات التي يقرنها بما هو عادي ويومي وتافه، حتى تفقد مألوفيتها وعاديتها وتمسُّها كيمياء الخلق الشعري التي تصنع منها كائنات إبداعية جديدة. (زياد، 2016، الصفحات 98-99) .

ويعد الفيلسوف الألماني (هيغل Hegel) (1770-1831) امتدادا لفلسفة كانط رغم انتقاده في مواطن عديدة. وقد صقل نظريته الجمالية بعد تتبع مسيرة فكره الجمال عبر العصور وما تبعها من تأثير على ثنائيه الشكل والمضمون. والجمال عنده فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل وللفن قوانينه ووسائله الخاصة وأكد أن مضمون الفن في النص هو فكرة الجمال المستقلة مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي. (هلال، 1997، الصفحات 294-295).

أما (تيوفيل جوتيه) فالفن عنده ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته لذا فهو مستقل تماما، فلا وجود لشيء جميل إلا إذا كان لا فائدة منه وكل ما هو نافع قبيح. ثم بودلير(1821-1867) الذي قال بفكرة الفن للفن والذي يرى بأن موضوع الشعر هو

الشعر نفسه، وأن الشاعر العظيم هو الذي يكتب لمجرد المتعة فقط (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 68-69).

**3-أسس نظرية الخلق ومقولاتها:**

**3-1-علاقة الشعر بالحياة**: كانت قيمة الشعر، عند الناقد (إقور آرمسترونج ريتشاردز 1893-1979) والشاعر (توماس ستيرنز إليوت) "لا تكمن في التعبير عن الحياة الإنسانية أو محاكاتها بقدر ما تكمن في القدرة التخيلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التي تغدو عملا إبداعيا" (عصفور، 1998، صفحة 51).

ويدافع (برادلي) بقوة عن نظرية "الشعر للشعر" مؤكدا بأن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وقيمتها هي قيمتها الذاتية لأن الفن في حد ذاته نوع من المنفعة الإنسانية ولا يجوز قياسها إلى منفعة أخرى وهذا لا يعني فصل الشعر عن الحياة فهما شكلان مختلفان لشيء واحد فالحياة تملك الحقيقة ولا ترضى الخيال، أما الشعر فإنه يرضى الخيال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة لذا فالشعر ليس هو الحياة بل هما ظاهرتان متوازيتان لا تلتقيان. والحكم على الشعر يفرض دخول التجربة وتتبع قوانينها، وأن ننسى ما يربطنا بعالم الواقع. والفن لا يجب أن يوضع مقابلا للمنفعة الإنسانية؛ لأن العمل الفني الناضج بحد ذاته منفعة ينظر: (كفافي، 1972، الصفحات 85-86)

**3-2-مركزية الجمال وهامشية الموضوع والانفعالات:**

انتصر أعلام هذه النظرية للجمال وأهملوا الموضوع/الفكرة/المضمون وأكدوا أن تباين التجارب الشعرية والفنية التي تكتب في موضوع واحد دليل على أن الخلق الفني يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الأديب وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه. وينبغي ألا نهتم أو نتساءل عن طبيعة الموضوع الذي يتناوله المبدع والذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني. فالموضوع وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون اختيار التغني بالوطن والبطولات القومية موضوعا لقصيدة ما، أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار موضوع آخر كالتغني بالأزهار مثلا، ومن أراد الخوض في مجال التاريخ والمعارك والبطولات فعليه بقراءة كتب تاريخية متخصصة في ذلك (الماضي ش.، 1993، صفحة 70) بل يرون أن المضمون "كحمّالة تعلق عليها الصور الجميلة التي تبدعها العبقرية الفنية وتودع فيها الوحدة والانسجام والتناظر ...". (كروتشه، 1947، صفحة 52)

وينطلق أنصار هذه النظرية من مبدأ أساسي مفاده أن الأدب خلق فني وليس تعبيرا عن العواطف والانفعالات- كما يرى أصحاب نظرية التعبير – لذا انتقدوا الشعراء الذين "يدعون صرخات رغباتهم وآلامهم واضطراباتهم النفسية تنفذ إلى التصور الذي أنشأوه فتسبغ عليه بهذه الشائبة مظهرا فرديا نهائيا ضيقا" (كروتشه، 1947، صفحة 166).وبهذا يفقد الأدب الطابع الكلي الشمولي يصبح مرآة لنفسية صاحبه وانفعالاته.

**3-3 اللغة نواة الخلق الفني:**

يتفاعل الأديب مع المواقف المختلفة (ذاتية، إنسانية..) التي تواجهه في حياته فيتحاور معها فكريا ونفسيا وثقافيا ويحاول ترجمة تلك المواقف بصدق في عمله الأدبي هذا الأخير الذي يعد كائنا خلقه الأديب ومادته هي اللغة ومختلف الصور التعبيرية وتتحقق بذلك عملية الخلق الفني وهو إدراك الجمال في ذاته، وإدراك لما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال المماثلة، فهو إذا يمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها، لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها...ينظر: (خفاجي، 1995، صفحة 179)

ولا يتوقف الخلق الفني عند حدود الوعي النظري بالجمال بل إن "الخلق الفني هو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه، واللغة وسيلة الأديب للخلق الأدبي فاللغة هي موسيقاه وألوانه وفكره والمادة الخام، والذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعورية والفروق الدقيقة التي نشأت من هذه العلاقة". (الماضي ش.، 1993، صفحة 71)

**3-4- حرية الخلق/الإبداع:** يؤكد كروشتيه أن الفكر وسيلة للحياة تصبح في لحظة ما وسيلة وأداة للفكر نفسه، ونحن ننتقل في هذه الدائرة من الفكر إلى الحياة ومن الحياة إلى الفكر، ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك، لكن استئناف الطواف مصحوب دائما بخلق شيء لم يكن موجودا وهو ثمرة فعل حر ينظر: (كروتشه، 1947، الصفحات 12-13)

وهذا إقرار مباشر بجوهر العمل الأدبي فرغم أنه يتفاعل مع مواضيع الحياة المختلفة إلى أنه يظل محتفظا بهويته فقيمة النص بوصفه خلقا إبداعيا متفردا لا تتحقق إذا ارتبط بمنفعة أو غرض أو فائدة اجتماعية مهما كان نوعها لأن هذا الارتباط من شأنه تلويث الغايات الجمالية التي يصبو النص إلى تحقيقها.

**3- 5المعادل الموضوعي:**

ليس الشعر تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات والذات أو الشخصية، بل هروب منها جميعا. لأن الشعر خلق. من هنا يقدم (إليوت) مفاهيم جديدة لما اصطلح عليه بـ(الفن الموضوعي) ومن ثم (النقد الموضوعي)، فالشاعر عنده لا يبحث عن انفعالات جديدة، إنما يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل، ليخرج منها إحساسات ليست في الانفعال العادي. وعلى الشاعر ألا يعبر عن انفعاله، بل يتخلص منه ويجد معادلا موضوعيا له يساويه ويوازيه، مستعينا بعقله، الذي يقوم بدور الوسيط- الذي يشبه دور النار في المعادلات الكيميائية- الذي يحول العواطف والأفكار والتجارب إلى مركب جديد مختلف تماما عن الأصل، بينما يبقى عقله هو، يفصل بينه وبين ذاته، وكأن له شخصيتين واحدة تنفعل، وأخرى تخلق. ولا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته المنفعلة ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 72-74)

ولذا يؤكد الشاعر الناقد (توماس ستيرنز إليوت 1888-1965) أن مهمة الشاعر "ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة بقدر ما هي استخدام الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويلها إلى تعبير عن مشاعر وجدانية قد لا يكون لها وجود في الانفعالات الواقعية على الإطلاق. وذلك هو السبب في أن للقصيدة وجودها الخاص، الذي ليس تكرارا أو انعكاسا أو محاكاة أو تصويرا لوجود خارجي أو داخلي سابق" (عصفور، 1998، صفحة 50)

**والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو كيف تتحرر التجربة الجمالية المحققة في النص الأدبي من الانفعالات النفسية، وما هي آليات تحقيق هذا التحرر؟**

يرى الفيلسوف الأمريكي (جون ديوي 1837-1917) "أن كلمة (التعبير Expression) تعني العصر أو الضغط. وهي بما عليه الجذر اللغوي الذي اشتقت منه (Press) تفسر عملية الخلق الفني. فهناك مادة خام قد تشبه العنب، وهناك شيء خارجي قد يشبه معصرة، وخلال تحول المادة الخام إلى (عصير Pressure) لا بد من وجود تفاعل بين المادة الخام والشيء الخارجي. وتتحول طبيعة (المادة الخام) خلال هذا التفاعل فتصبح شيئا جديدا هو (العصير)، الذي مصدره (المادة الخام) لكن العلاقة بينه وبينها أصبحت واهية بعد فعل العصر" (عصفور، 1998، صفحة 55).

ويتقاطع المثال السابق مع ما يحدث في عملية الخلق الفني الذي "يعني وجود انفعالات ومشاعر كامنة في نفس الفنان، نتجت عن وقع العالم الخارجي، تظل مبهمة وغامضة، ولا يمكن لها أن تتحدد أو يستطيع الفنان أن يحددها إلا بعد أن تتخذ لنفسها شكلا داخل مادة ملموسة في الشعر مثلا، تظل الانفعالات بمثابة وعي مبهم مشوش لشيء غامض إلى أن تعثر

على الكلمات أو وسائل التعبير التي تشكلها، وترفعها إلى مستوى الوعي الواضح. وعملية تشكيل الانفعالات في مادة وسيطة ليست في حقيقتها سوى تفاعل طويل المدى بين ما ينبعث من الذات من جهة، والظروف الموضوعية من جهة أخرى". (عصفور، 1998، صفحة 55).

ومن أهم شروط ترجمة تفاعل تلك الانفعالات إلى خلق إبداعي لا نظير له انفصال المبدع عن ذاته المنفعلة لأن "انفصال الأديب الفنان عن ذاته دليل تمكنه وبلوغه حظا موفورا من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالتكنيك. هذه المقدرة هي التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية أي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج هي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدبا" (الماضي ش.، 1993، صفحة 74).

ويؤكد إليوت أن انفصال الأديب عن انفعالاته داخل النص ليس فعلا بسيطا بل لابد من تدخل وسيط لتحقيق ذلك هو "عقل الفنان الذي يقوم بدور الوسيط في المعادلات الكيميائية. أي أن العواطف والأفكار والتجارب تحول بواسطة العقل إلى مركب جديد يختلف تماما عن الأصل بينما يظل العقل هو هو. فدور العقل يشبه دور النار في المعادلات الكيميائية فهي تساهم في خلق مركب جديد لكنها تظل هي هي بعد خلق ذلك المركب، وحتى يتحقق هذا أيضا ينبغي على الشاعر أن ينأى بشخصيته عن عقله أي أن يفصلها ويبعدها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخالق أن يتفهم مواد هذا الموقف الفني من عاطفة وإحساس وتجربة وأفكار وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها في القصيدة" (الماضي ش.، 1993، صفحة 75).

ومن أبرز الأهداف التي يحاول إليوت تحقيقها من خلال مقولة المعادل الموضوعي ما يلي:

"أولا: هدم مقولة أن الأدب تعبير عن الذات وعن الشخصية.

ثانيا: قيمة الأثر الفني ليس بما يحتويه من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية بل بما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية أي التكنيك أو الصياغة" (الماضي ش.، 1993، صفحة 75).

يتضح مما سبق أن ميلاد نظرية الخلق هو استجابة ملحة للظروف الفكرية التي عاشتها أوروبا سيما عقب تحول النتاج الأدبي إلى سلعة في الأسواق الرأسمالية "ولا شك أن إغفال ممثلي نظرية التعبير الطابع البنائي أو التشكيلي هو الذي قادهم إلى الطريق المسدود. وعندما تحول الاتجاه من مصدر التعبير إلى طريقة التعبير، أو ما يسميه (جون ديوي) فعل التعبير

اقتربت نظرية الخلق من مركز دائرة الفن، وحامت حوله بفعل التعبير من حيث هو عملية تشكيلية أو بنائية تنتج عنها تجربة جديدة لم يكن لها وجود قبل التعبير" (عصفور، 1998، صفحة 58). وبهذا تم تحرير النصوص الأدبية من ربقة المنفعة بمختلف أشكالها وبالمقابل تم الإعلاء من شأن البعد الجمالي في النصوص الأدبية من خلال البحث عن الأسباب التي تبعث على الشعور بالجمال لأن الإنسان/القارئ مجبول على تذوقه والاهتمام بآليات صناعته وإبراز شبكة العلاقات الداخلية للنص وإظهار مدى التناسق بين العناصر الداخلية في النص.

ورغم هذه النتائج الباهرة التي حققتها نظرية الخلق إلا أنها تحمل في جعبتها العديد من التناقضات أبرزها إقصاء الموضوع والعواطف والانفعالات رغم أن هذه العناصر "تؤثر كثيرا في صياغة العمل الأدبي وفي الشكل بالتحديد، والفارق بين عمل وآخر يعود إلى الفرق في الخبرات الاجتماعية لصاحبي العملين. بل إن الموضوع يتحول لدى الأديب الماهر إلى مضمون من خلال زاوية الرؤية التي يعالج بها موضوعه. كما أن إليوت يفسر عملية الإبداع الأدبي بوضعه فروض تأملية، ومن شأن التأمل ألا يحقق (الموضوعية) التي يقصد إليها إليوت ما دام هذا التأمل بعيدا عن أن يسنده العلم. فالعالم المعاصر لا يؤيد تفتيت الإنسان إلى قوى منفصلة" (الماضي ش.، 1993، صفحة 77).

تجدر الإشارة في هذا السياق أن مصطلح المعادي الموضوعي مصطلح هلامي إذ تشكل على مر حقب مختلفة من تاريخ الفكر والفلسفة والنقد والحضارة الغربية ويمتاز بتعدد مرجعياته. وأما في الثقافة العربية فقد تضاربت آراء النقاد بخصوصه وقد خضع لعدة تفسيرات وتأويلات فهناك من رآه مرادفا للموضوعية في النقد، ومن تبناه رديف البلاغة وأساليبها فنظر إليه كأساس للشعرية وضرورة ملازمة لها واكتفى البعض الآخر باعتباره مصطلحا مناهضا للرؤية الرومانسية القديمة التي تؤمن بأن الشعر تعبير عن العواطف فاتخذوه وسيلة للخروج من ربقة هذه النظرة وهذا ما يعكس الغموض الذي اكتنف المصطلح على مستوى التنظير النقدي فقرن بالرمز تارة والصورة الشعرية تارة اخرى وأما على مستوى التوظيف الإبداعي فهو معادل للهروب من سيطرة أحاسيس الشاعر على النص أو قناعا للتستر على الشخصية الحقيقية للمبدع ينظر: (دواس، 2016، الصفحات 59-60).

## المحاضرة الخامسة: نظرية الانعكاس.

ظهر أدب جديد في القرن 19 و هو نتاج للتقدم العلمي والتكنولوجي والاقتصادي والاجتماعي الذي شهدته أوروبا و اضطلع على تسميته بالأدب الطبيعي الواقعي، وقد ربط هذا الأدب بالحياة والبيئة أو الوسط أو الواقع أو الظروف الاجتماعية . ولعل أهم منظر لهذه النظرية هو "هيبوليت تين" في مقدمة كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" الذي نشر عام 1868 الذي لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد. يرى "تين" أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب هي (الجنس، والزمان والبيئة) :

**1 - الجنس أو العرق أو النوع":** ويتمثل في الخصائص أو الروح القومية التي تميز كل جنس وتتجلى في مختلف أفراده، فأدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى، وهذا يعود إلى اختلاف الخصائص القومية والعناصر الوراثية والنزعات والعلاقات العدائية والملامح الجسدية. بالإضافة إلى تأثير المناخ والتربة والطعام والتاريخ بمختلف أحداثه.

2-**البيئة** : يؤكد تين أن الإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية تتحكم في الحياة العقلية والأدب، فالمناخ في أي مكان يؤثر في تشكيل المزاج للفرد، وذلك يؤثر في الأدب.

3-**الزمن** : ويقصد به اللحظة التاريخية أو روح العصر، وقد يعني مكان العمل الفني من تاريخ التراث، وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث. ينظر: (كفافي، 1972، الصفحات 52-57)

يؤكد "تين" بأن الفن هو جوهر التاريخ وخلاصته -وهو متأثر في ذلك بفكر هيجل التاريخي- وهو بالضرورة يعبر عن الخلاصة التاريخية فعظمة التاريخ تقاس بمدى عظمة الفن، وقد أنتقد "سانت بوف" ما توصل إليه "تين" برغم من إعجابه بكتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"، إذ يرى أن "تين" لم يتوصل إلى اكتشاف ما هو جوهري في طبيعة الشعر و أن الأعمال الأدبية ليست سجلات تاريخية خاضعة حتميا لنظرية(الجنس، البيئة، الزمان) ولو كانت كذلك لأدرجت ضمن نصوص التاريخ، ورغم تأثر المبدع بالعوامل السابقة إلا أنه يحتفظ بطابعه الذاتي المختلف عمن سواه. ينظر: (كفافي، 1972، الصفحات 57-59)

وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت محاولة أخرى لتفسير الفن على أسس جديدة، لكنها لم تخرج عن إطار الفلسفة المثالية كالتي استند إليها "تين"، ورائد هذه المحاولة هو أديب روسي مشهور عالميا وهو "ليو تولستوي" الذي وضح في كتابه "ما الفن؟ وآمن بأن العلم والفن أداتان لتقدم الإنسانية واللاشعور الديني هو أساس الفن العظيم دون أن يعني التعصب الديني فمن الشعور الديني عند اليونان الذي يشعر الناس بأنهم متشابهون في ارتباطهم بخالقهم تولدت روائع الأدب

اليوناني القديم، وقد رفض "تولستوي" أعمالا كثيرة في الأدب مثل مؤلفات: شكسبير، دانتي، ملتن.. ومن بينها أعماله نفسه مثل: (الحرب والسلام، أنا كارنينا) بحجة أنه كتب هذه الأعمال في جو ارستقراطي فاسد وملوث وضمن نطاق طبقة معينة ودعا إلى فن يسعد الطبقات الفقيرة بل ودافع عن السهولة والوضوح في الأعمال الأدبية لأن مقدار نجاح العمل الأدبي حسبه مرتبط بمدى وصوله إلى أكبر عدد ممكن من القراء (كفافي، 1972، الصفحات 73-76).

وتعبر هذه الآراء عن "الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته وهو ما أدى إلى جعل المجتمع كيانا مبهما يتصف بتجانس وهمي ووحدة وهمية". (الماضي ش.، 1993، صفحة 82)

**الأسس الفلسفية:**

تعد هذه النظرية امتدادا مباشرا للفلسفات الواقعية "وهي التي تقابل الفلسفات المثالية، وفي العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع، واتخذت لذلك صورا وأشكالا مختلفة، فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد، ثم الفلسفة الوضعية التجريبية، ثم الفلسفة المادية التي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية، وأخيرا فلسفة الوجوديين" (غنيمي هلال، 1997، صفحة 311)

استندت نظرية الانعكاس بخلاف نظرية المحاكاة والتعبير في تفسير الأدب ونشأته وماهيته ووظيفته إلى الفلسفة الواقعية المادية، والتي ترى أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة تماما عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يتسم بالحركة، إذ يزداد عدد أنصارها الذين يحاولون في كل مرة تطوير بعض قضاياها ومفاهيمها وهذا الذي جعلها متجددة وأكثر خصوبة ينظر: (الماضي ش.، 1993، صفحة 83)

يعتبر كارل ماركس (1818-1883)(Karl Marx وفردريك انجلز(1820-1905) Fredrick Engelesمؤسسا المادية الديالكتيكية التي طورها فيما بعد لينين(1870-1924) و"الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي -وضعها كارل ماركس بمشاركة هامة من فريديريك إنجلز في منتصف القرن التاسع عشر-.وتقوم هذه النظرية التي اشتهرت بالشيوعية(كما وصفت بأسماء أخرى منها التفسير المادي للتاريخ) (الرويلي و البازعي ، 2002، صفحة 323)" .

وقد نشأ هذه النظرية" بتأثير النضال الخاص بطبقة العمال «البروليتاريا» حين ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في انجلترا فرنسا وألمانيا.. وقد كان هيجلEngel (1770-1831) بمذهبه الفلسفي ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسي في ناحية محددة وهي فكرة التطور، فالفكر الماركسي يعتمد اساسا على فكرة التطور، ويرى أن العالم الطبيعي الانجليزي تشارلز داروين(Charles Darwin) . 1809-1882) حين برهن على أن جميع النباتات والحيوانات ، وكذلك الافعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فأنه بذلك قد أثبت أن الطبيعة في حركة وليست جامدة ، وكذلك فإن علم التاريخ أثبت أن الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور. ففي كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقي، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية التي عملت على تقويض النظام الطبقي، ولكنهم يعيبون على هذه الثورات بأنها ثورات تنمية استغلالية قد قررت البقاء على النظام الرأسمالي واستمراره". (عيد، 1988، الصفحات 121-122). وقد عابوا على البورجوازية إيغالها في بناء طبقية جديدة على أنقاض الطبقية الإقطاعية لذا ظهرت البروليتاريا كنظام فأنها تعمل على تغيير العالم القديم ، وفي الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكي الخالي من أية طبقية على الإطلاق وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى إيمان الفلسفة الماركسية بتفسير الكون والتاريخ تفسيرا ماديا بحتا وتؤكد أن جميع العلاقات والتناقضات التي تحدث بين التاريخ والفلسفة والواقع و الإنسان إنما هي أمور "مادية في الوقت نفسه وعلى ذلك فكل تفسير أو دراسة لقضية فكرية ما يجب أن يشمل الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل" على أن يكون هذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقتها بالإنسان وتناقضاته وعلاقاته بغيره ولا يمكن لهذا التفسير أيضا أن يخرج عن نطاق الأجزاء المادية للمسألة المطروحة ينظر: (عيد، 1988، صفحة 122)

و على سبيل المثال "فإنهم يقيسون النظرة إلى الأخلاق بمقياس مادي مادام الفكر لا يستقل عن الواقع، فالأخلاق يجب أن تفسر بالظروف الواقعية التي يعيشها الناس، أي ليست هناك أخلاق مثالية لا تتغير أو تكون مستقلة عن ظروفهم المادية بناء على المعتقد الماركسي بأولوية العالم المادي «الطبيعة» ويعتبرون الوعي «الإدراك» ثانويا وناتجا عن هذه الطبيعة ..فالفكر الماركسي يؤمن بأن أحداث التاريخ لا ترجع إلى أوامر فكرية بل تتحدد بدراسة ظروف الحياة المادية وبالحاصل الاقتصادي" (عيد، 1988، صفحة 122)

**الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية:**

تؤكد نظرية الانعكاس البعد الاجتماعي في تأليف النصوص الأدبية وكذا شرحها وتفسيرها ومن أبرز الأسس التي تستند عليها الفلسفة الواقعية المادية في تحقيق الدلالة الاجتماعية للأدب ما يلي:

1- أن الواقع المادي، أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج (البناء التحتي) يولد وعيا محددا، هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن (البناء الفوقي) وأي تغير يحدث في البناء التحتي يتبعه تغيير في البناء الفوقي. والعلاقة بين البنائين هي علاقة جدلية فالبناء الفوقي يعود فيؤثر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحريره أو تعديله أو تغييره. فكل ما يطرأ على الساحة الاقتصادية والاجتماعية يتبعه بالضرورة تغييرا في الرؤية المفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب والقيم... (الماضي ش.، 1993، صفحة 84)

2- أن "تضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار في ثنايا العصور" (غنيمي هلال، 1997، صفحة 314) .

وبما أن المجتمع ليس كلا متجانسا "فإننا نلمس في المجتمع ثقافتين ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة السائدة والمسيطرة على المجتمع، وعناصر ثقافية أخرى تبنيها الطبقات المقهورة والمستغلة والمسيطر عليها وعلى هذا الأساس فإن للفن والأدب بعدا طبقيا اجتماعيا، أي هناك أعمال أدبية ممتثلة للواقع الاجتماعي وتدعو للتصالح معه وأعمال أخرى تدعو إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل...وهنا يصبح الانعكاس أنواعا فهناك انعكاس طبيعي (مزيف) وانعكاس واقعي صادق" (الماضي ش.، 1993، صفحة 85)

3- ويؤكد هؤلاء أن أصول الفنون جميعا "هو في مران الحواس ونموها وترتيبها على مر العصور، منذ ما قبل التاريخ إلى اليوم حتى أصبحت قوى اجتماعية، وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلا من حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية" (غنيمي هلال، 1997، صفحة 315).

وهذا يعني أن الأدب والفنون بمختلف أنواعها انعكاس للواقع الاجتماعي وظروفه المادية، ويرى أصحاب نظرية الانعكاس أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الإقطاعي، وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البرجوازية، وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولد المدرسة الطبيعية. وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية، لذلك كله، فالأدب صورة عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه أو أنتج فيه. (الماضي ش.، 1993، صفحة 86)

**وظيفة الأدب في ضوء نظرية الانعكاس:**

يؤكد بليخانوف "أن اتجاه الفنانين وأولئك الذين يهتمون بالفن اهتماما حقيقيا نحو نظرية الفن للفن نشأ حينما فقدوا الأمل في انسجام حياتهم مع البيئة الاجتماعية التي كانوا يعيشون فيها" (بلخانوف، 1956، صفحة 22).

بل ويرفض رفضا قاطعا خلو الأدب من أي مضمون أيديولوجي، ولا تصلح جميع الأفكار في هذا السياق لتكون ركيزة للعمل الفني بل هناك أفكار بعينها هي التي توحي للفنان وتؤدي إلى تقريب الأفراد والجماعات وتحمل طابعا ثوريا ضد طبقات اجتماعية بعينها ومن أمثلة ذلك تدخل الأدب وبقوة حين استغل كفاح البورجوازية لتحطيم سلطان الارستقراطية الروحي والأخلاقي حيث جمع الأدب جميع الفئات حول هدف واحد وحين تعارضت مصالح البورجوازية مع مصالح العمال انكمشت تلك الحدود بين الجماعات وضاقت ينظر: (بلخانوف، 1956، صفحة 46)

إن الأديب إذن هو وسيلة تعبير المجتمع عن ذاته وهو عضو في جماعة إنه كائن طبقي أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية في التحليل الأخير وإن التغييرات الاجتماعية تفرض تبدلا في الرؤية والمواقف والمفاهيم وكذلك في الأشكال واللغة. وأثناء مباشرة الأديب لفعل الكتابة ينتقل فعله من الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي أو الاجتماعي، فهو حتى لو كان معزولا في حجرة لا يستطيع إلا أن يفكر في الآخرين ويحاورهم ومشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة لذلك لا يمكن أن يتأتى له أن يبنى شكلا أدبيا لغويا خارجا عن جماعته، فالأديب مقيد بمستوى لغوى معين يحدده الوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها، يمكن القول بأن الأديب العبقري هو الأقدر على تشكيل اللغة بما يواتي هدفه، وهو هدف اجتماعي أيضا. ينظر: (الماضي ش.، 1993، الصفحات 86-89)

ويعنى التحليل الاجتماعي للأدب في هذا السياق "بتحديد البنيات الدالة دلالة موضوعية وتعيين صلتها ببنيات فكرية معينة ومحاولة إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة اجتماعية أو جماعة في مرحلة تاريخية محددة" (حجازي، 2001، الصفحات 16-17).

بما أن العلاقة بين الأديب والمجتمع جد معقدة فإن تواجد عدد من الأدباء ينتمون إلى طبقة اجتماعية ويعيشون في ذات المرحلة، لا يفرض بالضرورة تماثلا في إنتاجهم الأدبي كما أن تقدم المجتمع لا يفرض بالضرورة تقدما بالأشكال الأدبية والأعمال الأدبية الحديثة لا تعني أنها أكثر فنية من الأعمال القديمة لأن تطور الأدب يتباين عن تطور بقية العلوم و من أبرز أسرار خلود الأدب تصويره للجوهري الذي يعني تصوير الإنسان في لحظة من لحظات تطوره ونزوعه نحو مزيد من

التحرر وتأسيس واقع أفضل، وهو ما يؤدي إلى تصوير جذر إنساني مشترك في القديم والحديث كما يتوجب على الأديب تبسيط أسلوبه إذا كان يكتب لطبقات متفاوتة في المستوى حتى يضمن الانسجام الفكري وتجاوب القراء معه وهذا يعني أن الأدب تجربة إنسانية، فالأدب يهدف من وراء تجسيد 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 تأكيدها (الماضي ش.، 1993، الصفحات 89-92).

يتضح مما سبق تعارض أفكار نظرية الانعكاس مع طروحات النظريات السابقة بشأن نشأة الأدب، طبيعته ووظيفته وهذا بسبب استنادها للفكر الواقعي المادي الذي أخضع النظرية الأدبية لمعطيات اللحظة التاريخية التي نشأ فيها النص وكذا احتياجاتها...وبهذا تم إلغاء مقولة الفن للفن وإعلاء مقولة الفن للحياة من خلال تعزيز دوره في الثورة والدفاع عن الطبقات المقهورة، ومتابعة سيرورة التاريخ عن كثب.

## المحور الثالث: مشكله القيمة في الأدب (علاقة الأدب بالعلوم الأخرى)

## المحاضرة السادسة الأدب وعلم النفس

**إرهاصات الوعي النفسي في النص الأدبي:**

ظل الأدب منذ تاريخه الطويل يتجاذبه طرفان أساسيان هما الداخل والخارج. فأحيانا تهتم النصوص بهموم المجتمعات وقضاياها، وفي أحيان كثيرة يصبح الأدب مرآة للداخل، فيغوص في خبايا نفس المبدع ليكتشف أسرار قلقها ودوافع أفعالها وبالأحرى يميط اللثام عن أحلامها ورغباتها التي منعت من التجسيد على أرض الواقع.

ويؤكد عزالدين إسماعيل في هذا السياق أن "النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس. والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى" (إسماعيل، د-ت، صفحة 5)

ويرى شكري عزيز الماضي أن "نظرية التعبير في محاولتها التركيز على أثر الانفعالات والعواطف وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألقت الأضواء على عملية الإبداع الأدبي من زاوية نفسية أو حاولت أن توضح الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس متذوقه.... وقد ظلت عملية الإبداع الأدبي تكتنفها التفسيرات الغامضة التي تدل على الحيرة إزاء هذه الظاهرة المتميزة إلى أن جاء علم النفس وقدم دراسات علمية متعددة حول الإبداع الفني وقدم مفاهيم جديدة لعل أهمها أن العبقرية انفعالات ذكية منظمة يتميز صاحبها بقدرة أكبر على عمليات التركيب والتحليل والربط والتنظيم عن بقية الناس. ولم تبق الطروحات النفسية حبيسة المبدع بل لحقت المتلقي أيضا وهناك من يقول بأن النقد الأدبي برمته قد قام على أسس نفسية وهم يشيرون بذلك إلى كتاب الشعر لأرسطو وما تضمنه من حديث هام عن التطهير أي عن الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقين (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 133-134).

لم يقعد أرسطو للتطهير وحسب، بل أشار أيضا إلى أن المحاكاة في التراجيديا هي آلية هامة تضمن شعور المتلقي بالراحة النفسية لأنها ترينا العذاب دون أن نتعذب وتعرفنا بأشياء جديدة دون أن نتعب، وقد قاس نجاح العمل الأدبي بمقاييس

نفسية وأخرى فنية إذ لا ينجح النص إلا إذا أثار فينا انفعالات معينة (عاطفة الشفقة والخوف) وبالتالي القيمة الجمالية الفنية للنصوص لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الانفعالية التي تتجلى في زعزعة الوجدان والعواطف سواء لدى المؤلف أو المتلقي.

وقد اهتم النقاد العرب في وقت مبكر بإشكالية الإلهام لدى المبدع، ولما عجزوا عن تفسيرها نسبوها إلى قوى غيبية أسطورية" وادي عبقر" الذي يعتقد أنه مرتع الجن المسؤول عن قول الشعر، ويعتقدون أن كل شاعر له شيطانه الخاص الذي يلهمه قول الشعر. وقد أطلق النقاد مصطلح الجنون على العشاق الذين تجاوزت عواطفهم وحبهم حدود العقل والمألوف مثل قيس بن الملوح، جميل ابن معمر....

ولم يغفل النقاد العرب القدامى أيضا أهمية البواعث النفسية في بناء التجربة الإبداعية الناجحة، ومن أشهر مقولاتهم بخصوص ذلك قولهم الشهير: أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب (بمعنى امتطى فرسه وخرج للصيد)، وزهير إذا رغب (أي إذا رغب في المدح والتكسب ينقح شعره وحكمه)، والنابغة إذا رهب (بحكم ارتباط قوة شاعريته بسياق الحذر من المناذرة والخوف منهم)، والأعشى إذا طرب (بمعنى السكر والاندماج في مجالس اللهو والمجون). وبناء على هذا القول النقدي يتضح وعي النقاد العرب بالبواعث النفسية للإبداع، وقد دفعهم ذلك إلى تقديم هؤلاء الشعراء الجاهليين في معظم الكتب النقدية، وهو ما يتجلى في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي إذ وضعهم في الطبقة الأولى نظرا لتفوقهم في الكتابة وقوة دوافعهم النفسية.

كما استطاع ابن قتيبة الوصول إلى بعض النواحي الفنية والنفسانية وأكد -من خلال دراسته للشاعر - أن «للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف منها: الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق» (لله، 1947، صفحة 19)

**نشأة التفسير النفسي المنهجي للأدب:**

عقب ظهور علم النفس أواخر القرن 19 وبداية القرن 20- سيما بعد نضج دراسات فرويدSigmund Freud وكارل يونغ Carl Gustav Jung - حدثت قفزة نوعية في تفسير النصوص الأدبية سواء من حيث الدوافع والسلوكيات والصراعات الشخصيات... ولم تبق الدراسات حبيسة الانطباعية بل تجاوزتها إلى تطبيق منهج علمي صارم له أسس وقواعد تضبطه، وقبل شرح هذه التحولات المنهجية يتوجب علينا شرح الأسس المنهجية لعلم النفس وعلاقتها بتفسير النصوص.

تجدر الإشارة أن الأديب -كأي كائن بشري- يتكون من جسم وعقل وانفعال" وفي القديم كان ينظر إلى الإنسان باعتباره مؤلفا من جسد وروح وهما منفصلان عن بعضهما انفصالا شبه تامة وعند الموت تخرج الروح من الجسد. أما علم النفس الحديث فقد أخرج مفهوم الروح من بحوثه باعتبار أن الروح مفهوم ديني لا نستطيع التجريب عليه من جهة ولا نستطيع فهم ماهيته من جهة أخرى، وقد وحد بين النفس والجسد في كل متناسق وبدلا من أن يدرس كلا منهما على حدة اتجه نحو دراسة سلوك الفرد باعتباره معبرا عما يجري في مجموع الفرد: نفسه وجسده" (عصار، 2008، صفحة 23).

استطاع سيغموند فرويد "أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطة أشبه ما تكون بالخرائط الطوبوغرافية، فقسمه إلى ثلاث مستويات تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانية:

-المستوى الشعوري«conscient»

-ما قبل الشعور«Préconscient»

-اللاشعور «i. inconscience» وهذا المستوى الأخير هو الفرضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي والذي ينقسم يدوره إلى ثلاث قوى متصارعة هي:

- الهو «le ca»: ويمثله الجانب البيولوجي
- الأنا : « le moi » و يمثله الجانب السيكولوجي أو الشعوري.
- الأنا الأعلى «le sur moi»: ويمثله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي." (المختاري، 1998، الصفحات 9-10)

يؤكد شكري عزيز الماضي أن منطقه الشعور "تختص بالأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الانسان في حالة الوعي مثل حرارة الجو وبرودته ازدحام السيارات الصراخ.... أما منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور فيمكن اعتبارها مستودعا للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما ولكنه بإمكانه أن يستدعيها إلى منطقة الشعور متى شاء عن طريق تداعي المعاني، فلو ذكرنا مثلا المتنبي لتداعت علينا أبياته الشعرية ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 135-136)

أما منطقة اللاشعور فتشبه منطقة ما وراء الشعور من جهة"وتخالفها من جهة أخرى فهي تشبهها من جهة أنها تدخر بعض التجارب العقلية وتخالفها في أن التجارب المدخرة التي انحدرت إلى الشعور أو العقل الباطن كانت مؤلمة. فمعظم هذه

التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع وقيود الحياة الاجتماعية في التحقق فانحدرت إلى أعماق النفس ، ولم يعد من الممكن استدعاءها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية، من هذه الوسائل أحلام النوم، التنويم المغناطيسي، التحليل النفسي، حالات الغيبوبة والذهول، الاضطرابات العصبية، الخبل وفي هذه الحالات الشاذة تخرج الرغبات المكبوتة والأفكار الدفينة السارية في منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور وتنحل العقد النفسية" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 137).

تجدر الإشارة أن الأجهزة الثلاثة (الهو، الأنا، الاعلى) "حين تعمل منسجمة متعاونة تسهل للفرد طريقة التعامل مع ذاته ومع بيئته ويكون الغرض من هذه التفاعلات إشباع ما لدى الإنسان من حاجات ورغبات أساسية. أما إذا كانت هذه الأجهزة غير منسجمة متنافرة فيما بينها فإنها تؤدي إلى صعوبة تكيف الفرد مع ذاته ومع بيئته وتؤدي إلى الخلل في الشخصية " (وهبي، 1997، صفحة 38)

يؤكد سامي الدروبي في هذا السياق "أن الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره إلى إرواء رغباته، إنه من وجهة النظر السيكولوجية بين الحالم والعصابي، ففي هذه الحالات الثلاث (الحالم، الفنان، العصابي) هناك هروب من الواقع، وإن الفنان يعود إلى الواقع بالخلق، وأن العصابي هو الذي يستمر على الانحباس في حلم عالمه الخيالي" (الدروبي، 1981، صفحة 233).

غالبا ما نستشعر أثناء قراءتنا للنصوص الإبداعية وجود صراعات نفسية داخل متنها أو أحلام مؤجلة أو رغبات مكبوتة/مسكوت عنها، لكنها تظهر في شكل رموز وإيحاءات أساسها التكثيف والغموض.

**علاقة الدو افع والاستعدادات الفطرية بالتجربة الإبداعية:**

تتكون الطبيعة البشرية من مجموعة من الصفات الفطرية التي تنقسم إلى قسمين هما الاستعدادات والدوافع. أما الاستعدادات فتشمل مؤهلات القدرة على الإدراك الحسي والتصور والتخيل ومختلف العمليات الإدراكية الأخرى وتنصهر فيها قدرات الذكاء والمواهب الفطرية كالموهبة الفنية والعملية التي قد تتوفر لدى إنسان وتغيب عند إنسان آخر. أما الدوافع فيقصد بها كل حالة جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظل ظروف معينة وتؤدي به إلى غاية معينة. وتتشكل الدوافع الفطرية لدى الإنسان من مثير: ينشطه، وسلوك يصدر عنه وهدف يرمي إليه. والدافع الفطري هو ما كانت مثيراته فطرية وأهدافه فطرية أما السلوكيات الصادرة عنها فيتعلمها الإنسان بالتدريج. وتجدر الإشارة في هذا السياق أن

الاستعدادات موقفها سلبي وكأنها تشبه الآلات الساكنة أما الدوافع فموقفها إيجابي وتشبه المحركات التي تدفعها إلى الحركة والعمل. وتتصل الاستعدادات والدوافع بالوجدان مباشرة فإذا حققت الاستعدادات رغبتها في يسر وراحة حققت السعادة والعكس صحيح وإذا ظفر الدافع النفسي بمأربه حقق أيضا السعادة والعكس صحيح ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 138) .

تنضج التجربة الإبداعية إذا بفعل توفر مجموعة من الاستعدادات والإمكانيات الفطرية التي وهبها الله للمبدع، وقد تظل هذه الاستعدادات كامنة ساكنة إلى أن تحفزها الدوافع النفسية فتتفتق قرائح الشعراء بأجود القصائد وتجود مخيلات الروائيين بأروع الحكايات.

ويتطلب الإنتاج الأدبي توفر مجموعة من المؤهلات النفسية والعقلية في المبدع أبرزها ما يلي:

1- **الإدراك الحسي**: يعد الإدراك الحسي- من منظور علم النفس- أساس العمليات العقلية ويقصد به الفهم بواسطة الحواس مثل إدراك الألوان والأشكال والأحجام عن طريق البصر، وإدراك الأصوات والنغمات بالسمع والأطعمة بالذوق والروائح بالشم وملمس الأشياء باللمس ويساهم الإدراك الحسي بشكل مباشر في بناء التجربة الأدبية فكلما كان الإدراك قويا واضحا استطاع الأديب التعبير عما يحس به ووصفه وصفا دقيقا مطابقا للواقع، و للإدراك الحسي دور فعال في بناء الصور الشعرية من خلال استغلال معطيات الحواس المختلفة ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 139).

يساهم الفهم الحسي لدى المبدع في تطوير الخبرة التخيلية والشعورية لديه فيصبح مهووسا بتتبع تفاصيل الأشياء وكأنه يلتقط صور فوتوغرافية عبر الحروف والكلمات ويعطي بذلك لنصوصه نفسا طويلا وتشويقا منقطع النظير لأنه سيعتمد حتما على اللغة التصويرية الخيالية المشبعة بالاستعارات والرموز والتشبيهات.

ولا يتوقف الأمر عند حدود القدرة على تتبع تفاصيل العالم المادي المحسوس، بل يمكن للفهم الحسي أن يساعد المبدع أيضا في قراءة مشاعر الآخر وانفعالاته العاطفية وبالتالي فهو آلية أساسية للتعاطف وبناء الوعي الإنساني في النصوص ونقله للقارئ عبر قوالب جميلة.

2- **التصور**: يعد التصور نتيجة مباشرة للإدراك الحسي ويقصد به استحضار صور المدركات الحسية رغم غيابها عن الحواس ودون تصرف بالزيادة أو النقصان، ويعد التصور مرتعا لقرائح الشعراء والأدباء لأنه آلية أساسية لوصف تجاربهم وصفا دقيقا ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 139) يتضح أن الإدراك الحسي قاعدة أساسية

للتصور بمعنى لا يمكن للأديب أن يتصور مواضيع لم يدركها بحواسها، وفي نفس الوقت يمكننا القول أيضا أن التصور هو امتداد للإدراك حيث يستحضر الأشياء رغم أنها غائبة عن الحواس عن طريق بناء صور مجردة لها، هذا ما يتجلى لدى الشاعر الذي ينطلق من عالم محسوس مادي ليصل إلى عوالم مجردة فتصبح المحسوسات رموز فالبحر مثلا قد يرمز للغموض والصبح للتحرر.

3- **التخيل:** يعد التخيل امتدادا للتصور، وله أنواع كثيرة، ويقصد بالتخيل الإبداعي استحضار صور للأشياء التي لم يسبق إدراكها إدراكا حسيا، وعليه لابد أن تكون الصور المستحضرة جديدة في جملتها من حيث التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صور غير مألوفة ونجده مثلا في التشبيه الخيالي عند البلاغيين الذي تتولد عنه صور مركبة من عناصر وكل عنصر منها يدرك بالحس ولكن هيئتها التركيبية الكلية لا وجود لها في عالم الواقع، بل هي نتاج خيالي محض ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 140) .

ينقسم التخيل الابتكاري الإبداعي إلى نوعين هما التخيل الابتكاري المطلق والمقيد. أما المطلق فلا يخضع للإرادة ولا يتقيد بالزمان ماضيا أو مستقبلا وليس له غرض معين ويتجلى فيما يعرف بأحلام اليقظة. أما الخيال الابتكاري المقيد فيرتبط بغرض مقصود يشعر به الإنسان ويسعى إلى تحقيقه كما يخضع لإرادة المتخيل ويرتبط بالمستقبل أساسا وينقسم الى نوعين تخيل علمي وتخيل فني، أما التخيل العلمي فنجده مثلا عند المهندسين المعماريين الذين يبتكرون تصميمات هندسية متخيلة ابداعية ويتجلى التخيل الفني فيما يجري في نفس الشاعر وهو ينظم قصيدة مفعمة بالصور الخيالية المستحدثة وغالبا ما تتأثر هذه الصور بمزاج الفنان وذوقه وعواطفه وشخصيته ولابد أن ينجح في إضفاء الجمال وإثارة العواطف واستهواء الأفئدة ينظر (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 141) .

انطلاقا مما سبق يتضح أن قدرة الأديب على تطوير قدرات التصور لديه تساهم في بناء طاقة التخيل لديه، بمعنى أن التخيل هو ميزة العباقرة لأنه يخلق صور غير موجودة في الواقع. وفي نفس الوقت يساهم التخيل في إضفاء سمة الحيوية على التصور لأنه يبدع له قوالب جمالية ديناميكية.

4- **تداعي المعاني:** نقصد بها توارد المعاني على الذهن لوجود علاقة بينها ويحصر أرسطو عوامل التداعي في التشابه والاقتران الزماني والمكاني. فتداعى التشابه بسبب عامل التشابه نجده مثلا في رؤية شخص يذكرني بشخص آخر نعرفه بسبب تشابه الصوت أو ملامح الوجه.. أما تداعي المعاني بالتضاد فيتجلى مثلا في رؤية شخص كريم يذكرنا بآخر بخيل أما التداعي المقترن بالزمان والمكان فيرتبط بحوادث وقعت في زمن ما ومكان ما تذكرنا أو تستدعي حوادث أخرى مشابهة لها في زمان ومكان

آخر. وتتجلى أهمية تداعي المعاني في بناء الأساليب البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية. فقد يرى الأديب شيئا من الأشياء فيذكره عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء كان قد أدركها من قبل فيختار لها أثناء تشبيهها ما يحقق غرضه وما يطابق مقتضى الحال فإذا رأى وجها جميلا شبهه بالبدر وإذا سمع صوت حسنا شبهه بالبلبل.... تختلف الاستعارة عن التشبيه في ارتكازها على المبالغة والإغراق في الخيال، وتدعي أن المشبه هو عين المشبه به وكأنهما متحدان في الحقيقة وتوجد في اللغة الكثير من المفردات التي جرى استخدامها مجازيا لكثرة تداولها أضحت تشبه الحقيقة وتعرف الكناية بأنها لفظ أطلق وأريد لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي للفظ وتستند الكناية أساسا على التلازم وهو أحد عوامل تداعي المعاني بمعنى أننا نستخدم اللازم ونريد الملزوم فإذا كنيت بكثرة رماد القدر على الكرم فذلك لما بين كثرة الرماد والقدر والكرم من تلازم فالكرم يستلزم ويستدعي لذهننا كثرة تقديم الطعام للضيوف وكثرة تقديم الطعام للضيوف يستلزم ويستدعي كثرة الطبخ وهذا الأخير يستدعي كثرة إيقاد النار وبالتالي كثرة الرماد (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 141-144). انطلاقا مما سبق نستنتج أن آلية "تداعي المعاني" لا تساهم في توليد الأفكار وحسب بل لها دور فعال واستراتيجي في بناء صور بيانية عميقة ومشحونة بأبعاد عاطفية كثيرة، إذ توجه عقل المبدع صوب بناء علاقات جديدة بين المفردات والمفاهيم التي كان يعرفها والتي تتداعى إليه بفعل موقف ما، وبذلك تتفجر طاقات الخيال لديه.

ونود التأكيد في هذا السياق أن العاطفة هي المحرك الأساسي لتوارد المعاني وسلاستها في ذهن المبدع، ولا يمكن للمعاني أن تتداعى بمعزل عن مؤخرات عاطفيه قوية تشحن الأديب وتدفعه صوب التفكير في قوالب فنية جديدة. لذا فالانتقال إلى دراسة مفهوم العاطفة ومفهوم الانفعال من شأنه أن يميط اللثام عن علاقة هذه المصطلحات بعضها ببعض ودورها في اكتمال التجربة الجمالية داخل النصوص الأدبية.

تعرف العاطفة بأنها: "انفعال قوي يتجمع حول شخص أو شيء أو معنى معين ويرتبط به عواطف الحب والكره والصداقة والطموح والوطنية وعاطفة احترام الذات. وتتكون العاطفة من تكرار اتصال الفرد بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة ترضي فيه دوافع مختلفة وتثير في نفسه مشاعر سارة لذيذة أو تحبط لديه بعض الدوافع وتثور في نفسه مشاعر مؤلمة... وكثيرا ما يحدث الخلط بين الانفعال والعاطفة فيقال مثلا أن الحب انفعال وأن الحنو عاطفة ولهذا يجدر التمييز بينهما فالعاطفة تنظيم وجداني ثابت نسبيا و مركب من عدة استعدادات انفعالية تدور حول موضوع معين قد يكون شخص أو جماعة أو فكرة ومن هذا يتضح أن العاطفة تختلف عن الانفعال من ناحيتين على الأقل، فالعاطفة استعداد ثابت نسبيا

في حين أن الانفعال حالة طارئة و للعاطفة موضوع خاص تدور عليه في حين أن الانفعال مطلق غير مقيد بموضوع خاص" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 146-147).

يمكننا القول إذا أن العواطف الإنسانية اتجاه وجداني صوب موضوع ما وغالبا ما تكون ثابتة نسبيا وربما تدوم لمدة طويلة أو أبديه مثل حب الأم وحب الوطن، ونفسها عميق وطويل في النصوص الأدبية. أما الانفعالات فهي آنية ويمكن اعتبارها عاطفة مؤقته قوية جدا تنطلق شرارتها بفعل حادث ما أو موقف ما يؤثر بشكل سريع في وجدان الإنسان.

رغم اختلاف مفهوم العاطفة عن مفهوم الانفعال نسبيا، إلا أنهما يتفقان في إمكانية تحولهما إلى مثير أو حافز قوي تتفجر بفعله طاقة إبداعية كامنة. فالشعور بالنقض مثلا هي عاطفة سلبية لكن قد تتحول إلى مثير إيجابي قوي يقول أدلر في هذا السياق " إن كل انسان يشعر بنقصه، ولكن هذا الشعور بالنقص ليس مرضا من الأمراض بل هو بعكس ذلك حافز يدفع الإنسان إلى السعي النافع العادي، وإلى النماء والرقي وإنما يصبح هذا الشعور مرضا حينما يطغى الإحساس بالنقص على الفرد فيجعله مكتئبا، وخائر العزيمة عاجزا عن النماء، بدل أن يحفزه إلى النشاط النافع" (أدلر، 2020، صفحة 68)

من خلال المصطلحات السابقة" تتبين الصلة الوثيقة بين الأدب والحياة النفسية كما يتضح أثر الدراسات النفسية في إضاءة الكثير من جوانب عملية الإبداع الأدبي ويمكن القول إن علماء النفس كثيرا ما اتخذوا الأدب مادة لموضوعاتهم النفسية فاستنبطوا من خلال دراساتهم للأعمال الأدبية والفنية حقائق نفسية بالغة الأهمية ودليل ذلك ما يعترف به فرويد ذاته من أن الأدباء هم الذين اكتشفوا قبله العقل الباطن أو اللا شعور ويمكن أن نقف هنا عند التفسيرات النفسية الجديدة للأدب التي قام بها فرويد ومن بعده يونج" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 149).

إن تقدير علماء النفس للأدب وامتنانهم لجهود الأدباء نابع عن وعيهم العميق بالدور الذي يلعبه في حياة الإنسان، فهو لا يكتفي بالتعبير عن قضايا العقل والوجدان والوعي بل يتجاوز ذلك إلى التعبير عن اللاوعي. وبما أن الأدباء شركاء علماء النفس في اكتشاف مكبوتات اللاوعي فإن هذا التقاطع بينهما يفسر لنا كيفية تجلي العقد النفسية والمكبوتات داخل النصوص وعلاقة التأثير والتأثر بين حقلين مختلفين ومترابطين في آن.

تنشأ الصراعات داخل النفس البشرية بسبب مرور الإنسان بتجارب مؤلمة في طفولته، ولما تعذر عليه التعبير عنها تصبح مكبوتات وعقد نفسية مخزنة في اللاوعي. وبما أن الأدب هو مساحة واسعة لاشتغال اللاوعي الفردي والجمعي على حد سواء، فقد مكن المبدع من التعبير عن مكنوناته اللاشعورية وبذلك أضحت النصوص الأدبية مرتعا لاشتغال العقد

النفسية بمختلف أنواعها وأشكالها (عقدة أوديب، إلكترا، عقدة النقص، عقدة الذنب، الاضطهاد التفوق، التعلق.....) وقد ساهمت هذه العقد في تعميق الوعي النفسي داخل الإبداع كما أتاحت الفرصة للنقاد وعلماء النفس لتطوير آليات التحليل النفسي.

قدم سيغموند فرويد طروحات جديدة"وأصبح العمل الأدبي والفني عموما (وكذلك الأحلام والكوابيس والأعراض العصابية) يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية متخيلة كانت أم وليدة علم الفانتازيا، ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالحظر الديني أو الحظر الاجتماعي وأعراف القوم وتقاليدهم. وهكذا يحول "الرقيب" بين الرغبة وإشباعها سواء كان " الرقيب " هو الوازع الديني أو الأخلاقي أو العرفي الاجتماعي. ولهذا فالرغبة الحبيسة تستقر في مملكة اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب (الإنسان عموما) لكنها تجد لنفسها متنفسا أو قد يسمح لها الرقيب بأن تشبع نفسها خياليا من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية وتخفي موادها من الأنا الواعية. وهنالك آليات دفاعية لدى الرغبات تستخدمها حتى تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع، من هذه التحريفات والأقنعة:

(1) التكثيف: حذف أجزاء من مواد اللاوعي وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة.

(2) الإزاحة: إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا و عرفيا.

(3) الرمز: تمثيل أو عرض المكبوت (غالبا ما يكون موضوعا جنسيا) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به" (الرويلي و البازعي ، 2002، الصفحات 333-334) .

**تطور التحليل النفسي لدى تلاميذ سيغموند فرويد:**

حقق سيغموند فريد نقلة نوعية في تاريخ الدراسات النفسية، ولكن طروحاته العلمية واجهت جدلا كبيرا من قبل تلاميذه فاظهروا فهما جديدا لطبيعة النفس البشرية يختلف عن فهم أستاذهم وفي مقدمتهم **ألفريد أدلر Alfred Adler (1870-1937)** مؤسس مدرسة " علم النفس الفردي" - وقد خالف فرويد، في "أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية و الباعث الأول على الفن ، و يرى أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة العصاب ..و لعل الشيء الذي يميز نظرية "أدلر " اهتمامه بالجانب الاجتماعي، فالدوافع اللاشعورية في تصوره لا يمكن أن تقدم بمفردها فهما مكتملا للطبيعة البشرية ، إذ لا بد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية ، و بخاصة العلاقات الاجتماعية لأن الفرد في نظره ليس كائنا معزولا عن وسطه الاجتماعي يتصرف بما يمليه عليه نزوعه الفردي و دوافعه اللاشعورية . على أن أدلر مع هذا، لم يتعمق في فهم السياق الاجتماعي بتناقضاته ، و بقي عنده محصورا في غريزة حب السيطرة و الظهور والتعويض و الرغبات اللاشعورية و الطابع البيولوجي الوراثي ، ومن هنا لم يحدث اهتمامه بالجانب الاجتماعي انقلابا في حركة التحليل النفسي . " (المختاري، 1998، صفحة 14).

وبهذا ازاح الفريد أدلر مركزية العقد الجنسية ليفتح المجال لعقدة النقص التي تتشكل منذ الطفولة والاشتغال على بناء التفوق والكمال. وبهذا نقل الفكرة النفسية من مرحلة الخضوع المطلق لمعطيات اللاوعي والعقد الجنسية إلى مرحلة القوة والتفاؤل عن طريق تحدي الظروف وبناء الذاتي وتعويض النقص بالنجاح وما يعاب على نظريته النفسية أنها بقيت حبيسة التنظير ولم يقعد لها إجرائيا، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل يمكن لكل فرد تعرض لعقدة النقص أن يبني ذاتا ناجحة متكاملة؟ ما هي الإكراهات التي يفرضها المجتمع على الإنسان وتحول دون تحقيق الكمال النفسي؟

أما **كارل يونغ** فقد وسع نطاق الدراسات النفسية بفضل انفتاحه على الفكر الديني والفلسفي والدراسات الأدبية وقال أن النفس البشرية مفهوم شاسع ولا يمكن اختصارها في جملة من العقد الجنسية والنزوات الشبقية، وقد طرح بالمقابل مقولات نفسية مغايرة لتلك التي آمن بها أستاذه فرويد وفي مقدمتها مقوله اللاوعي الجمعي وقد وضح أن " اللاواعي الجمعي كامن تحت اللاوعي الفردي والمعلومات الناجمة عن اللاوعي الجمعي تختلف عن المعلومات الناجمة عن اللاوعي الفردي ومن الممكن أن تكون المعلومات الناجمة عن اللاوعي الجمعي أكثر تبصرا، وتكون متضمنة لقوة ونفوذ قدسيين وتبدو كأنها محصلة من خارج الفرد، وتتمتع بقوة عاطفية. يتضمن اللاوعي الجمعي الصور الأزلية الأولية التي توافرت كالغرائز من قبل تأريخ النوع البشري. هذه النماذج المثالية هي الاستعداد والميل لتجريب العالم الخارجي، وردة الفعل تجاهه على النحو الذي

فعله أجدادنا... ولا يمكن تعرفها مباشرة وإنما تعرف من خلال النماذج والرموز وتستمد من الثقافة والتجربة الشخصيتين إنها أشكال مجردة تجعلنا مهيئين للاعتقاد ببعض الأفكار والرؤى والأوهام والمعتقدات الدينية والأسطورية وحين ذلك تتشكل مؤثراتها الثقافية والفردية" (اذربيجاني، 2016، صفحة 78).

ويطلق يونغ على هذه الاستعدادات الكامنة فينا "اسم الأنماط الأولية وهي أنماط سلوكية بدائية تكون فينا أساسا للسلوك في المواقف التي تستدعيها والتي بها مشابهة لمواقف الإنسان الأول... الأنماط الأولية كثيرة في اللاشعور الجمعي، منها أنماط الموت والسحر والبطل والشيطان والحكيم.. يتمتع جميع الناس بقدره وراثية على تشكيل بعض الرموز العامة بصورة لا شعورية وهذه الرموز هي الأنماط البدائية الأولية وهي تظهر في الأحلام... وفي الأساطير والحكايات والخرافات" (عباس، 1996، صفحة 90).

ساهم كارل يونغ إذا في انفتاح الدرس النفسي على معطيات الثقافة والفكر الديني والأسطوري وبذلك دفع الدارسين صوب الاهتمام بالمشترك الإنساني لذا اهتم بالأنماط الأولية التي تتكرر لدى مختلف الشعوب بغض النظر عن أعراقها وبهذا تجاوز الدراسات النفسية الفردية الأحادية إلى دراسة ظواهر نفسية وسلوكية تمثل جزءا من التراث الإنساني.

وبفضل نظرية اللاوعي الجمعي عند كارل يونغ تأسس اتجاه نقدي حداثي يعنى بتتبع الأنماط الأصلية الأولية في النصوص الأدبية ويعرف باسم النقد الأسطوري ومن أبرز أعلامه نورثروب فراي. وينطلق هذا النقد من مسلمة أولية مفادها أن النصوص الأدبية هي تجسيد لتجربه إنسانية مشتركة وهي امتداد للخيال الجمعي الذي يتجسد في الأساطير والخرافات والرموز والطقوس الدينية والاحتفالية وغالبا ما يعبر عن المخاوف أو الرغبات أو الصراعات المشتركة بين البشر.

## المحاضرة السابعة: الأدب والأيديولوجيا

### مفهوم الأيديولوجيا:

لابد من التأكيد أولا صعوبة تحديد مفهوم مصطلح الأيديولوجيا بسبب سعة مدلوله وتعدد مفاهيمه وتعريفاته تبعا لتعدد مظاهره وعلاقاته القوية بالعلوم الإنسانية الأخرى على غرار علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة.... وتزاحمه العديد من المصطلحات المقاربة مثل: ذهنية، عقلية، عقيدة، مذهب، رأي فكر، منظومة فكرية...ينظر (شقرا، 2005، الصفحات 76-77) .

تشكل الجذر اللغوي لمصطلح الأيديولوجيا من كلمتين هماidéo بمعنى فكر وLogie بمعنى علم لذا تعرف الإيديولوجيا بأنها "علم الأفكار أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية أي مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي. وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة وإن يكون مصطلح العقيدة يتصل بالدين وهي تتصل بقيم سياسية واجتماعية وثقافية...وإذا كان التغير الاجتماعي يؤدي إلى تغيير مفاهيم الإنسان عن نفسه وعن المجتمع من حوله فإن الأيديولوجيا تتغير من مرحلة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر. وبما أن المجتمع ليس كلا متجانسا فإننا نجد داخل المجتمع الواحد ايديولوجيات متعددة تعبر عن تباين القوى الاجتماعية ومصالحها المتعارضة " (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 123-124).

وتعرف أيضا بأنها "منهج في التفكير مبني على الافتراضات المترابطة والمعتقدات وتفسيرات الحركات أو السياسات الاجتماعية، وقد يكون محتواه دينيا أو اقتصاديا أو سياسيا أو فلسفيا. وبعض الايديولوجيات مثل الشيوعية والاشتراكية تنسب إلى نظم اقتصادية وسياسية ومن الأيديولوجيات الأخرى الرأسمالية والديمقراطية والفاشية والمساواة بين الجنسين والاجتماعية والعنصرية الكاثوليكية الرومانية والشمولية أو الديكتاتورية " (حسبية، 2009، الصفحات 106-107).

رغم تعدد مفاهيم الأيديولوجيا وتعريفاتها إلا أنها تتفق بخصوص اعتبارها منظومة أفكار، وتجدر الإشارة في هذا السياق أن الأيديولوجيا لا ترتبط بالطبقات الاجتماعية وحسب بل لها أبعاد ثقافية وشمولية كما أن الأفكار الأيديولوجية كثيرا ما تتحول من مجرد معتقدات فكرية إلى آداه للهيمنة وصناعة السلطة- بغض النظر عن نوعها- وفي أحيان أخرى قد ترتدي الأيديولوجيا عباءة لم الشمل وتوحيد الفئات المتصارعة.

**تعريف الأدب:**

سبق وعرفنا الأدب في المحاضرة الأولى ولا ضير في التذكير بأنه فن من فنون التعبير الإنساني- وهو قديم قدم وجود الفرد البشري- وهو وعاء المشاعر والأفكار وله أشكال متعددة منها الشعر وأنواعه وأغراضه والنثر بأقسامه المختلفة. لا يستخدم المبدعون الأدب في التعبير عن القضايا الوجدانية الذاتية وحسب بل يوظفونه أيضا في طرح قضايا الهوية والسياسة والثقافة...

ولئن اختلفت نصوص الأدب من حيث المضامين المطروحة فإن الجامع بينها هو الاستخدام الإبداعي للقوالب اللغوية، الأدب إذا وباختصار هو فن القول الجميل.

**إشكاليات علاقة الأدب بالأيديولوجيا:**

تعد علاقة الأدب والأيديولوجيا في هذا السياق من أكثر العلاقات تعقيدا وعمقا في مجال الدراسات الثقافية والنقدية، فالأدب آداة فعالة لخدمة المضامين الأيديولوجية من جهة أو دحضها من جهة أخرى،ومن أبرز الإشكاليات التي يمكن أن نطرحها في هذا السياق ما يلي:

كيف يساهم الأدب في التسويق لأيديولوجيا معينة يعتنقها الأديب أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها؟ هل يمكن للنصوص الأدبية أن تلتزم الحياد حيال القضايا الأيديولوجية السائدة في العصر؟ كيف يمكن للأدب أن يتحرر من الرقابة القضائية والسياسية التي تفرض عليه باسم الأيديولوجيا؟ وهل يمكن للأدب أن يصنع ثورات التغيير والتحرر في المجتمعات التي يسودها الظلم والاستبداد؟ وما مدى مساهمة آليات الترميز الإبداعي في تعرية الواقع الاجتماعي والسياسي من جهة وحماية المبدع من الرقابة من جهة ثانية؟

"ولعل أول من أشار إلى هذه العلاقة التي تجمع بين الأدب والأيديولوجيا الناقد والشاعر الكبير كلوريدج عندما قال" الأدب نقد الحياة"، هذه العبارة تعني أن الأديب يتخذ موقفا من الحياة أو يقوم بتفسيرها في أدبه" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 124).

يتطلب نقد الأيديولوجيا أو تبنها وعيا عميقا لدى المبدع بتاريخه وواقعه الاجتماعي كما يشترط فيه أن يتحرر من التبعية والولاء الأعمى للجماعة التي ينتمي إليها، وأن يتسلح بوعي نقدي يسمح له بقراءة ما وراء السطور وكشف الأنساق المضمرة في الخطابات الإيديولوجية التي تشتغل في الساحة الثقافية والاجتماعية. وبعد توفر هذه الشروط الفكرية المعرفية في المبدع يتوجب عليه التمكن من ناصية الكتابة الإبداعية القائمة على جماليات الترميز والإيحاء والسخرية بدل الانغماس في الأساليب الوعظية الخطابية المباشرة لأنها تشعر القارئ بالنفور والملل لذا يتطلب من المبدع تجاوز التلقين إلى مشاركة القارئ تجارب إنسانية صادقة وعميقة تدفعه للإيمان المطلق بالقضايا المطروحة.

**موقف النظريات الأدبية من علاقة الأدب بالأيديولوجيا:**

انطلاقا من المحاضرات السابقة يتضح تباين مواقف النظريات الأدبية من علاقة الأدب والأيديولوجيا. فقد همشت نظرية المحاكاة المبدع كلية لذا أقصت أفكاره الشخصية وقناعاته الأيديولوجية وانتماءاته الاجتماعية، كما أقصت عواطفه وانفعالاته لذا طرد أفلاطون معظم الأدباء من الجمهورية المثالية لأنهم يؤججون العواطف ويضعفون المتلقي ويفسدون

أخلاقه، أما أرسطو فرغم تهميشه دور المبدع واهتمامه بالبعد الأخلاقي للأدب فإنه في نفس الوقت كان يؤمن بالدور الهام للأدب في إصلاح القيم الاجتماعية الفاسدة وأكد أن الأدب أسمى من التاريخ لأنه يبحث فيما يجب أن يكون وبالتالي يفترض من المبدع أن يفهم معطيات مجتمعه الفاسدة ويعيد خلق الواقعي فنيا. إذا يمكن القول إن مصطلح الأيديولوجيا مصطلح حديث النشأة وارتبط بالقرن التاسع عشر ولم يذكر مطلقا في نظرية المحاكاة، لكننا نجد في ثنايا هذه النظرية بذور دراسته.

أما نظرية التعبير" فقد جعل فلاسفتها ونقادها وأدبائها من الفرد عالما قائما بذاته ونادوا في كتاباتهم بالحرية الشخصية والحرية الفردية، وقد فعلوا ذلك انسجاما مع صعود الطبقة البرجوازية في المجتمع الأوروبي، ولا شك أن هذا الإيمان بالفرد وبالفرد العبقري الخلاق القادر على ابتكار أي شيء من ذاته ومن أعماق نفسه أصبح جزءا من أيديولوجية الطبقة البرجوازية التي أثرت في المسار الأدبي تأثيرا كبيرا على صعيد الموضوعات والأساليب والأهداف" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 125).

إذا يمكن للأدب الرومانسي أن يحوي أفكار أيديولوجية لكن في الحقيقة هذه الأفكار هي جزء مباشر من وعي المبدع الحر ولابد أن تنصهر فعليا في التجربة الإبداعية الفردية وعليه فالأيديولوجيا لا تختفي مطلقا بل تشتغل من خلال لا وعي المبدع الفردي والجمعي وتحولت بذلك من قوالب خارجية- قد تفرض على المؤلف- إلى قوالب نفسية داخلية تمثل جزءا من قناعته وهويته النفسية.

آمنت نظرية الخلق بالفن "واعتبرت الفن الحق هو الفن الذي لا يرتبط بأية منفعة أو فائدة، وقالت بأن الأفكار والمضامين ومواقف الأدباء لا قيمة لها فقد كانت ترى أن الحياة قبيحة ورديئة وأن الإنسان شرير فاسد لا سبيل إلى إصلاحه... بل إن الشيء الجميل في هذه الحياة هو الفن فآمنت به كغاية في حد ذاته" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 125) .

الأدب إذا من منظور نظرية الخلق ليس وسيلة لخدمة الأيديولوجيا بل هو عملية خلق حر أساسها الاحتفاء بالجمال هذا الأخير الذي يمثل قيمة إنسانية روحية راقية جدا مخالفة للقيم الايديولوجية التي تغلفها المصالح والمنافع الضيقة.

مع بزوغ فجر النقد الماركسي- الذي يعتبر النص الأدبي انعكاسا مباشرا للصراع الطبقي الذي تشهده المجتمعات- تراجعت مقولة الفن للفن وانهارت قناعات نظرية الخلق السابقة وإن ظل بعض أعلامها أوفياء لها.

طالبت نظرية الانعكاس إذا الأديب"بالإيمان بالفكر الاشتراكي العلمي وأن يعبر في أدبه عن قيم إنسانية أصبحت تمثل أيديولوجيا، مثل العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحق الشعوب في تقرير مصيرها...

...فالأديب في قصيدته أو روايته يقدم لنا رؤية محددة من المجتمع والحياة من حوله، وهذه الرؤية قد تكون ممتنة للواقع وقد تدعو للتصالح معه كما تدعو إلى تجاوزه وتخطيه وكل هذا يعود حسب الانتماء الاجتماعي والإيديولوجي، كذلك يمكن القول بأن الرؤية الممتنة تقدم عالما فنيا ساكنا مستقرا وهو ما يفقد العمل الأدبي مسحه الحركة والحياة، أما الرؤيا التجاوزية فإنها تقدم العالم الفني مليئا بالحركة والحيوية لأنها تجسيد للتناقضات الماثلة في المجتمع وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإيصال " (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، الصفحات 126-127)

وعليه فقد أضحى للأيديولوجيا مركزية هامة في فهم دور الأدب في الحياة، وبالتالي فكل نص لا يعكس صراعا إيديولوجيا معينا يرفض.

انطلاقا من الطروحات السابقة يتضح أننا لا يمكننا أن نختزل الأدب في تفسير واحد، بل إن الطروحات النقدية والفكرية تختلف بحسب اختلاف مرجعيات أصحابها وكذا اختلاف معطيات العصر الذي ظهرت فيه هذه النظرية أو تلك.

كما نستنتج أيضا أن الصراع بين أنصار النقد الفني وأنصار النقد الأيديولوجي هو امتداد مباشر لقضية علاقة الأدب بالأيديولوجيا، وقد تجلى هذا الصراع أيضا في تراثنا العربي، وقد قادهم الاختلاف بخصوص الإعجاز القرآني إلى مناقشة قضية الشكل والمضمون، وقد دافع الجاحظ وابن قتيبة في وقت المبكر عن الأبعاد الجمالية للنصوص الأدبية بقولهم إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي وإنما العبرة في جمال التصوير وحسن البيان وهو ما يحقق للنص كينونته وهويته الثقافية.

وفي ختام هذه المحاضرة، يمكننا القول إن أعلام النظرية الأدبية حين ناقشوا سؤال نشأة الأدب طبيعته ووظيفته كانوا يصدرون عن خلفيات أيديولوجية معينة "أرسطو مثلا حين يضع وظيفة سرمدية للأدب فإنه ينفي بذلك التفاعل بين الأدب والعلاقات الاجتماعية، كما ينفي التفاعل بين الإنسان والعلاقات الاجتماعية. أما نظرية التعبير التي ترى أن مصدر الأدبي هو الفرد العبقري فإنها قد ساهمت بذلك في بناء أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الصاعدة التي نشأت على أساس من الحرية الفردية اقتصاديا واجتماعيا وفلسفيا. وإذا كانت عملية الإبداع الأدبي في ضوء نظرية التعبير فردية وذاتية بالدرجة الأولى فإنها نتاج لفعالية اجتماعية في ضوء نظرية الانعكاس التي ترى أن الإنسان كائن طبقي وأن همومه جزء من هموم الطبقة التي ينتمي إليها" (الماضي ش.، في نظرية الأدب، 1993، صفحة 131).

يتضح أن الظاهرة الأدبية معقدة شديدة التشابك خطيره النتائج. ويؤكد الذهبي يوسف في هذا الصدد أن: "الأدب مؤسسة اجتماعية، وعزله عن التأثيرات الاجتماعية والفكرية المباشرة أمر غير ممكن ويعود ذلك إلى أن الفن عموما هو في جميع المراحل التي قطعها كان ولا يزال وطيد الصلة بالمجتمع لأنه أولا نوع من النشاط الاجتماعي" (اليوسفي، 2016، صفحة 291) .

ولا يتوقف الأمر عند حدود اعتبار الأدب مجرد نشاط اجتماعي بل يتعداه إلى اعتباره معولا من معاول السلطة يقول علي حرب في هذا السياق:" ونحن نكون سلطة عبر نصوصنا وخطاباتنا وهذه السلطة تمارس في النهاية على من يوجه إليه الخطاب أي على القارئ، في السلطة كما بات معروفا لا تقتصر على الميدان السياسي، فلكل مجال سلطته، هناك السلطة السياسية وهناك السلطة الدينية وهناك السلطة المعرفية حتى الشعراء أو الكتاب هل تعتقد بأنهم يتنافسون ويتصارعون حبا في المعرفة أو حرصا على الحقيقة؟ من السذاجة الاعتقاد بذلك، لا شك أن هذه المعارك تشكل صراعا بين وجهات نظر أو بين منظومات تأويلية مختلفة ولكن إغفال الجانب السلطوي هو طمس لحقيقتها" (حرب، 1993، صفحة 268).

## المحاضرة الثامنة: ماهية الإبداع عند النقاد العرب القدامى

**تمهيد:**

احتل الشعر مكانة مرموقة في اللاوعي الجمعي عند العرب منذ العصر الجاهلي، وقد وصفوه بأنه ديوانهم فكان وسيلة هامة لحفظ لسانهم وتاريخ حروبهم وتوثيق قيمهم الأخلاقية والاجتماعية، كما ساهم أيضا في التعبير عن نفسية الشاعر ومآثر قبيلته وقومه، وبسبب غياب التدوين أضحى الشعر بمثابة أرشيف وطني شامل .

نظرا لأهمية الشعر في السياق الثقافي والاجتماعي، فقد عني النقاد العرب في وقت مبكر بالتقعيد له من خلال ضبط ماهيته وطبيعته ووظيفته الجمالية و الاخلاقية، وقد اختلفوا في تقعيدهم النظري لهذه القضايا بسبب اختلاف مرجعياتهم الكلامية، اللغوية، البلاغية وبذلك تباينت رؤيتهم بخصوص آلية بناء الذوق النقدي.

تحاول هذه المحاضرة الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات أبرزها ما يلي:

ما هي أسس تعريف الشعر عند النقاد العرب القدامى؟ ولماذا اختلفوا بخصوص ثنائية الشكل والمضمون؟ ما هي التطورات الجوهرية التي لحقت مفهوم الشعر عند هؤلاء النقاد جراء انفتاحهم على الثقافات الأخرى خاصة اليونانية منها؟

**ابن سلام الجمحي ت 231 هـ:**

ظهر كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي في وقت شهد بداية نشاط تدوين الشعر أوائل القرن الثالث. حيث"دون الشعر الجاهلي والإسلامي ودونت سير الشعراء وأخبارهم وحوادثهم ولعل هذا الوقت هو العهد الذي ألف فيه ابن سلام كتابه. وقد كانت الحاجة ماسة إلى التدوين في النقد الأدبي كما كانت ماسة إلى تدوين الأدب. وأول شيء فعله ابن سلام هو جمع هذه الآراء المبعثرة التي قيلت في الشعر وفي الشعراء. حيث جمع ما قاله الأدباء والعلماء في نقد الشعر وفي الكلام على الشعراء وهذه الأفكار هي نواة كتاب ابن سلام الجمحي... وأولى الأفكار التي عرض لها محمد بن سلام فكرة الشعر الموضوع الذي يضاف إلى الجاهليين وليس للجاهليين وتحتل هذه الفكرة الجاه الاعظم مما يتصل بالنقد الأدبي في مقدمة كتابه والكلام في الشعر الموضوع كان طبيعيا جدا في عصر ابن سلام في عصر كادت تنتهي فيه الرواية وأقبل فيه العلماء على تدوين الشعر " (الجمحي، 2001، صفحة 15).

ولم يرد تعريف الشعر في كتابه بصورة مباشرة، لأنه كان بصدد دراسة أبرز إشكاليات عصر التدوين وهي ظاهرة الانتحال حيث بيّن دوافعها وأسبابها كما دحضها بحجج كثيرة ثم توجه إلى تصنيف فحول الشعراء في طبقات مستقلة وضبط أنسابهم وأسمائهم ولم يعن بالتتبع الدقيق للمفاهيم والمصطلحات. ولكن ورغم ذلك تتضح لنا ملامح رؤيته النقدية بخصوص أجود الشعر في الساحة الإبداعية العربية أثناء تصنيفه للشعراء في طبقات.

تتميز نظرة ابن سلام الجمحي للشعر بالانحياز حيث أسقط من طبقاته جميع الشعراء المحدثين على غرار أبي نواس وبشار بن برد ومسلم بن الوليد واكتفى بالجاهليين والإسلاميين وهذا دليل على انحيازه للقديم وانتصاره لنظرية عمود الشعر.

"وفي كل فكرة نرى ابن سلام يستند على السابقين ويجعل كلامهم بدء بحثه. ذلك ظاهر في الأساس الذي جعل عليه الشعراء طبقات وهو بعينه الأساس القديم كثرة الشعر وجودته عند الشاعر. فبقدر ثروته وإجادته تكون منزلته في أن يوضع في الطبقة الثانية أو الثالثة وهلم جر" (الجمحي، 2001، صفحة 22).

"إذا كان ابن سلام بارعا كل البراعة في تناول المسائل الأدبية من جميع أطرافها فإن ملكته الأدبية في تحليل الشعر وتذوقه لا تكاد تظهر فيما كتب. ملكته الأدبية أضعف بكثير من ملكته العلمية. وكان لنا أن ننتظر من ابن سلام وقد تأخر به العهد عن كل ما ذكرنا تحليلا للشعر فسيحا عميقا يلائم انفتاح النقد على الميادين الأخرى، ولكننا لا نجده يتقدم في تذوق الأدب خطوة عن الذين عاصروه أو سبقوه. بل لقد نرى له أحيانا كلاما لا يحدد ذوقا خاصا ولا يشعر بتفهم النصوص على النحو المقنع. وقلما نظفر بشيء دقيق حين نتتبع آراء ابن سلام فيما يتصل بالشعر" (الجمحي، 2001، صفحة 23)

**الجاحظ (ت 255):**

يعد مفهوم الشعر عند الجاحظ امتدادا لنظرية البيان عنده، التي تلخص رؤيته الفكرية إزاء مقولات أساسية في الساحة النقدية العربية- أبرزها، اللغة، الفصاحة، البيان، والتبين، الإقناع والتأثير.... -والتي تبين أن الشعر عنده ليس مجرد صناعة عروضية لفظية بل هو فن من فنون البيان عند العربي وهدفه التأثير في السامعين، ونظرا لانفتاح الجاحظ على معطيات علم الكلام والتيارات الفكرية اليونانية استطاع أن يحدث نقلة نوعية في النقد العربي إذ نقله من نطاق الأحكام الذوقية الانطباعية إلى آفاق التفكير النقدي العقلاني.

يقول الجاحظ في كتاب الحيوان "وأنا رأيت أبا عمرو وقد بلغ في استجادته لهذين البيتين ونحن في المسجد يوم الجمعة أن كلف رجلا حتى احضره دواة وقرطاس حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا.. وهما قوله:

لا تحسبنّ الموت موت البلى  فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا  أفظع من ذاك لذل السؤال

وذهب الشيخ (ويقصد به أبو عمرو الشيباني) إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي القروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير " (الجاحظ،، 1965، الصفحات 131-132) .

رغم أن البيت السابق يحوي حكمة صالحة لكل زمان ومكان فقد استنكره الجاحظ ووضع تصوره لمفهوم الإبداع الأدبي بأنه جنس قائم على المتعة الفنية في المقام الأول، فرغم أن الجاحظ محسوب على أنصار العقل في ثقافتنا العربية إلا أنه لا ينحاز إليه أثناء تعريفه للشعر إيمانا منه بالحدود الفاصلة بين الطابع الفني والمعاني العقلية. فالأولوية إذا في النص الشعري لجمالية الخيال وعذوبة الإيقاع وصدق الانفعالات والعواطف، ولا صلة تجمع الشعر بإسداء النصح وبناء المواعظ وإذا وقعت هذه الصلة فلا يعتبر هذا القول شعرا لأن المعاني العقلية والأخلاقية تفقد الشعر رونقه وتجعله أقرب إلى مجال النثر الأدبي.

وقد انتبه الجاحظ في وقت مبكر إلى أن البشر متساوون في الوعي بالمعاني لأنها مشترك إنساني، ومختلفون في مستويات التعبير عنها فهناك من يعبر عنها بطريقة مبتذلة وهناك من يسوغ تلك المعاني المألوفة في قوالب جمالية غير مألوفة فتكسر أفق توقع القارئ وتساهم في خلود النصوص الشعرية عبر التاريخ.

انطلاقا من هذه الرؤية النقدية يتلخص البعد العقلاني الجاحظي إزاء اللغة حيث يعتبرها أنها أداة فنية في يد المبدع حالها كحال الصلصال في يد النحات والريشة في يد الرسام.

لقد أثرت مقولات الجاحظ السابقة في معظم النقاد العرب اللاحقين، كما أرسى دعائم الجدل الفكري بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى في الساحة النقدية العربية، وقد تمكن من خلال أحكامه السابقة من إقصاء جزء معتبر من النصوص كان النقاد يعتبرونها شعرا رغم أنها مجرد نظم أخلاقي تعليمي. ويحسب للجاحظ دوره الفعال في توسيع وعي النقاد بخصوص علاقة ثنائية اللفظ والمعنى بجمال النظم وحسن السبك هذا ما يفتح آفاقا واسعة للتحليل اللغوي الفني بدل الانطباعية وهو ما يتجلى لاحقا في مؤلفات عبد القاهر الجرجاني.

وتظهر بذور نظرية النظم عند الجاحظ من خلال قوله «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان" (بحر،الجاحظ، د-ت، صفحة 67).

**ابن قتيبة ت 276 هـ:**

اهتم ابن قتيبة في مدونته النقدية بضبط الذوق النقدي وامتاز موقفه بالوعي والوسطية والاعتدال فقد نبذ التعصب للقديم لقدمه كما رفض الانبهار والإعجاب بالحديث لحداثته. بل أكد أن معيار الجمال والجودة هو أساس بناء الذوق النقدي الموضوعي والسليم ولا علاقة لمعيار الزمن بذلك وبهذا خلخل الرؤية التعصبية التي تكرس مبدأ التقديس الأعمى للتراث القديم، وانتقد آراء العلماء التي يعتقد أنها لا تناسب طريقة تفكيره ويقول في هذا السياق:

"فإني رأيت من علمائنا من يستجيب الشعر السخيف، لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره.... فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين" (قتيبة، 1958، الصفحات 62-63).

انطلاقا من موقف ابن قتيبة من ثنائية القديم والحديث تتضح ملامح الوعي النقدي لديه بخطورة وظيفة الشعر على صعيد الحياة الاجتماعية والثقافية فهو ليس مجرد وعاء جمالي وحسب بل بإمكانه مراجعه الذوق وتوجيه السلوك وتغيير المسلمات والقناعات الفردية والجماعية يقول في هذا السياق:"وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره، وعما رفعه الله بالمديح وعما وضعه بالهجاء وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة والأنساب الصحاح والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة والعلوم في الخيل والنجوم وأنوائها والاهتداء بها والرياح وما كان منها مبشرا أو جائلا والبروق وما كان منها خلبا أو صادقا والسحاب وما كان منها جهاما أو ماطرا وعما يبعث منه البخيلة على السماح والجبان على اللقاء والدني على السمو" (قتيبة، 1958، الصفحات 63-64) .

تبنى ابن قتيبة نظرة شمولية للشعر وحاول تعريفه انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى وتفرع عنها أربعة أضرب كما وضح سمات كل ضرب واستشهد بأبيات شعرية وضح من خلالها اختلاف التجارب الشعرية من حيث الشكل والمضمون يقول: تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب:

-أ- **ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه** ، كقول الشاعر:

والنفس راغبة إذا رغبتها  وإذا ترد إلى قليل تقنع

وأما قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجملي جزعا  إن الذي تحذرين قد وقع

فلم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا

**-ب-ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجده هناك فائدة في المعنى** كقول الشاعر:

ولمّا قضينا من منّى كل حاجة  ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حدب المهارى رحالنا  ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديث بيننا  وسالت بأعناق المطي الأباطح ينظر (قتيبة، 1958، الصفحات 65-66).

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الانضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا الحديث وسارت المطي في الأبطح.

**-ج- وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه** كقول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه  والمرء يصلحه الجليس الصالح

وهذا إن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق.

**-د- وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه** كقول الأعشى في امرأة

وفوها كأقاحي  غذاه دائم الهطل

كما شيب براح با  رد من عسل النحل ينظر (قتيبة، 1958، الصفحات 66-69).

كما استطاع ابن قتيبة الوصول إلى بعض الدوافع النفسانية للإبداع وأكد -من خلال دراسته للشاعر - أن "للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف منها: الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق" (لله، 1947، صفحة 19).

بحكم أن ابن قتيبة من أنصار الطبع، فقد رفض شعر العلماء جملة وتفصيلا -مؤكدا أن الشعر ينبوع الصدق والمشاعر والأحاسيس العميقة-وعاب شعر العلماء وذمه كشعر الخليل بن أحمد الفراهيدي والأصمعي، ويرى أن شعر هؤلاء بيّن

التكلف رديء الصنعة ليس فيه شيء جاء عن إسماح وسهولة وبذلك أكد ضرورة توفر عامل الطبع والسليقة في التجربة الشعرية ينظر (قتيبة، 1958، صفحة 70) .

**أبو هلال العسكري (ت 395ه)**

ينطلق أبو هلال العسكري من سياق حضاري يميز بين الصناعة والطبع، لذا حاول التأصيل لصناعة الشعر والنثر من خلال كتابه 'الصناعتين" وانتصر فيه لمفهوم الصنعة والدربة والممارسة على الموهبة.

و في هذا السياق يصنف أبو هلال العسكري صنّاع الكلام في عده طبقات إذ يقول"والناس في صناعه الكلام على طبقات: منهم من إذا حاور وناظر أبلغ وأجاده، وإذا كتب وأملى أخلى وتخلف، ومنهم من "إذا أملى برز وإذا حاور أو كتب قصر ومنهم إذا كتب أحسن، وإذا حاور وأملى أساء، ومنهم من يحسن في جميع الحالات، ومنهم من يسيء فيها كلها" (العسكري، 1998، صفحة 24).

وتجدر الإشارة أن الصناعة الشعرية عند أبي هلال تمر بعدة مراحل أبرزها:

-**مرحلة ما قبل النظم** :وتتضمن اختيار المعاني بدقة وقد عبر عنها أبو هلال العسكري بقوله "إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرة وأخطرها على قلبك" (العسكري، 1998، صفحة 128).

-**مرحلة نظم الشعر:** وتتعلق بأسلوب الشاعر في اختيار الألفاظ والمعاني والوزن والقافية إذ يقول" واطلب لها وزنا تأتي فيه وقافيه تتحملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن من نظمه في قافية أخرى أو تكون في هذه أقرب طريق وأيسر كلفة منه في تلك" (العسكري، 1998، صفحة 128).

-**مرحلة التهذيب والتنقيح** :بعد نظم النص الشعري يتوجب على الشاعر تنقيحه وتهذيبه وقد عبر عن ذلك الناقد بقوله "فإذا عملت القصيدة فهذبها ونصحتها بإلقاء ما غث ورتل والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف آخر أجود منه حتى تستوي أجزاءها وتتصارع هواديها وأعجازها" (العسكري، 1998، صفحة 128).

وقد حث أبو هلال العسكري على ضرورة وضع الكلام في المقام المناسب "و تخير الألفاظ و إبدالها بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أن يقوم بموقعه وأحق بالمقام والحال كان جامعا للحسن... كان قد جمع نهاية الحسن وبلغ أعلى مراتب التمام" (العسكري، 1998، الصفحات 129-130).

يلاحظ أن العسكري ينطلق من رؤية منهجية بلاغية وقد دعم طروحاته النظرية بنصوص تطبيقية، ويقدم رؤية واضحة عن مفهوم الصنعة، ويقدم معايير تسهل الحكم النقدي على الشعر والنثر معا.

أكد أبو هلال العسكري أنه لن يسلك طريق المتكلمين في كتابه ولكنه في الحقيقة تأثر بشكل مباشر بكتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر واقتفى أثره في نقد الشعر العربي على هدى من مقاييس الشعر اليوناني القديم، ويؤكد بدوي طبانة أن أبا هلال العسكري من مدرسة الكلاميين وإن صرح بأنه لم ينهج نهجهم ولم يذهب مذهبهم وذلك ليخفي الحقيقة بسبب الحملات القوية ضد المذاهب النقدية الكلامية التي تقوم على معرفة الحدود وجودة التقسيم والمناقشة والجدل وعندما لاحظ أبو هلال العسكري أن جماعة من الأدباء يتنكرون لمذهب قدامة بن جعفر ويسخرون من كتب ابن قتيبة حاول التنكر لمذهب الكلاميين حتى لا يلقى نفس المصير ينظر الصفحة ينظر (طبانة، 1981، الصفحات 102-106).

**قدامة بن جعفرت 337هـ:**

يعد قدامة ابن جعفر حلقه هامة في التلاقح الثقافي بين الحضارتين العربية واليونانية وهو ما يتجلى في كتابه نقد الشعر هذا الأخير الذي يعد امتدادا لمقولات الفلسفة اليونانية والتقسيمات المنطقية الأرسطية وقد حاول قدامة من خلال كتابه صياغة مفهوم علمي للشعر يرتكز على الخصائص النوعية له ويتجاوز تلك المفاهيم الانطباعية الذوقية التي سادت في الساحة العربية منذ العصر الجاهلي. يتضح من خلال عنوان كتاب قدامة بن جعفر أنه يهدف الى نقد الشعر وتمحيص جيده من رديئه، وبالتالي سيعنى صاحبه بتذوق النصوص وإصدار الأحكام عليها سواء بالجودة أو الرداءة.

يعرف قدامة بن جعفر الشعر بقوله إنه" قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا" قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا" موزون" يفصله عما ليس بموزون، وإذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا" مقفى" فصل بين ما له من الكلام الموزون قوافي وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع،وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه" (جعفر، د.ت، صفحة 64).

ومن أبرز الأدلة التي تثبت تأثر قدامة بن جعفر بالفكر اليوناني قوله التالي:" كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة والحدود بينهما تسمى الوسائط وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما

يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها" (جعفر، د.ت، الصفحات 64-65)

يتلخص رأي قدامة بن جعفر وفق القياس المنطقي التالي:

"المقدمة الكبرى : للشعر صناعة أو الشعر صناعة

المقدمة الصغرى: الغرض في كل صناعة إجراء المصنوع على غاية التجويد.

النتيجة: كل من كان معه من قوة الصناعة الشعرية ما يبلغه غاية التجويد هو شاعر حاذق تام الحذق. أما من قصرت به قوته في الصناعة الشعرية عن غاية التجويد فيعطى اسما يوافق قربه من هذه الغاية أو بعده عنها" (العاكوب، 2005، صفحة 205)

من أبرز شروط **جودة شكل الشعر** عن قدامة :

أ- **نعت اللفظ**: ويشترط في جودة اللفظ الفصاحة والسماحة والخلو من البشاعة؛ كقول الشاعر:

ولما قضينا من منن كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على هم المهاري رحالنا ولم ينظر العادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح "ينظر (جعفر، د.ت، الصفحات 74-77)

ب- **نعت الوزن:** واشترط فيه أن يكون سهل العروض، واستحسن من نعوت الوزن: الترصيع؛أي: تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على السجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، مثل "أبيات المنخل بن عبيد اليشكري :

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء تز فل في الدقس وفي الحرير

فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير ينظر (جعفر، د.ت، الصفحات 78-79)

ج- **نعت القوافي**: ويشترط فيها أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وإن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبيات أخرى من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره وأكثر من كان يستعمل ذلك امرئ القيس لمحله من الشعر فمنه قوله:

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزلي  بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وبعده بأبيات قال: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي  بصبح وما الإصباح منك بأمثل (جعفر، د.ت، صفحة 86) .

**شروط جودة مضمون الشعرعند قدامة بن جعفر:**

يؤكد قدامة" أن التجويد في الشعر ينبغي أن ينصرف إلى الصورة دون المعنى لكن قدامة لم يفته أن الصورة هي طريقة تقديم المعنى وتشكيله وأنه يدخل في الصورة الكيفية التي تتناول بها المعاني ومن ثم تكلم على –

- جودة خاصة بالمعاني وتتوزع على اتجاهين هما:
- جودة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية
- وجوده المعاني من جهة التقديم الأمثل لها " (العاكوب، 2005، صفحة 208)

ويقول عن المعاني: بأنها" " معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة ". وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى- كان - من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة" (جعفر، د.ت، الصفحات 65-66).

ومن أبرز صفات المعاني على سبيل التمثيل لا الحصر ما يلي:

1- **الغلو/المبالغة**:"جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب.....وإني رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر وهما: الغلو في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه. وأكثر الفريقين لا يعرف من أصله ما يرجع إليه ويتمسك به، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ويكون أبدا مضاد له، لكنهم يخبطون في ظلماء فمرة يعمد أحد الفريقين إلى ما كان من

جنس قول خصمه فيعتمده، ومرة يقصد ما جانس قوله في نفسه فيدفعه ويعتقد نقضه (جعفر، د.ت، صفحة 91) ومن نماذج الغلو قول مهلل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر  صليل البيض تقرع بالذكور

فهذا خطأ يسبب الغلو، فبين موضع الوقعة التي ذكرها الشاعر وبين حجر مسافة بعيدة جدا ينظر نقد الشعر (جعفر، د.ت، صفحة 92)

وأما بخصوص جودة المعاني من جهة التقديم الأمثل لها فيضبط لها قدامة بن جعفر مجموعة من الصفات التي يجب تحققها حتى نضمن الجودة أبرزها:

- صحة التقسيم بمعنى استيفاء أقسام الشيء أو الأمر.
- صحة المقابلات بمعنى أن يأتي الشاعر بمعنيين أو أكثر ثم يأتي بما يوافق كلا منهما أو يضاده على سبيل المقابلة الصحيحة.
- صحة التفسير وهي أن يأتي الشاعر بمعاني تستدعي التفسير فيأتي بمعاني تفسرها بشكل صحيح دون زيادة أو نقصان.
- المبالغة وهي أن يتزايد الشاعر في معنى على نحو يجعل كلامه أبلغ فيما قصد إليه.
- التكافؤ وهو أن يأتي الشاعر في وصفه شيئا من الأشياء بمعنيين متضادين.
- الالتفات أو الاستدراك وهو أن يأخذ الشاعر في معنى من المعاني، فيعن له خاطر فيه فيعود إليه مؤكدا أو معللا أو موضحا.
- الاستغراب والطرافة وهو أن يكون المعنى مما لم يسبق الشاعر إليه ينظر (العاكوب، 2005، صفحة 211) .

2- **نعت المديح والهجاء والرثاء:** يؤمن قدامة بن جعفر بالصدق في المعنى وهو ما يتجلى في قوله"ما أحسن ما قال عمر بن الخطاب في وصف زهير حيث قال: أنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، فإنه في هذا القول إذا فهم وعمل به منفعة عامة وهي العلم بأنه إذا كان الواجب ألا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيره إلا بما يكون له وفيه وبما يليق به أو لا ينافره" (جعفر، د.ت، صفحة 95).

أما الهجاء فهو "ضد المديح فكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجا له ثم تنزل الطبقات على مقدار قلة الأهاجي فيها وكثرتها" (جعفر، د.ت، صفحة 113).

وأما بخصوص نعت الرثاء فيقول قدامة "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل: كان، تولى، قضى نحبه.... وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه إلا لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته وقد يفعل في التأبين شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها وهو أن يكون الحي مثلا يوصف بالجود فلا يقال كان جوادا ولكن يقال ذهب الجود أو فمن للجود بعده أو ليس الجود مستعملا متولي" (جعفر، د.ت، صفحة 118) .و يضيف قدامة بن جعفر للأغراض السابقة شروطا أخرى متعلقة بجوده التشبيه وجوده الوصف.

انطلاقا مما سبق يحسب لقدامة بن جعفر أنه اقتحم موضوعا شائكا، واستطاع أن يقدم إطارا نظريا مقبولا يجمل آراء القدامى بشأن الفن الشعري، كما أن تصوره "الشعر صناعة من الصناعات" يقترب كثيرا من تصورات العرب بخصوص هذا الفن بأنه علم وفطنة والحق أن أظهر ما يميز الشعر عن النثر ما فيه من نظام صارم يضفي عليه صوره البنية الخاصة لذا كرر قدامة مصطلح بناء الشعر وبنية الشعر، وبهذا فقد خطا هذا الناقد خطوة لتأسيس علم موضوعي يعتمد على أسس واضحة المعالم في الحكم على الشعر، كما دعم الساحة العربية بكم هائل من المصطلحات النقدية والبلاغية (العاكوب، 2005، صفحة 229) .

يعاب على قدامة بن جعفر أنه همش من شأن التذوق في إدراك الجمال الشعري كما أن" تصور قدامة الشعر شيئا قارا ثابتا ومن ثم عوّل في نقده على الكم والكيف لكن طبيعة الشعر والفنون على الجملة أنها ضاربة الجذور في النفس الإنسانية مما يجعلها أدنى إلى العفوية والتلقائية و الانسياب الحر وذلك مأخذ على قدامة" (العاكوب، 2005، صفحة 231).

**القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392 هـ):**

يقول الجرجاني:"وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض". (الجرجاني ا.، د-ت، الصفحات 33-34) وقد جعل الطبع أهم أركان، حيث يقول: "الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبزر، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان " (الجرجاني ا.، د-ت، صفحة 15).

يرى بعض النقاد أن القاضي الجرجاني لم يأت بالجديد وكل ما قام به هو استثمار مقولات الآمدي في الموازنة وتطبيقها إجرائيا على المتنبي وخصومه. والحقيقة أن القاضي الجرجاني استطاع ينقل نظرية الشعر من مستوى الحديث عن الوزن والقافية واللفظ والمعنى إلى مستوى النظر في مقتضيات الحداثة الشعرية والابتكار والتميز، فالشاعر إذا لا تحكمه القاعدة دائما وبالتالي فتعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى غير ثابت دائما بل هناك مساحة واسعة للمبدع للابتكار وهو ما يتجلى في تجربة المتنبي حسبه.

يتسم التفكير النقدي عند القاضي الجرجاني بقدر كبير من النضج إذ لم يقف عند حد وصف الظواهر والتعليق العابر عليها بل تعدى ذلك إلى بيان الماهية والعلل بسبب إحاطته بطبيعة الشعر العربي القديم والحديث وهو ما يتجلى في تحديد آفاق التجديد التي طرأت على تجربة المتنبي .وقد بقي التفكير النقدي عند القاضي الجرجاني يتأرجح بين إيثار الشعر العربي القديم وأسسه الجمالية المتمثلة في عمود الشعر، وبين الدفاع عن إنجازات المذهب الجديد "أنصار البديع" من خلال الدفاع عن أشعار المتنبي وبهذا فهو يؤسس لمنطق الفكر الحداثي في الشعر العربي ينظر (العاكوب، 2005، الصفحات 291-292).

**عبد القاهر الجرجاني:**

بفضل عناية عبد القاهر الجرجاني بالبيان القرآني أعاد مراجعة التصورات النقدية السائدة في الثقافة العربية والتي تعرف الشعر بأنه وزن وقافية، فقام بتوجيه هذه التصورات مؤكدا أن الشعر نظام خاص للمعنى وبذلك نقل حيز النقاش من الجزء إلى الكل من خلال التركيز على العلاقات داخل النصوص من تقديم وتأخير وانسجام وربط، وعليه لا يمكننا الحديث عن مفهوم الشعر عند عبد القاهر الجرجاني دون الحديث عن نظرية النظم عنده ويقول في هذا السياق "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نظمه ونظامه الذي بني عليه، وفيه أفرغ المعنى وأجرى،وغيرت ترتيبه الذي بخصوصه أفاد ما أفاد، وينسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول: "قفا نبك من ذكرى حبيب أو منزل" "منزل قفا ذكرى نبكي حبيب" أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان". (الجرجاني ع.، 1992، الصفحات 4-5) .

ويواصل الجرجاني شرح نظرية النظم في موضع آخر بقوله"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ... ومما يشهد على ذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع كلفظ الأخدع في بيت الحماسة| :

تلقت نحو الحي حتى وجدتني  وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلغتني شرف الغني  واعتقدت من رق المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين حالا لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد  أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص، والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة." (الجرجاني،، 1992، الصفحات 46-47).

وقد نبه عبد القاهر الجرجاني أن مرجع الحسن في الكيفية النظمية أو التركيب"إنما هو مواءمتها للقصد الذي أراد المتكلم الإبانة عنه، فإن لكل كلمة مع صاحبتها غرضا، وتحسن الكلمات حين تدل على أغراضها دلالة تامة وتحقق فيما بينها نوعا من التسوق والانسجام والتعاضد في تصوير الدلالة" (العاكوب، 2005، صفحة 309).

بهذا حقق عبد القاهر الجرجاني نقلة نوعية في الدراسات النقدية العربية إذ حررها من التصورات الجزئية التي تركز على المفردات ودفعها إلى التركيز على البنية بما تحويه من علاقات. ويعد النظم الأساس الذي تنتظم فيه المعاني وتتوهج به طاقاتها الإبداعية، لذا فإن النظم لا ينفصل عن جماليات التصوير فالتشبيه والاستعارة عنده ليست أدوات معزولة بل هي امتداد مباشر لنظرية النظم إذ توضح كيفية انتقال المعاني من المحسوس إلى المجرد بفضل تآزر العلاقات النحوية والدلالية داخل النصوص وهذا ما يثبت وحدة الرؤية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني والتي ترتكز على البناء اللغوي في علاقته بجماليات الصورة والمعنى لذا يلح عبد القاهر الجرجاني كثيرا على حاجه المعاني إلى التصوير من استعارة وتشبيه وتمثيل لأنها تحقق جمالا في الكلام. يقول في هذا السياق "وهذا غرض لا ينال على وجهه وطلبه لا تدرك كما ينبغي إلا بعد مقدمات تقدم وأصول تمهد وأشياء هي كالأدوات فيه حقها أن تجمع، وضروب من القول هي كالمسافات دونه يجب أن يسار فيها وتقطع وأول ذلك وأولاه وأحقه أن يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإن هذه أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها وأقطار تحيط بها من جهاتها" (الجرجاني ع.، 1992، صفحة 27).

**حازم القرطاجني ت684:**

يعد كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني محطة بارزة في النقد العربي القديم لكونه يعرض رؤية منهجية متماسكة للشعر تستند إلى مرجعيات عربية تراثية وأخرى فكرية فلسفية يونانية.وتمكن حازم القرطاجني من تجاوز تعاريف الشعر السائدة في الثقافة العربية والتي تختصره بأنه" كلام موزون مقفى" ليوضح أن الشعر صناعة خاضعة لقوانين وهو فن تخيلي هدفه التأثير في المتلقي وإثارة انفعالاته وهذا ما نجده في وظيفة التطهير عند أرسطو والتي تكرس الطابع الانفعالي للشعر.

يعرف حازم القرطاجني الشعر في هذا السياق بأنه: "كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها." (القرطاجني، 1986، صفحة 71) .

ويقول أيضا" الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر - غير التخييل ..... والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض..." (القرطاجني، 1986، صفحة 89)."

بقول حازم القرطاجني الشعر كلام موزون مقفى يتبادر إلى ذهننا التعريف الذي وضعه قدامة، وقد يعتقد القارئ بذلك أن حازم لا إضافة له تذكر سوى عنصر التخييل ولكن في الحقيقة يدعم حازم التعريف السابق بقوله من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه.

فالمبدع تحكمه القصدية إذ يخطط مسبقا للهدف الذي يحققه نصه لدى جمهور القراء، ولكن تحقيق أي هدف أو انفعال قرائي يتطلب قوة خارقة في التخييل أو المحاكاة لذا يؤكد الناقد أن الشعر "لا يسمى شعرا بمقدار ما فيه من عنصر الصدق والكذب وإنما بمقدار ما فيه من محاكاة أو تخييل. (القرطاجني، 1986، صفحة 71) .

ويحدد حازم مراده من التخييل بأن تتمثل لخيال سامع الشعر بتأثير ألفاظ الشعر أو معانيه أو أسلوبه صورة ينفعل لها انفعالا نفسانيا فيسر للأمر الذي يصوره الشعر أو يستاء له ينظر (العاكوب، 2005، صفحة 336) .

يؤكد القرطاجني أن التخييل في الشعر يرتبط بأربعة عناصر هي الأسلوب واللفظ والنظم والوزن ومن نماذج ذلك قوله:"إنما وضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضع من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض، من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام، متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره" (القرطاجني، 1986، صفحة 153).

ويقول أيضا: " الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه، وقامت غرابته... وأردأ الشعر فأفضل ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى " (القرطاجني، 1986، الصفحات 71-72)

وقد عمد حازم القرطاجني" إلى إقامة ضرب من الترابط بين أوزان شعرية خاصة وأغراض خاصة من أغراض الشعر انطلاقا من أن بعض الأوزان أكثر مناسبة لبعض الأغراض وأقدر على تخيلها للنفوس .... تباين بين الأوزان الشعرية يتبعه خاصية سمعية أو صفات تخرس كل وزن من الأوزان كالرصانة أو الطيش والبساطة والسهولة أو الجعودة والتوعر والهاء أو الحقارة (العاكوب، 2005، صفحة 329) .

انطلاقا مما سبق يمكننا اعتبار حازم القرطاجي ناقدا بلاغيا ألمعيا فقد قدم صورة واعية عن النقد البلاغي لا نظفر بها عند غيره، انطلق من فرضية أساسية مفادها أن الشعر وسيلة للتأثير في النفوس. وما يعاب على هذا التصور أنه لا ينطبق على جميع أغراض الشعر العربي (المراثي والفخر والنسيب والإخوانيات..) وكل ما ينتمي إلى الوجدانيات الذاتية التي تنفعل فيها نفس المبدع فيندفع إلى التعبير عما يختلج نفسه ونحن هنا بصدد تصنيف غايات الشعر ومقاصده الكبرى إلى وجهتين مختلفتين هما التعبير والتأثير .ولكن رغم ذلك يمثل منهاج الأدباء إنجازا نقديا لا مثيل له لأنه استطاع الإلمام بكليات الصنعة الشعرية وجزئياتها واستطاع صاحبه الإلمام بمختلف المقولات الجمالية النقدية القديمة. ينظر (العاكوب، 2005، الصفحات 339-352).

كما أضفى عليها طابعا شموليا وجعلها منظومة مركبة تقوم على المعنى واللفظ والخيال والوزن ووضح كيف تتداخل هذه العناصر وتتشابك لتحقيق شعرية النصوص وهي أشبه بالبنية الكلية عند النقاد البنيويين. كما أشار إلى الأهداف النفسية للشعر أبرزها الإمتاع والتأثير والإقناع والتهذيب ليؤكد بذلك أن نظريته الأدبية تجمع بين الجمالي والاجتماعي لأنها تضع القارئ نصب عينيها

# المحور الرابع: النظريات الأدبية الحديثة

## المحاضرة التاسعة: النظرية الأدبية الشكلانية الروسية

**تمهيد:**

انطلقت الطروحات النقدية للشكلانين الروس من سؤال مركزي هام هو" ما الذي يجعله نصا ما نصا أدبيا؟". قد يبدو هذا السؤال بسيطا في شكله ولكنه في الحقيقة هو مفتاح أساسي لاستكشاف طبيعة النص الأدبي هذا الأخير الذي تم تشويه هويته وصار مرآة تعكس سيرة المؤلف ومجتمعه ومختلف الأحداث السياسية والتاريخية التي عايشها. هذا ما دفع الشكلانيين الروس إلى تعويض سؤال" عما يتحدث النص؟" بسؤال آخر هو "كيف يقول النص؟؟" وبذلك قاموا بإقصاء المضامين الايديولوجية للنصوص واهتموا بالآليات الفنية التي تكرس الجمال وتحقق كينونة النص الأدبي وهويته. فوظيفه النصوص الأدبية حسبهم ليست نقل الحقائق بل كسر الألفة وخلق الغرابة من رحم المعتاد هذا ما يحقق خلود النصوص عبر الزمان والمكان.

تهدف هذه المحاضرة إلى التعريف بالمدرسة الشكلانية الروسية، وتحديد الخلفيات الفكرية والتاريخية التي ساهمت في نشوئها- بداية القرن 20- وبسط مفاهيمها ومصطلحاتها، كما تهدف المحاضرة أيضا إلى إبراز أسس نظرية الأدب عند الشكلانيين الروس وإيضاح مرجعياتها المعرفية والفكرية وآلياتها المنهجية .وكذا توضيح العلاقة بين هذه المدرسة ومختلف التيارات النقدية اللاحقة مثل البنيوية والسيميائية

**الشكلانية الروسية: أصل تسميتها وتاريخ ظهورها**

قبل الحديث عن تاريخ ظهور الشكلانية الروسية نودّ التذكير بالمناخ العام الذي رافق ظهورها فقد ظهرت في فرنسا وألمانيا اتجاهات نقدية تهتم بتفسير النصوص، " ولقد كان للمدرسة الرمزية التي ظهرت في فرنسا أثر كبير على الشعراء الروس في القرن التاسع عشر، ولذلك نجد لأفكار مالارمي وفرلين صدى واسع الانتشار...ومع بداية ظهور هذه الأفكار الجديدة كانت جامعة بطرسبورغ قد دشنت التحولات على يد أحد أعلام الدراسات اللسانية وهو كورتناي وأتباعه، وبعده ليف شتتشرب وكان لهذا الأخير الفضل الكبير في القيام بالتمييز بين مختلف استعمالات اللغة" (سليكي، 1994، الصفحات 374-375).

تتقاطع إذا الرمزية والشكلانية الروسية في تعاملهما مع اللغة بوصفها وعاء جماليا خالصا، وتجدر الإشارة في هذا السياق أن الطروحات الشكلانية هي امتداد للتصورات الأدبية الرمزية حيث أعادوا صياغتها ضمن قوالب جمالية أكثر صرامة ثم إن البعد الجمالي لدى الشكلانيين الروس هو تكريس لمقولة الغموض والإيحاء لدى التيار الرمزي وقد دعموا طروحاتهم تلك بالنزعة العلمية التي تجلت في دراسة النص الأدبي دراسة علمية تركز على البناء اللغوي وارتأى الشكلانيون إلى تأسيس علم مستقل للأدب في حين ركز أنصار التيار الرمزي على آليات التعبير الجمالي.

لقد تزامن ظهور الشكلانين الروس أيضا مع ظهور عدد من الباحثين في أوروبا وأمريكا في مطلع القرن 20 الذين عملوا على وضع نظرية جديدة في ميدان نقد اللغة وتحليلها، وكان في طليعة هؤلاء السويسري فرديناند دي سوسير الذي أحدث ثورة منهجية في اللغة، فانعكس ذلك كله على النقد والنقاد الشكلانيين، كما انعكس لاحقا على البنيويين " (قطوس، 2004، صفحة 67).

واستفاد الشكلانيون الروس من المقولات اللسانية السويسرية في مقاربتهم للنصوص الإبداعية سيما ما تعلق ببنية اللغة والأنساق التي تحكم العلاقات الداخلية بين عناصرها، ورغم تأثير الفكر اللساني السوسيري في صياغة الوعي النقدي لدى الشكلانيين الروس إلا أنهم استطاعوا تجاوز النقل الحرفي إلى التفاعل وبناء علم للأدب مستقل تماما عن علم اللسانيات.

قبل التعرف على نشأة الشكلانية الروسية مختلف السياقات والمرجعيات المعرفية ساهمت في بلورتها يتوجب علينا مناقشة المصطلح/ الاسم الذي أطلق على هذه النظرية الأدبية.فقد ظهر مصطلح الشكلانية الروسية في بدايات القرن العشرين ليشير إلى تحول جذري في تعريف الأدب والدراسة الأدبية فالشكلانيون الروس أو المستقبليون أو أصحاب النظرية الشائعة، "تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن 20 على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس كان منهم: ميخائيل باختين ورومان ياكوبسون و فلاديمير بروب و موكاروفسكي شكلوفسكي و بوريس إيخنباوم و يوري تينيانوف.لقد شكل هؤلاء وغيرهم أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب بدءا من عام 1915 حين تم إنشاء حلقتين أو تجمعين أدبيين هما:

**حلقة موسكو اللسانية وحلقة سان بطرسبورغ**. أما التجمع الأول فقد أسسه عام 1915 مجموعة من الباحثين الشباب -وفي مقدمتهم رومان ياكبسون- الذين كانوا يدرسون بجامعة موسكو وأسسوا حلقة أسموها بحلقة

موسكو اللسانية تهدف إلى إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية وفلكلورية استقطبت عددا من المهتمين باللسانيات وعددا من الشعراء والمفكرين .ثم تبعتها جماعة أخرى سنة 1915- 1916 ظهرت في بطرسبرج و شكل أصحابها جمعية لدراسة اللغة الشعرية تسمت باسم أبو ياز وكان من أبرز أعلامها بوريس يوري تينيانوف. لقد شكل عمل هؤلاء في النقد والتحليل والأدب والشعر ظاهرة كادت تتحول إلى نظرية دعيت بـ النظرية الشعرية ينظر (قطوس، 2004، صفحة 62).

كما نستذكر في هذا السياق حلقة هامة جدا هي "حلقة براغ" إذ اهتم أعضاؤها" بدراسة اللغة الشعرية فتوصلوا إلى وجود نمطين، اللغة القياسية المعمارية واللغة الاستشرافية، عنوا بمشكلة المنهج الملائم للدراسة اللغوية، محور التزامن الذي اكتشفه دي سوسير ولم يتجاهلوا أهمية الدراسة التعاقبية للغة فهي مفيدة لكشف قوانين البنية في الأنظمة اللسانية، كما اهتموا بالأصوات في الشعر ونظام المفردات الشعرية، فقادهم هذا إلى تحديد نظرية في معنى الشعر، ونظرية في علاقات التتابع، ونظرية في نظام أشكال المفردات أو مجاميع الأشكال فضلا عن عنايتهم القصوى بالبنية النحوية" (،، الغانمي،، و علي، 1996، صفحة 16) .

لقد ساهمت كل من حلقة موسكو اللسانية و جمعية دراسة اللغة الشعرية أبو جاز في إرساء دعائم الشكلانية الروسية النظرية والتطبيقية، وبذلك تم التعجيل ببناء علم أدبي مستقل عن بقية العلوم موضوعه الأساسي أدبية الأدب كما تم فصل النصوص الأدبية عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية المحيطة بها وبذلك أزاحوا المضمون من الدراسة النقدية رغم حرص النقاد الذين سبقوهم على مناقشته وضبطه.

تجدر الإشارة أن مصطلح الشكلانيين قد أطلق على هذه المدرسة من قبل خصومها وكانوا يفضلون أن يسموا حلقتهم بمدرسة المستقبليين ولكن خصومهم هم الذين أطلقوا عليهم تسمية الشكلانيين لاعتقادهم أنهم أولوا جل عنايتهم إلى الشكل أكثر ونقصد بخصومهم" أولئك الذين ظلوا ملتزمين بما سمي بالواقعية الاشتراكية، وكانت تسمية يريدون من ورائها احتقار أصحاب هذا المذهب وكل من سار على شاكلتهم أي كل من يهتم بالشكل على حساب المضمون. وإن لم يرض الشكلانيون بهذه التسمية فإنها لازمتهم واشتهروا بها" (سليكي، 1994، صفحة 374)

و وبخصوص ترجمة مصطلح(Russian formalistes الشكليين الروس)فيؤكد محمد عناني أن"الشكلية Formalisme هي الاهتمام بالشكل أي بالمظاهر التركيبية للعمل الأدبي وهي كلمة لا بأس بها، وقد استخدمها الدكتور محمد من مندور عندما تحدث عن المدارس النقدية العربية في كتابه النقد المنهجي عند العرب، ونلاحظ أن كلمة الشكل Form التي اشتققنا منها المصدر الصناعي تولدت منها النسبة formal و formalist أي أنصار الشكلية ونحن نترجم كل منها بالشكلي ولا ضير في ذلك، فالسياق كفيل بإيضاح الفرق دون حاجة إلى الشكلاني التي لا نعرف مصدرها فهي نسبة إلى الشكلان وهي كلمة لا توردها المعاجم الحديثة وتتضمن خطر الإيحاء بمعنى الاختلاف أو المماثلة وربما كانت قد اشتقت قياسا على العقلانية دون مبرر قوي لوجودها " (عناني، 2023 ، الصفحات 70-71) .

**روادها وأعلامها:**

ترعرعت المدرسة الشكلية الروسية على أيدي عدد من أعلام علماء اللغة والأدب والنقد وأهمهم: "بوريس إيخنباوم Boris Eichenbaum ، ورومان جاكبسون Roman Jakobson ، و فكتور شكلوفسكي ،Sklovskiy Viktor ،وبورس توماشفسكي Boris Tomasevskij ، يوري تينيانوف Jurij Tynjanov ، ، وكانت أهم قلاعها هي: حلقة موسكو اللغوية Moscow Linguistic Circle المنشأة عام 1915، وجمعية دراسة اللغة الشعرية أوبوجاز (Society For The Study of Poetic Language (Opajaz أو أوباياز التي أنشئت في بتروغراد عام 1916، وفي عام 1919 صدر كتاب يتضمن أبحاث ندوة بعنوان" فن الشعر: دراسات في نظرية اللغة الشعرية" Poetics: Studies in the Theory of Poetic Language ويعتبر بمثابة تلخيص لآراء هذه المدرسة، كما صدرت كتب أخرى تتضمن أهم ما كانت تدعو إليه مثل كتاب جاكوبسون بعنوان الشعر الروسي الحديثModern Russian Poetry " (عناني، 2023 ، صفحة 71).

**أسس النظرية الأدبية عند الشكلانين الروس:**

**1- الوظيفة الشعرية** كان الانطلاق النظري للشكلانيين من التمييز بين **اللغة الشعرية واللغة اليومية** وقد سمحت لهم هذه المقارنة ببناء نسق منهجي يضبط موضوع دراساتهم، وقد تم التمييز بين هاتين اللغتين" عن طريق التفريق بين مختلف الوظائف التي تقوم بها كل واحدة منهما إذ لكل منها وظيفتها الخاصة" (سليكي، 1994، صفحة 383).

لقد ميز جاكوبنسكي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما وساغ الفرق بينهما قائلا"إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة... فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية( بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية( الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى وهي موجودة بالفعل حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية- مع أنه لا يختفي تماما- فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة" (الروس، 1982، الصفحات 36-37) .

وأكدوا أن " الأساس في الأدب ليس ما يقوله، أي الفكرة التي يتضمنها ولكن الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة، إن الأفكار توجد في الطريق والذي يجب أن يثير الاهتمام أثناء أيه دراسة أدبية هو هذا الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا حيث تكون اللغة أنذاك في وظيفتها الجمالية أو كما يسميها ياكوبسون **الوظيفة الشعرية"** (سليكي، 1994، صفحة 380).

ولعل أهم ما لدى الشكلانيين الروس هو تقييم النص بوصفه نصا لغويا وحسب، ولكن المشكلة في طروحاتهم تكمن في أنهم رأوا أن قوام النص الأدبي وجوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص ومضمونه ولا مؤثراته الخارجية مما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدبا، وهذا هو الذي قادهم إلى المناداة بأدبيه الأدب مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب عن سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى، ومركزين على صفة الأدبية أي مجموع المواصفات التي تتحقق في النص لتجعل منه أدبا " (قطوس، 2004، الصفحات 64-65) .

وفي هذا الصدد يقول رومان جاكوبسون" إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعله من عمل ما عملا أدبيا" (الروس، 1982، صفحة 35).

لقد حقق الشكلانيون الروس نقلة نوعية في الدرس النقدي حيث تمكنوا من تأسيس علم جديد مستقل وهو علم الأدب وموضوعه الأساسي هو الخواص النوعية للنص أو ما يعرف بالأدبية هذه الأخيرة التي سهلت تفكيك النص من الداخل والكشف عن علاقاته المضمرة وأنساقه الجمالية. ومن المهم ألا نغفل دور المضمون في النص الأدبي فالمضامين الإنسانية

السامية العميقة إذا تم عرضها بقوالب جمالية راقية يمكن أن تضمن الخلود للنص، فالأدب في جوهره قوالب جميلة تحمل تجارب إنسانية عميقة تهم المتلقي على مر الزمان والمكان.

2- **استقلال علم الأدب:** "وجب التأكيد على أطروحتين تعتبران محور العمل الشكلاني في مجال الدراسة الأدبية وهما: التأكيد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، والأطروحة الثانية إلحاحهم على استقلال علم الأدب ..... وأن موضوع علم الأدب يجب أن يختص بدراسة الخصائص النوعية للمواضيع الأدبية والبحث في مكوناتها وبنياتها الداخلية التي يتشكل منها الأثر " (سليكي، 1994، الصفحات 381-383).

لقد سعى الشكلانيون الروس إلى تأسيس نظرية جمالية وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له .يؤكد بوريس إيخنباوم أحد أقطاب الاتجاه الشكلاني أن هدف الشكلانيين الروس كان الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الأدب بما هو كذلك، وإرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس ينظر (الروس، 1982، صفحة 31).

وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب ونفسيته أو الواقع الاجتماعي والاقتصادي المحيط بالنص مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الآن نفسه، لكن يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى" (حميد، 1991، صفحة 11).

وضمن هذا الإطار الساعي إلى تأسيس علم مستقل للأدب "استطاع فلاديمير بروب وهو أحد المهتمين بدراسة الحكاية الشعبية، التوصل إلى فكرة أن الشخصية ليست هي محور الاهتمام وليست هي التي تشدنا إليها بل هناك شيء أهم وهو الوظيفة التي تقوم بها وقد مثل بهذه الدراسة منعطفا جديدا في مجال الدراسات المهتمة بالسرد " (سليكي، 1994، صفحة 382).

"وقد كان مدخل الشكليين إلى دراسة الأدب أبعد ما يكون عن التركيز على مذهب الدلالة الاجتماعية وفكرة الرسالة( أي الهدف الذي يرمي الكاتب إلى تحقيقه)، وهو المذهب الذي ساد كثيرا في النقد الأدبي الروسي في القرن التاسع عشر، ولذلك أدى المدخل الجديد إلى إعادة النظر في كثير من الآثار الأدبية الروسية، مثل قصة المعطف لجوجل التي كان معاصروه يحتفلون بها ويهللون لها أيما تهليل باعتبارها صرخة نداء حارة للأخذ بيد البؤساء والفقراء والمستضعفين، إذ كتب ايخنباوم

دراسة مستفيضة لأسلوبها وبنائها وانتهى فيها إلى أنها ذات أسلوب تقليدي نمطي وأنها شائهة المبنى متناقضة المعنى إلى درجة تثير الضحك." (عناني، 2023 ، صفحة 73).

وظلوا يؤكدون" أن الأدب مجال متميز بشكله وأنه مجال منفصل بسبب هذا الشكل عن سائر مجالات السلوك الإنساني، ومن ثم كانوا ينظرون إليه باعتباره فنا لغويا في المقام الأول لا باعتباره مرآة للمجتمع أو ميدانا للتصارع بين الأفكار، ومن ثم صبوا اهتمامهم على الشعر لا على الشاعر، أي على الأعمال الأدبية نفسها، لا على جذورها أو آثارها. ولما كانوا يحددون على وضع الحدود والضوابط التي تميز الدراسة الأدبية عن التخصصات المجاورة والمشابهة لها في العلوم الإنسانية مثل علم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفكر، فقد ركزوا في نظرياتهم على الملامح المميزة للأدب، أي على الوسائل الفنية وحيل الصنعة التي يختص بها الأدب، خصوصا الأدب الخيالي، (عناني، 2023 ، صفحة 72) "

**3- العنصر المهيمنthe dominant :**

ضبط الشكلانيون الروس مفهوما جديدا للشكل الأدبي يتجلى من خلال توظيف خاص لمكونات العمل الأدبي وقد"توقف ياكوبسون عند مفهوم العنصر المهيمن عام 1935 بوصفه مفهوما مركزيا لدى الشكلانيين وحدده بأنه العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني، فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكونات ويحددها ويحورها. وأكد ياكبسون الطابع غير الآلي لهذه النظرة إلى التقنية الفنية، فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤره تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلي، بل إن فكره التغريب نفسها تتضمن معنى التغير والتطور التاريخي، فكان كل تطور جديد في الأدب غدا بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة. وهكذا فإن تطور الأشكال الأدبية لا يتم بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، وتحول دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري" (قطوس، 2004، صفحة 73).

إن مقولة العنصر المهيمن إذا تمثل وعيا مبكرا بالعلاقات الديناميكية الداخلية للنصوص، ويختلف ا هذا العنصر المهيمن باختلاف طبيعة النصوص والمدارس الأدبية والأزمنة ورغم اتسامه بالحركة/التغير فإنه يحرص على إخضاع سائر مكونات النص لمنطقه وبنيته وهو المسؤول الأساسي عن إدراك جمالية النصوص وإكسابها خصائصها النوعية.

ويمكن"بحث وجود قيمة مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، ولا في الأصل الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن أيضا في فن حقبة معينة باعتبارها كلا واحدا" (الروس، 1982، صفحة 82).

**4- -التغريب/التشويهDefamiliarization :**

كرس الشكلانيون الروس مجموعة من الآليات لتحقيق الأدبية في النصوص ولعل في مقدمتها التشويه/ الإغراب ويقصد به الانزياح باللغة من المستوى التواصلي اليومي إلى المستوى الجمالي الإبداعي الذي يخالف المألوف والاعتيادي فيتطلب التأويل.

وقد عبر موكاروفسكي في مقاله اللغة المعيارية واللغة الشعرية عن أهمية التشويه والإغراب في النصوص الأدبية إذ يقول"إن انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لا نوجد الشعر. وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا. ومن ثمة كثرة إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر" (موكاروفسكي، 1984، الصفحات 38-39).

وفي معرض تعريفهم لمكمن الأدبية أو الطابع الأدبي الأدب "هاجم الشكليون (وخصوصا شكلوفسكي) النظرية العريقة التي تزعم أن استعمال الصور الاستعارية هو أهم سمات الأدب الخيالي، قائلين أن العبرة ليست بالصور بل بالطريقة التي تستخدم بها الصور. فإذا كان الهدف من الاستعارة في النثر العلمي أو التعليم هو تقريب الفكرة أو الشيء إلى أذهان القراء، فإن هدفها في الفنون الأدبية هو عكس ذلك إذ أنها لا تترجم الغريب إلى المألوف، أي لا تقدم غير المألوف في صور مألوفة بل تقدم المألوف في سياق جديد وغير متوقع فتجعله يبدو غريبا أو غير مألوف وقد أخضع الشكليون هذه الافتراضات المنهجية للاختبارات التطبيقية وأجروا دراسات عميقة للإيقاع والأسلوب والبناء السردي" (عناني، 2023 ، صفحة 72)

وقد طور الناقد الشكلي الروسي شيكلوفيسكي -في بحث له حمل عنوان(الفن بوصفه تكنيكا نشر ضمن أعمال الشكلانيين الروس.. - مفهوم التغريب وقام " بتطبيق مفهومه عن التغريب في دراسته لرواية لورانس شتيرين الموسومة ب تيرسترام شاندي وتناول الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنيات الإبطاء والإطالة والقطع. وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباها عاليا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك نسقط عنها الألفة " (قطوس، 2004، صفحة 70).

وبخصوص"القصNarrative يميز الشكلانيون بين الحبكة والحكاية حيث يؤكدون "أن الحبكة هي التي تتفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو الحكاية فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها. وتكشف لنا دراسة شكلوفسكي عن (رواية تيرسترام شاندي) أن الحبكة فيها ليست مجردة ترتيب أحداث القصة، بل هي أيضا كل الوسائل المستخدمة للتدخل في مجرى القص وإبطائه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء....) والأوصاف المسهبة كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية. وهكذا فإن الحبكة وفق هذا الفهم وبمعنى معين تنتهك الترتيب الشكلي المتوقع للأحداث. وهذا الفهم للحبكة يرتبط بمفهوم التغريب من حيث لم تعد الأحداث نمطية مألوفة كما عرفناها في المفهوم الأرسطي للحبكة " (قطوس، 2004، صفحة 71) .

كما طعم الشكلانيون الإغراب في السرد **بمقولة التحفيز Motivation** وقد أطلق توماشفسكي على أصغر وحدة من الحبكة اسم الحافز وميز بين الحافز المقيد والحافز الحر. أما الأول فهو الحافز الذي تتطلبه الحكاية أو القصة، أما الثاني فهو حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة والحوافز الحرة من المنظور الأدبي هي التي تغدو موضع تركيز الفن " (قطوس، 2004، صفحة 72).

انطلاق مما سبق يتضح أن منهج الشكليين الروس في الدراسات الأدبية واللغوية "وفي تحليلاتهم لبنية الوقائع الأدبية وميكانزيم العملية الأدبية كانوا يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون، وإحلال فكرتين محلهما: المادة من ناحية والوسيلة أو الأداة أو الإجراء من ناحية أخرى، لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة مميزات منهجية، إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية، وإن فكرة التعايش في الشيء الجمالي بين عنصرين متعاصرين قابلين للانفصال في الظاهر توحي بوجود مرحلتين متعاقبتين في العملية الأدبية، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالي والمرحلة الجمالية" (فضل، 1980، صفحة 56).

لم تبق المدرسة الشكلانية حبيسة الطرح النظري بل دعموا طروحاتهم بالتطبيق على النصوص الأدبية، فكانت دراسة نصوص الشعر والنثر من نصيب رومان ياكبسون ويوري تينيانوف بوريس إيخنباوم و فكتور شكلوفسكي وبروب وتوماشيفيسكي. لقد أثمرت جهود الشكلانيين الروس في مجالات عديدة حيث نشرت أول مجموعة مقالات خصصت لقضية الأصوات في الشعر و لمشكلة اللغة وتعد مقالات ياكوبينسكي في هذا الصدد قاعدة مرجعية للتأكيد على القيمة المستقلة للأصوات في الشعر وقد كانت لأعمال شكلوفسكي حول نظرية المبنى والرواية قيمة هامة في توطين الدرس

الشكلاني الروسي ولقد برهن على وجود أنساق خاصة بالتركيب مرتبطة الأنساق الأسلوبية العامة واعتمد على أمثلة عديدة كالحكايات والقصص الشرقية القصيرة ينظر: (الروس، 1982، الصفحات 37-44).

واهتم موكاروفسكي أيضا بوصف اللغة الشعرية واعتبر النص نظاما من العلامات الدالة وحلل الشعر انطلاقا من البنيات الصوتية والتركيبة والدلالية، كما اهتم بروب بدراسة الحكاية الخرافية ووضع قواعد للتحليل المورفولجي للحكاية يقوم أساسا على الوظائف والعوامل وركز على مفهوم وظيفة الشخصية الروائية وليس على الشخصية الروائية نفسها، فشكل بدراساته تلك منعطفا مهما في الدراسات المهتمة بالسرد. أما شكلوفسكي وتوماشفسكي فعنيا بدراسة القصة وتفريقها عن الحبكة ودرسا مصطلحات المبنى الحكائي والمتن الحكائي كما فعل بروب أيضا.

يتضح الجانب التطبيقي للشكلانيين من خلال أبحاثهم وكتبهم التي تعكس مرحلة نضج أدواتهم النقدية والتي نشير إلى أبرزها في هذا المقام وهي:

1 -بوريس إيخنباوم كيف صيغ معطف غوغول1919.

2- ميخائيل باختين إنشائية دوستويفسكي.

3- يوري تينيانوف الشعر ذاته.

4- -شكلوفسكي مقالات منشورة في كتابه حول نظرية النثر.

5- فلاديمير بروب كتاب علم شكل الحكاية ينظر (الروس، 1982، صفحة 12).

لقد كانت سنة 1930 بداية النهاية للشكلانيين، واتهموا بتهم مختلفة، فنفي بعضهم وتخفى آخرون تحت أسماء مستعارة، ثم توقف نشاطهم وهاجر أكثرهم إلى خارج روسيا. ولكن ياكوبس تمكن من نقل الحركة اللسانية إلى براغ سنة 1920 حيث أسس هناك حلقة براغ اللسانية التي حملت روح الأبحاث الشكلانية، فتولدت عنها فيما بعد اللسانيات البنيوية. وعلى الرغم من أن أعمال الشكلانيين الروس ظلت طي النسيان أكثر من 20 عاما (قبل أن يقوم ناشرون غربيون بترجمتها وطبعها) إلى أن ظهورها من جديد و برهنوا على قيمتها ينظر (الروس، 1982، صفحة 09) .

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن الشكلانية لم تعمر طويلا بحكم الظروف السائدة في الإتحاد السوفيتي إذ تعرض أنصارها لمضايقات من قبل النظام الحاكم، لكنها نجحت في تغيير خارطة النظرية الأدبية وبناء الوعي النقدي وتأسيس طروحات علمية رائدة مكنتها من صناعة نقطة تحول في مسار النظرية الأدبية والنقدية في مطلع القرن من خلال تحقيق

استقلالية علمي الأدب، ومراجعة ماهية النص الأدبي هذا الأخير الذي لا يحقق هويته بفضل المضامين التي يعبر عنها بل بفضل الطريقة الجمالية التي يعبر بها، وبذلك تم تحرير النص الأدبي من ربقة السياقات الخارجية النفسية والاجتماعية والتاريخية. وقد أثمرت الشكلانية الروسية مجموعة من المقولات النظرية والآليات التطبيقية التي أحدثت تأثيرا عميقا في الساحة النقدية ومهدت الطريق لميلاد اتجاهات نصانية أخرى في أوروبا الغربية على غرار البنيوية والسيميائيات ونظريات السرد.

**خاتمة:**

تعرفنا من خلال هذه المطبوعة على موضوعات نظرية الأدب والتي تتمحور حول سؤال نشأة الأدب، طبيعته ووظيفته ويمكن إجمال نتائج هذه الدراسة فيما يلي:

- تعد نظرية الأدب مرآة عاكسة لتحولات الفلسفة الغربية هذه الأخيرة التي تعد ركيزة أساسية في إرساء مناهج النقد الأدبي، وإليها يرجع الفضل في ابتكار آليات التذوق الفني.

-تباين النقاد العرب في فهمهم للنظريات الأدبية بسبب اختلافهم في فهم المصطلحات وترجمتها، وكذا بسبب اختلاف السياقات الفكرية الغربية عن نظيرتها العربية.

-تعد محاضرات نظرية الأدب ركيزة أساسية لفهم مختلف المقاييس النقدية وحتى اللغوية أيضا، لأنها تمثل وعاء فكريا شموليا يحتضن مختلف المناهج، المرجعيات، الآليات، المقولات، المفاهيم والتصورات.... بالتالي فاستيعاب هذا المقياس يفتح آفاقا واسعة لاستيعاب الطلبة مقاييس أخرى ترتبط بها مباشرة سيما المدارس النقدية المعاصرة، النقد العربي القديم، والنقد الأدبي الحديث، تحليل الخطاب، الآداب الأجنبية، الأدب المقارن..

لذا غالبا ما يشكل هذا المقياس هاجسا بالنسبة للطلبة بسبب غموض محاضنه الفلسفية، وتشعب مرجعياته المعرفية كذا تشابك مصطلحاته ومفاهيمه إذ ينفتح على جميع الفلسفات التي قعّدت للنظريات الأدبية منذ القرن الرابع قبل الميلاد وإلى غاية العصور الحديثة.

- ارتبطت النظريات الأدبية رغم تعددها بجملة من الأسئلة المركزية مما سهلت تصنيفها أبرزها سؤال نشأة الأدب، طبيعته، ووظيفته ورغم وضوح مهمة النظريات الأدبية إلا أنها تتقاطع في غالب الأحيان مع مهمة التاريخ الأدبي والنقد الأدبي وهو ما يستدعي وعيا معرفيا ومنهجيا من قبل الدارسين لفصل الحدود بين هذه التخصصات الثلاث.

-سعت النظرية الأدبية الحديثة إلى تقويض مركزية الفلسفات المثالية المتعالية في فهمها للنص، فأحدثت بذلك تحولا جذريا في فهم التجربة الإبداعية من خلال تجاوز السياقات الخارجية إلى تأسيس صرح العلمية في الدراسات النقدية من خلال تتبع تجليات الجمال داخل النص في حد ذاته وليس خارجه وهذا ما يعكس تبنيها للطروحات الفلسفية الحديثة التي تفصل الجميل عن المفيد.

-ترتبط نشأة النظريات الأدبية بضرورات اجتماعية وحاجات طبقية أو فردية، لذا فهي لا تظهر من فراغ بل هي امتداد مباشر لمعطيات العصر وآماله وثوراته.... وبقدر ما تساهم النظرية الأدبية في الإجابة عن الأسئلة والإشكاليات المطروحة فإنها تساهم أيضا في عرض إشكاليات جديدة مما يضفي عليها ديناميكية عبر العصور.

- حقق مفهوم الإبداع في تراثنا النقدي نقلة نوعية فتحول من الذوقية والانطباعية التي تحكمها الميولات الذاتية إلى الموضوعية خصوصا عقب انفتاح نقدنا العربي على علم الكلام والفلسفة اليونانية وقضايا الإعجاز القرآني خلال العصر العباسي. وقد ركز النقاد العرب في ضبطهم لمفهوم الشعر على الجانب الشكلي من عروض وزن وقافية.... والتي تميز الشعر عن النثر، كما اهتموا أيضا بقضايا ترتبط بداخل النص مثل النظم والانسجام والتماسك النصي...وطرحوا مجموعة من التصورات المرتبطة بالمعاني والمضامين، وقد تلخصت جهود النقاد القدامى فيما بعد فيما يعرف بنظرية عمود الشعر التي تعد حارسا أمينا للتقاليد الشعرية القديمة التي توارثها العرب منذ الجاهلية.

قائمة المراجع


إبراهيم عبد الله،الغانمي،سعيد،علي،عواد .(1996) .معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ) (الإصدار 02 )الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان: المركز الثقافي العربي.

ابن قتيبة. (1958). الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر ج1. القاهرة/مصر: دار المعارف.

أبو عثمان عمرو بن بحر،الجاحظ. (د-ت). البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1،. القاهرة/ مصر: مكتبة الخانجي.

ابو هلال العسكري. (1998). الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ،محمد أبو الفضل إبراهيم، (الإصدار 06). صيدا بيروت لبنان: المكتبة العصرية.

أبي الحسن حازم القرطاجني. (1986). ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، (الإصدار 03 ). بيروت/لبنان،: دار الغرب الإسلامي،.

أبي الفرج قدامة بن جعفر. (د.ت). نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . بيروت /لبنان: دار الكتب العلمية.

أبي عثمان عمرو بن بحر ، الجاحظ،. (1965). الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ج 3،. القاهرة/ مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

أحسن دواس. (سبتمبر, 2016). المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو الأمريكي الجديد( دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات). مجلة الأثر(26).

أرسطوطاليس. (1953). فن الشعر. (بدوي، و عبد الرحمن، المترجمون) القاهرة، مصر: مكتبة النهضة المصرية.

أرسطوطاليس. (1993). في الشعر. (شكري محمد عياد، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، و محمد محمد تامر. (2009). الصّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية ). القاهرة، مصر: دار الحديث.

أفلاطون. (2000). محاورة فايدروس (أو الجمال). (أميرة حلمي مطر، المترجمون) القاهرة، مصر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

أفلاطون. (2004). الجمهورية. (فؤاد زكريا، المترجمون) الإسكندرية، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة.

الذهبي اليوسفي. (2016). ، الأدب والأيديولوجيا في النقد العربي الحديث (الإصدار 01). الجمهوريه التونسيه: الدار المتوسطية للنشر.

الروس, م. م .(1982) .نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب (الإصدار01)بيروت/ لبنان، الرباط/ المغرب: مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

آلفرد أدلر. (2020). الحياة النفسية- تحليل علمي لشخصية الفرد- ترجمة محمد بدران وأحمد محمد عبد الخالق بك (الإصدار 01). عمان الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع.

القاضي الجرجاني. ( د-ت). الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة /مصر: منشورات المكتبة العصرية، مطبعة عيسى البابي الحلبي.

الماضي, ش. ع .(1993) .في نظرية الأدب .بيروت, لبنان: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.

أنيس فيلالي. (121 5, 2018). الفكر الجمالي عند أفلاطون. مجلة المقال.

أوفسيانيكوف، زلوتنيكوف، كوزينيتسوفا. (1981). أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة: جلال الماشطة. الإتحاد السوفياتي: دار التقدم.

بدوي طبانة. (1981). أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية (الإصدار 03). بيروت لبنان: دار الثقافة.

بندتو كروتشه. (1947). المجمل في فلسفة الفن (الإصدار 1). (سامي الدروبي، المترجمون) القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.

تميم البرغوثي. (2015). في القدس (الإصدار 02). مصر: دار الشروق.

تيري إيغلتون. (1995). نظرية الأدب (الإصدار 1). (ثائر ديب، المترجمون) دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة.

ج.ف بلخانوف. (1956). الأدب بين المادية والمثالية (الإصدار 1). بيروت، لبنان: مكتبة المعارف.

جابر عصفور. (1998). نظريات معاصرة. القاهرة، مصر: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جان موكاروفسكي. (1984). اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، ، القاهرة/ مصر، المجلد 5. مجلة فصول(01).

جوناثان كالر. (2004). النظرية الأدبية. (رشاد عبد القادر، المترجمون) دمشق، سوريا: مشورات وزارة الثقافة.

حسين الواد. (1993). في تأريخ الأدب(مفاهيم ومناهج) (الإصدار 2). تونس: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خير الله عصار. (2008). مقدمة لعلم النفس الأدبي . عنابة/الجزائر: منشورات بونة للبحوث والدراسات.

ديفيد ديتش. (1967). مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم. . بيروت لبنان: دار صادر.

رجاء عيد. (1988). فلسفة الالتزام في النقد الأدبي. الإسكندرية، مصر: منشأة المعارف.

رينيه وليك. (1987). مفاهيم نقدية (الإصدار 110). (محمد عصفور، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة.

رينيه وليك، و آوستن وارين. (1992). نظرية الأدب. (سلامة عادل، المترجمون) الرياض، السعودية: دار المريخ للنشر.

زين الدين المختاري. ( 1998). المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، ، ا، (د- ط)،، ص 9 - 10. دمشق/سوريا: منشورات إتحاد العرب.

سامي الدروبي. (1981). علم النفس والأدب (الإصدار 02). القاهرة/ مصر: دار المعارف.

سعيد علوش. (1985). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (الإصدار 1). بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب: دار الكتاب العربي، سوشبريس.

سليكي, خ ,1994 ) .يوليو، سبتمبر، أكتوبر .(من النقد المعياري إلى التحليل اللساني( الشعرية البنيوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر ,العدد المجلد 23.(1/2 )

سمير سعيد حجازي. (2001). قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (الإصدار 1). القاهرة، مصر: دار الآفاق العربية.

شاكر عبد الحميد. (2001). التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني). الكويت: عالم المعرفة.

شكري عزيز الماضي. (1993). في نظرية الأدب (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.

شوقي ضيف. (1960). تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي) (الإصدار 1). القاهرة، مصر: دار المعارف.

شوقي ضيف. (2004). في النقد الأدبي (الإصدار 9). القاهرة، مصر: دار المعارف.

صالح زياد. (2016). آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية. (الإصدار 01). بيروت/لبنان، القاهرة/مصر: دار التنوير للطباعة والنشر.

صلاح فضل. (1980). نظرية البنائية في النقد الأدبي (الإصدار 02). بيروت/ لبنان: منشورات دار الآفاق الجديدة،.

طرفة بن العبد. (2002). ديوانه، شرحه: مهدي محمد ناصر (الإصدار 03). بيروت/ لبنان: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية.

عبد الحكيم حسان. (1971). النظرية الرومانتيكية في الشعر(سيرة أدبية لكولريدج). القاهرة، مصر: دار المعارف.

عبد الرحمن عبد الحميد علي. (2010). النظريات النقدية عند مفكري اليونان ومدارس النقد الأوربي والأمريكي (الإصدار 01). القاهرة/مصر: دار الكتاب الحديث.

عبد القاهر الجرجاني. (1992). أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة/مصر ، جدة/السعودية: مطبعة المدني، دار المدني.

عبد القاهر الجرجاني،. (1992). دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق محمود محمد شاكر، (الإصدار 03). القاهرة/مصر، جدة/السعودية: مطبعة المدني، دار المدني.

عبد المنعم تليمة. (1997). مقدمة في نظرية الأدب. مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عز الدين إسماعيل. (د-ت). التفسير النفسي للأدب (الإصدار 04). القاهرة/مصر: مكتبة غريب للطباعة.

علي حرب. (1993). نقد النص (الإصدار 01). بيروت لبنان الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي.

علي عبد المعطي محمد، و راوية عبد المنعم عباس. (2005). الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور. الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية.

عناني, م .( 2023) .المصطلحات الأدبية الحديثة( دراسة ومعجم إنجليزي- عربي .المملكة المتحدة : ) مؤسسة هنداوي.

عيسى علي العاكوب. (2005). التفكير النقدي عند العرب (الإصدار 04). بيروت لبنان، دمشق سوريا: دار الفكر العربي، دار الفكر.

غنيمي هلال. ( 1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

فؤاد المرعي. (1 يوليو , 1995). نظرية الشعر عند الرومان- هوراس. مجلة البيان الكويتية( العدد 300-301، ).

فيصل عباس. (1996). التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية- المقاربة العيادية. (1، المحرر) بيروت لبنان: دار الفكر العربي.

قطوس, ب .(2004) .دليل النظرية النقدية المعاصرة (مناهج وتيارات) (الإصدار 01)الكويت،: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.

كمال وهبي. (1997). كمال أبو شهدة مقدمة في التحليل النفسي (الإصدار 01). بيروت/ لبنان: دار الفكر العربي.

لحميداني حميد. (1991). بنية النص السردي من منظور النقد الادبي (الإصدار 01). بيروت لبنان الدار الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي للطباعه والنشر والتوزيع.

محمد بن سلام الجمحي. (2001). "طبقات الشعراء . بيروت لبنان : حمد علي بيضون دار الكتب العلمية.

محمد خلف لله. (1947). من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (الإصدار 01). القاهرة/مصر: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

محمد زكي العشماوي. (1979). قضايا النقد الأدبي بين القديم والحدبث. بيروت، لبنان: دار النهضة العربية.

محمد عبد السلام كفافي. (1972). في الأدب المقارن(دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي) (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار النهضة العربية.

محمد عبد المنعم خفاجي. (1995). مدارس النقد الأدبي الحديث (الإصدار 1). القاهرة، مصر: الدار المصرية اللبنانية.

محمد غنيمي هلال. (1997). النقد الأدبي الحديث. القاهرة، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمد مصطفى بدوي. (1988). كولردج (الإصدار 2). القاهرة، مصر: دار المعارف.

محي الدين أبو شقرا. (2005). مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي (الإصدار 01). بيروت /لبنان، الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي.

مسعود أذربيجاني. (2016). علم نفس الدين قراءة تحليلية في تنظيرات فرويد ويونغ. مجلة الاستغراب(03).

مصطفى حسبية. (2009). المعجم الفلسفي (الإصدار 01). عمان /الاردن: دار أسامة.

مصطفى صادق الرافعي. (2000). تاريخ آداب العرب (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

مولوين ميرشنت، و كليفورد ليتش. (1979). الكوميديا والتراجيديا. (علي أحمد محمود، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة.

ميجان الرويلي، و سعد البازعي . (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب: المركز الثقافي العربي.

نجم الدين محمد بن محمد الغزي الدمشقي. (1995). إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن، ضبطه وقدم له خليل بن محمد العربي (الإصدار 1). القاهرة/ مصر، المجلد 01: الفاروق الحديثة للطباعة والنشر.

هوراس. (1988). فن الشعر، ترجمة لويس عوض (الإصدار 3). القاهرة/ مصر: مكتبه النهضة المصرية.