الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

نظـــرية الأدب

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية ليسانس

تخصص: دراسات لغوية

إعداد الدكتورة: طالب سعاد

السنة الجامعية: 1447-1448هـ /2025-2026م

مفردات المحاضرة

المحاضرة (1): مفهوم نظرية الأدب

المحاضرة (2): طبيعة الأدب

المحاضرة (3): وظيفة الأدب

المحاضرة (4): نظرية المحاكاة

المحاضرة (5): نظرية التعبير

المحاضرة (6): نظرية الخلق

المحاضرة (7): نظرية الانعكاس

المحاضرة (8): نظرية الشعر

المحاضرة (9): نظرية الدراما (المسرح)

المحاضرة (10): نظرية الرواية

المحاضرة (11): نظرية التناص

المحاضرة (12): نظرية القراءة والتلقي

المحاضرة (13): النظرية السردية

المحاضرة (14): التأويلية

المحاضرة (15): نظرية الأدب الرقمي

تقديم:

يرمي هذا المنجز البيداغوجي المتمثل في محاضرات في مادة نظرية الأدب الموجه إلى طلبة السنة الثانية ليسانس/ دراسات لغوية/ السداسي الثالث مقاربة نظرية الأدب من حيث مفهومها وأشكالها وتحولاتها، وخصوصياتها في الأدب الغربي، وتمثلاتها في الأدب العربي مراعية مجموعة من الشروط لعل أهمها:

– تقديم المحاضرات بروح علمية تتحرى الدقة والموضوعية وفق الإطار الأكاديمي للمنجز البيداغوجي، ووفق مفردات المادة المقررة من طرف الوزارة.

– الحرص على تبسيط المفاهيم والأفكار خصوصا الفلسفية منها حتى يستفيد منها الطالب.

– مراعاة التسلسل في تقديم المعلومة من العام إلى الخاص.

– الالتزام بالمنهجية العلمية المستندة إلى المراجع الخاصة بالمادة.

– التدرج في مواضيع المحاضرات وفق البرنامج الوزاري.

أما الأهداف المتوخاة فهي:

– تعريف الطلبة بنظرية الأدب من خلال اطلاعهم على المصادر والمراجع التي تناولت هذه المادة بالشرح والتوضيح.

– محاولة التأصيل للمفاهيم العامة لنظرية الأدب، وأن يفرق الطالب بينها وبين النقد الأدبي وتاريخ الأدب.

– تعريف الطالب بأن الأدب ليس ترفا فكريا، بل ضرورة من حيث هو نشاط إنساني لا تستغني عنه أي أمة من الأمم.

– أن يتعرف الطالب على أنواع النظريات الأدبية والوقوف على خصوصيات كل نظرية وخلفياتها الفكرية والفلسفية ومبادئها التي دعت إليها وتفسيرها للظاهرة الأدبية نشوءا وطبيعة وتلقيا وتأثيرا مع ذكر مآخذ كل نظرية إن وجدت.

– وقوف الطالب على الفروق الموجودة بين النظريات المتعلقة بالإبداع الأدبي مثل نظرية المحاكاة والتعبير ونظرية الأجناس الأدبية مثل نظرية الرواية، نظرية الأدب التفاعلي.

– تتبع أهم التطورات الحاصلة في ميدان الأدب من خلال ما يتبعه من تطور في النظريات الأدبية.

المحاضرة (1): مفهوم نظرية الأدب

يتشكل مصطلح نظرية الأدب من لفظتي (نظرية، أدب)، ولابد من توضيحهما لغويا واصطلاحيا ثم الوقوف على مفهوم المصطلح كليا.

أولا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلح نظرية:

1.**لغة:** ماده نظر في المعاجم العربية لها عدة معاني كالإبصار والترقب والإمهال والإصغاء والتوقع والحكم والقضاء والتأمل ... والذي يهمنا في هذه المعاني هو المعنى الأخير فالنظر في القضية يعني "درسها وتدبرها نظر في الكتاب (ثم نظر ثم عبس وبصر) (فنظر نظرة في النجوم) (قُلِ انظُرُوا مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ)"[1].

إذن فالنظر لغة هو الدرس والتأمل ويهمنا أيضا معنى التوقع والتنبؤ لأن من شأن النظرية الاهتمام بمآلات الشيء الذي تدرسه وفي المعجم "انتظر خيرا توقّعه، تنبأ به، نتيجة منتظرة"[2] ومن هذه المادة جاءت كلمة المناظرة وهي المناقشة والمجادلة والمباحثة.

2.**اصطلاحا:**

لا شك أننا سنقف مع مجموعة من الآراء المتباينة، لأن مفهوم النظرية يرتبط بالحقل المعرفي الذي تنتمي إليه، إلا أن الأمر الأقرب إلى التصور هي أنها "نسق من الافتراضات المتعارف عليها"[3].

يعرّفها سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها "مجموع منسجم من الافتراضات القابلة للتقصي فالافتراض والانسجام والتقصي مفاهيم أساسيه تحدّد بُعد النظرية"[4].

أو أنها "مجموعة من المصطلحات والتعريفات والافتراضات لها علاقة ببعضها البعض، والتي تقترح رؤية منظمة للظاهرة، وذلك بهدف عرضها والتنبؤ بمظاهرها"[5]، وهذه

---

1 احمد مختار عمر واخرون: اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1 2008، ج، 2، ص: 2231

2 المرجع نفسه، ص: ن

3 جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، ص: 5

4 سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص219

5 موريس أنجرس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات عملية تر بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2004، ص: 50.

المصطلحات والمفاهيم هي التي تسمح للباحثين "ببناء مجموعة من المقولات حول الظاهرة موضوع الدراسة. وفي هذه الحالة يراعي الباحث طبيعة التخصص الذي ينتمي إليه، ذلك أن النظرية العلمية تختلف عن النظرية الاجتماعية والأدبية.

إذن النظرية قواعد ومبادئ توظّف لوصف ظاهرة ما، سواء كانت علمية أو فلسفية أو معرفية أو أدبية، وينتظر من النظرية أن تثبت حقيقة ما، أو أن تكون أساسا في بناء فكر جديد، فوراء كل فكر ومعرفة نظرية تؤطرهما.

كما يرتبط مصطلح النظرية بعدد كبير من العلوم منها (علم الفلك، علم الهندسة الجيولوجيا، علم الفيزياء، علم الاجتماع، السياسة، الاقتصاد، الفلسفة، الأدب...).

ثانيا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلح الأدب:

ليس من السهل تعريف الأدب، فقد عرف المصطلح تطورا عبر العصور، ودل على معان مختلفة في الثقافة العربية، منها الدلالة اللغوية على الدعوة إلى الطعام، وتوسع معنى الكلمة في العصرين الأموي والعباسي ليشمل التعليم والتهذيب والحكمة والنصيحة، لتصبح الكلمة بعد ذلك دالة على صناعة الكلام وفن القول كما عند الجاحظ (159هـ-255هـ) في كتابه (البيان والتبيين)، وهي عند أبي العباس المبرد (210هـ-286هـ) في كتابه (الكامل في اللغة والأدب) تشمل الكلام المنثور والشعر والمثل السائر والموعظة والخطبة والرسالة، أما ابن خلدون(732هـ-808هـ) فالأدب عنده يدل على الإجادة في فني المنظوم والمنثور...يقول في المقدمة: " وإنما المقصود منه(الأدب) عند أهل اللسان ثمرته: وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم"[1].

ومن التعاريف الحديثة نذكر ما جاء به محمد مندور في كتابه الأدب وفنونه قوله هو "كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معا"[2] ولقد قصد بخصائص الصياغة الجنس الأدبي (قصيدة، قصة، مسرحية)، وأيضا

1 عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص553.

[2] ينظر: محمد مندور: الأدب وفنونه نهضه مصر، ط5، 2006، ص: 4.

طريقة الأداء اللغوي لأن الكلام العادي لا يعتبر أدبا أما الإحساسات الجمالية فقصد بها القيم الجمالية والعاطفة الحارة وإلا كان حقائق علمية.

ومن أوسع التعاريف ما ذكره الباحث واللغوي اللبناني جبور عبد النور في معجمه وهو أن الأدب في معناه الحديث "علم يشمل أصول فنّ الكتابة، ويُعنَى بالآثار الخطية النثرية والشعرية وهو المعبّر عن حالة المجتمع البشري والمبين بدقة وأمانة عن العواطف التي تعتمل في نفوس شعب أو جيل من الناس أو أهل حضارة من الحضارات موضوعه وصف الطبيعة في جميع مظاهرها وفي معناها المطلق في أعماق الإنسان وخارج نفسه، بحيث إنه يكشف عن المشاعر من أفراح وآلام ويصوّر الأخيلة والأحلام وكل ما يمرّ في الأذهان من الخواطر، من غاياته أن يكون مصدرا من مصادر المتعة المرتبطة بمصير الإنسان وقضاياه الاجتماعية الكبرى، فيؤثّر فيها ويغنيها بعناصره الفنية وبذلك يكون أداة في صقل الشخصية البشرية وإسعادها، ويتيح لها الكشف عن مكنوناتها ويستطيع أن يعبّر عن المعاني الإنسانية أو الفردية".[1]

أما عند الغرب: لا يختلف مفهوم الأدب في الثقافة الغربية كثيرا عن مفهومه في الثقافة العربية، فقد كانت الكلمة فضفاضة لا تكاد تعبر في الثقافة الانجليزية عن تخصص محدد ولذلك وصفها أحدهم بالقول ليس لكلمة الأدب وزن عندي، إذ تبدو لي فارغة في المعنى وما هي إلا منتج الفساد الفكري، فلم تكن كلمة أدب تعني فلسفة أو تاريخا أو معرفة أو نقدا أو أي شيء آخر، إنه شيء غامض لا يحس ولا يدرك، ومع مرور الزمن سار المصطلح نحو التحديد فصار يطلق على الأعمال الأدبية الإبداعية؛ والأمر نفسه في الثقافة الفرنسية فمن قبل كان الأدب عاما شاملا لكل ما هو قيد الطبع، ولذلك فهو مرتبط بالحضارة، ثم بدأ يسير نحو الدقة؛ فعرفه الكاتب الفرنسي (فولتير Voltaite) بالقول: إنه معرفة الأعمال ذات الذوق الرفيع مع شيء من العلم بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد، وأجمل عالم الأدب الفرنسي (بول فان تيغم Paul van tieghem) تعريفه بالقول "الأدب يقوم على الفكرة والأداة".

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص316، 317.

● إذن ومن خلال ما سبق من تعريفات نجد أنّ الأدب فن لغوي له أجناسه وضوابطه يهدف إلى تبليغ فكرة وإثارة الانفعال في وجدان قارئه.

ثالثا: تعريف نظرية الأدب:

مصطلح مرتبط بعدد كبير من النظريات الأدبية (مثل نظرية المحاكاة ونظرية التعبير ونظرية الانعكاس ونظرية الخلق ونظرية الأنواع الأدبية وغيرها)، وتتأسس هذه النظريات على خلفية فلسفية ومعرفية متنوعة أهمها تلك التي ظهرت في القرن العشرين.

يعرّفها رينيه ويليك René Wellk بقوله: "النظرية الأدبية تدرس مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك"[1].

وهي أيضا: "الدراسة العلمية للأدب بما هو ظاهرة ثقافية، وهذا تخصص يتعلق بكل من علم اللغة وعلم الجمال وعلم التشكّل(المورفولوجيا).

ويعرّفها الناقد والكاتب السوري (شكري عزيز ماضي) كالتالي: "هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية المتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية علامة في من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره"[2].

وعلى هذا التحديد فإنه:

- ليست كل الآراء في الأدب ترقى إلى مستوى النظرية لأنها لا تتأسس على فلسفة محددة.
- الاتساق والانسجام الذي تتصف به النظرية الأدبية لا يعني أن النظرية تخلو من الثغرات التي قد تؤدي إلى غيابها في مراحل معينة.
- تهتم نظرية الأدب بمقومات الأدب كحقيقة عامة في أي زمان ومكان وفي أي لغة كتب بها، ولا يتم الكشف عن نشأة الأدب إلا بالبحث في العلاقة بين الأديب والعمل الأدبي.

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وأرين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص40.

[2] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص13.

- البحث عن طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية وخصائصها ومميزاتها العامة.
- البحث في وظيفة الأدب يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء أي بيان أثر الأدب في المتلقين، ولولا الأديب لما وجد العمل الفني.

رابعا- محاور نظرية الأدب:

تهدف النظريات الأدبية إلى وضع قواعد عامة تؤطر الأدب لتبحث في نشأته وطبيعته ووظيفته، حيث تثير نظرية الأدب مجموعة من الأسئلة المهمة مثل: ما هو الأدب؟ هل هو تقليد لنصوص أخرى أو تقليد للطبيعة كما في نظرية المحاكاة، ما أبعاد الأدب؟ وما خصوصياته؟ ولماذا الأدب؟ وما الداعي إلى وجود الأدب؟ كيف يبدع الأديب أدبا؟ لمن يكتب الأديب؟ وغيرها من الأسئلة التي نجد إجابتها ضمن محاور هذه المحاضرات.

- **نشأة الأدب:** تبحث نظرية الأدب في الأسباب المؤدية إلى نشأة الأدب فهل هي القوى الخارجية كالوحي والالهام أي ربة الشعر عند اليونان أو شيطان الشعر عند العرب الجاهليين أم هي قوى داخليه في الإنسان كغريزة حب النغم والايقاع أم الانفعال والنشاط العام للخيال أم هو اللاشعور الفردي أو الجمعي أم هي الأساطير القديمة المخزونة في ذهن الإنسان أم هو نتيجة لعمليه خلق حرة أو لفعالية اجتماعية.

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

- **طبيعة الأدب:** تحاول نظرية الأدب الإجابة عن سؤال مركزي وهو ما الأدب؟ ما ميزاته؟ ما الخصائص الخاصة به؟ هل الأدب محاكاة لفظية فقط؟ وهل هو محاكاه للظواهر الخارجية أم الداخلية أم لكليهما؟

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

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

- **وظيفة الأدب:** هل وظيفة الأدب افساد الاخلاق كما قال أفلاطون أم تطهير العواطف على رأي أرسطو؟ أم هو للمتعة الخالصة والاحساس بالجمال الخالص؟ وهل يساعد على

الفرار من الواقع أو يدفعنا إلى الالتصاق به في سبيل تخطيه إلى واقع افضل؟ أم هل يثير في القارئ انفعالا وجدانيا أو هو يساعد المؤرخ وعالم الاجتماع وعالم النفس على فهم التاريخ والمجتمع والنفس البشرية؟[1].

خامسا- العلاقة بين نظرية الأدب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب:

تكون نظرية الأدب تالية للأعمال الأدبية مثلها مثل النقد الأدبي وتاريخ الأدب إذ يستنتج منظرو الأدب نظرياتهم من خلال تأمل ومتابعة تراكمات النصوص، ويعد النقد الأدبي وتاريخ الأدب أكثر حقول الدراسة الأدبية تداخلا مع نظرية الأدب وتتداخل بدورها مع عناصر الظاهرة الأدبية (المؤلف والقارئ والنص).

- تعريف النقد:

النقد يتجاوز التمييز بين الجيد من الكلام والرديء. إنه أسئلة عقلية يطرحها الناقد تتعلق بمعنى العمل الأدبي. ماذا أراد الأديب أن يقوله؟ وهو سؤال يتعلق بالمضمون، ثم يسأل عن الكيفية التي عبر بها المبدع عن أفكاره وعواطفه فهو يتناول المضمون والشكل لتأتي مرحلة الحكم والتقويم.

وإذن لدينا التفسير -التحليل- الحكم، ماذا قال الأديب ؟ كيف قال؟ هل نجح؟

"والنقد عموما يتجه إلى دراسة النص الأدبي والبحث في مكنوناته وجمالياته الخاصة والبحث في سياقاته أو العوامل المؤثرة فيه وفي صاحبه ومتحرك مع حركيه انتاج النصوص كما ان النقد كلي يتصل بالنص ككل وله طرق وأساليب ويستند النقد إلى نظريات أدبية تعد القاعدة التي يستند اليها الكاتب لإبداع نص أدبي ثم يعود الناقد اليها لتقويم النص وتحليله وتفسيره وكشف خصوصياته فمجاله تنظيري تطبيقي وبذلك فالنقد يجمع بين روح العلم وروح الفن"[2]

[1] ينظر: شكري عزيز الماضي: نظرية الأدب، ص9-10-11-12.

[2] احمد رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري عالم الكتب الحديث الاردن 2008، ص26-28.

إذن النقد في كل ذلك يتعلق بنص أو مجموعة نصوص لأديب معين أو لمجموعة أدباء فهو له طابع تطبيقي عملي وهذا هو الفرق بينه وبين نظرية الأدب والناقد بطبيعة الحال يتسلح بنظرية الأدب ليعالج الأدب وهنا التداخل.

- تاريخ الأدب:

تاريخ الأدب يدرس الأدب من جانب تاريخي تطوري، " فالمؤرخ الأدبي لابد له من مفاهيم عامه للتمييز بين الأعمال الأدبية من خلال تعامله مع النص ليبين الظروف والملابسات التي احاطت به وبصاحبه وبهذا فهو ناقد دون ان يشعر لأنه يضع مقاييس لأحكامهم التاريخية لان كل عمل فني موجود فهو خاضع للملاحظة المباشرة ومن خلال ذلك ستحل مشكله فنيه سواء كان العمل قد الف بالأمس أو منذ الاف السنين وليس في وسعنا تحليله أو تحليل خصائصه دون رجوع إلى تاريخه ومبادئه النقدية فيجب ان يكون مؤرخ الأدب ناقدا ولو لكي يكون فقط مؤرخا وعكس ذلك صحيح، فتاريخ الأدب شديد الاهمية للنقد الأدبي حالما يخرج هذا النقد عن اطار الميل والنفور الذاتيين، والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في احكامه الأدبية فليس بمقدوره ان يعرف أي الأعمال الأدبية اصيل وايها منقول أو مسروق من خلال جهله بالشروط والخلفيات التاريخية سيخطئ لا محاله في فهم العمل الفني"[1] واذا كانت النظرية تبحث في الكليات فإن التاريخ الأدبي يهتم بالفردي والخاص يبحث عما يميز هذا الأديب أو ذاك أو تلك المدرسة.

وعن العلاقة بين نظرية الأدب وتاريخ الأدب ونقده يقر رينيه ويليك أنها تقوم على التواشج من خلال قوله "إنها تستلزم بعضها بعضا بشكل يبلغ من شموله أننا لا نستطيع تصور النظرية الأدبية بدون نقد أو تاريخ، أو النقد بدون نظرية أو تاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد"[2] ونظرية الأدب تسعى لدراسة الأدب دراسة منهجيه من خلال وظيفته ومفهومه وأدواته، معتمده على منجزات النقد الأدبي وتاريخ الأدبي وغيرها، بغرض الإجابة

1 ينظر رينيه ويليك وأوستن وارين نظرية الأدب، ص: 46.

2 المرجع نفسه، ص41.

عن الأسئلة التي يطرحها كل عصر لذلك فهي لا تعرف الثبات بل تساير التحولات الفكرية والفلسفية والأدبية والمنهجية مستهدفه اقطاب الأدب الثلاثة (النص والمؤلف والقارئ)، ومن ثمة فقد عدها رونيه ويليك منظومة من المبادئ والقيم المستمدة من نقد الأعمال الأدبية المحددة، والتي تستعين بالتاريخ الأدبي بصورة مستديمة ومنتظمة.

وينطلق النقد الأدبي مثل تاريخ الأدب من المقدمات التي تصوغها نظرية الأدب، حيث تساعده هذه المقدمات في تقدير ما هو جديد وقيم في العمل الأدبي الذي يحلّله بالموازنة مع ما سبقه من إنتاج أدبي، وبذلك يغني النقد الأدبي تاريخ الأدب بمادة جديدة، ويبيّن اتجاه التطور الأدبي وآفاقه.

غير ان هذه الروابط الوثيقة بين النظرية الأدبية والنقد الأدبي وتاريخ الأدب لا ينفي ان لكل منهم استقلاليه في ميدانه الخاص على الرغم من حقيقة تعاملهم مع النصوص الأدبية اذ أن كل له طريقته الخاصة في التعامل مع الأعمال الأدبية يحددها الهدف المتميز لكل منهم، فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليبين الظروف والملابسات التي احاطت به وبصاحبه والناقد يتعامل مع النص ليبين مواطن الجودة والرداءة واسبابهما أو لكي يصدر أحكاما أو تقويما، فيما المنظّر الأدبي يهتم بجملة من النصوص لا لكي يصدر أحكاما أو يصوّر انفعاله وإنما لكي يستنبط مبادئ شاملة تبيّن حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة.[1]

سادسا- نشأة نظرية الأدب:

لم تتحول نظرية الأدب أو التنظير الأدبي إلى الدراسة الأكاديمية المستقلة إلا منتصف القرن العشرين، حيث تعود جذورها إلى فلاسفة اليونان القديمة قبل آلاف السنين، كما نجد ذلك في كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ونجد لها أيضا جذورا في بعض الكتابات البلاغية والنقدية العربية القديمة كما في كتابات الجاحظ(159هـ-255هـ)، وأبي العباس المبرد (210هـ-286هـ)، وعبد الله بن المعتز(247هـ-296هـ)، وقدامة بن جعفر(ت337هـ)، والقاضي الجرجاني (322هـ-392هـ)، وابن رشيق القيرواني(390هـ-496هـ)، وابن طباطبا

[1] ينظر: شكري عزيز: في نظرية الأدب ، ص: 14.

العلوي(250هـ-322هـ)، وغيرهم ممن كان جل همهم منحصرا في تعريف الشعر ووضع قواعد ومقولات ترتبط بتفسير وظيفته والدافع إلى قوله.

ومنذ منتصف القرن العشرين بدأت النظرية الأدبية تأخذ معالمها الحديثة خصوصا بعد الاهتمام الكبير بتحليل الأدب اعتمادا على المناهج النقدية التي كانت تستند على خلفيات معرفية وفلسفية مختلفة، وابتداء من سنة (1960) عرفت نظرية الأدب اهتماما كبيرا في الأوساط الأكاديمية خاصة في أمريكا وبريطانيا، وكان ينظر إليها أنها رؤيا متطورة في وضع قواعد عامة تؤطر الأدب.

المحاضرة (02): طبيعة الأدب

أولا- كلمة أدب وتطورها الدلالي (عند العرب والغرب):

سنتناول تعريف الأدب كما تتبعها الدارسون انطلاقا من العصر الجاهلي ثم عصر صدر الإسلام، ثم العصر الأموي ثم العباسي وصولا إلى تعريف ابن خلدون للأدب وانتقالا إلى العصر الحديث في الثقافة العربية لنصل إلى تعريف الأدب، ويمكننا تناول ذلك بإيجاز.

1- مفهوم الأدب في الجاهلية:

لم تكن كلمة أدب ومشتقاتها تدل في العصر الجاهلي على فن القول كما هو عليه الحال الآن، بل كانت كلمة أدب تدل على المأدبة أو الدعوة إلى الطعام، يقول شوقي ضيف: « وإذا رجعنا إلى العصر الجاهلي ننقب عن الكلمة -أدب- فيه لم نجدها تجري على ألسنة الشعراء، إنما نجد لفظة آدب بمعنى الداعي إلى الطعام، فقد جاء على لسان طرفة بن العبد نحن في المشتاة ندعو الجَفَلَى. لا ترى الأدب فِينا يَنتقِر ومن ذلك المأدبة بمعنى الطعام الذي يُدعى إليه الناس، واشتقوا من هذا المعنى أَدُب يأدُب بمعنى صنع مأدُبة أو دعا إليها »[1]

2- مفهوم الأدب في عصر صدر الإسلام:

وهذا المعنى الحسي تحوّل في عصر صدر الإسلام إلى معنى خُلُقي نفسي، فقد ورد عن رسول الله ﷺ أنه قال «أَدَّبَنِي رَبِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي».[2]

فالأدب في هذا الحديث يعني التربية والتهذيب، واللّطف وحُسن المعاشرة. وهذا المعنى اللغوي للكلمة ظل متداولا عبر العصور، ومازلنا نستخدمه لحد الساعة، ولكننا نستخدمه في المعنى اللغوي وليس الاصطلاحي. وهذا الحديث غير واضح السند ولكنه جرى على الألسنة

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي -1 - العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر ط 11، د ت، ص: 7.

[2] عبد الكريم بن عبد الله الخضير: الحديث الضعيف وحكم الاحتجاج به، دار المسلم للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية 1997، ص: 30 .

وتقبّله الناس فصار من الأحاديث المشهورة في الأدب قال عنه شيخ الإسلام ابن تيمية "إن معناه صحيح ولكن لا يُعرف له إسناد ثابت"[1].

3- مفهوم الأدب في العصر الأُموي:

كانت كلمة الأدب في عصر بني أمية تعني الأمثلة والشواهد التي يتم شرح الأقوال بواسطتها وأُطلِقت لفظة المؤدّبين على طائفة من الناس مهمتهم تعليم الناشئة، وخاصة من أبناء الخلفاء والأمراء إذ كانوا يعلّمونهم مبادئ اللّغة والحساب وأشعار العرب والفقه، فضلا عن القرآن الكريم. ويختلف المؤدّبون عن المعلّمين كوْن المؤدّبين يعلّمون أبناء الخاصة، يقول مصطفى صادق الرافعي: "أما المؤدّبون فهم الذين ارتفعوا عن تعليم أولاد العامة إلى تعليم أولاد الخاصة أو أولاد الملوك المرشّحين للخلافة وأخذهم بفنون الآداب كالخبر والشعر والعربية ونحوها ولذلك كانوا يسمونها علم المؤدبين"[2].

4- مفهوم الأدب في العصر العباسي:

وظلّت كلمة أدب تطلق على المؤدّبين في هذا العصر أيضا، كما أُطلقت الكلمة على فنون المنادمة وأصولها. والمنادمة تقتضي الغناء، ولذلك فقد دخلت الموسيقى ضمن الآداب، ونظرا لتقرّب الشعراء من الخلفاء ومديحهم فقد استأثروا بلفظة الأدباء .

- تعريف عبد الرحمن بن خلدون (732هـ-808هـ)

يعرّف ابن خلدون الأدب فيقول عنه: "هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنَّما المقصود منه عند أهل اللسان ثَمَرَتُه، وهي الإجادة في فنّي المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصُل به الملَكة من شِعرٍ عالي الطبقة، وسجع متساوٍ في الإجادة، ومسائلَ من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرّقةً يستقري منها الناظر في الغالب معظمَ قوانين العربية، مع ذكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة

---

[1] عامر الجزار وأنور الباز: مجموعة الفتاوي لشيخ الإسلام تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني 228هـ: دار الوفاء، في 37 مجلد، ص: 18/215.

[2] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، مطبعة الإيمان، القاهرة، دت، ص: 29.

والأخبار العامة والمقصود بذلك كله ألا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفَّحه، لأنه لا تحصل الملَكة من حفْظه إلا بعد فهمه فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمه.

ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث مُتونُها فقط وهي القرآن والحديث، إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب إلا ما ذهب إليه المتأخّرون عند كلَفهم بصناعة البديع من التورية في أشعارهم وتَرَسُّلِهم بالاصطلاحات العلمية، فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائما على فهمها.

وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أنّ أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها، وكتب المحدَثِين في ذلك كثيرة.

وكان الغناء في الصدر الأول من أجزاء هذا الفن لما هو تابع للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه، وكان الكُتّاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه، فلم يكن انتحاله قادحًا في العدالة والمروءة، وقد ألّف القاضي أبو الفرج الأصفهاني كتابه في الأغاني جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولتهم، وجعل مبناه على الغناء في المائة صوت التي اختارها المغنّون للرشيد، فاستوعب فيه ذلك أتَمّ استيعاب وأوفاه، ولَعَمري إنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سَلَفَت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال، ولا يعدل به كتاب في ذلك نعلَمه وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها وأنّى له بها ؟"[1]

[1] ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون ص764.

يتناول ابن خلدون في هذا النص علم الأدب من حيث تعريفه وطبيعته، وقد تناول هذا الموضوع ضمن حديثه عن العلوم التي قسّمها إلى صنفين: صنف عقلي وصنف نقلي، والصنف النقلي يتمثل في العلوم الشرعية التي حددها في علوم القرآن من تفسير وقراءات، وهذه العلوم تعتمد على علوم اللسان التي منها اللغة والنحو وعلم الآداب، وإذن فابن خلدون يرى أن الآداب علوم مساعدة لمعرفة الشريعة، فالغرض إذن القدرة على فهم كتاب الله وسنّة رسوله عليه الصلاة والسلام وهو في حديثه عن الأدب يجعل موضوعه شاسعا غير محدد، فليس موضوع الأدب هو المهم بل المهم الإجادة في القول شعرا كان أو نثرا، وذلك باتباع سنّة العرب في القول وقد عدّد العناصر الواجب الاهتمام بها والمتمثّلة في الشعر العالي الطبقة، والسجع، ومسائل اللغة والنحو، وذكْرُ أيام العرب أي حروبهم، والأنساب الشهيرة وبعض الأخبار العامة، ثم عاد فقال في حد الشعر إنه حفظُ أشعارِ العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف.-

وحدّد ابن خلدون مصادر الأدب والمتمثلة في:

1 أدب الكاتب لابن قتيبة.

2 كتاب الكامل للمبرد

.3 كتاب البيان والتبيين للجاحظ

4 وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي

والملاحظ أن ابن خلدون يضيف الغناء إلى حقل الأدب رابطا بينه وبين الشعر، وهو يرى "أن العرب لم يعرفوا الغناء إلا لما جاءهم الترف وغلب عليهم الرّفه بما حصل لهم من غنائم الأمم. وتحولوا إلى نضارة العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ، وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران لأنها كمالية، وبعد أن يقسّم كلام العرب إلى منظوم ومنثور يضيف أن للأمم الأخرى أشعارها، ويرى أن الشعر ملَكة وهو يفرّق بين اللفظ والمعنى ويرى أن المعنى كالماء يتم صبّه في آنية هذه الآنية قد تكون ذهبا أو فضة أو نحاسا لكن الماء واحد والمعنى كذلك"[1].

1 ينظر: سعيدي المولودي: حول مفهوم الأدب عند ابن خلدون، مجلة علامات، وزارة الثقافة، العدد 27، 2007، ص77-78-79.

أما حديثا فقد عرّفه محمد مندور بقوله: "هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية، أو هما معا"[1].

ولقد قصد بخصائص الصياغة الشكل الفني أي الجنس الأدبي (ملحمة، قصة، مقالة، قصيدة، رواية) وأيضا طريقه الأداء اللغوي فالكلام العادي لا يعتبر أدبا لانّ ليس له خصائص الأسلوب الأدبي، أما الإحساسات الجمالية أي أن الأدب يحوي قيما جمالية، أما الانفعالات العاطفية فقصد بها أن الأدب لابد أن يحوي حرارة العاطفة والا انقلب إلى حقائق علميه أو رياضيه وحتى وان كان العمل الأدبي يحوي فكرا وجب عليه أن يتضمن الحرارة القادرة على أن تحرك وجدان الإنسان.

كما عرّفه سيد قطب بقوله: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[2]. فكلمة (تعبير) تصوّر طبيعة العمل ونوعه و(تجربة شعورية) تبيّن مادّته وموضوعه و(صورة موحية) تحدد غايته وشرطه، أي أنّ "وصف حقيقة طبيعية مثلا وصفا علميا بحثا ليس عملا أدبيا مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير، أما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل أدبي لأنه تصوير لتجربة شعورية"[3].

5- مفهوم الأدب في الثقافة الغربية:

لا يختلف مفهوم الأدب في الثقافة الغربية كثيرا عن مفهوم الأدب عند العرب، فقد كانت الكلمة فضفاضة لا تكاد تعبّر في الثقافة الإنجليزية عن تخصص محدد ولذلك وصفها أحدهم بالقول ليس لكلمة الأدب وزن عندي. إذ تبدو لي فارغة من المعنى وما هي إلا منتج الفساد الفكري، فلم تكن كلمة أدب تعني فلسفة أو تاريخا أو معرفة أو نقدا أو أي شيء آخر، إنه شيء غامض لا يُحسّ ولا يُدرَك، ومع مرور الزمن سار المصطلح نحو التحديد فصار يُطلَق على الأعمال الأدبية الإبداعية. والأمر نفسه في اللغة الفرنسية، فمن قبل كان الأدب عاما شاملا لكل ما هو قيد الطبع، ولذلك فهو مرتبط بالحضارة، ثم بدأ يسير نحو الدقة

---

1 محمد مندور الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص4.ص4

2 سيد قطب النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003، ص: 9.

3 المرجع نفسه، ص: 10.

فعرّفه فولتير بالقول إنه معرفة الأعمال ذات الذوق الرفيع مع شيء من العلم بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد، وأجمل فان تييجم تعريفه بالقول الأدب يقوم على الفكرة والأداة.

كما عرّف رومان جاكوبسون Roman Jakobson الأدب على أنه "عنف منظّم يُمارَس على الحديث العادي يُحوِّل ويُكثِّف اللغة العادية ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم"[1]. وهذا التعريف يركز على الانزياح باعتباره مفهوما مركزيا في التفريق بين الكلام الأدبي والكلام العادي. فالانزياح والتكثيف يُكسِبان النص شعريّة وهذه الأخيرة مفقودة في الكلام العادي.

إنّ الأدب حسب الشكلانيين الروس "هو تنظيم خاص للغة له قوانينه وبنياته وأدواته النوعية التي يجب ان تدرس في ذاتها، فالنص الأدبي ليس مرَكَبة لنقل الأفكار ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي ولا تجسيدا لحقيقة متعالية إنه حقيقة مادية ويمكن تحليل ادائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة إنّه مكوّن من كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلِّف ما"[2].

بهذا الفهم للأدب انصرف الشكلانيون عن دراسة المضمون أو الموضوع إلى دراسة الشكل الأدبي أو اللغة.

انتهى مصطلح الأدب بعد مسيرة طويلة إلى الرسو عند صورته الحالية كونه انتاجا أدبيا إبداعيا وله صور عديدة أشهرها الشعر والنثر وهو يقوم على الفكرة والقالب الأدبي.

ثانيا- العناصر المكوّنة للأدب:

أرجع النقاد العرب القدامى عناصر الأدب إلى اثنين اللفظ والمعنى، وكان الجاحظ يرى أنّ الأسلوب أو النَّظم هو العنصر الفعّال في النص الأدبي، وعبد القاهر الجرجاني رأى ذلك أيضا، أما ابن قتيبة فقد رأى أنّ جمال النص راجع إما إلى اللفظ أو إلى المعنى أو إليهما معا، وإن خلا منهما كان ميتا لا أهمية له، أما قدامة بن جعفر فقد حدّد عناصر الشعر

1 تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: ت أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، 1991، ص12.

2 المرجع نفسه، ص: 13.

باللفظ والمعنى والوزن والقافية، وعلى ذلك سار العسكري وابن رشيق وابن سنان، أما النقاد المحدَثُون فإنّ عناصر الأدب عندهم تتمثّل في: الأسلوب، المعنى، العاطفة، الخيال.

1. العاطفة[1]:

وهي الحالة التي تتشبّع فيها نفس الأديب بموضوع أو فكرة أو مشاهدة تؤثّر فيها تأثيرا قويّا يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإعراب عما يجول بخَلَده (الخوف– الفرح – الرضا – الأمل...) وهذه حالات وجدانية سريعة الزّوال بينما هذه الحالات قد تتركب وتتعقد حتى تصبح عاطفة أو وجدانا، فالعاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال، والعاطفة تبدأ نحو شيء ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرّد كحب الحرية، أو العلم، أو كراهية الظلم، وهي التي تطبع الإنسان بطابع خاص، وتوجّه مجهوده وتسُوقه لعمل معيّن.

والعاطفة مقسّمة إلى ثلاث: عاطفة الأديب، عاطفة القارئ، عاطفة القصة، أو المسرحية، والعاطفة المهمة من هذه الثلاث هي عاطفة القارئ لأنها هي الحاكمة على النص، لأن النص موجَّه إلى القارئ.

وللعاطفة مقاييس منها:

أ– **صدق العاطفة:** وذلك أن يكون النص منبعثاً عن انفعال صحيح غير زائف.

ب– **قوة العاطفة:** ليس المقصود منها ثورتها وحدّتها، فقد تكون هادئة وأقوى أثرا، إنّ المصدر الأول لقوة العاطفة نفس الأديب وطبيعته، فقد يكون الأديب غزير الفِكر لكنّه ضعيف الشعور، أو العكس.

ت– **ثبات العاطفة واستمرارها:** أي استمرار سلطانها على نفس الأديب طُولَ مدّة الإنشاء، لتبقى العاطفة قوية شائعة في فصول الأثر الأدبي كلّه.

ث– **تنوع العاطفة وسعة مجالها:** أعظم الأدباء هم الذين يَقدرون على إثارة العواطف في مختلف نفوس القرّاء (حب إعجاب– كُره– شفقة)

---

1 ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص47، 48.

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

2.الفكرة(المضمون، المعنى، الموضوع):

الأدب الذي تنقصه الفكرة أدب ميّت خامل، لأنّ الأدب ليس أسلوبا وتعبيراً فحسب؛ ووجب أن تكون الأفكار واضحة في الأدب لا تعقيد فيها، وأن تكون جديدة، صحيحة دقيقة، أما الأفكار المسروقة أو السطحية المتناقضة فمستهجنة ثم إنه يَحسُن بالأديب أن يتناول في الموضوع الواحد الأفكار الوثيقة الصلة بالموضوع وبالمقام، وأن تكون مترابطة فكريا وفنيا، والأديب الناجح من يستطيع إقناع قرّائه بفكرته، وإن كانت مخالفة لما كان يعتقده[1].

3.الخيال[2]:

هو شعور الإنسان ذهنيا بالأشياء غير الحاضرة، وكان قد أدركها من قبل بالحسّ، وهو أيضا تأليف أشياء وصورا في الذهن من أشياء أدركها حسّا، على أن تكون الصورة مُحدَثَة لم يُسبَق إليها. وهذه الصورة الذهنية (الخيالية) تتميّز بما يلي:

أ- أنها أقل وضوحا من الصورة الحسية.

ب- لا تتقيّد بقيود الزمان والمكان .

ت- قابلة للتّشكل حسبما يراه الأديب.

ومن أنواع التخيل: التخيل الابتداعي (الابتكاري)، وهو أن يقوم العقل بجمع أجزاء الصورة المُتَخيَلة من صور مختلفة متعددة معهودة، وترتيبها ترتيبا جديدا.

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

---

1 المرجع السابق، ص50

2 المرجع نفسه، ص51.

4.الصورة (الأسلوب، اللغة):

هي الشكل في النص الأدبي، وتقابل المضمون الذي هو الفكرة أو المعنى في النص ووجب على الأديب ألا يُغلّب جانب المضمون على جانب الصورة وإلا استحال نصه ضربا من ضروب العلم أو المعرفة، ولا أن تطغى على الفكر والمضمون وإلا غدا الأدب أدنى لفظيا.

"إن الصورة المثيرة للالتفات هي القادرة القدرة الكاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره، والتي تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ووحدة العمل الفني وشخصية الأديب وتخيّره للألفاظ تخيّراً فنيا دقيقاً"[1].

"والصورة الشعرية التي هي وليده الخيال وسيلة فنية أساسية لنقل تجربة الشاعر ويجب ان تكون الصورة موازية للتجربة إذ الصورة جزء من التجربة كما يجب:

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

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

ت- أن تكون الصورة واضحة الرؤية غير متنافرة .

ث- الاعتماد على الإيحاء بدل من الوصفية الموضوعية وقد تكون الصورة مجازية وقد تكون حقيقية[2].

---

1 محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص55- 56.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 60

المحاضرة (3): وظيفة الأدب

هل للأدب وظيفة في الحياة؟ ما وظيفته؟.

لا يمكن أن نجيب إجابة صارمة في الموضوع لأن الفلاسفة والنقاد منذ أقدم العصور وإلى اليوم غير متفقين على إجابة محددة، نظرا للمواقف المختلفة ولذلك نجد من يقول بعدم جدوى الأدب وعدم وجود فائدة له، في حين يراه بعض آخر جزء من المعرفة الإنسانية لا يمكن الاستغناء عنه.

أولا- القائلون بعدم جدوى الأدب:

لعل الفيلسوف اليوناني أفلاطون(347/427 ق م) أول الثائرين على الشعر والفن بصفة عامة، بالرغم من موهبته الفنية فهو لا يرى عدم جدوى الأدب فحسب، بل يقول بالأثر السلبي للأدب في المجتمع، ويرى أن الشعراء لا يمتلكون الحقيقة أو التفكير، فهم مثل النافورة يرددون ما تلقيه الآلهة على ألسنتهم، ويرى أن الفنون ومنها الأدب قائمة على التقليد (محاكاة المحاكاة)، فالكون في رأيه ينقسم إلى قسمين عالم مثالي أو عالم المثل، يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار والمفاهيم الخالصة، وبالمقابل هناك العالم الطبيعي أو عالم الموجودات، وهو صورة عن عالم المثل أو محاكاة له، فالشجرة التي نشاهدها في الطبيعة ما هي إلا صورة عن الشجرة الحقة في عالم المثل، أما الفن والأدب فما يوجد فيه هو محاكاة للطبيعة التي هي بدورها محاكاة لعالم المثل أي أن الفن محاكاة للمحاكاة، ومن هنا فالفن يبتعد عن الحقيقة ثلاث مرات أي أنه ناقص وزائف، وزيادة على ذلك فهم يؤثرون على الناس، ويثيرون في أنفسهم مظاهر الخوف والشفقة والرحمة، والدولة في حاجة إلى أبطال للدفاع عنها، وفي حاجة إلى مفكرين منتصرين للعقل لا للعاطفة، من هنا فقد أخرج أفلاطون من جمهوريته الشعراء، وأبقى على قدر ضئيل منهم، أولئك الذين يحتكمون إلى العقل[1].

وقد ازداد التشكيك في قيمة الأدب بازدياد الاعتداد بالعقل، وازدياد الإشادة بالعلم وحقائقه ومناهجه وفوائده الجمة، ولذلك نجد في التاريخ الأوروبي ومع سيطرة العلم طرحا

1 ينظر: شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب، ص19-20-24.

لهذه القضية، ومما قاله أحد العلماء المناهضين للأدب" العالم والفيلسوف يتقدمان ويسرّعان من تطور المعرفة، ويظل الشاعر يتمرغ في نهايات الجهل المهجور، يخوض مستر(ساوثي) غبار الكتب الصفراء باحثا عن الأسفار والحوليات القديمة لينتقي منها كل ما يراه سخيفا وتافها وباطلا، وحين يتكون لديه كتاب مبتذل مليء بالأهوال يؤلّف ملحمة، ويلتقط مستر (وورد زورث) أساطير القرية من عجائزها وقسيسيها، الشاعر هذه الأيام نصف بربري في جماعة متمدّنة، فعواطفه وأفكاره ومشاعره كلها تتم بطرائق بربرية وعادات منسية وخرافات مهملة، إن مسيرة فكره تشبه مسيرة السرطان إلى الخلف".

ثانيا- القائلون بجدوى الأدب:

بالمقابل هناك من يرى الأدب ضروريا في الحياة، ويعتقد أن الحياة لا تقوم فقط على العلوم والتكنولوجيا، فلا بد لها من الفن بكل أشكاله وألوانه، ومن ضمن الفنون الأدب بمختلف أجناسه من شعر ونثر، وقد تعددت الوظائف بتعدد المدارس والتيارات، ولعل من أهم هذه الوظائف نذكر:

أ-**التطهير**: فكرة التطهير تعود إلى أرسطو الذي يرى أن الدراما تظهر للمتفرجين مناظر مثيرة، فتجعلهم يتطهرون من الأمور المكبوتة في نفوسهم، وبالتالي فهم يتخففون من آلامهم، ويحققون التوازن النفسي الذي يؤثر على الناحية الاجتماعية وعلى العمل وعلى الحياة بصفة عامة، وكلمة التطهير هي ترجمة للكلمة اليونانية كاتارسيس (Catharsis)، وهي كلمة طبية تعني المعالجة بنفس الداء، وهو ما ندعوه التلقيح، حيث المعالجة تكون بالمواجهة، وهذه الوظيفة في حقيقة الأمر" وظيفة جمالية نفسية أخلاقية اجتماعية تربوية بل هي أيضا وظيفة علاجية"[1].

ب- **المتعة والتسلية:** من الوظائف التي قالت بها بعض التيارات والمذاهب القول بأن الفن والأدب لا غاية له، وأن غايته المتعة والتسلية، والذي نادى بذلك هم أصحاب الفلسفة المثالية وبخاصة إيمانويل كانط Immanuel Kant(1724-1800)، فكانط يرى أن كل

1 عزه السيد احمد: وظيفه الفن، حدوس وإشراقات للنشر، عمان، الاردن، ط2، 2013، ص35.

عمل فني ذو وحدة جوهرية في حد ذاته، وجماله يكمن في هذه البنية، دون النظر إلى المضمون أو إلى الغاية، وكان كانط يؤمن بالفرد والذاتية والعبقرية، ويرى أن الحكم الجمالي يختلف عن الأحكام العقلية المنطقية، فالحكم الجمالي صادر عن الذوق الذي يُصْدر الحكم عن رضى لا تدفع إليه منفعة، فالرسام يُعجب بفاكهة أو بصورتها ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فنانا[1].

ويعد **مذهب الفن للفن** أشهر من تبنى هذه الرؤية حيث أسست نظرية الفن للفن نظرتها للأدب من فكرة تقول "إن مهمة الأدب نحت الجمال، ورسم الصور والأخيلة الباهرة، من أجل بعث المتعة والسرور في النفس، فليست مهمة الأدب أن يخدم الأخلاق، ولا أن يسخر لقيم الخير أو المجتمع، إنه هدف في حد ذاته، ولا يبحث له بالتالي عن أي هدف خُلُقي أو غير خُلُقي، فحسبه بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يُستَظَل بها من عناء الحياة"[2]

والفن للفن مذهب متمرد على الرومانسية وثائر عليها، فهي تذهب إلى أن الأدب والشعر خاصة فن ذاتي يعرض للعواطف والانفعالات الإنسانية والتعبير عنها من خلال الأدب، فالرومانسية تعد الأدب وسيلة للتعبير عن الذات، والفن للفن مذهب الجمال، الذي يرى الفن والأدب غاية في حد ذاته ومطلوباً لذاته.

وقد سعى مذهب الفن للفن إلى جعل الشعر فنا موضوعيا وغاية في ذاته، همّه نحت الجمال أو خلْقه واستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر[3].

ومن المفيد الإشارة إلى أن هذه النظرية(الخلق) أكّدت على النقاط الآتية المرتبطة بالأدب:

- النظر إلى الأدب كتسلية
- الأدب تكنيك، فالأديب يستمتع بالصياغة الفنية في حد ذاتها، وليس بالأفكار أو الموضوعات المطروحة.

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، 1997، ص285.

[2] وليد قصاب: في الأدب الإسلامي، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 1998، ص87.

[3] ينظر: محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص110.

- الفن للفن والشعر للشعر، بمعنى أنه ليس من واجب الأديب أن يخدم أي جهة كانت، لا أخلاقية ولا سياسية ولا دينية، هدفه الصياغة الجميلة الممتعة وكفى، وكان من الوجوه الأدبية لهذا الاتجاه الشاعر الفرنسي " شارل بودلير(1821 –1867) الذي يرى أن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وأن الشعر لا يمكن أن يتمثّل بالعلم أو بالخلق، وإلا كان مهددا بالموت والخسران، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه، وفي تسمية بودلير ديوانه "زهور الشر" ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر، بل بوجود الجمال في الشر[1].

ومن أعلام هذا التوجه في الأدب نذكر فضلا عن شارل بودلير Carles Boudelaire، إدغار ألان بو Idgar Allan Poe (1809–1852)، الذي تأثّر به بودلير وبندتو كروتشه Benedetto Croce (1866–1956)، الناقد الايطالي صاحب فكرة الحدس في الفن.

ت–الوظيفة المعرفية: بعض النظريات تربط بين الدور الاجتماعي التنموي والأدب، فلا ترى الأدب مجرد تسلية، بل تعدّه تصويرا للواقع وليس تصوير فوتوغرافيا، بل تصويرا دقيقا لحركية المجتمع، صحيح أنه يدخل ضمن إطار البنية الفوقية في المجتمع، ولكنّه يؤثر في البنية التحتية، ويقدّم خدمة للمجتمع، وقد قالت بذلك نظرية الانعكاس، والأديب عندهم لا يكتفي بتصوير الواقع فحسب بل يصوّر ما ينبغي أن يكون، يصوّر طموحات الأمة وتطلّعاتها، وهو ما يسمى بالوعي الممكن، وهذا ما طرح قضية أخرى تخص هذه الرؤية والمتمثلة في **(رسالة الأدب وقضية الالتزام)** حيث دعت الاتجاهات المادية في الأدب والفلسفة الوجودية إلى ضرورة التزام الأدباء بقضايا الناس والتعبير عنها بحرية وتلقائية، باعتبار أنّ الأديب يعيش ضمن جماعة، فهو لا يهتم فقط بنفسه وبمصيره الفردي لأنه جزء من المجتمع، وعمله الأدبي هو وعي بعالم محدّد في فترة زمنية وموقف محدد، "وللكاتب دوره في كشف حقيقة الناس للناس، وعلاقاتهم فيما بينهم وعلاقاتهم بالأشياء، لتصوير ذلك وتوضيح موقفه من القضايا المطروحة والمواضيع المطروقة، "فالكتابة إلتزام متبادل بين

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1997، ص291.

الكاتب والقارئ عن حريه واختيار في سبيل فهم الإنسانية في حدود مجتمع الكاتب الحاضر لتغيير هذا المجتمع في المستقبل إلى ما هو خير"[1] ومن أبرز من دعا إلى الالتزام (جان بول سارتر) ولكنّه قصر الالتزام على النّثر دون الشعر، أما الماركسية فقد دعت وبالغت في ضرورة تقيد الأدباء بالالتزام وهنا ينبغي أن نفرّق بين مصطلح **الالتـزام** الذي يعني تبنّي قضايا الجماهير والدفاع عنها بصدق وتلقائية، وبين ما يُسمَّى **بـالإلزام** وهو التعبير عن قضية معينة بغير حرية، وهذا هو الخطر الذي حذر منه الفلاسفة والنقاد وعلى رأسهم سارتر، لأنه في مثل هذه الحالات يصير الأدب نوع من الدعاية والمفروض أن يكون الأدب نابعا من ضمير الكاتب وصدقه وأصالته.

1 المرجع السابق، ص325

المحاضرة (4): نظرية المحاكاة:

أولا- مفهوم كلمة المحاكاة لغة واصطلاحا:

قبل الخوض في نظرية المحاكاة وجب التوقف قليلا لنعرف المفهوم الأولي لهذا المصطلح من حيث اللغة والاصطلاح حسب ما جاء في المعاجم اللغوية والفلسفية.

ففي اللغة: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه ... وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. والمحاكاة المشابهة تقول فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيهما بمعنى، القصة كما قلت، لقد حكيت فلان وقصته لقد فعلت نفس الشيء كما قال أو قلت نفس ما قاله، سواء لم أتجاوز[1].

وورد في معجم القاموس المحيط" أن كلمة محاكاة مأخوذة من حكوتُ الحديث أحكوه كحكيته أحكيه وحكيت فلانا، وحاكيته شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء وعنه الكلام حكاية نقلته، والعقد شددتها كأحكيتها وامرأة حَكِيّ كغنيّ نمامة، واحتكى أمري: استحكم وأحكى عليهم أبرّ "[2]

إن المتأمل في مفهوم المحاكاة في المعاجم اللغوية يدرك بوضوح أنها لا تخرج عن مفهوم التقليد والمشابهة.

قد أخذ العرب هذا المفهوم أي محاكاة عن اليونان على ما يكاد يكون مؤكدا ولا يفيد هنا القول أن الفعلين حكى وحاكى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب فن الشعر لأرسطو بزمن بعيد، صحيح أن الحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليدا كاملا كما يفهم من معاجم اللغة، وصحيح أنه ورد في الحديث النبوي: ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله، والظاهر أن العرب والمستعربين ظلوا يستخدمون كلمة

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3، 1994، بيروت ج 14، ص: 191.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1995 ج 4، ص: 346.

حكاية كمصدر للفعلين المترادفين حتى كان عصر المترجمين فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة. [1]

- المفهوم الاصطلاحي للمحاكاة:

المحاكاة اصطلاح يوناني ميتافيزيقي الأصل، استعمله الفلاسفة والمفكرون منذ القدم غير أن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة لم يستخدم إلا في وقت متأخر .

وقد استمدت كلمة المحاكاة من المصطلح الإغريقي Mimesis التي جرت العادة بترجمته إلى محاكاة بالعربية وImitation بالإنجليزية وما يماثلهما: فالمحاكاة Mimesi مصطلح استعمله أفلاطون قبل أرسطو والمصطلح في دلالته القديمة معنى العرض أو إعادة العرض، أو "الخلق من جديد"[2] أي في دلالاته يعني التقديم أو إعادة التقديم أو الخلق من جديد.

كما جاء تعريف اصطلاحي للمحاكاة في كتاب آخر: هي اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون حيث قال سقراط: "أن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت والعمارة كلها أنواع التقليد"[3]

أما المحاكاة في موسوعة أندري لالاند: "هو ذلك الذي يقلد ويعلم أنه يقلد"[4] وهو الذي يشبهك ويعلمك أنه يقلد.

وما أثار انتباهنا أن كلمة مثل كلمة محاكاة استحوذت على أكبر قدر ممكن من التفكير عند أفلاطون وأرسطو في ميدان العمل الفني، فقد عمل كل واحد منهما مذهبا في الفن نفسه من خلال دراسته لنظرية المحاكاة، وانشغل بها المفكرون بعدها.

كما جاء في موسوعة المصطلحات الفلسفية "أن المحاكاة خاصة بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا نحاكي المحسوسات

---

[1] مصطفى الحوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، 1981، ص: 92

[2] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ص61

[3] إحسان عباس، فن الشعر نشر وتوزيع دار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، ص: 14.

4 أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات النشر ط2، بيروت، 2001، ص: 653.

بـالحواس الخمسـة بتركيـب المحسوسـات المحفوظـة عنـدها المحاكيـة لتلـك، وأحيانـا تحـاكي المعقولات، وأحيانـا تحـاكي القوة الغاذيـة، وأحيانـا تحـاكي القوة النزعويـة، وتحـاكي أيضـا مـا يصادف البدن من المزاج"[1].

- مفهوم نظرية المحاكاة:

يتفق الدارسون على أن نظرية المحاكاة أول نظرية أدبية ظهرت في تاريخ الأدب في القرن الرابع قبل الميلاد والتي تعود أصولها إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (427 ق.م، 374ق.م)، وأعاد صياغتها بعده تلميذه أرسطو (384 ق.م، 322ق.م).

ثانيا- الأصول التاريخية لنظرية المحاكاة:

تعود الأصول الأولى لنظرية المحاكاة إلى تأثر الأدب الروماني بالأدب اليوناني، فالأدب الروماني من الآداب التي عرفت تأثرا بالثقافات الأجنبية فقد اجتاح الجيش الروماني سنة (146ق.م) بلاد اليونان وحقق انتصارا ساحقا أثر كثيرا على العالم القديم، وبالرغم من هذا الانتصار استطاع اليونانيون أن يلحقوا بأعدائهم هزيمة ثقافية بتأثير أدبهم في أدب الرومان الذين انتصروا عسكريا وانهزموا ثقافيا وأدبيا أمام التراث الأدبي والثقافي اليوناني الضخم والغني.

"لكن المحاكاة، بمعنى التقليد والتشابه وما في حكمهما، تحيل بالضرورة على قاعدة التشبيه التي من شأنها إلحاق الناقص في الصفة بالزائد، والضعيف بالقوي... الخ وبالفعل فقد كان تقليد الأدب الروماني لليوناني مطابقاً لتلك القاعدة، فلم تكن براعة الرومان وحذقهم الأدبي في مستوى ما وصل إليه الإبداع لدى اليونان، والمؤرخون يذكرون أنه لا يكاد يعرف للرومان أدب قبل أن يتصلوا بالأدب اليوناني، وأنه ازدهر أدبهم بفضل المحاكاة لليونان"[2].

تحوّل الأدب الروماني إلى محاكاة واضحة للأدب اليوناني وذلك ما أفقده تميّزه وأصالته، فالأدب اليوناني أصل والأدب الروماني مجرّد صدى، كل ذلك كان بمثابة تمهيد

---

1 جبران جهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998، ص: 774.

2 صالح زياد: آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2016، ص39.

لظهور نظرية المحاكاة في عصر النهضة الأوروبية من (القرن14 إلى القرن17)، حين نحا الأدباء اللاتينيون إلى محاكاة الأدب اليوناني واقتفاء أثره من أجل النهوض بأدبهم.

ثالثا- مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة اليونايين:

- **المحاكاة عند أفلاطون:** تعد «نظرية المثل الأساس والمنطلق الذي تبنى عليه فلسفة أفلاطون بكاملها في الفن والجمال والتي أراد التعبير بها عن طبيعة النظرة العقلية إلى الألم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة، فنظرية المثل كانت تعبيرا عن نظرية عقلية كلية، وهكذا فإن فلسفة أفلاطون المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة: أي إنها توجت الوجود كله بعالم المثل"[1].

ويرى أفلاطون كذلك "أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر هي: الدائرة الأولى دائرة المثل والمدركات العقلية وهي دائرة الحقائق الكلية، والدائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس والطبيعة والواقع، والدائرة الثالثة هي دائرة الفنون والعلاقة التي تربط بين هذه الدوائر الثلاث هي علاقة المحاكاة والتقليد"[2].

أما كلمة (محاكاة) "فيحمل توظيفها دلالة تقليد للآخرين والتشبه بهم سواء في الكلام أو في الحركات"[3]. وبذلك فهي نشاط تمثيلي يصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجوديه بطريقه مشابهة لحقيقتها المادية.

لقد كان لديه مفهوما خاصا لهذه النظرية التي اعتبرها جوهر الفن، فهي عنده محاكاة لعالم المثل وليس لعالم الواقع، لذلك طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لأنهم يحاكون الواقع موطن الرذيلة والفسوق، وأبقى على الشعراء الذين تشبثوا بعالم المثل وقيم الجمال والخير السامية في محاكاتهم.

---

1 عصام فصيحي: أصول النقد العربي القديم مطابع الأصيل، -سوريا- 1981، ص: 48

2 شوقي ضيف: في النقد الأدبي دار المعارف، ط 6، القاهرة، 1962، ص: 15

3 أفلاطون، الجمهورية، ص86.

- المحاكاة عند أرسطو (384-322ق.م:

أرسطو وهو تلميذ أفلاطون، وقد تتلمذ أرسطو على يدي أفلاطون لأكثر من عشرين سنة، وهو صاحب كتاب فن الشعر، هذا الكتاب الذي هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأروبي لمدة تزيد عن الألفي سنة، فقد ظل أساسا للنقد الانجليزي، والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي، حتى أواسط القرن الثامن عشر، لذلك يرى مؤرخو النقد أن كتاب الشعر أهم مؤلف في تاريخ النظرية، كما يعد أوّل جهد منهجي منظم في تاريخ النظرية).

يرى أرسطو أن الشّعر نوع من المحاكاة وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون لكنّه يمنحه مفهوما جديدا متباينا عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى ان الشعر محاكاه للمحاكاة وبالتالي فهو صوره مزيّفه ومشوّهه عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة واذا كان أفلاطون قد عمّم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي فان أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون، كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأن المحاكاة نقل حرفي(أو مرآوي على حد تعبير أفلاطون في الجمهورية) لمظاهر الطبيعة ويرى أرسطو بأن الأديب حين يحاكي فانه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول، بل ذهب أرسطو إلى ابعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال، فاذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا ينبغي عليه أن لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي افضل مما هو عليه فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص لذلك فان الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياه الإنسانية[1].

في عصر النهضة الأوروبية خلال القرنين (15 و16)، عاد الأوروبيون إلى الأدبين اليوناني واللاتيني القديمين وترجموهما وعلقوا عليهما بفضل الترجمات العربية لفلسفة أرسطو وأفلاطون وغيرهما من فلاسفة اليونان، بالرغم من المعارضة العنيفة لرجال الكنيسة بسبب الصبغة الوثنية التي تتصف بها تلك الآداب القديمة.

1 شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب، ص29.

هكـذا قامـت نهضـة الأدب الكلاسـيكي الأوربـي علـى أسـاس تقليـد الآداب اليونانيـة واللاتينية تقليدا التزمت فيه موضوعيا بكثير من مميزات هذين الأدبين من أساطير وقصص وقواعد فنية، وقد حدث ذلك كله عن وعي وقصد في دعوة تبناها النقد الكلاسيكي.

رابعا- المحاكاة عند الفلاسفة العرب القدامى[1]:

ترجم العرب كتاب أرسطو لكنهم مالوا إلى أفكار أفلاطون لأن تفسيره للمحاكاة كان أقرب إلى طبيعة الشعر العربي بالرغم من هجومه على الشعر والشعراء الذين طردهم من جمهوريته الفاضلة، فقد وافق النقاد العرب أفلاطون على أن الشعر تصوير حسي لمظاهر الأشياء وخالفوه في موقفه من الشعر والشعراء، ولعل أهم ملاحظة هنا أن النقد العربي لم يجد مصطلحا يقابل مصطلح المحاكاة سوى مصطلح التشبيه والتخييل، والتشبيه قد يصدق على مفهوم أفلاطون للمحاكاة، لكنه لا يصدق على مفهوم أرسطو مطلقا، لأنه اعتبر الفن محاكاة لصورة الواقع .

وهناك تأكيد على وجود فارق دائما بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه .

اللافت أن فلاسفتنا قد حولوا مدار المحاكاة من حيث أنها تدل على علاقة العمل الشعري بالواقع على أن تكون هي وسائل المحاكاة وجعلوا محور هذه الوسائل (التصوير) ومن هنا اكتسبت المحاكاة عندهم بعدا دلاليا جيدا ينأى بها عن معنى التقليد، ذلك أن المحاكاة عندهم اقترنت بالتشبيه من ناحية وبالتخييل من ناحية أخرى....

يوظف أبو نصر الفارابي مصطلح (المحاكاة) ويرى أن الشعر قائما عليها سواء في ذلك عند اليونانيين أو عند الأمم الأخرى، وكما وظف أبو نصر هذا المصطلح وظفه أبو علي ابن سينا حين استعمل المحاكاة بمعنى التخييل: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة.

المحاكاة عند الفارابي هي نوع الإيهام بشبيه الشيء في حين أن المغالطة يوهم بنقيض الشيء على أنه حقيقة.

---

1 ينظر: يوسف الإدريسي: التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ص: 80 – 83.

ولا يظن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي، وإذا المغلط هو الذي يغلط السامع على نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في الحس.

بحسب الفارابي إن الخيال الشعري الذي يتجسد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنما يعنيه أن يحقق، تأثيرا ما عن طريق الشبيه أو المثيل، في حين تعني المغالطة بأن تثبت شيئا ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا للحقيقة".

وبذلك فإن الأقوال الشعرية غير ملزمة بنقل ما في الواقع ومطابقته ونفهم بهذا أن طبيعة المحاكاة هي الخلق والتخييل وتشكيل للموضوع الشعري.

أما ابن سينا فيعرف المحاكاة في قوله: والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو. فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة. هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يشتبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم. وهو بهذا يؤكد أن المحاكاة تعطي شبيه الشيء، ولا تنقله كما هو وأن المحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع وهناك تأكيد على وجود فارق دائما بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه .

"ونشير إلى أن إقحام فلاسفة الإسلام لمصطلح التخييل في شروحهم لكتاب الشعر لأرسطو يدل على وعيهم أن مفهوم المحاكاة الأرسطي لا يقارب مختلف الجوانب الإبداعية التي تسم العملية الشعرية وتحدد مستويات تشكلها واشتغالها، ذلك أنه يقتصر على النظر في الجوهر التمثيلي للخطاب الشعري وخصائصه الدلالية والتركيبية واللغوية ثم طبيعة علاقته بالعالم المادي، ولا يربط العملية الشعرية بقوى الشاعر الخيالية التي تعد أداة خوضه لتجربته الإبداعية، كما أنه لا يبين طبيعة الإثارة التخييلية، التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي"

المحاضرة (5): نظرية التعبير:

نظرية التعبير، لدى المؤرخين لها من الوجهة الواقعية هي انعكاس للتغيرات الجذرية التي هزت المجتمع الأوربي بعد حدث الثورة الفرنسية على الإقطاع وهيمنة الطبقة الوسطى وقيام نهضة صناعية واقتصادية منذ منتصف القرن الثامن عشر أفضت إلى تبلور الروح الفردية ونموها وتطلبها واقعاً جديداً بعلاقات ديمقراطية. وهو الأمر نفسه الذي يركن إليه المؤرخون لنشأة نظرية التعبير في الفكر العربي، فهي لدى جابر عصفور مثلاً –الموازي النظري للرومانسية العربية التي كانت الموازي الإبداعي للفكر الليبرالي الذي شاع ما بين الحربين العالميتين. [1]

فالتغيرات التي شهدتها أروبا أواسط القرن الثامن عشر تمحورت حول الفرد والإيمان بالفردية لم تقتصر على مجال دون آخر، فعلى الصعيد الاقتصادي رفعت البورجوازية شعارها "دعه يعمل دعه يمر"، وعلى الصعيد الأدبي وجد شعار" دعه يعبّر عن ذاته" فكانت الحرية والديمقراطية أساس المجتمع البورجوازي.

ويبدو أن ما لقيته نظرية التعبير من أهمية ونفاذ في الزمن يعود إلى مكانة الانفعال فيها ومركزيته، فالانفعال فردي وعلى هذه الفردية يمكن أن نحيل ما تضمنته نظرية التعبير من ثورة واحتجاج على الكلاسيكية الجديدة التي آلت بالنظرية الأدبية والفنية إلى قيود في الأشكال والموضوعات، وإلى تزييف للذاتية الحقة وما تستلزمه من صدق

لأنها تكرس دوماً جملة من الموضوعات التي ترى أنها هي فقط انفعالات لائقة ووقورة. هكذا كانت نظرية التعبير من هذه الوجهة المعنى التلقائي لنشدان الحرية والشغف بها والتشوق إليها.

أولا– مفهومها:

لكن مصطلح «التعبير» Expression نفسه، يثير سؤالاً لابد من الوقوف عنده. فالتعبير على إطلاقه وسيط لمضمون ولا يخصص الانفعال الذي هو جوهر المعنى وركيزة

[1] ينظر: صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص48– 49.

النظرية في إضافتها إليه وتسميتها به. ألا يمكن أن يكون تعبيراً عن أفكار وليس عن انفعالات ؟ كيف إذن يصلح لتخصيص التعبير عن الانفعال دون إشارة إلى الانفعال؟ وقد نقول هنا إن الاصطلاحات تعني أكثر مما تدل عليه في مقتضاها اللغوي أو غيره، ولا مشاحة في الاصطلاح. لكن لماذا لم يستبدل الانفعال بالتعبير ؟ وإذا نحن راجعنا مصادر النظرية فسنجد فعلاً من يطلق عليها نظرية الانفعال والفيلسوف الأمريكي جيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz أحدهم، وفي مقابل ذلك نجد شيوعاً لتسميتها بنظرية التعبير عند ديدين كما لدى الناطق الأمريكي إم إتش. أبرامز Meyer Howard Abrame في كتابه (المرآة والمصباح) وفي معجمه (مصطلحات الأدب)...الخ.

وهناك من يتناولها باسم النظرية الرومانسية وقد يبدو التركيز على توصيل الانفعال – وليس التعبير عنه كما لدى تولستوي مبرراً لتسمية طرحه النظري في إطارها بـ **نظرية العدوى** Theory of Infection(المصطلح الذي أصبح علامة فارقة على نظريته، ويعني به انتقال المشاعر والأحاسيس من المؤلف إلى غيره من الناس، فيقول: إذا انتقلت بالعدوى تلك المشاعر التي عانى منها المؤلف، إلى المشاهد والمستمع فهذا هو الفن ذاته)، لكن مصطلح التعبير يحمل دلالة لا تؤديها بدائله المستخدمة، لأن نظرية التعبير كما سنرى لا تنظر إلى الانفعال إلا متجسداً في تعبير، وذلك يقطع مع أي تصور عن أن يتخذ الفن سبباً للانفعال أو وصفاً له، أو أن يكون محض انفعال. كلا، إنه تعبير والتعبير دلالة وعي قصدي.[1]

ثانيا– جذورها الفلسفية:

لقد كان للفيلسوفين الألمانيين إيمانويل كانط(1724–1800) وفريديريك هيجل(1770–1831 أصحاب الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق من الوجود، والذات هي التي تخلق الموضوع) أثر واضح في إرساء دعائم هذه النظرية، معرفيا وفلسفيا، حيث كانا يمثلان المنظرين الفلسفيين للبورجوازية والفردية، والموجّهَيْن الحقِيقِيَيْن للنقاد والأدباء الذين ظهروا في هذه الحقبة، هكذا اعتبر كانط الشعور طريق المعرفة الحقيقية،

[1] صالح زياد، المرجع السابق، ص49–50.

وهيجل اعتبر الفن إدراكا خاصا للحقيقة، وأن أداة هذا الإدراك هي الخيال، بذلك تأطرت نظرية التعبير فلسفيا، فذهب أصحابها إلى القول إن الأدب تعبير عن الذات والعواطف والقلب والمشاعر، ذلك أن القلب هو ضوء الحقيقة لا العقل، بذلك أصبحت وظيفة الأدب عندهم تتمثل في إثارة انفعالات المتلقين وعواطفهم، هكذا اهتمت نظرية التعبير بذات الأديب بدل شكل الأدب، وأعطت الأهمية القصوى للطبيعة على حد التقديس، كما ترى أيضا هذه النظرية في عملية الإبداع أن الشاعر يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الذاتية الخاصة، فقد جاءت نظرية التعبير كرد فعل على تقييد العملية الأدبية ووضع ضوابط صارمة عليها، من أجل تحرير الأدب والأديب معا ليعبر عن أحاسيسه، ورؤيته الخاصة وتجاربه الشخصية.

ثالثا- المبادئ والأصول:

1- نفي العلاقة بين الشعر والواقع الخارجي:

وأول ما تنفيه نظرية التعبير العلاقة بين الشعر الذي سيغدو لديها نموذجاً للأدب وللفن إجمالاً، وبين الواقع الخارجي. فالشعر ينتمي إلى داخل الشاعر أي إلى انفعاله، فالدافع الأساسي للشعر هو في داخل الشاعر في الانفعالات والرغبات التي تنشد التعبير، وبذلك لم يعد، كما لدى أرسطو، مقرراً من جهة أفعال الإنسان والصفات التي تم محاكاتها، ولم يعد التأثير المقصود في الجمهور، كما في الكلاسيكية الجديدة).

2 - الامتياز التعبيري للشاعر:

وإذا كان الانفعال مرجعاً للشعر والفن إجمالاً، وكان الناس جميعاً يتشاركون في الشعور به، فيغضبون، ويفرحون، ويحزنون.... الخ، فإن امتياز الشاعر وعبقريته لدى نظرية التعبير هو مدار تأكيد متكرر لدى روادها. وهو امتياز يحيل على ما يتمتع به من حساسية غير عادية، ومن فاعلية ذهنية. فهو – فيما رأى الفيلسوف البريطاني روبن جورج كولينجوود Robi, G.Colling wood مثلاً – يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية، ولديه قدرة غير عادية على النشاط الذهني التلقائي عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين: الخيال» و«الوهم» اللتين ميز بينهما كولردج".

ومن الواضح أن هذا يعني الإزاحة والنفي لهيمنة العقل، تلك التي تبدو من جهة التأكيد على الخيال في نظرية التعبير علامة تغاير وافتراق عن الكلاسيكية، تماماً كما هي إزاحة للمقصد النفعي عن الفن ونفي له، وهي إزاحة تتصل بدلالة الحرية التي تنطوي عليها فردية الأديب التي يتطلبها الخيال مثلما يتطلبها الانفعال. فلنقل – إذن إن نظرية التعبير تقوم على قاعدتين، أو تطير بجناحين الانفعال والخيال، فالشاعر نتيجة قدرته غير العادية على الانفعال والتخيل، يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوي، وبذلك يوفق بين العناصر والموضوعات ويهيمن عليها بوحدة عاطفية. لكن امتياز الملَكة التي تمكن الشاعر من ذلك، لا تبدو إلا بتمييز كولردج بين ملكات ثلاث: أولها الخيال الأولي، ويشترك فيه الناس جميعاً لأنه القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، أما الثاني فهو الخيال الثانوي وهو خيال الشعراء، ويوجد مع الإرادة الواعية ... فيذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى مثالي. ونقيض هذه الملكة تحديداً الملكة الثالثة وهو الوهم الذي تترابط فيه الموضوعات آلياً وفقاً لقانون تداعي المعاني، أي أنه ملكة تمكن العقل من الجمع والتكديس.

3– بين وصف الانفعال والتعبير عنه:

ويترتب على هذه العضوية التي يصنعها الانفعال في العمل الفني بواسطة الخيال إزاحة التصور الآلي للإبداع من حيث هو دلالة سطحية ودلالة صنعة تفصل بين الأديب وإنتاجه، وبين الذات والموضوع، وبين اللفظ والمعنى، فالوزن في الشعر مثل ألوان الصور والمجازات تتطلب الانفعال وتنشأ أدبيتها من الحاجة في التعبير عنه إلى فرض النظام عليه). وبذلك يتجلى فارق بين إثارة الانفعال أو وصفه وبين التعبير عنه، فلو كان الغرض هو إثارة الانفعال لكان من المحتم – فيما يصف كولنجوود Colling wood – معرفة الأديب للمستمعين الذين يخاطبهم، لكي ينتقي المنبه الذي يحدث رد فعل لديهم، ولو كان يصف انفعاله لتساوى مع من يخبر بأنه غاضب أو حزين أو ما أشبه. إن إثارة الانفعال أو وصفه إذن ليست من الفن في شيء لأنها في الأول تحيل الفن إلى وسيلة، وفي الثاني تعمم

الانفعال ولا تخصصه وتجرده ولا تجسمه، وهذه دلالة في نظرية التعبير على الصفة الواعية والمنضبطة التي نبه إليها فيرون وغيره، وعلى الخصوصية التي تميز الأديب في حسه وملكته التعبيرية كما رأينا عند كولردج، والناتج عن ذلك – فيما تطورت إليه نظرية التعبير لدى جون ديوي وكيرت دوكاس هو أن الفنان يخرج مشاعره إلى حيز الموضوعية عبر وسيط موضوعي .

وفكرة الوسيط الموضوعي هذه ستؤدي إلى نقلة للفكرة الأولية للنظرية التي قال بها الشاعر الإنجليزي وردزورث William Wordsworth، أعني التدفق التلقائي للانفعال، ولفكرة الاتحاد بين الذات والموضوع عبر ما يسبغه الخيال من وحدة على العناصر، لدى كولردج، والأساس في هذه النقلة هو الفيلسوف الأمريكي جون ديوي في كتابه «الفن خبرة (1934) فقد كشف عن فعل التعبير من حيث هو تفاعل بين ما يصدر عن الذات من جهة والوسيط الموضوعي من جهة أخرى، مذكراً بالأصل الاشتقاقي لكلمة تعبير (Expression) وهو الدلالة على عملية العصر (عصر العنب وما شابه) وهي عملية تتضمن تفاعلاً بين المادة الخام والموضوع الخارجي وهي المعصرة. وهذا التفاعل يؤدي إلى تحويل وتغيير في الجهتين. وبتطبيق هذا المثال على فعل التعبير الفني في قصيدة على سبيل المثال – تكون المادة الخام هي الانفعال والوسيط الموضوعي اللغة، والنتيجة أن يكتسب الانفعال والوسيط الموضوعي أي اللغة صورة وتنظيماً لم تكن لهما قبل التفاعل بحيث تكون أمام مادة جديدة لا تقبل الانحلال إلى عنصرين منفصمين .

ومعنى ذلك أن هناك انفعالات ومشاعر كامنة في النفس لدى 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 مشوّش لشيء غامض إلى أن تعثر على الكلمات أو وسائل التعبير التي تشكّلها 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، وتلك عملية يكتسب فيها كل من الانفعال والوسيط صورة ونظاما لم يكن

يملكهما في البداية، وعلى ذلك فالعلاقة بين الانفعال والوسيط وهو اللغة في حالة الشعر، ليست علاقة وسيط أو أداة توصيل أو تواصل تعكس وجودا سابقا وإنما هي علاقة تفاعل، تفاعل الانفعال مع اللغة إلى أن يستكن فيها، وتفاعل اللغة مع الانفعال إلى أن تستوعبه، وناتج هذه العملية ليست اللغة العادية ولا الانفعالات الأصلية بل لغة انفعالية جديدة إذا صحت العبارة، وما تؤديه اللغة الجديدة هو موقف أو حقيقة وجدانية لم يكن لها وجود مكتمل قبل التعبير.

وبذلك طوّر ديوي نظرية التعبير فلم يعد مفهوم التعبير قاصرا على مجرد فيض تلقائي للمشاعر والانفعالات القوية، ولم يعد الشعر شعورا يُستَرجَع أو يُستَعَاد أو يُستَذكَر في هدوء كما قال وردزورث، ولا التعبير عن عاطفة متاحة ومحض التعبير عنها والإجادة في التعبير عنها سواء، وخلّص نظرية التعبير من بعض نقائصها التي وجدت عند ممثليها الأوائل نتيجة التركيز على جانب واحد من جوانب التعبير وهو مادته أو طبيعته الحدسية على حساب الجانب المادي الذي تتجسد فيه حقيقة التعبير، ولم تعد التهمة التي توجه إليها من حيث هي محاكاة مقلوبة (فبدل أن يصبح الفن إعادة ونقلا للأشياء والموضوعات الخارجية أو المادية، أصبح إعادة ونقلا لحياتنا الداخلية بما فيها من مشاعر وانفعالات) قائمة على أساس[1].

4 – الجدة الإبداعية:

ولئن كان التقليد صفة راسخة في الكلاسيكية، سواء بالمعنى الذي يحيل إلى العلاقة بين المحدَثين والقدامى، أو بمعنى التّشاكل مع الحياة ومحاكاة الطبيعة، فإن الجدة الإبداعية هي القيمة التي تنتج في نظرية التعبير عن العلاقة بين الإبداع ومؤلّفه من زاوية اليقين بفردية المبدع وحريته وهي قيمة تبدأ من صفة المبدع لديها التي تخرجه عن العادي وتعلو به على التشابه، وسنجد تكراراً للتأكيد على تحرر نظرة الشاعر من قيود العادة والعرف، وقدرته على الكشف وتحويل الصور وجِدَّة الأشياء عليه ودهشته أمامها التي استدعت لدى كثيرين تشبيهه بالطفل.

[1] ينظر: جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ص57، 58

ومادامت الجدة الإبداعية تجاوز بالنتاج الفني كل تقليد، فإن من لوازم ذلك المجاوزة للصدق بمعناه الواقعي أي علاقة الاستنساخ والتطابق بين الفن وبين الواقع. فأثناء قراءتنا للشعر، فيما يقول كولردج، تتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة، ويحل لدى كولردج في هذه الحالة محل الصدق بمعنى المطابقة للواقع مصطلح آخر لا يستلزمها، وهو الإيمان الشعري. لكن ذلك لا يعني أن الفن وهم باطل أو خداع delusion كما لا يعني أنه مجرد تمثيل وتلفيق، بل هو حالة وسطى، لها على العكس صفة إيجابية، يسميها كولردج الإيهام Illusion . ولذلك فإن تجربة الشاعر وإن كانت فردية بمعنى ما، وذاتية بمعنى آخر، فإنها ليست شخصية أي لا تتعلق بذاته الضيقة وأموره الشخصية البحتة، بل تنبع من أعماق ذاته، فيكون لها مدلول إنساني عام مثلما أن هذا العموم أو الكلية ليست شيئاً في حكم المألوف والعرفي والسائد الذي لا حاجة إلى فردية الفنان في روحه وتأمله في الأشياء بما يجعلنا نسمو بذواتنا على الطبقي والشخصي والظرفي... إلى مرتبة الإنسان الكلي.

5 – من التعبير عن الانفعال إلى العدوى به:

وعلى الرغم من أنّ مقولة الانفعال والتعبير عنه ظلت لب دلالة الفن في الجهد النظري عند تولستوي، فإن الفن لديه لا يتعرف بالصلة بالانفعال والتعبير بل بالعدوى، ذلك المصطلح الذي أصبح علامة فارقة على نظريته، ويعني به انتقال المشاعر والأحاسيس من المؤلف إلى غيره من الناس، فيقول: إذا انتقلت بالعدوى تلك المشاعر التي عانى منها المؤلف، إلى المشاهد والمستمع فهذا هو الفن ذاته. وإذا كانت القيمة الجمالية في نظرية التعبير تنفي أن يكون الفن وسيلة، لأن أي إنسان فيما يقول كولنجوود لا يعرف الانفعال الذي عبر عنه إلا بعد التعبير عنه، وإذا كان فعل التعبير اكتشافاً للانفعال وممارسة له تضيف إلى شعورنا، فإن تولستوي يقرر أن الفن وسيلة اختلاط بين الناس ضرورية من أجل الحياة ولصالح تطور الإنسان والإنسانية نحو الأفضل، وسيلة توحد الناس في أحاسيس واحدة) ولو لم يكن لدى الناس إمكان آخر وهو عدوى الفن لكانوا حتماً أكثر وحشية والأهم أكثر تشتتاً وتشاحنا". أما مالا يستطيع إحداث هذه العدوى، فإنه فن رديء أو ليس فناً.

وقد استلزمت مقولة العدوى مثلما استلزم القول بالتعبير القول بمصطلح الصدق الفني، وهو مصطلح ألحّ عليه المفكر الفرنسي (فيرون Veron Eugéne) مثلما ألحّ عليه (تولستوي)، فالإخلاص عند (فيرون) يحل محل الحقيقة في الفن، وما على الفنان الصادق الشعور إلا أن يستسلم لانفعاله، وسوف يصبح هذا الانفعال معدياً، وينهال عليه الثناء الذي يستحقه، وصدقية الفنان هي الشرط الأساسي لإحداث العدوى ولِوسم إنتاجه بِسِمَة الفن الحقيقي، وليس للصدق بهذا الخصوص من معنى عنده سوى أن يعاني الفنان من حاجة داخلية للتعبير عن الإحساس الذي ينقله إلى الآخرين[1].

رابعا- أعلامها:

لعل أهم علمين في نظرية التعبير هما وليم وردزورث وصمويل تايلور كولردج:

- وليم وُرُدَزوزٹ Wordsworth Willam:

كتب وردز ورث ديوان "غنائيات" بالاشتراك مع صديقه "كولردج "1798 وطبع الكتاب ثانية سنة 1800 مع مقدمة بقلمه تبيّن الآراء النقدية التي على أساسها كتبت تلك القصائد، وقد عدّت هذه المقدمة من النصوص النقدية المهمة في تاريخ النقد، ولعلها كانت السبب في أن يكتب "كولردج" كتابه "سيرة أدبية"، يقول "وردزورث" إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية، وهي عبارة تبعد تماما كل أشكال الصنعة في الإبداع. فالانفعال في رأيه هو الذي يوجه السلوك والعقل، والشعر هو تعبير عن الانفعال، ولما كان الشعر كذلك، فإن اللغة المناسبة له هي اللغة الطبيعية العادية التي تجري على ألسنة البسطاء من الناس، ولذلك فقد رفض ما يُسمى باللغة الشعرية أو الألفاظ الشعرية، وعلى مستوى الموضوعات، فليس هناك موضوعات محددة، فكل مظاهر الحياة صالحة للتناول يقول: "وما الشاعر ؟ إنه إنسان كسائر الناس، ولكن الله حباه بنعمة الحماس الفائر، والحس المرهف والحنان العذب. إنه يفوق الناس علما بطبيعة الإنسان، ويُدرك من جوهر الحياة مالا يدركه غيره. إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة، طَرِب لما له من عواطف، مُغتبط بما يحس به من روح الحياة، لذلك

[1] صالح زياد: آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة الى التفكيكية، ص50-56.

هو يتأمل هذه العواطف، وتلك الإرادة، وهي تتجلى في غيره من المخلوقات والكائنات. ولقد اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها.

يُضاف إلى ملَكاته تلك أنه قد كوّن في نفسه العادة لِأنْ يتأثّر بما هو ليس موجودا كما يتأثر بالموجود، وأن يجمع في نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التي تحدثها الأحداث العادية ولكن في الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التي تثيرها الحياة العادية أكثر مما تشبه الانفعالات التي تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده، لذلك ولأنه مَرِنّ كثيرًا نراه قد استعد استعدادًا ممتازا لِأنْ يُعبّر عما يحس وعما يفكر، ولِأنْ يعبّر بوجه خاص عن هذه الأفكار، وتلك العواطف التي يختارها هو أو يختارها له تركيبُ عقله، والتي تنفجر فيه دون أي مؤثر خارجي[1].

- صمويل تايلور كولردج 1834/1772

يُعد (كولردج) صاحب نظرية أما (وردزورث) فهو ناقد، ويعدّه النقاد ألمع اسم في تاريخ النقد بعد "أرسطو "[2]، ونظريته هي نظرية الخيال الأدبي، رفض "كولردج" فلسفة "كانط" في الخيال والمتمثلة في أن الخيال هو وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة، تقول سهير القلماوي: "وقرأ كولردج نظرية الفيلسوف الألماني الشهير "كانت"، وقابله وناقشه، ولكن فلسفة "كانت" في الخيال لم تَرُقْ له، ذلك أن (كولردج) يرى أن الإدراك مزج بين ما يرى وكيفية رؤيته، هو التجاوب بين المادة والعقل، والخيال هو الذي يوحّد بين المادة والعقل، وليس إدراك صورة الشيء المجردة هو الإدراك، وإنما هو هذه الصورة، وما نراه معها وقت رؤيتها من رواسب مما نعرف، مما لا سلطان لنا عليه في أن يتّحدَ مع هذا الشيء بالذات ساعة الإحساس به» [3] ففي رأيه، فإن الخيال ليس تذكّر شيء أحسسناه من قبل وقد تجرد من قيود الزمان والمكان، ومن كل علاقاته وارتباطاته، لا، ولا هو جمع بين أشياء تمّ الإحساس بها من قبل لتأليف شيء لم يُحس، ولكنه في الواقع خلق جديد، إنه خلق صورة لم توجد وما

1 سهير القلماوي: فن الأدب المحاكاة، مطبعة الحلبي وأولاده، 1953، مصر، ص: 126.

2 المرجع نفسه، ص: 126.

3 المرجع نفسه، ص: 128.

كان لها أن توجد، بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدًا في الفنان، بل كلا واحدًا في الطبيعة هذا الخيال وحده هو الذي يميّز بين الشعراء العباقرة والشعراء المتشاعرين.

وكولردج "لم يُلغ أثر العقل والإدراك، فالعقل هو القوة الكونية العامة والضرورية للإقناع والإيمان، وهو مصدر وأساس تفوّق الحقيقة على المشاعر، وهو يحمل الحقيقة في ذاتها، أما الإدراك فهو ملَكة أو قدرة تُرتّب وتُنَظِّمُ الحقائق العامة، وتعكس الانطباعات والمشاعر، هاتان القوتان العقل والإدراك تتحدان في الشعر أو الفن بواسطة الخيال الذي يصْهر ويُدْمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل، فالخيال يُذيب، يُشتت، يولّد يجدّد من أجل إعادة الخلق. ويرى كولودج أن الخيال نوعان " إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليًا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني مُمْكِنَا، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يُذِيبُ ويُحَطِّم ويُلاشِي لكي يخلق من جديد، وحين 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 في جوهرها ثابتة لا حياة فيها"[1] الخيال نوعان: أوَّلي يوجد لدى كل الناس، وخيال ثانوي هو الخيال الشعري، أوالخيال الذي يتمتع به الشعراء فقط، والخيال الشعري أو الثانوي لا يهتم بالجزئيات أو بالعلاقة بين الذات المدرِكة والموضوع المُدرَك، لأن موضوع الخيال الثانوي ينبغي أن يكون غائبًا، فالشاعر يعطينا صورة الشيء كما تراءت له. أو كما تخيّلها في شكل من الأشكال، والشاعر يختار من جزئيات الموضوع أو الشيء الصفات التي تهمّه، لذلك فإن الموضوعات التي يعمل بها الخيال الثانوي موضوعات ثابتة ولا حياة فيها، والخيال الثانوي يتخذ مادته من الواقع بعد أن يلغيه أو يعتبره غير موجود، فكأنّ الخيال الثانوي يهتم ليس بالكشف عن العلاقة بين الذات

1 محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، 1994، ص: 264.

والموضوع المدرَك كما يفعل الخيال الأولي. وإنما بالكشف عن العلاقة الخفية بين ذات الشاعر، وكيفية تصوّره للأشياء الموجودة في الطبيعة، لذلك فالخيال الشعري يذيب ويحطّم ويلاشي لكي يخلق لنا صورة جديدة تحلّ محل موجودات الطبيعة عن طريق الخيال، فأجزاؤها المادية هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع، لكنها في مجموعها مُتَخَيَّلَة أي من صنع خيال الشاعر الذي قام بصهرها والتوحيد بينها. والذات تلتحم بالموضوع وينتج عن ذلك شكل جديد له صفات الكائن العضوي الحي، ومن هنا جاءت فكرة الشكل العضوي مقابلة للشكل الآلي الذي قالت به نظرية المحاكاة.

ويوضح الدكتور محمد زكي العشماوي الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي أو بين الإدراك والخيال بالمثال الآتي: إذا حاولت التعرف على شيئ معين وليكن مكتب مثلا فلا بد من ذات تعي المكتب والموضوع الذي هو المكتب وعملية الكشف حيث يعمل الخيال عمله، وكذا حين التعرف على شخص شاهدتُه من قبل، فبمجرد رؤيتي له أستطيع التعرف عليه بناء على الخيال، حيث أستحضر صورته السابقة بملامحها وجزئياتها، لكن في الخيال الثانوي الأمر لا يتعلق باستحضار الشيء بل بصورة الشيء، مثلا فنان يريد استحضار صورة صديقه علي، هو لا يسترجع صورة علي كما هي، وإنما يعطينا صورة كما تتراءى له أو كما يتخيلها، فهو يقدم لنا صورة غير مطابقة، إنه يقدم لنا صورة لشيئ متحرك متغير متخَيّل، ويكون علي في هذه الحالة غائبا عن الإدراك الحسي. وبالتالي فإن هذه الصورة تفترض عدم وجود الشيء. فالصورة المقدمة تجمع عدة أجزاء من الطبيعة وحّد بينها الشاعر بخياله، ولذلك فقد أكد "كولردج" على أن الخيال الثانوي يذيب ويحطم ويلاشي لكي يخلق من جديد[1].

كما ميّز "كولردج" بين الخيال والوهم، فالوهم يجمع بين جزئيات باردة منفصلة جَمْعًا تَعَسُفِيًّا وهو على النقيض من الخيال من حيث ميدانُه المحدد والثابت فهو ليس إلا ضربًا من الذاكرة

1 المرجع السابق، ص: 167-168.

تحرَّرَ من قيود الزمان والمكان. ويعتبر "كولردج" الخيال الشعري قمّة الملَكات الإنسانية بل ذروة النشاط الإنساني أيضا.

خامسا- نظرية التعبير في الأدب العربي:

وتألقت نظرية التعبير عربياً منذ العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، عند بروز مدارس التجديد الشعري، مثل مدرستي الديوان» و«المهجر» اللتين اقتفتا الوجهة الرومانسية في التصدي لتقليدية الكلاسيكية وضيق معاييرها وعمومها، وما نتج عن ذلك من تنظيرات للفن ولقيمة الإبداع كان مجلاها مقدمات الدواوين التي يكتبها الشاعر نفسه أو أحد النقاد وقد أصبحت - آنذاك - ملمحاً ظاهراً في تمييز دواوين المجددين مثل: مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري بعنوان الشعر ومزاياه (1913) ومقدمته لديوان المازني (1914) ومقدمة عبد الرحمن شكري نفسه للجزء الثالث من ديوانه بعنوان: (العاطفة في الشعر) (1915)... الخ، إضافة إلى الكتاب الذي سميت مدرسة الديوان باسمه، للعقاد والمازني، عام 1921م، وكتاب ميخائيل نعيمة (الغربال» عام 1922م. ونستطيع القول إن نظرية التعبير أبرز مفهوم نظري تحكّم في الإنتاج الأدبي والنقدي في الثقافة العربية في أغلب عقود القرن العشرين، فالانفعال والفردية والصدق والوحدة العضوية والتأكيد على قيمة الخيال، والإيمان بفردية الأديب وإحساسه وقدراته التعبيرية التي تميزه أصبحت مألوفة ومن البديهيات في الأدب بدليل أن هناك مؤلفات عدة تتناول حياة الأديب وأدبه، مثل كتب العقاد ومنها (أبو نواس الحسن بن هانى) وكتاب عيسى بلاطة عن السياب (بدر شاكر السياب حياته وشعره) وغيرها من المنتجات الأدبية والنقدية التي اهتمت بالفرد وجوانبه الذاتية[1].

سادسا- مقارنة بين نظرية المحاكاة ونظرية التعبير

الرقم	نظرية المحاكاة	نظرية التعبير
01	تضع قوانين وقواعد لا بد من اتباعها	تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم
02	القيمة للعقل والمنطق	القيمة للعواطف والانفعالات
03	الطبيعة ناقصة أو مزيفة	يعتبرها كولردج أعظم الشعراء جميعا

1 صالح زياد: آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص46.

04	الأدب موضوعي لأنه محاكاة للعالم	الأدب ذاتي فردي بالدرجة الأولى
05	الأدب وليد الالهام(أفلاطون) أو المحاكاة(أرسطو)	الأدب وليد الانفعال(وردز روث) أو الخيال (كولردج)

خلاصة:

إن نظرية التعبير قوّت العلاقة بين الأدب والسيرة، وبمعنى آخر شجّعت على بروز أدب السيرة، وقد قال كولردج في هذا الشأن: إن أية حياة مهما كانت تافهة، ستكون ممتعة إذا رويت بصدق، وقد ساعد هذا على بروز النقد البيوغرافي أو السيري الذي يرى أن الأدب صورة عن المشاعر والخبرات الشخصية.

- قوّت هذه النظرية العلاقة بين الأدب وعلم النفس، فظهرت الدراسات التي تحاول الكشف عن العالم الداخلي للإنسان، وقد ربطت بين الموهبة الفردية والإنتاج الأدبي، ويعد كولردج ممهدا للفرويدية فلسفة وأدبا.

- كانت نظرية التعبير انتصارا للروح الفردية في مقابل روح الجماعة التي كرستها نظرية المحاكاة، وإطلاقا للخيال والعواطف من ربقة العقل الموضوعي المقيد.[1]

1 ينظر: شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 62-64.

المحاضرة (6): نظرية الخلق

سميت هذه النظرية بنظرية الخلْق بسبب أن أصحابها "ينظرون إلى الفن والأدب على أنه كائن خلقه الأديب من ذاته، ووسيلة الخلق بالنسبة للأديب هي اللغة، وكأنها تجعل العمل الأدبي مستقلا بذاته له كيانه، وله تقنيته الخاصة التي هي جوهره ولبه وهدفه وغايته"[1]

في قاموس لالاند **creation**، الخلق، الإبداع، الاختراع، الإنشاء، ويدل على إنتاج أي شيء بواسطة عناصر موجودة من قبل، فالخلق يكون من لا شيء، هو الفعل الذي يحفظ به الله العالم في وجوده حسب موسوعة لالاند، لهذا يفضل النقاد مصطلح الإبداع، والذي يعني لغة: "بدع الشيء يبدعه بدعاوابتدعه، أنشأه وبدأه، والبديع والبدع الشيء الذي يكون أولا"[2]، وهو مصطلح ارتبط بوصف المنتج الأدبي درج الفاعلون في الساحة الأدبية على استعماله.

أولا- النشأة والجذور

1 - الاقتران بالنزعات الطليعية والحداثية

تعود نظرية الخلق في الأدب والفن إلى المفاهيم الشكلية في اقترانها بالنزعات الطليعية الحداثية التي ظهرت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ألمانيا وفرنسا وانجلترا مع بروز دعوة "الفن للفن" ونشأة الاستطيقا الحديثة، ومناداة (أندرو سيسيل برادلي **Bradley** 1851-1935) إلى الشعر للشعر وانهمار عديد من الأعمال التشكيلية الطليعية إضافة إلى صعود المذهب الرمزي في الشعر، وتناثر وجهات طليعية أخرى في غيره من الفنون الأدبية. وذلك قبل أن تصعد الشكلية الروسية خصوصاً في مرحلتها الأولى (1914-1925) لتعمق المعنى الأدبي في خصوص شكله الذي يصير به أدباً بمعزل عن مؤلفه وعن الواقع الخارجي أو المعنى.

وهو المؤدّى الشكلي نفسه الذي شاطرتها في الاندراج فيه -من بعد- الوجهة النقدية التي اصطلح على تسميتها بالاسم الذي عنون به أحد نقادها وهو الناقد الأمريكي جون كرو

---

1 شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 61.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب د ع)، ج8، دار صادر، بيروت، ط3، 1414، ص: 6.

رانسوم **J Crowe Ransom** (1888) كتابه عنها "النقد الجديد" **The New Criticism** الصادر عام 1941م، وقد امتدت في الفترة من العشرينات إلى الخمسينات الميلادية من القرن العشرين، لتفيض أبرز أطروحاتها في بريطانيا وأمريكا بالتركيز على العمل الأدبي في ذاته. ومن هنا كان اسم الخلق بديلاً للتعبير والمحاكاة والانعكاس، في امتلاك منطق نظري يحيل على الخلق الأدبي أو الفني للعمل، أي إلى الابتكار التكنيكي الذي يصنعه المؤلف فيه، وليس إلى علاقة بينه وبين مؤلفه أو بينه وبين الواقع الخارجي الذي يصوره.

2 – الاستطيقا الحديثة والفلسفة المثالية:

لكننا سنجد الجذور الفكرية والفلسفية لنظرية الخلق، والإستطيقا الحديثة، مثلما وجدنا جذور نظرية التعبير، في الفلسفة المثالية الذاتية لدى كانت (1724–1804م). وأبرز الجذور المتصلة بأطروحة نظرية الخلق في فلسفة كانت فصله بين الجميل والمفيد، وهو فصل أفضى به إلى الاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته، 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. ولذلك امتاز الحكم الجمالي لدى كانت عن الحكم العقلي والحكم الخلقي، بأنه صادر عن الذوق صدوراً لا تدفع إليه منفعة بحيث تتطلب التملك كما في اللذة الحسية أو تحقيق الموضوع كما في الرضا الخلقي. ويضاف إلى ذلك أنه حكم يرضي كل الناس، إلا من شذ، دونما حاجة إلى أفكار عامة مجردة. ويسلمنا ذلك إلى ما يسميه كانت الغائية من دون غاية، وهي خاصية الجمال التي تحيله إلى غايته الموضوعة بحيث يكفينا إحساس المتعة به عن السؤال عن الغاية من ورائه، وأخيراً فإن الحكم الجمالي لدى كانت ليس نتيجة قياس منطقي أو نتيجة تجربة وإنما نتيجة إدراك ذاتي، ولكنه على الرغم من ذاتيته يغدو موضوعياً إذا ما أخذنا في الحسبان عمومه لدى ذوي الأذواق.

3– التجاوب مع اللحظة التاريخية:

وهذا يؤكد ولا ينفي وجوهاً من العلاقة بين صعود النظرية حديثاً وسياقها التاريخي، فإذا كانت نظرية التعبير استجابة للحرية ولشعور الفردية في الأوضاع التي صعدت فيها الطبقة الوسطى بعد قيام الثورة الفرنسية واندحار الإقطاع ونهضة الصناعة، فإن نظرية الخلق

تنطوي على خيبة أمل في طغيان الذاتية وفردية الإنسان بالمعنى الرومانسي. فالأدب حين يغدو رهناً للرّغبات وحين يرتبط بأي قيمة أخرى غير القيمة الجمالية يصبح ملوّثاً ومفارقاً للنّقاء، ومن هذه الوجهة يرصد المؤرّخون لتاريخ النظرية والفلسفة الجمالية الانحطاط السياسي والاقتصادي والفكري في فترة صعود نظرية الخلق، لكن أكثر ما يلفت الانتباه في هذا الرصد هو وصف الانحطاط الأدبي من زاوية ارتهانه إلى حليف ملوّث سواء كان الأخلاق أم العلم أم المجتمع. هكذا أصبحت نظرية الخلق فراراً من النفعية بقدر فرارها من العالم الخارجي ومحاكاته وبقدر تحاشيها المعاني المحددة والمقاصد المتبلورة سلفاً، وقد نقول إن في ذلك نوعاً من تَتْفِيه القيمة الجمالية لأنها لا تخدم قضايا إنسانية واجتماعية.

لقد برز في ضوء نظرية الخلق وصف للعمل الأدبي والفني يستبدل (التحفة بالوثيقة)، فالعمل في نظرية التعبير كما في نظرية المحاكاة هو وثيقة ولذلك برز الاهتمام بالعلاقة التي تصل بينه وبين موضوع التوثيق الذي يقع خارجه وهو العالم الخارجي في المحاكاة وشخصية المؤلف في نظرية التعبير. أما في نظرية الخلق فقد أصبح العمل تحفة، لأنه استحال إلى غاية في ذاته ولم يبق وسيلة إلى ما هو خارجه.

ثانيا– المقولات والتصورات:

1 – الغاية الجمالية:

هناك تماس بين نظرية الخلق ونظرية التعبير في دائرة التأكيد على الحرية الإبداعية التي صارت الفردية والذاتية في نظرية التعبير متكأها ووسمها بما تضافر عند الرومانسيين جميعاً مع ضيقهم بمجتمعاتهم وتقاليدها والترابط بين سمو الفرد لديهم ومقدار تحرره من آثار المجتمع وتقاليده. ولهذا لم يكن صدفة أن تعود عبارة «الفن للفن» التي بدت مقولة أساسية في الاتجاهات الحداثية في النظرية الأدبية، أول ما تعود، في العصور الحديثة، إلى علم من أعلام المذهب الرومانسي، وهو فيكتور هوجو (1802–1885) وذلك في مطالبته في مقدمة مجموعته الشعرية الشرقيات (Les Orientales 1829) بحق الشاعر في أن ينشر كتاباً عديم الفائدة من الشعر الصافي pure poetry يلقي به وسط مشاغل الجمهور الصارمة.

لكن هذا المغزى لم يبد بارزاً ومهيمناً على وجهة هوجو ومميزاً لها مثلما حدث لدى تلميذه تيوفيل غوتييه (1811–1872) الذي قال في مقدمة مجموعته الشعرية الأولى (1832): (إن غاية هذا الكتاب التي يخدمها أن يكون جميلاً). وقال في مقدمة روايته الآنسة دي موبان (1835): (لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ثم ذهب في المقدمة نفسها إلى تعليل ذلك الفصل بين الجميل والمفيد بأن كل مفيد هو تعبير عن حاجة ما، وحاجات الإنسان هي دوماً فيما يرى دنيئة ومقززة) إلى ما سوى الجمال ليس بفنان .

وقد ازدادت هذه الصفات تأكيداً واتساعاً لدى الأمريكي إدجار ألان بو (1809 (1849) خصوصاً في كتابه المبدأ الشعري (1850) وهو مقالة، كتبها قرب وفاته، ونشرت بعدها بعام، وتعتمد على سلسلة من محاضراته التي تلخص نظريته الأدبية. وفي هذا الكتاب يقرر (ألان بو) أن القصيدة ينبغي أن تكتب من أجل القصيدة، وأن الهدف النهائي للفن هو الجمال، ومن هنا ينظر إلى الشعر بوصفه شكلاً وصورة، ولا شأن له بالخير والحق، وإنما بالجمال وحده. ويمضي قائلاً: إن المتعة الأكثر صفاء وسمواً وحدة، مشتقة من التأمل في الجميل. من التأمل في الجمال نجد أن من الممكن أن تحرز ذلك السمو الممتع، أو الإثارة للروح التي تتميز من الحقيقة التي ترضي العقل أو من العاطفة التي تهيج القلب. إنني – لذلك – أجعل الجمال مجال القصيدة، مستخدماً الكلمة بوصفها مشتملة على السمو ... فالجمال لا يتبع إثارة العاطفة، أو تعاليم الواجب أو دروس الحقيقة، ولا يجوز أن يقدم في القصيدة مع المنفعة.

وفي هذا الصدد ينعكس لدى (ألان بو) ما قام في علم الجمال القديم من تقدم المعنى على الشكل في سلسلة الأفعال الشعرية، فالشكل – فيما يرى هو الأصل والمبدأ وليس المعنى، أما المعنى فإنه يغدو نتيجة الشكل لا أصله. وقد أكد (ألان بو) في الكتاب نفسه على الفصل الحاسم بين الشعر والشاعر، أو بين العمل الفني والعاطفة الذاتية والإلهام وذلك في اتجاه النقض للمقولة الأساسية في نظرية التعبير.

2 – **الفرادة والابتكار:**

ويقصد بها البحث عن الفرادة والاختلاف والابتكار. هذه الصفة للفن هي ما أفضى بشارل بودلير (1821–1867) إلى أن يرى أول صفة للجمال في الفن في إثارته للدهشة، وهي صفة تقترن باتصافه بالغرابة، وتقديمه ما هو مفاجئ وغير متوقع ويرى أن (الجمال دائما غريب)، وما دام غريبا أو غير متوقع فكيف يمكن أن تحتويه قاعدة، أو تتعلمه مدرسة، ثم لا تزول الغرابة وتبطل الدهشة، ويلزم عن ذلك نسبية الجمال لا إطلاقه، فليس هناك جمال مطلق أو واحد، بل جمالات دائمة التجدد والحدوث والتنوع.

3 – **القيمة الجوهرية للشكل:**

هكذا تصب هذه الخصائص المذهبية الرمزية في نظرية الخلق من حيث إحالتها المفهوم الأدبي إلى بحث مستمر عن لغة جديدة غير مكررة ولا مقلدة، ولم تكن مقالة برادلي "الشعر للشعر" التي طبعت ضمن كتابه (محاضرات أكسفورد في الشعر) عام (1901) إلا امتداداً للتأكيد على الجوهر الشكلي، فهو يطالب بأن تفكر في القصيدة كما توجد فعلياً وبدون بحث عن قصد مؤلّفها، ومن ثم تختلف تجربتها الخيالية مع كل قارئ وفي كل وقت للقراءة.

4 – **فكرة المعادل الموضوعي:**

جاء بها الناقد (توماس. إليوت)، الذي وقف ضد الذاتية والتعبيرية، وأخذت صفة الشاعر لديه –على عكس نظرية التعبير – صفة غير ذاتية، وجاءت مقولته عن المعادل الموضوعي objective correlative (1920) مقترنة بتأكيده الهروب من المشاعر ومن الذات والتأكيد على جهد الخلق لدى الشاعر وطاقته في إبداع شيء جديد. فالإبداع الفني – إذن – يقوم على إرادة، وهي إرادة في إحالة التجربة بعواطفها وأفكارها إلى خلق جديد أو مركب جديد. إن الأديب ينفصل عن ذاته ليخلق عمله الأدبي، ونضجه هو في قدرته على الانفصال عن ذاته، هذا الانفصال الذي يجعل عمله معادلاً موضوعياً وليس تعبيراً ذاتياً. وقد مضى إليوت في هذا الصدد إلى تأكيد استقلال الأدب عن حياة كاتبه، فالأدب صورة لنفسه فقط، ولا يسوغ أن نتخذه وسيلة لتزويدنا بشيء خارج عن نطاقه.

– **توضيح فكرة المعادل الموضوعي:**

هي مفهوم أدبي طوره الشاعر والناقد الأدبي الروسي (سيرجي إيزنشتاين) في إطار تطور الشعر الحديث، ثم تبناها الشاعر الأمريكي (توماس إليوت) في عمله النقدي، وهو" معادل خارجي لحالة ذهنية داخلية".

يُستخدَم المعادل الموضوعي في الأدب للإشارة إلى عملية تمثيل أو تصوير حالة عاطفية أو نفسية من خلال عناصر أو رموز خارجية تكون بمثابة معادل مادي لذلك الشعور الداخلي.

وهو وسيلة لتمثيل الأحاسيس أو المشاعر والأفكار غير الملموسة عن طريق تصوير موضوعات خارجية (طبيعة، مشهد، أشياء معينة) تكون بمثابة تجسيد مادي لها، هذا الأسلوب يساعد في نقل تجربة شعورية أو حالة ذهنية للقارئ دون الحاجة إلى التعبير عنها مباشرة باستخدام الكلمات المجردة، مثال: في قصيدة (الأرض اليباب) لـ(إليوت) يربط الشاعر المشاعر الساكنة والقاحلة لدى الإنسان المعاصر بأوصاف الطبيعة والطقس هذه الرموز مثل الأرض الجافة، القحط، النباتات الميتة، التي تصبح معادلات لأحاسيس الاغتراب، الفراغ الروحي في العالم الحديث[1].

والصنيع ذاته نجده عند ميخائيل نعيمة في قصيدته (النهر المتجمد) التي يقول في بعض أبياتها:

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير.

يصور الشاعر النهر الذي هو رمز للحركة والحياة والمرونة ولكنه متجمد مما يرمز إلى جمود الحياة والعواطف والروح، فهذا المشهد الطبيعي يستخدم كمعادل موضوعي لإحساس الجمود الروحي والفراغ الوجودي.

وبهذا يعتبر المعادل الموضوعي وسيلة للابتعاد عن المباشرة والتمسك بالأدب الرمزي الذي يترك المجال للقارئ ليفسر المعنى بناء على مشاعره الخاصة (وهي فكرة تبناها

[1] ينظر: أحسن دواس: ، المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد– دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات، مجلة الأثر، تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع26، سبتمبر 2016.

المذهب السريالي في الأدب الذي يدعو إلى توظيف الغموض في الشعر عن طريق الانزياح وتوظيف القناع وتقنية تراسل الحواس ...).[1]

وهناك بعض الأسس التي وضحها شكري عزيز الماضي في كتابه (نظرية الأدب من المحاكاة إلى التفكيكية) نرى من الأهمية ذكرها وهي: [2]

– الشعر والحياة: يرى (برادلي) أن الحياة تملك الحقيقة ولا ترضي الخيال، أما الشعر فإنه يرضي الخيال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة، لذا فالشعر ليس هو الحياة، بل هما ظاهرتان متوازيتان لا تلتقيان.

– الشعر والموضوع: الفكرة أو المحتوى أو المضمون كل هذه لا قيمة لها وينبغي أن لا نهتم بها، ما يهم هو الكيفية التي استطاع بها الشاعر أن يحول الفكرة من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني مجسد، فالموضوع لا يمنح العمل الفني قيمة معينة، فالخلق الأدبي يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الأديب وقدراته الفنية والإبداعية، وتمكنه من العناصر الفنية، ومدى سيطرته على تجربته، وتمكنه من عناصر اللغة..

– الشعر والعواطف والانفعالات: يرفض أصحاب نظرية الخلق رأي أصحاب نظرية التعبير في اعتبارهم الأدب تعبيرا عن الانفعال، ويحاجونهم بأنه لو كان الأمر كذلك لكانت التجربة الانفعالية هي باطن الفن وجوهره، والقصيدة مجرد صورة لذلك الانفعال، فجودة العمل الفني تعود إلى القدرة على خلق الفن.

– اللغة والخلق الفني: اللغة مادة الأدب ومعنى الخلق الفني هو سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته.

– الخلق الأدبي خلق حر: الفن خلق حر، مبدأ النقاء، متجرد من أي إيديولوجية. [3]

وخلاصة القول على الرغم من أن سبباً جوهرياً، فيما يتوارد عليه الدارسون للنظرية، يحيل نشأة نظرية الخلق وبروزها إلى رد الفعل على الواقعية التي كانت بدورها لديهم، رد

---

[1] ينظر: صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية م المحاكاة إلى التفكيكية، ص87–99

[2] ينظر: المرجع السابق، ص59–61

[3] ينظر: شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص59، 60، 61.

فعل على الرومانسية، فإننا لن نجد ما يمكن أن يوحي به الوصف برد الفعل أو الفهم له من التَّفاضُل الذي يجهز على كل العلائق. ففي نشأة نظرية الخلق تحديدا يمكن ملاحظة تجاورها الزمني والمكاني مع الانعكاس والتعبير أي مع الواجهة النظرية للواقعية والرومانسية. بل لا يمكن لنا أن نغلق على كل منها في صندوق من دون أن نلاحظ انطواءها على أفكار من الأخرى، أو حدوث تجدد وتطور تدخل به إحداها في الأخرى وتخرج. وقد لا تبدو هذه المواقف النظرية جديدة إلا من حيث هي وجود بالفعل يتمثل في قيام فاعلين نظريين ببلورة مقولاتها وبناء وجوه ضديتها لغيرها بما يحقق لها تفاعلاً في سياق تاريخي معين، فهي وجود بالقوة في انطواء الإنسان ذاته على التعدد والتحول والمثالية والواقعية.

المحاضرة (7): نظرية الانعكاس:

أولا- مفهومها:

الانعكاس هنا تسمية للنظرية على سبيل الاستعارة من الصفة التي توجد بها الأشياء منعكسة في المرآة. وهي استعارة يتجاوب طرفاها في علاقة التشابه، فكأن النظرية هنا تشبّه الأدب بالمرآة في انعكاس الواقع عليه مثلما تنعكس الأشياء في المرآة وليست الدلالة بالمرآة على وصف العلاقة بين المعرفة والواقع، أو الفن والواقع جديدة، فقد عرفناها لدى أفلاطون وهو فيلسوف مثالي وليس واقعياً كما هو حال جورج لوكاش، أي أن الوعي لديه سابق على الوجود، وذلك حين فسر الفن بأنه مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي، وتحاكي المظاهر المادية لا الصور العقلية، وكان هذا أحد الأسباب في تدني قيمة الشعر لديه.

لكن دلالة المرآة التي تتضمنها صفة «المحاكاة» أو «التقليد» أو «التخييل» أو التصوير، وما أشبهها عند عديد النقاد والوجهات النظرية بعد أفلاطون لم تأخذ -غالباً-معنى سلبياً فقد كانت تعبّر عن الصدق في التعبير، أو في الشهادة على الواقع، واكتشافه ومعرفته، أو القدرة البارعة في نقل صور الأشياء وإبداع رسومها ... الخ مع التنبّه دوماً إلى أنّ العقل غير المرآة، والفن غير الانعكاس الحقيقي للأشياء في المرآة، فهو تشبيه للتوضيح لا للتحقيق، ولم يكن المطلوب من الفنان والأمر كذلك مطابقة الواقع بقدر تمثيله، ولا الوقوف عند ما هو كائن بل البصر بما يمكن أن يكون[1].

حُدِّد مفهوم الانعكاس من خلال النظرية الماركسية. وقد استندت فى تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الواقعية المادية. هذه الفلسفة التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي، وقد استطاعت نظرية الانعكاس، أن تقدم مفاهيم جديدة تماما عن نشأة الأدب وطبيعته، ووظيفته، وتتميز نظرية الانعكاس بكونها لم تركّز على جانب واحد من جوانب الظاهرة

1 صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص65، 66

الأدبية: حيث ركزت نظرية المحاكاة على زاوية المتلقي، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي، إنما تناولتها من كافة جوانبها[1].

ثانيا- الخلفيات الفلسفية والفكرية لنظرية الانعكاس:

ظهر في القرن التاسع عشر أدب جيد اصطلح على تسميته بالأدب الطبيعي الواقعي، وقد جاء هذا الأدب نتاجا للتقدم العلمي والاقتصادي والاجتماعي، وبظهور هذا الأدب الجديد ظهرت محاولات عديدة تربط بين الأدب والحياة أو البيئة، أو الوسط أو المحيط أو الواقع أو الظروف الاجتماعية، ولعل أهم تلك المحاولات هي تلك التي قام بها هيبوليت تين في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الانجليزي) الذي نشر عام 1868م والتي حظيت باهتمام النقاد والمفكرين. [2]

وقد تشكل الوعي بالبعد الاجتماعي للأدب على يد مدام دوستايل وهيبوليت تين التي عرفت معه تطورا ملحوظا، ثم على يد الماركسيين، وقد برزت مدرستان في فرنسا الأولى كانت مع مدام دوستايل وتين ربطت بين الأدب والمحيط الاجتماعي، والثانية مع سانت بيف (Sainte Beuve) التي نظرت إلى الأدب في علاقته بمؤلفه .

1- **هيبوليت تين:** رأى أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب هي:

أ- **الجنس أو العرق أو النوع:** يقصد به الخصائص القومية إذ رأى أن أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى وهذا يرجع إلى تباين الخصائص القومية، التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والحوادث الجسام والدوافع الغريزية والعناصر الوراثية، والنزعات الدفينة والعادات والملامح الجسدية ....

ب البيئة الإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية، هي التي تتحكم في الأدب والحياة العقلية، فقد كان تين مؤمنا بحتمية البيئة فالمناخ في انجلترا مثلا يؤثر في تشكيل المزاج للفرد الانجليزي وبالتالي يؤثر في الأدب وهو يؤكد تأثير المناخ في المزاج الإنساني

---

1 ينظر: شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 71، 72.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 70، 72.

ج الزمن أو اللحظة التاريخية: هو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث، وربما يعني به ما عبر عنه شاعر عربي بقوله (لِكل زمان دولة ورجال)

لقد قال تين بالأثر الحتمي للتربة والمناخ في إنتاج الأديب لكنه لا يقول بحتمية الأثر الاجتماعي: أي لا يتحدث عن أثر العلاقات الاجتماعية وبنية المجتمع في الإنتاج الأدبي، كما أن الأدب عنده صورة للبيئة لكن الأدب لا دور له بعد ذلك في هذه البيئة.

2 – ليو تولستوي (1910–1828)

لقد حاول تولستوي في كتابه (ما الفن؟) أن يكون داعية إلى فن يسعد الجماهير الفقيرة على وجه الخصوص، وعيا منه بأهمية العلاقة بين الأدب والقراء عامة دون تمييز طبقي، وآمن بأن العلم والفن أداتين لتقدم الإنسانية، ورأى بأن الشعور الديني هو أساس الفن العظيم، دون أن يعني ذلك التعصب الديني، لقد اهتم تولستوي بالعلاقة بين الأدب والقراء ورأى أن وظيفة الفن هي أن ينقل إحساس الفنان إلى المتلقي، فمهمة الفن مهمة توصيلية، أي إيصال انفعال الفنان إلى كل المتلقين وبالتحديد إلى كل الناس البسطاء وان لم يستطع أن يفعل ذلك فلا يعد فنا. [1]

لقد حظيت أراء تين وتولستوي باهتمام كبير إلى حد جعل بعض النقاد يطلقون على أراء تين نظرية في الجنس والبيئة والزمن)، وعلى أراء تولستوي (نظرية العدوى). [2]

3– الفلسفة الماركسية والاتجاه الاجتماعي (1883-1918):

تعد الماركسية نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها كارل ماركس بمشاركة فردريك انجلز (1820–1905) في منتصف القرن التاسع عشر، وسميت لدى البعض بالتفسير المادي للتاريخ، اشتهرت بالشيوعية، وتقوم على القناعة السياسية التالية وهي أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية، وأن مجموع العلاقات الإنتاجية هذه يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا تتوافق

1 شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 70

2 المرجع نفسه، ص: 71.

معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، ويتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما[1]. ....

. توصلت الماركسية إلى قاعدتين أساسيتين:

– قاعدة الصراع الطبقي: هناك طبقة أولى تسعى لإبطاء حركة التاريخ للحفاظ على مصالحها، وهناك طبقة ثانية تسعى لإسراع الحركة والقضاء على النظام الطبقي، ودراسة مجمل التناقضات والتحولات التي تصاحب فترة ما تدفع الحركية التاريخ

– قاعدة المادية الجدلية: صنفت الماركسية ضمن الاتجاه الثاني المادي والتي ترى بأن المجتمع مشروط بوسائل إنتاجية، مضيفة بذلك عاملا رابعا إلى ثالوث تين وهو وسائل الإنتاج التي تفرض بنيات المجتمع. [2]

وتعد نظرية الانعكاس هي الاسم الأكثر بروزاً في أطروحات الاتجاه الماركسي النظرية تجاه الأدب، وهي الأكثر تخصيصاً للمنظور الأدبي من الوجهة الماركسية، وذلك بسبب تبلورها المبكر في هذه الوجهة، ودلالتها الأكثر قرباً من المقولات الماركسية الطوباوية والأكثر تجذراً في فلسفتها المادية الجدلية، بالإضافة إلى اتساع مدارها التداولي ضمن المنتمين إلى هذا التيار، خصوصاً في حقبة الاتحاد السوفيتي والحرب الباردة»، وقد بلغت نظرية الانعكاس تكاملها لدى الفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاش Gyorgy Lukics (1885–1971)، فقد تعمّق في العديد من المصطلحات والمفاهيم الماركسية مثل: البنية التحتية (أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج، الأدوات والمجتمع وغيرها)، والبنية الفوقية (الثقافة والفنون والفلسفة) ووضّح أن هذه العلاقة جدلية (دياليكتيكية) قائمة على التأثير والتأثّر.

واهتم لوكاش أيضا بمبدأ الالتزام Lengagement الذي يعد من أهم أسس نظرية الانعكاس، وهو مفهوم حديث في حقلي الأدب والنقد، إذ ظهر في العقود الأولى من القرن

---

1 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، السعودية، 1995، ص: 324.

[2] نصيرة الوناس: نظرية الانعكاس في الأدب، مجلة معارف، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، السنة السابعة،ع 13، 2012، ص: 112

العشرين التي شهدت تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية كبيرة، مثل: الحرب الكونية – والثورة الاشتراكية . فقد تركت تلك الأحداث آثارا مهمة في نظرية الأدب والنقد، فالأديب عليه أن يلتزم بهموم الناس ومآسيهم وتطلّعاتهم ويدافع عنها ويسعى إلى تغيير واقعهم المزري.

استندت نظرية الانعكاس إلى الفلسفة الواقعية المادية، ولم تعتمد على الوصف والتأمل، بل على وضع الفروض والاستقراء ودراسة تاريخ الفنون العالمية، وحاولت أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن بقية أنساق المعرفة والعلوم الإنسانية.[1]

لكن الانعكاس، في المادية الجدلية، ليس تفسيراً للفن فقط، بل هو تفسير له في ضوء مجمل نظرية المعرفة فيها، التي يترتب الوعي فيها على الوجود المادي والقاعدة المحورية في منظور المادية الجدلية للمعرفة هي قول ماركس في مقدمة كتابه (نقد الاقتصاد السياسي) (1859): "ليس وعي الناس (هو) الذي يحدد وجودهم، ولكن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم". [2]

وقد أخذ التمييز بين الوعي والوجود الاجتماعي المادي هنا قسمة على جهتين إحداهما بناء سفلي هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية، والآخر فوقي وهو ما ينتمي إلى الوعي والفكر ويتضمن السياسة والفن والدساتير والعلم وكل ما نتج عن الوعي والقصد من ذلك بيان تبعية الوعي لبنية الوجود الاجتماعي الاقتصادي، واستقلالية هذا الأخير عن الوعي، ومن هنا جاءت مقولة الانعكاس. فالوعي أو العقل ما هو إلا انعكاس للمادة، لكن الفن وغيره من أشكال الوعي تملك –على رغم تلك التبعية – استقلالاً نسبياً يتيح لها القدرة على العودة بالتأثير على الواقع الذي تنتج عنه مقترحة التغيير له أو داعية إلى تثبيته . وهو التأثير الذي يصنع لِأشكال الوعي قيمتها وجدواها التي لا تنفصل عن قيمة المعرفة للواقع والتغيير له.

---

1 كارل ماركس: نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، دار النهضة العربية، بيروت ، 1969، ص: 2

2 صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص66– 67

إن التغير الذي يطرأ على علاقات الإنتاج أو في البناء الاقتصادي الاجتماعي يستتبع بالضرورة تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع، والإنسان واللغة والأدب والقيم. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، لكنه لا يعني في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية لأنه ظاهرة متطورة أي تؤثر وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية مثلما يؤثر البناء الفوقي بعد استقراره في تثبيت أو تحوير أو هدم البناء التحتي"[1].

ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة بين البناءين التحتي والفوقي بانتقال المجتمع من العصر الإقطاعي إلى العصر البورجوازي، حيث تغيرت أشكال الوعي والقيم والمفاهيم الفلسفية والأدبية والفنية، ومن خلال استقراء التاريخ والفنون الأدبية العالمية يرى أصحاب نظرية الانعكاس أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الإقطاعي، وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البورجوازية، وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولد المدرسة الطبيعية، وبدخول الطبقة العاملةعلى مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية، ولذلك كله فإن الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجه أو أنتج فيه.

ثالثا- مبادئ نظرية الانعكاس:

.1. تقوم نظرية الانعكاس على الفلسفة الواقعية المادية.

2 الأديب مبتكر / فنان / مؤلف، لا يبدأ من الصفر، وهو مبدع نسبيا.

3 الأدب: عمل / إنتاج / صورة للمجتمع وعلاقاته متطور ومتغير، له علاقة مع الزمان والمكان، وأبعاده فردية واجتماعية.

4 المتلقي: جمهور غير متجانس، فاعل ومنفعل.

رابعا- وظيفة الأدب في نظرية الانعكاس:

1. الأدب تجربة إنسانية يسعى من خلالها الأديب لكي ينقل تلك التجربة للقارئ ويجعله يشاركه إياها، بصورة أخرى هو خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف

1 شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص: 72.

الجماعي بطريقة غير مباشرة أي من خلال الرمز والإيماء"[1]، وبالضرورة فوظيفة الأدب اجتماعية.

2. يلتزم الأديب بمعالجة قضايا المجتمع، فهو لا يكتب لذاته، فكلما انغرس الأديب بتصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل حقق لأدبه ارتقاء وسموا فنيا وبالمقابل فإن تصويره للهامش والسطحي أمر ينزل من قيمة الأدب والفن. شكري عزيز ماضي،

3. يختلف موقف نظرية الانعكاس من القارئ عن موقف النظريات الثلاث، فنظرية المحاكاة ترى أن الأدب يطهر عواطف القارئ، وترى نظرية التعبير أن مهمة الأدب هي إثارة الانفعالات وعواطف القارئ أما نظرية الخلق فترى أن الأدب يسلي القارئ ويخلق لديه إحساسا بالمتعة الخالصة أو الجمال الخالص، ومن هذا يتبيّن أن القارئ مجرد متلقٍ للعمل، أما نظرية الانعكاس فإنها تنظر للقارئ كمتلق ومشارك بشكل مباشر في عملية الإبداع الأدبي .

.4 الانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع أو الطبقة الاجتماعية هو الجدوى الحقيقية للأدب.

5 ترى نظرية الانعكاس أن وظيفة الأدب تتغير من عصر إلى عصر ومن مرحلة اجتماعية إلى أخرى فإنها تؤكد بأن للأدب الناضج وظيفته الدائمة التي تتمثّل في تحريك الإنسان بكليته فكره وشعوره، عقله وأحاسيسه لكي يمكنه من المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل. [2]

إن المنهج الاجتماعي المنبثق عن الفلسفة الاشتراكية الماركسية يهتم بدراسة المجتمع. ويتتبع الأعمال الأدبية التي تصور المجتمع بخيره وشره، وتدعو إلى تغييره نحو الأفضل، وهذا المنهج الاجتماعي تأسس على عدد من المفاهيم التي تفسر العلاقة بين الواقع الاجتماعي والأدب، وهنا تبرز نظرية الانعكاس التي من خلالها يمكن النظر إلى النص الأدبي على أنه وثيقة تعكس المجتمع.

---

1 المرجع السابق، ص: 77.

2 ينظر، المرجع نفسه، ص: 77.

والملاحظ على هذه النظريات (نظرية المحاكاة ونظرية التعبير ونظرية الانعكاس) أنها تولي أهمية للمدلول على حساب الدال، فالفهم الكلاسيكي رد الإبداع إلى لون من المحاكاة السالبة للعالم الخارجي، فشاع فيه تشبيه العمل الأدبي بالمرآة، من حيث هو صورة تنعكس على سطح لا يشغلنا في ذاته.

ولا تفترق نظرية التعبير الرومانسية عن الكلاسيكية في هذا الفهم المرآوي للأدب، فالكلاسيكية فهمت الأدب على أنه محاكاة للخارج، أو مرآة تعكس الطبيعة، ونظرية التعبير فهمت الأدب على أنه محاكاة للداخل، ومرآة تعكس ما في الذات من الوجدان والشعور.

ولم تكن الواقعية أسعد حظا في تأثيرها، من حيث تأكيد الحضور للدال الإبداعي، فقد استبدلت به المضمون، وكانت مجلا آخر من المجالات التي ترد الأدب إلى محاكاة لأصل خارجي، هو المجتمع في حالة الواقعية، التي أكدت فينا ضرورة الخروج من العمل إلى ما يقع خارجه وقياسه على أصله في المجتمع الذي نبع فيه، بمعنى قياس صورة المرآة على أصلها.

ولم يتغير هذا الفهم التقليدي للأدب إلا حديثا مع النظريات التي تمردت على مفهوم المحاكاة ابتداء.

المحاضرة (8): نظرية الشعر (أرسطو، لوكاش، وغولدمان):

أولا: تعريف الشعر:

1.**لغة:** جاءت لفظة شعر في اللغة بمعنى علم. وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت.... وأشعرتُ به أطلعت عليه، وشعر لكذا إذا فطن له.

2.**اصطلاحا:** أما في الاصطلاح الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم.... وسمي شاعرا لفطنته[1].

لقد عد الشعر منذ القديم قوة فعالة مؤثرة، لدرجة أن المجتمعات الإنسانية على اختلاف انتماءاتها ولغاتها قد أولته الاهتمام البالغ دون غيره من أنواع التعبير، والشعر يعتبر فرع خاص في نظرية الأدب يمتلك حضوره التاريخي الطويل للغاية، وقد كان الشعر باكورة عمل أسس النظرية الأدب ومع أرسطو على وجه التحديد.

ثانيا: نظرية الشعر عند العرب:

كان الشعر عند العرب لسان حالهم من العصر الجاهلي وفي العصور التالية على اعتبار أن أدب اللغة العربية كما يرى (جمال الدين بن الشيخ) منذ العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري تماما، استغرقت استمراريته خمس عشرة قرنا،، وقد اقترن الشعر عند العرب القدامى بالإنشاد أي أن الذي بدأ شفويا غير مكتوب كان مصحوبا بالغناء، ويتم إنشاده والرقص عليه مصحوبا بالآلات الموسيقية، وهذا يعلل أهمية الإيقاع والوزن في الشعر العربي القديم، يقول ابن خلدون " كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[2].

ثم مع نزول القرآن وبداية التدوين انبرى مجموعة من فحول النقد والأدب والفلسفة للتأصيل لنظرية الشعر فظهرت مفاهيم مختلفة اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد، فابن قتيبة

---

1 ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مج 4، ص: 409، 1410

2 عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص1070.

في بيان ركني الشعر يقول: " تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه ومعناه وضرب منه حسن لفظه وجلا معناه، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه". ويفهم من هذا التعريف أن ابن قتيبة يقصر النظرية الشعرية في اللفظ والمعنى.

ويرى قدامة بن جعفر الشعر أنه: "موزون مقفى ذو معنى". والشعر عند الحاتمي في حدود أربعة عناصر: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، والجرجاني في وساطته لا يخرج عن: " شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه. إضافة إلى الطبع والروية والذكاء والدربة"، والمرزوقي الذي لم يخرج عما ارتاه الجرجاني، فرأى الشعر في شرف المعنى وصحة المعنى وجزالة اللفظ واستقامة المعنى والإصابة في الوصف، وقوة الطبع،[1] وكذلك الشأن مع الفلاسفة المسلمين، فابن سينا يرى الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ويسير ابن رشد والفارابي على خطى ابن سينا في تعريف الشعر.[2]

و كل من هذه التعاريف وغيرها التي لم أذكرها تمكن للشعرية العربية من جهة أسس طرق الإبداع وهي:

- اللعب بأدوات اللغة والكلام.
- الخضوع لقواعد الجنس الأدبي.
- وفرة ضروب الأغراض.

وهنا نخلص إلى أن النظرية الشعرية العربية لم تسع إلى تحديد المعنى في النص بل عملت على ضبط قواعد وأسس يقوم عليها الشعر تمثلت في مجملها في دعامتين أساسيتين هما اللفظ والمعنى، والوزن والقافية.

ثالثا: نظرية الشعر عند الغرب:

---

1 ينظر، أبو علي أحمد لن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2003، ص: 9- 10.

2 عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م، ص: 196-199.

عرف الشعر دلالات متعددة في النقد الغربي نتيجة المراحل الزمنية التي قطعها منذ أرسطو إلى جيرار جينيت، وإذا تحدثنا عن تطور نظرية الشعر في فترات ما قبل التاريخ فيمكن الكشف عن اتجاهين متضادين متعارضين: الاتجاه الأول يظهر في آراء أفلاطون التي تقف موقف المثالية، وهو موقف استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل، وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبي الأساسية... وأن يفرق بين الفن والتقنية ويضع ثلاثة معايير للفن الجيد تتمثل في تأثيره الأخلاقي، والمتعة التي يحدثها، ومدى الصحة في محاكاته"[1].

أي ربط الشعر بكل ماهو نافع مفيد وخير، وظهرت هذه الفلسفة مع مصطلح ما يسمى المحاكاة. يقف أفلاطون إلى جانب وجهة النظر التي ترى أن الشعر ملهم من ربة الشعر ولا يد للشاعر فيما يقوله، وعليه فالشاعر مجرد مزور مضلل ضار بالمجتمع السليم لا يمتلك الحقيقة، وعليه فهو أحط من الفلسفة.

والاتجاه الثاني في تطور نظرية الشعر يظهر في أراء أرسطو التجريبية معتمدا على المحاكاة التي نادى بها أفلاطون. [2]

يقف أرسطو إلى جانب وجهة النظر التي ترى في الشعر الفائدة العملية وليس الخير المطلق بل المتعة الحاصلة بسبب المعرفة، رافضا بذلك أراء أستاذه أفلاطون التي ترى أن الشعر ملهم من ربة الشعر، ومؤكدا على أنه " فن ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان وعليه فهو يمتلك الحقيقة أيضا لكن بمنطقه الخاص. [3]

- نظرية الشعر عند أفلاطون:

أقام أفلاطون نظريته الشعرية على نظرية الإلهام أي أن الشاعر لا يمكنه نظم الشعر إلا إذا حل فيه روح الإله، ولهذا يرى أن الشعر لا قيمة له إلا إذا التزم بضوابط هي:

- الصدور عن عاطفة مشوبة.

---

1 أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 21.

2 ينظر: المصدر نفسه، ص21.

3 المصدر نفسه، ص30.

- مصادفة الروح الخيرة الساذجة الطاهرة.
- أن يكون حاملا للخير والفضيلة والمنفعة من منظور أخلاقي لا فني.
- أن يكون موصلا للحقيقة.
- اعتبار الفلسفة أعظم من الشعر لأنها صادرة من العقل وهذا الأخير صادر عن عاطفة.
- كما نجد أن أفلاطون لم يول اهتماما بالجانب الشكلي في الشعر.

نظرية الشعر عند أرسطو:

إذا كان أفلاطون في الفلسفة المثالية التي نادى بها قد أطاح بالشعر جاعلا منه أحط من الفلسفة، فإن أرسطو يرى أن الشعر أعظم فلسفة من التاريخ لأنه يخبرنا بما سيكون لا بما هو كائن "فهو يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي[1]، وإذا كان أفلاطون قد انتصر للمنفعة من منظور أخلاقي إصلاحي، فإن أرسطو انتصر للمنفعة الفنية، وإذا كان أفلاطون قد ربط الشعر بقوى خارجية عن الإنسان أوعزها إلى عالم الغيب والميتافيزيقا من خلال الإلهام والوحي من ربة الشعر، فإن أرسطو أوعزه إلى الطبيعة الإنسانية لقوى داخلية، المتمثلة في غريزة الإنسان في المحاكاة للموسيقى والإيقاع والنغم "فهو فن ينشأ عن ميول فطرية [2]".

لقد أعاد أرسطو من خلال فلسفته المادية الاعتبار للشعر، واستطاع أن يدرك فيه ما لم يدركه معلمه أفلاطون وما أدركه أرسطو هو الجانب الفني من الشعر حيث قيمة الجمال، وتجلى الصدق أو الحق بشكل آخر يختلف عن تجليه في الفلسفة أو المنطق.

ويرى أرسطو أن نشأة الشعر كانت لسببين اثنين:

- المحاكاة غريزة.
- المتعة: لذة التعلم.

ومن منطلق هذا الذي وصل إليه أرسطو راح في كتابه فن الشعر يؤصل لظاهرة الشعر مدركا خصوصيته منبها على منفعته متكلما في القوانين التي تضبطه، وإن كان أرسطو

---

1 أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 69

2 المصدر نفسه، ص: 30.

طاليس –على حسب رأي حازم القرطاجني _ قد كان اعتناؤه بالشعر لا يخرج عن المذاهب اليونانية، والتي كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة مقارنة بالشعر العربي[1] ومنه حاول هذا الأخير استنباط أسس نظرية متماسكة، فبدأ بتقسيم الجنس الشعري إلى أنواع أساسها:

- الشعر الملحمي: المدائح.
- التراجيدي: يجمع بين الملحمة، والشعر الديثرمبي.
- الكوميدي: شعر الأهاجي.
- الديثرمبي: الترانيم الإلهية.

لقد تناول أرسطو المادة أولا لأنها هي التي تحدد نوع الفن، فمن الممكن أن يتناول فنانون مختلفون نفس الموضوع، لكنهم يختلفون أساسا من حيث المادة الموظفة[2]، والمقصود بالمادة هنا اللغة والوزن والإيقاع أي العلة الشكلية أو الصورية، أو البناء الصحيح الخاص به الذي بمقتضاه يدل الكلام على موضوعه، ثم رأى أن الحكم على العمل الشعري من خلال النظر في تأثيره على الإنسان الذي يحظى بعقل سليم وتعليم جيد[3].

ثم عرّج على الأسلوب فاشترط فيه الوضوح وعدم التبذل. يقول ومع هذا فإن اللجوء إلى توليفة معينة من بعض تلك العناصر غير المألوفة، أمر ضروري للأسلوب، لأن استعمال الكلمة الغريبة النادرة والمجازية والزخرفية، وسائر الأنواع الأخرى، ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة "[4].

لقد استطاع أرسطو بفكره الثاقب أن يؤسس نظاما مفاهيميا علميا من أجل دراسة الشعر دراسة فنية جمالية نفعية، في إطار فلسفة المحاكاة بشقيها محاكاة الأشياء والأفعال في نطاق الطبيعة ومحاكاة خارج نطاق الطبيعة أي الخيالي معتبرا، "المعايير التي تطبق

1 ينظر: شكري عزيز ماضى: في نظرية الأدب، ص: 247

2 أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: : 62

3 ينظر: المصدر نفسه، ص: 29

4 ينظر: المصدر نفسه، ص: : 19

على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة وغير تلك التي نطبق على الصنائع الأخرى"[1].

ولا شك أن هذه المفاهيم التي جاء بها أرسطو كانت أساسا مهما للنقد الغربي المعاصر، كما أنها انتقلت به إلى مرحلة تطورية ناضجة، مدعمة بمناهج جديدة في التنظيم، وبأفكار أصيلة وعميقة[2]

ويمكن القول أن " شعرية أرسطو بقيت دوما مثلا يحتذى به في كيفيات التصنيف التنظيري، لانها أعمال فلسفية تقارب الظاهرة الأدبية واصفة كنهها"[3] .

ونجد اللاتيني هوراس في كتابه فن الشعر لا يبتعد كثيرا عما أرسى قواعده الإغريق وبالتحديد أرسطو فقد رأى الشعر في مرأتهم مؤكدا أن ربة الشعر قد وهبت الإغريق النبوغ وحبتهم بالمقدرة على صياغة الكلام المكتمل التنغيم، ثم لم يبذل جهدا أن راح يضع شروطا لتحقق اكتمالية البناء الأدبي الفني في أشكاله وتركيبه الداخلي، فمن حيث الشكل لا بد أن يتصف بـ: الوضوح، الوحدة، البساطة، والانسجام.

أما من حيث المحتوى في الأفكار السليمة، والتصوير الصادق لطبائع الناس. مركزا فيها على اكتمال بنائية الموضوع في وعي الفنان وفي محتوى العمل الفني نفسه

أما نظرية الشعر في الفكر الغربي الحديث فتنوعت الأراء النقدية حولها، فالفرنسي بودلير (1821-1867) يرى أن موضوع الشعر هو الشعر نفسه أي الصياغة وقوة الابتكار.

- نظرية الشعر عند رومان جاكبسون Roman Jakobson(1896-1982)

تتجلى نظرية الشعر عند رومان جاكبسون من خلال كتاباته القيمة مثل: (الشعر الروسي الحديث) (1921م)، و(حول الشعر التشيكي) (1923م)، و(أبحاث في اللسانيات

---

1 المصدر السابق، ص: 13-14.

2 ينظر: المصدر نفسه، ص: : 14-22.

[3] أنطوان كومبلنيون: شيطن النظرية الأدبية والمعنى العام، تر: بلقاسم عياني، ص: 15-18.

العامة) (1963م)، و(ثمانية أسئلة حول الشعرية) (1977م)، وهي كتابات أرسى دعائمها على أسس علمية موضوعية في ضوء مقاربة بنيوية لسانية، وكان هدفه الأساس هو البحث في أدبية النص استبدالا وتأليفا.

لقد ركز جاكبسون في دراسته الشعر على الأدبية (La littérarité)، والقيمة المهيمنة والعناصر البنيوية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، في ضوء مقاربة بنيوية لسانية، لكن ليس كالبنيوية السوسيرية التي تهتم بدراسة اللغة فقط بل بنيوية تربط اللغة بوظائفها السياقية والاستعمالية من خلال البعدين: البعد البشري والبعد الأدبي. أي الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الشعرية.[1]

وعلى هذا النحو ركز جاكبسون كثيرا على دراسة الشعر لسانيا، باحثا عن قواعده وقوانينه بمقارنته بالكلام اليومي، فربط اللغة بستة عناصر المرسل والمرسل إليه والرسالة، والقناة، والمرجع والسنن، وربط كل عنصر بوظيفة معينة. ليصل في تعريفه للشعرية على أنها أدبية الأدب. ثم راح يتعمق في دراسة الشعر في ضوء العناصر البنيوية، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم بلاغية، في نسق تفاعلي كلي، تترابط فيه العناصر البنيوية جميعها إيجابا وسلبا، تفكيكا وتركيبا. ضمن المحورين الاستبدالي والتركيبي[2].

على أنه من أجل أن تتناول عملا شعريا من وجهة نظر جاكبسون ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القيمة المهيمنة (La valeur dominante)، وهو مفهوم يقصد به العنصر البؤري للأثر الأدبي الذي يحكم، ويحدد ويغير العناصر الأخرى، ويساهم في تلاحم البنية[3].

---

[1] ينظر: ابن رشد المعتمد وخريص محمد: مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1993، ص49.

[2] ينظر: جميل حمداوي: نظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، ص: 50

3 ينظر: رومان جاكبسون: نظرية المنهج الشكلي القيمة المهيمنة، ص: 81

والمقصود بها هنا الوظيفة الشعرية التي تطغى على باقي الوظائف الأخرى كالتواصلية وغيرها وإن تضمنتها، وهذه المهيمنة في رأيه قد تتحدد بالصوتي أو الصرفي أو الإيقاعي أو التركيبي أو الدلالي، أو البلاغي، أو بغيرها من الخصائص البنيوية الأخرى.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن رومان جاكبسون قد استطاع أن يرسي دعائم نظرية شعرية وفق مبادئ بنيوية لسانية تربط اللغة بوظائفها السياقية والاستعمالية، وفق القيمة المهيمة.

وبالانتقال إلى شعرية (جيرار جينيت gerard genette) (1930 - 2018م) فهي عنده بلاغة جديدة للخطاب الأدبي، أو ما أطلق عليها تسمية النص الجامع أي شبكة نصية منسوجة من جميع نواحيها بشبكة جامع النسج وهو البنية الفوقية أي النص، وليس ما يطلق عليه نظرية الأجناس الأدبية، (كما هي مع تودوروف).

أما (تزفيتان تودوروف Tzvetn Todorof) فالشعرية عنده هي القوانين العامة للأدب، فهو يرى أن المقاربات البنوية لا تكفي أي الأخذ باعتبارات أخرى غير السياق اللفظي الألسني كالسياق الاجتماعي التاريخي مثلا، فالشعرية بهذا المفهوم لا تسعى إلى تحديد المعنى في النص الأدبي بل تعمل على البحث في القواعد التي تحكم في نشاة العمل الأدبي[1].

1 ينظر: تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، ص: 5- 33.

المحاضرة (9): نظرية الدراما (المسرح)

أولا- في تعريف الدراما ونشأتها:

إن الإنسان البدائي أو إنسان ما قبل التاريخ، كان يعيش في صراع مستمر مرير مع قوى الطبيعة من حوله، وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته من شيء يأكله، ومكان يأوى إليه، وشيء يستر به عورته. وقد عُرف عن الإنسان البدائي أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه، وقد ساعده على ذلك أنه إنسان يمكن أن يقلد أصواتاً ما، وحركات ما، وإشارات ما، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيراً عما حوله من حيوانات. ولما كان الإنسان المتحضر في الزمن الحاضر – الحديث –يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة أيضاً بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية، فمن الطبيعي أن يكون الإنسان البدائي بالرغم من قلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية، قد عبر عن الانفعالات نفسها بالفرحة أو بالحزن بطريقة لا تختلف كثيراً عن إنسان العصر الحديث، إذا أخضعناها لقانون التطور. وقد أورد أرسطو نفسه في كتابه فن الشعر، «إن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة[1].

ومن البديهي جدا أن تكون الحركة الموزونة هي إحدى الوسائل الشائعة في التعبير عن أعماق مشاعره في ذلك الحين، ويرجع ذلك إلى أن الطبيعة نفسها من حوله هي التي أوحت إليه بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية، متمثلة في حركات الأمواج المائية وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس وغروبها، ثم ظهور القمر واختفاؤه في نظام ثابت حتى دقات قلبه كانت وما تزال تحمل سمة الإيقاع، فكان من الطبيعي أن يدفع ذلك بالإنسان البدائي ليخلق الحركة ويعبر عما يخامره من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الأولى في فن الرجل بوساطة الأوزان الحركية[2].

---

1 أرسطو طاليس: فن الشعر، ص36.

2 عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص36.

وكان على الإنسان البدائي أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لابد أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات، وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه وعاد به ظافراً بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلا صامتاً؟ محاكاته لمن يشاهدونه، ومحاكاته لطريقة صيده لهذا الحيوان أليس في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة – لدى الإنسان البدائي – بداية لنشأة الدراما، ولكن في صورة مبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك. صحيح إن المسرح الإغريقي قد نظر للدراما ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات .. المسرح الإغريقي !! فقد سبق المسرح الإغريقي بقرون عديدة المسرح الفرعوني. صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقي لأنه كان سرا من أسرار المعبد والكهنة، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقي للتاريخ يؤكدان ذلك. [1]

ولكن أيضاً ليس المسرح الفرعوني هو البداية الأولى للدراما. فالدراما مرتبطة بالإنسان، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم عليه السلام – من الجنة.

فإذا كان الإنسان البدائي قد صارع قوى الطبيعة من حوله، يصارع الليل والنهار، الصيف والشتاء الخير والشر، الحياة والموت والمطر والقحط، يصارع كل تلك العناصر التي تمثل بالنسبة له القوى المسيطرة على حياته، وبعد أن لجأ الإنسان البدائي إلى الحركة والمحاكاة، وبدأ يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيمائي الصامت، كان يدرك أن تلك القوى – الطبيعية بعناصرها – هي التي تسيطر عليه، وهي التي يمكن أن تحقق رغباته، فدفعه ذلك إلى أن يرقص لها ليعبر عما يطلبه منها، وقلد حركاتها وأصواتها، لكي يتوافق مع تلك القوى، عسى أن تتحقق رغباته. وعلى سبيل المثال، هناك رقصة المطر « فالقبيلة في حاجة إلى المطر الذي يجعل المحصولات تنمو، لكي تحصل على طعام أكثر، ولهذا يكون الرقص ملجأها الأول إلى الآلهة التي تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات، إن المطر يجب أن ينهمر ومن ثمة ترقص القبيلة رقصة المطر، ولا تكاد تفعل حتى تتجمع

1 المرجع السابق، ص14.

السحب، ويبرق البرق، ويدوى الرعد، وأخيرا ينهال المطر، فما أبدع هذا كله لوحة السعادة... لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء[1].

فإذا اتفقنا جميعاً وأطلقنا كلمة «دراما» على عنصري الفعل والتقليد عند الإنسان البدائي، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقي عصر أرسطو طاليس؟

فبعد أن كان الإنسان البدائي يحاكي ما حوله من قوى الطبيعة هل استمر في ذلك وحده؟ أي هل استمر يحاكي تلك القوى؟ طبعاً لا. فقد ظهر بعد ذلك في تلك الفترة – آنذاك – شخص يجمع بين عدة صفات بين صفات العالم والمنظم الاجتماعي لأفراد القبيلة وصفات الكاهن في وقت واحد، فماذا كان دور هذه الشخصية ؟ لقد كان همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، كان يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها في البداية، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلاً رمزيا أكثر تعقيداً من ذي قبل. وبطبيعة الحال، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ –على بساطتها – فضلا عن التصميم الأول للرقصة، أو الحركات الصامتة.

وتبعاً لقانون التطور، أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسي، أو مركز الثقل في الشعائر التي كانت تقام، والتي هي بمثابة بذور الدراما، وكان الكاهن أو رئيس القبيلة رمزاً للقوة والسيطرة ليس في حياته فقط، بل وبعد مماته أيضاً، لأنهم كانوا يعقدون له الشعائر الجنائزية لكى يرضوا روحه ويتقربوا منها، وبوجود هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي للرجل البدائي.

وهكذا أيضاً نجد عنصراً من العناصر اللازمة للتراجيديا، فالموت والتعبير عنه قد وجدا آنذاك، وأصبحت خشبة المسرح عندهم هي المقبرة، والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة.

---

1 المرجع السابق، ص15.

والحيوان كان صورة من صور عبادة القوى الطبيعية، وكان الحيوان يعتبر تجسيماً لوحدة القبيلة وأرواح السلف، وقد تعودت كل قبيلة أن تضحى بحيوان ما (ثور، أو حصان، أو جدى)، وكانوا يتشاركون في ذبحه وأكل لحمه وشرب دمه، ويعتبر ذلك مظهرا من مظاهر الوحدة، وكانوا يعتبرون ذبح الحيوان المقدس شيئاً خطيراً. وكان عليهم أن يعيدوا الحيوان إلى الحياة، ولكن بطريقة رمزية. فكان الكاهن أو رئيس القبيلة يرتدى جلد الحيوان المذبوح ويرقص به، وبذلك يعتقدون أن الحيوان لا يزال على قيد الحياة، وأنه لا يمكن أن يموت[1].

وكانوا كلما وصل شاب من الشباب لمرحلة البلوغ، وزاد عدد البالغين واحداً أقاموا له شعائر تدشين، وكانت تقوم أيضاً على الرقص والحركات الصامتة التمثيلية، احتفالا بتدشين شاب جديد وموته كمراهق، كما كانوا يقيمون هذه الشعائر أيضاً كنوع من أنواع التعليم والتثقيف والتحذير من خلال فكرهم البدائي فكانت بعض الشعائر تقام لحض الشاب على التمسك بتقاليد القبيلة، والتحذير من خرقها، مثل النهى عن القتل والسرقة وما شابه ذلك، لأن في ذلك هلاك له ولأفراد القبيلة، أليس ذلك صورة من صور الصراع ؟

وبذلك نجد أن التعبير الدرامي عند الإنسان البدائي بدأت دائرته تتسع، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصري الفعل والتقليد دخل عنصر الصراع. وبذلك أصبح الكاتب المسرحى الأول يصور المعركة بين الحياة والموت بين البقاء والزوال وبين الخير والشر

ولكن إذا اعتبرنا أن عناصر التقليد والفعل والصراع الموجودين عند الإنسان البدائي من عناصر الدراما، فهل هذه هي العناصر المطلوبة فقط؟ بالطبع أيضاً لا . فمازال هناك عنصر مفقود وهو الحبكة تجاوزا أو القصة، فهل كانت القصة موجودة في محاكاة الإنسان البدائي؟ فإذا كانت موجودة، فهل معنى ذلك أن الإنسان البدائي قد عرف المسرحية؟ أي هل

1 المرجع السابق، ص18.

المسرحية قد وجدت بداياتها مع البدايات الأولى لحياة الإنسان البدائي. هل ما قدمه الإنسان كان يحمل طابع القصة؟

إن الذي كان يفعله الإنسان البدائي بعد أن يصطاد حيواناً ما – مثلا– ويعود فرحاً به إلى أفراد قبيلته، كان يحاكي أفراد القبيلة – كما علمنا سلفا – كيف طارد هذا الحيوان إلى أن استطاع أن يقهره ويصطاده. أليست هذه بدايات للقصة؟ برغم كونها لا تحتوى على أسس وقواعد القصة المتعارف عليها. وعندما كان يقاتل عدوا مثلا من أعدائه – سواء أعداؤه شخصياً أو أعداء قبيلته – فكان بعد ذلك أيضاً يحاكي من حوله كيفية تغلبه على هذا العدو، أليست هذه هي القصة عند الإنسان البدائي ؟ ولكنها بالطبع ليست القصة التي تعارف عليها أهل هذا النوع من الأدب في العصر الحديث. [1]

إذن فالإنسان البدائي عرف أيضاً القصة ولكن في صورة مبسطة جدا. ثم رويداً رويداً بدأ مجال التعبير الدرامي يتسع شيئا فشيئا. فدخل الإله، والإنسان الذي يرتفع إلى مصاف الآلهة هذا المجال. ومن ثم ظهرت المسرحيات التي تحمل الطابع الديني، وما أطلق عليها بعد ذلك اسم المسرحيات الدينية المحجبة)، أو (مسرحيات الآلام) وقد نشأت هذه المسرحيات في مصر الفرعونية، حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جدا عن أي حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم ويبدو ذلك واضحاً في أسطورة (إيزيس وأوزوريس). تلك الأسطورة التي قدمت الصراع بين الخير والشر الممثل في أوزوريس وأخيه ست. [2]

وكانت المسرحية يتم تمثيلها في مصر الفرعونية لتمجيد أوزوريس، وكانوا يقدمون كل التفاصيل عن كيفية موت الإله أوزوريس، وندبهم عليه، ثم عثورهم على أشلاء جسده، ثم إعادته للحياة، ثم تنصيبه ملكاً للعالم السفلي، وما إلى ذلك من تفاصيل.

وكذلك كان الحال في سوريا مع أسطورة (تموز) إله الماء والمحاصيل.

وبتمثيل قصتي أو أسطورتي (إيزيس وأوزوريس) في مصر، و(تموز) في سوريا، خطت الدراما خطوات واسعة إلى الأمام، ففي إيزيس وأوزوريس نجد أن المصريين القدماء قد

---

1 عادل النادي، الفنون الدرامية، ص18.

2 المرجع نفسه،، ص20.

استخدموا القارب كإكسسوار، وهو القارب الذي هاجم فيه الأعداء أوزوريس، بل وتدل الدراسات على أن قدماء المصريين أول من استخدموا المنظر في أساطيرهم – المتمثل في منظر السماء – وكانوا يضعونه فوق مدخل حجرة الأسرار داخل المعبد الذى تقدم فيه الطقوس الدينية والعروض المسرحية آنذاك. هكذا نجد أن الأسطورة دخلت مجال التعبير الدرامي. [1]

ولكن وبالرغم من كل ما مضى، أى بالرغم من وجود التقليد والفعل والصراع والقصة كانت الدراما في احتياج شديد إلى عنصرين مهمين بدرجة كبيرة حتى يكتمل معناها الحقيقي هذان العنصران لم يظهرا لا في العصور البدائية، ولا في مصر الفرعونية ولا في سوريا، بل ولا فى المسرح الشرقي القديم، في الهند أو الصين أو اليابان. بل لم تشاهد بداياتها إلا في اليونان القديم، وهما عنصرا الحوار والبطل الإنسان.

وبتطور الدراما بدخول هذين العنصرين وصلت الدراما إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمى فى العمل الدرامي، لكي يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما.

كانت هذه نظرة عامة وسريعة عن الدراما ونشأتها من العصور البدائية حتى وصلت إلى العصر الإغريقي، عصر أرسطو، الذي كتب كتابه الكبير العظيم (فن الشعر)، الذي استخلص فيه آراءه واجتهاداته من خلال مشاهداته لأعمال الكتاب العظام الذين عاصرهم، لذا يعتبر أرسطو فاتحا لعصر جديد في الحضارة الإغريقية، ويعتبر موسوعة إغريقية.[2]

لم تولد الدراما بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس *Homeros*، أول نتاج للفكر الإغريقي وصل إلينا، فرغم أن هذه الأشعار تعرف فنيا باسم الملاحم، والملحمة طراز أدبي قوامه السرد والرواية حيث

---

1 عادل النادي: الفنون الدرامية، ص22.

[2] ينظر: نفسه، ص22.

المضمون يتفق مع ذلك، إلا أننا مع ذلك نجد أن مشاهد الحوار (Dialogue) تحتل الجانب الأكبر من هذه الملاحم بحيث تقف جنباً إلى جنب مع السرد القصصي .

ولما كان الحوار هو وسيلة الدراما، وعن طريقه تتضح معالمها وتتطور أحداثها – فإنه يمكننا القول بأن العقلية الإغريقية منذ أطوارها الأولى كانت تميل بطبيعتها إلى التعبير الدرامي .

ولم يكن الأدب وحده هو الذي تميز بهذه الصفة ؛ بل اتسمت بها أيضاً الفلسفة – خاصة في مؤلفات أفلاطون وأرسطو– فلقد ابتدع سقراط الديالكتيكا *dialektike* (أي المعرفة عن طريق الجدل والحوار) كإطار لفلسفته العظيمة . ولم تكن الديالكتيكا في حقيقة الأمر سوى تصارع بين فكرتين تتولد عنه فكرة ثالثة مختلفة، بنفس الطريقة التي يخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد، وسواء أكانت الفلسفة السقراطية بطريقتها هذه المبتكرة بالنسبة للتفكير الفلسفي السابق عليها قد تأثرت بالدراما المسرحية أم لا، فمما لا شك فيه أن كلا من الديالكتيكا الفلسفية والحوار المسرحي يثبت أن العقلية الإغريقية كانت بطبيعتها درامية في طريقة تعبيرها عن نفسها، وأن الفكر الإغريقي الذي صاغ الأدب والفلسفة كان في تكوينه فكراً دراميا، وأن الأدب الناتج عنه يتصف بهذه الصفة في صياغته، وفي إطاره، وفي الطريقة التي يعبر بها عن نفسه .

كذلك فإن الأساطير الإغريقية التي كانت تعبيراً تلقائيا عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجها لوجه – تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي، ومخطئ من يظن وهو يطالع هذه الأساطير أنها ترهات، أو شطحات خيال جامح، أو قصص ساذج ؛ لأنها في الحقيقة تتضمن مغزى فلسفيا عميقاً، وتخفي بين ثناياها فكرا متبلوراً ناضجاً . ولقد كانت هذه الأساطير معيناً لا ينضب، نهل منه كتاب الإغريق بلا استثناء، ومادة خاماً صاغوا منها أدبهم الخالد وفلسفتهم التي بهرتنا –ولا تزال– بما تحوي من فكر سام وحكمة بالغة . فإذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة؛ فلا ينبغي علينا أن ننسى أن قدراً كبيراً من هذا الفكر الدرامي كان كامنا في تلك الأساطير حتى نسج منها كتاب المسرح أعمالهم المسرحية الخالدة .

لقد كانت الدراما كما دونها كتاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بمثابة تتويج لفكر الإغريق الدرامي الذي قطع منذ مولده على عهد هو هوميروس شوطاً طويلاً، لم يقدر لأي شعب آخر أن يجاريه فيه، وظلت الدراما ابتكاراً إغريقيا خالصاً أنتجته العقلية الإغريقية بما توافر لها من عوامل لم يتح مثلها لأية أمة أخرى في العالم القديم. ومنذ العصر الذي شهد مولد الدراما حتى الآن لم يوجد فن آخر يمكن اعتباره بحق أصدق وسيلة للتعبير الذاتي والموضوعي معاً مثل الدراما ؛ لأنها تجد هوى في نفس كل إنسان، مثقفاً كان أو غير مثقف، صغيراً كان أو كبيراً، رجلاً كان أو امرأة .

ثانيا- التعريف اللغوي:

الدراما *drama* كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل *dran* الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل، أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص) . ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت – ولا تزال – بغنى مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر، مثل *tynchanein* (الحدث)، *poiein* (الصنع) أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة الدراما، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني ؛ ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة *dran* (الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل .

الدراما – إذا – تعني (الفعل) –ولا أقول الحدث– لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتجاً عن إرادتهم كانت هناك كلمة أخرى مرادفة لكلمة الفعل هي كلمة التصرف *prattein* لكن استخدامها لم يكن شائعاً لدى أهل أثينا[1] .

إذن الدراما لغة هي أداء فعل معين يولد حدثا معينا، ولم يختر لها الإغريق كلمة سوى الفعل للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

---

1 ينظر: محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص9.

و"عندما انتقلت كلمة دراما إلى اللغة العربية، انتقلت كلفظ لا كمعنى "، أي أنها وصلتنا من لغتها كما هي من حيث النطق، أما معناها الحقيقي فظل غامضا، أو أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن، جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها في بضع كلمات أو جمل"، فقد نصادف في حياتنا اليومية استعمالات متعددة للكلمة تبتعد عن معناها الحقيقي، فالبعض ارتبط في ذهنه بالمأساة والحزن، فيقول أحدهم مثلا: هذه القصة درامية، وهو يقصد أنها حزينة أو ذات نهاية مأساوية. أما البعض الآخر فيستعملها رديفا للمسرحية، دراما – مسرحية.

ثالثا– التعريف الاصطلاحي:

الدراما في اللغة اليونانية –كما ذكرت آنفا– معناها الفعل.

وكل المؤلفات الدرامية التي ظهرت في تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربا وبعدا كما تستبدل أحيانا بكلمة (مسرحية).

والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها[1] .

لقد انقسم الأدب المسرحي عبر تطوره التاريخي إلى عدد من الألوان التاريخية أهمها:

أ– التراجيديا (المأساة):

نشأت التراجيديا في اليونان القديمة وتعني كلمة " تراجيديا " من حيث معناهما الحرفي " أغنية العنزة... غير ان ترجمة الكلمة نفسها لا تفسر شيئا، فهناك إلى يومنا هذا، تفاسير مختلفة لمحتوى المصطلح، ولكن مجمل هذه التفاسير يقوم على أساس أن عبادة ديونيسيوس اله الكرمة والخمر ورمز قوى الطبيعة الحية المبدعة هي التي خلقت التراجيديا، فمنذ أقدم العصور كانت تقام لديونيسيوس احتفالات يسود فيها السكر والمرح، فيمثل المشتركون في

1 ينظر: عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980، ص: 27.

هذه الاحتفالات الرعاة وحاشية ديونيسيوس فيلبسون جلود الماعز ويدهنون وجوههم بعصير العنب ويغنون ويرقصون ويمجدون إلههم الثمل الذي كان أحدهم يقوم بدوره في كثير من الأحيان فيتقبل الأضاحي وهي عادة من الماعز، وهكذا فإن جلود الماعزة على أجساد وظهور الرعاة ورؤوس الماعز المقدمة إلى مذبح الاله ديونيسيوس ورفاقه الذين لهم أرجل كقوائم الماعز، ذلك كله أعطى لأقدم صنف من صنوف الأدب المسرحي اسمه الذي لا يتميز بالجمال.

وما دمنا نعتقد أن أصل التراجيديا هو ما ذكرناه فليس من الصعب علينا ان نتخيل كيف انفصل عن الكورس أناس يقومون بالغناء المنفرد وكيف حل آلهة آخرون محل ديونيسيوس في اداء الدور الرئيسي وكيف حل محلهم في هذا الدور أو قام به إلى جانبهم أبطال الأساطير ثم كيف ازداد تعقد التراجيديا وازداد ابتعادها عن اساسها الديني لتصبح . عملا مسرحيا.

يعرف أرسطو التراجيديا على النحو التالي: التراجيديا تجسيد لفعل جدي مكتمل له حجم معين بالقول الممتع، بجميع أشكاله وأجزائه – تجسيد لفعل وليس لقصة، وهي بواسطة الاشفاق والخوف تطهر النفس من مثل هذه الانفعالات " ويوضح أرسطو معنى " القول الممتع " على النحو التالي:

أعني بالقول الممتع الكلام الذي له ايقاع وانسجام مع اللحن، أما أشكاله المختلفة فهي أداء بعض أجزاء التراجيديا بالإيقاع فقط وأداء بعضها الآخر غناء[1].

ويميز أرسطو في التراجيديا ستة عناصر يوزعها بحسب أهميتها على النحو التالي: الحبكة القصصية، الشخوص، الأفكار، التعبير الكلامي، البنية الموسيقية، الموقف المسرحي.

1 ينظر: فؤاد المرعي: نظرية الأدب وفق منهاج السنة الثانية لطلاب قسم اللغة العربية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، سوريا، 1981-1982، ص: 95، 96.

لقد استطاعت التراجيديا اليونانية ان تعرض القوة الكامنة في الإنسان عن طريق صراع أبطالها مع القضاء والقدر. ولكن التراجيديا الشكسبيرية عمقت هذا الصراع وجعلته إنسانيا بكامله.

إن مسرح شكسبير نما على تربة وتقاليد المسرح الشعبي. وهو لا يدين للمسرح القديم الا بالقليل . فالدراما الكلاسيكية القديمة تتميز بوحدة بنيتها الصارمة. الأحداث في المسرحية القديمة تجرى عادة في مكان واحد وفي خلال فترة زمنية قصيرة لا تدوم أكثر من يوم، ولا تشتمل المسرحية القديمة على أكثر من حدث واحد يجرى تصويره دون تشعب بل إن الحدث في التراجيديا القديمة يبدأ قبيل الحل مباشرة .

أما مسرح شكسبير فلا يتقيد بأية أطر صلبة والمسرحية لا تصور حدثا واحدا بل سلسلة من الأحداث يرى المشاهد من خلالها نشوء الصدام وتطوره وتعقده، وحله مع جميع التفاصيل الممكنة الكثيرة، بل انه في كثير من الأحيان يرى حياة الإنسان كاملة ويشاهد مصائر جميع المشتركين في الأحداث إلى جانب مصير البطل والبطلة.

حدد العصر القديم المسرحية من حيث طابعها العام تحديدا صارما . فكانت هناك إما مسرحيات مأساوية واما مسرحيات هازلة – إما تراجيديا وإما كوميديا أما عند شكسبير فيتعايش الجد مع الهزل، ففي تراجيدياته كثير من المزاح وفي كوميدياته تجرى أحيانا أحداث قريبة من المآسي.

لقد أدخل شكسبير على المسرحية مبادى فنية هامه جديدة وكثيرة لم تكن موجودة في عالم الفن من قبل. فبطل المسرحيات القديمة، مثلا، لا يمتلك سوى صفة مهمة واحدة، أما بطل (أو بطلة) مسرحيات شكسبير فيمتلك صفات الشخصية الحية بكل غناها الروحي، أضف إلى ذلك ان شكسبير صور أبطاله في تطورهم. وهذا التعديل الفني الجديد لم يغن الفن فحسب بل أغنى فهمنا لطبيعة الإنسان بوجه عام.

فالصراع لدى شكسبير ليس بين قوتين تكمن كل منهما في إنسان معين فحسب، بل هناك أيضا صراع بين قوتين تكمنان في الإنسان الواحد صراع بين الإنسان الواحد، صراع بين الإنسان وضميره صراع بين عاطفتين، والصراع بين الإنسان وضميره لا يراه شكسبير

صراعا بين الخطأ والصواب فحسب، بل هو صراع في الإرادة بين الرغبة في الفعل، والرغبة في تجنب العمل .

لقد اشترط أرسطو أن يكون بطل التراجيديا شخصا شبيها بنا من ناحية، وأن يكون خيرا " من ذهب سمعه في الناس، وترادفت عليه النعم "، وأن تحل المصائب فيه " لا للوم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه، على أن "يكون حلول المصائب أمرا يبدو مقبولا ومعقولا، بهذه الخصائص يمكن للمأساة ان تؤدى الغرض منها، وهو اثارة الخوف والرحمة وأرسطو لا يقصد من قوله أن يكون البطل شبيها بنا "أن يكون هذا البطل إنسانا من عامة الناس. إنما يقصد ألا يكون من الاله، فكون البطل من معدن غير إنساني لا يثير مصيره في النفوس أي خوف عليه، وبذ لك يبطل أثر من آثار التراجيديا، أما كونه لا يريد بقوله ان يكون البطل التراجيدي من عامة الناس، فيدل عليه قوله ممن ذهب سمعه في الناس...

وهذا الاشتراط في صفات البطل التراجيدي كانت تقتضيه طبيعة التراجيديا من جهة – لان التراجيديا محاكاة لفعل نبيل حسب تعريف أرسطو لها – وتقتضيه من جهة اخرى البنية الاجتماعية التي كان يخضع لها المجتمع اليوناني في ذلك العصر، فأي مأساة تحدث لإنسان من الطبقات الدنيا في المجتمع اليوناني، لا تثير أي انفعال في عامة المجتمع اليوناني بطبقاته المتمايزة، وإن اقتصرت على المقربين له من طبقته، أما ما يحدث للنبلاء وعلية القوم فهو ما يتأثر به اليونانيّون عامة[1].

(ب) الكوميديا (الملهاة):

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو (أغنية القرية، وفقاً لرأي أرسطو، أو النشيد الماجن، وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدثين. فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، على حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع والنشيد الماجن، وهو نشيد ارتبط أيضاً بعبادة الإله ديونيسوس.

1 ينظر: فؤاد المرعي: نظرية الأدب، ص: 96-103.

وكانت الكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر، يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية، والعيوب الاجتماعية، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم. وكان الهدف من عرض هذه النقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور أو جهل، وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها ما دامت مثيرة للسخرية الجماعية، وتنبو عن الذوق السليم للمجموع. فالإنسان –عادة– لا يُقدم على ارتكاب فعلة سخر هو نفسه ممن قام بها، أو ضحك ملء شدقيه على من ارتكبها؛ لأنه سيشعر بتفوقه ما دام لم ينحدر لمثل هذا السلوك المثير للسخرية[1]

لقد نشأت الكوميديا مع النزعة الاحتفالية ومن أصل واحد منذ فجر التاريخ وهي الوجه الثاني للغريزة الدرامية في تقليدها العابث للإنسان والحيوان والالهة وكانت عناصر التعبير فيها هي التكثير والتشويه الجسدي، والاعتلال المصطنع والاوضاع المختلفة والمشية والرقصات الكاريكاتورية والاحاديث الماجنة القذرة.

وتدلنا الشواهد الأدبية والأثرية على أن العادة المتبعة في الازمان القديمة في أثينا وفي المدن والقرى الاتيكية، كانت الاشتراك في بعض الحفلات والمهرجانات المعروفة باسم – كوموس" (وقد درجت فيها عادة التواجه والتراشق بالاهانات)، وذلك في جماعات مرحة راقصة ومغنية، وكانوا يرتدون أردية ساخرة يخفون بها ملامحهم من بينها الاقنعة، وكانت هذه الأردية تمثل وحوشا وطيورا مختلفة. وكانت هذه الجماعات تقوم بهذه الاحتفالات تكريما لبعض آلهة الأخصاب وعلى رأسها ديونيسيوس.

وكانت تقام هذه الاحتفالات مرتين في العام، أحداهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليها المرح وتنشد فيها الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق فيها الأغاني، ومن هذا النوع نشأت الكوميديا.

1 محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الاغريقية، ص: 16.

ويقول أرسطو ان الكوميديا قد نشأت من قادة هذه المهرجانات الصاخبة يعرفها بأنها محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح، اذ الهزلي نقيصة وقبح بدون إيلام ولا ضرر.

ويظهر من كلام أرسطو في كتابه "فن الشعر" ان الكوميديا طارئة على أهل أثينا.. وان صقلية أسبق المدن اليونانية جميعا في هذا المضمار.

ويحد ثنا أرسطو عن طبيعة الكوميديا قبله ثم في عصره، فيقول: "في الكوميديا الاولى كانت لغة المؤلفين المقذعة هي مبعث السرور، وفي الثانية كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاجا". فكان الممثلون يلبسون ملابس محشوة بطريقة مضحكة في العجز وفي البطن، وكانوا يقومون ببعض المشاهد التقليدية الساخرة التي كانت تلقى قبولا واستحسانا لدى الجماهير، وكانوا يستعملون أيضا الأقنعة، لذلك يعزو بعض دارسي تاريخ المسرح ظهور الكوميديا إلى استخدام القناع، وذلك لان الممثل وجد حرية غير مرئية بالنسبة لوجهه وجسد. وتتألف الكوميديا اليونانية القديمة عموما من ثلاثة أقسام: أولها عبارة عن لمحة عامة عن الموقف، يليه، في حوالي منتصف الملهاة، الأجزاء الهامة في أناشيد الجوقة " وفيها تأتي الجوقة لتخاطب الجمهور مباشرة وتقدم له رأي المؤلف في الأحداث والقضايا الراهنة .. ثم يستأنف في القسم الثالث موضوع القصة في سلسلة من المشاهد الهزلية المائعة السبك، وفي النهاية يسود المرح والهرج غالبا[1].

أما أهم موضوع من موضوعات الكوميديا القديمة فهو الهجاء الشخصي لرجال السياسة والشخصيات الشهيرة بسوء سمعتها ولرجال الأدب. بعد كوميديا الهجاء ظهرت الكوميديا الخيالية، وهي لا تختلف اختلافا جوهريا عن كوميديا الهجاء، كذلك ظهر نوع ثالث استخدم الأساطير الدينية فتناولها تناولا هزليا غالبا بقلب معانيها و"فش" شخصيات أبطالها. وهذا النوع واضح تماما في أعمال (أرستوفان) ولكنه كان أكثر شيوعا في "الكوميديا الجديدة" إلا

1 فؤاد المرعي: نظرية الأدب، ص103

أن أمثال هذه الكوميديات كانت نادرة في القرن الخامس ق.م.. وبوجه عام لم يتخصص كتاب الكوميديا القديمة كل في نوع معين من الأنواع.

والكوميديا –بحسب تفكير أرسطو– تقليد لموضوع هزلي وكامل ذي طول مناسب في لغة مناسبة، وهذا التقليد يتم بطريقة مسرحية لا سردية، ويولد الضحك في النفوس .

أما موضوعها فالأمور الكلية، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا. أي هو الممكن الذى لم يقع فعلا، ولكنه مما يؤلف نظائره في واقع الحياة ويؤخذ بطل الملهاة من عامة الناس، وله غاية خلقية.

ويقرر أرسطو في كتابه "السياسة" أنه لا ينبغي للشرع ان يسمح للشبان يشتهود الكوميديا قبل ان يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة .

ويرى أرسطو ان وظيفة الكوميديا هي التطهير: "والملهاة محاكاة فعل هزلي ناقص، يحصل به تطهير المر بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات ذلك لأن الأشياء المثيرة للضحك تولد فينا اللذة وعن طريقها يحدث التطهير. فخير للمرء، إذن، ان يتطهر من انفعالات الضحك، دون ضرر بمشاهدة الملهاة على المسرح.

تطورت النظرة إلى الكوميديا بعد أرسطو على يدى " أرستوفان " وهو أشهر شعراء الكوميديا في أثينا القديمة، وقد تميز بعمق الثقافة وحسن فهم مشكلات الأدب وعرف بدفاعه عن التقاليد، واتصف بالذكاء والعبقرية وكان يحمل نفسية ناقد كبير، وقد أبدع في عرض آرائه بسخرية وتهكم مما يدل على مدى فهمه للفن المسرحي الذى ارتقى بفضله .أدرك أرستوفان أن السخرية لا تصبح حقيقة تتحرك نحو أهدافها إلا اذا أعطت القارئ شعورا بالمثل الأعلى عند صاحبها. وإن كاتب الكوميديا مطالب بأنه يحدد موضوعه في وضوح حتى يضمن الوصول إلى غايته. [1]

لذلك كان مسرحه مسرح ريادة سياسية واجتماعية ذات مضمون وهدف، فهو لم يترك ناحية من نواحي المجتمع إلا تعرض لها، هاجم المتاجرين بالحرب، ورجال الدولة والساسة

1 فؤاد المرعي: نظرية الأدب، ص105.

والسفسطائيين، والأدباء والفلاسفة، ومجلس الشيوخ والجمعية العمومية والمحاكم، وهذا هو سر عبقرية أرستوفان الذى لا توجد عنده نماذج ايجابية تسمو فوق الانتقاد.

وهكذا أدخل أريستوفان تطورا نوعيا على الكوميديا في عصره، فبعد أن كان الممثلون والشعراء يستجدون الضحك بأساليب مجوجة كالضرب والاختلاط المباشر بقصد استثارة الضحك بكل الوسائل الممكنة، حقق أرستوفان غايه الكوميديا بفن ومهارة وذوق وحكمة. فارتفع بها إلى شاهق وجعل لها هيكلا من واقع الحياة ومن أجل الحياة وكرامة الإنسان وحارب على طول الطريق كل إسفاف. ونادى بأنه شاعر يعلم جمهوره بالتسلية والإضحاك.

'ن أرستوفان يستهدف توجيه الرأي العام من خلال التسلية وهكذا يكون هدف الفن عنده هو إصلاح المجتمع، وخلق السعادة في كل مكان أن يدعو البشر من وراء المواقف والشخصيات الهزلية التهكمية إلى الوفاق والوئام . ولذلك جعل من كاتب الكوميديا أستاذا للشباب، وبناء عليه فهو مطالب بإخفاء النقائص وعدم اظهارها وتقديمها على المسرح حتى لا يتعلم الشباب إلا ما هو فاضل[1].

لقد كانت بنية المسرحية الكوميدية معروفة قبل أرستوفان ولكنه نظمها إلى حد بعيد، فكل مسرحية من مسرحياته تنقسم إلى الأجزاء التالية:

المقدمة: وفيها يحدد موضوع الكوميديا، يليها مشهد يعلل فيه الحدث الأساسي ثم مشهد يبسط فيه هذا الحدث، وأخيرا يأتي الجزء الختامي من الكوميديا وهو يتضمن النتائج التي نجمت عن كل ما جرى تصويره من أحداث وكان أرستوفان يقحم في منتصف المسرحية مشهدا غنائيا سمي "البارباس" يظهر فيه الممثلون على السرح دون أقنعة ويخاطبون الجمهور خطابا مباشرا يتضمن مديحا للمؤلف وهجوما على خصومه المفكرين والسياسيين.

من الواضح ان بناء المسرحية الكوميدية لم يبق على الشكل الذي صاغه أرستوفان، فالمسرحية الكوميدية الحديثة استعاضت عن المقدمة والمشهد الذى يليها بالعقدة التي تعرض

1 المرجع السابق، ص107.

التناقض الناشئ، فتوضح من خلال ذلك المسألة التي يسود الكاتب طرحها، ولكنها احتفظت بذلك الجزء من المسرحية الأرستوفانية الذي يبسط الحدث الرئيسي بالخاتمة التي يجرى فيها حل التناقض القائم .

وهكذا نرى أن الكوميديا الأرستوفانية قد خدمت التطور اللاحق للكوميديا بالقضايا التي طرحتها وبالغايات التي رمت اليها وببنيتها أيضا .

لم تشهد الكوميديا تطورا كبيرا جديدا بعد أرستوفان إلا في أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير موليير في القرن السابع عشر، أهم ما تميزت به أعمال موليير الكوميدية هو انها جعلت الشخصيات النموذجية الكوميدية في المقام الأول، وعدت كوميدية المواقف الخارجية أمرا ثانويا لا يمكن أن يكون أساسا للكوميديا الساعية إلى إصلاح الطبائع عن طريق الضحك .

والسمة الهامة الثانية في أعمال موليير الكوميدية هي وحدة الحدث الصارمة في هذه الأعمال، هذه الوحدة التي تخدم قضية الكشف عن الفكرة الأساسية في الكوميديا، ان موليير لا يتورع من أقحام مشاهد تزيد من تأثير فنه السرحي في المشاهد (الرقص مثلا) ولكنه لا يلجأ إلى ذلك إلا عندما تلتحم هذه المشاهد التحاما عضويا بالحدث وتساعد على كشفه. [1]

لقد كان ذلك خطوة عظيمة في طريق إبداع الكوميديا الواقعية. إن بعض جوانب الضعف في أعمال موليير الكوميدية لا يمكن ان تحجب تأثيرها العظيم في ترسيخ تقاليد التهذيب الاجتماعي في الأدب المسرحي وتوطيد دور المسرح في النضال في سبيل المثل الإنسانية الطليعية السامية، ذلك الدور الذي تعزز وبلغ ذروة تطوره في المسرحية الكوميدية الواقعية .

لعلنا لا نتحرى على الحقيقة اذا قلنا أن الكوميديا الواقعية ظهرت في أكمل صيغها في أعمال غوغول الكوميدية حيث أن خاصيتها الأساسية في أعمال غوغول الكوميدية هي طابعها القومي، فهو عند ما يصور الشخصيات السلبية في مسرحياته يختار هذه

1 فؤاد المرعي، نظرية الأدب، ص109

الشخصيات من الواقع الروسي . ولكن قوة النقد والتعرية في ابداعه تتجاوز كثيرا الاطر القومية وتأخذ بعدا إنسانيا شاملا [1].

جـ- المسرحية الساتيرية:

وهي عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها ؛ ولكن موضوعها يدور بوجه عام حول الأساطير . ولقد سميت بالمسرحية (الساتيرية) لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس والساتير، أتباع الإله ديونيسوس، وهو الزي الذي كان يرتديه أفراد الجوقة (الديثيرامبية)، التي نشأت منها التراجيديا، كذلك كانت الجوقة في المسرحية الساتيرية، تقوم بأداء رقصة عنيفة تعرف باسم Sikinnis نسبة إلى مخترعها Sikinnos، وكثيراً ما كان هذا النوع من المسرحيات يصور البطل المشهور هيراكليس بصورة كوميدية .

وكانت المسرحية الساتيرية، تعد الجزء الأخير من الرباعية tetralogia التي اعتاد كتاب التراجيديا تقديمها في المسابقات المسرحية. والتي كانت تتألف من ثلاث مسرحيات تراجيدية (ثلاثية)، تتبعها مسرحية (ساتيرية)، بحيث تدور المسرحيات الأربع حول موضوع ذي قصة واحدة متصلة الأحداث، ولكن فيما بعد لم يكن يُقدم في هذه المسابقات سوى مسرحية ساتيرية، واحدة لا علاقة لها بالرباعية التي اختفت على عهد آخر كتاب التراجيديا العظام يوريبيديس . وإلى براتيناس Pratinas الذي كان حيا حوالي ٤٩٦ ق.م. يعزى فضل ابتكار هذا النمط الدرامي ؛ ذلك أن المسرحية الساتيرية، تعتبر همزة الوصل بين الأناشيد الديثيرامبية والتراجيديا، ومن هذه الوجهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الإغريقية من الإنشاد إلى التكوين الدرامي . ومن بين كل ما دونه كتاب المسرح الإغريقي في هذا المجال لم يتبق لنا سوى شذرة من مسرحية الفها سوفوكليس بعنوان قصاصو الأثر: Ichneutai ومسرحية الكيكلوبس التي ألفها يوريبيديس

1 المرجع السابق، ص110.

لقد نشأت هذه الفنون الدرامية جميعاً في أعياد ديونيسوس، الإله الشعبي اليوناني، الذي لاقت عبادته رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه ربا للكروم، ورمزاً لدورة الحياة في الكون، تماماً كما كان الإله (أوزوريس) لدى قدماء المصريين[1] .

د. الدراما:

نشأت الدراما في أوروبا في القرن الثامن عشر وفي غمرة نضال "الطبقة الثالثة ضد النظم الإقطاعية وقد تجلى احتجاج "الطبقة الثالثة" ضد الأرستقراطية من خلال المطالبة بتصوير الموضوعات الشعبية وتصوير أبطال من الناس البسطاء في الأعمال المسرحية، فظهرت الدراما التي تصور الأحوال المعاشية والصدامات العائلية في حياة الطبقات المتوسطة والفقيرة . ان التفات الدراما إلى ظواهر الحياة العادية وعزوفها عن تصوير العظماء والصدامات الاستثنائية حدد الفرق الأساسي بينها وبين التراجيديا .

كما ان تجسيد الدراما، في أغلب الحالات، للأحداث الحزينة من حياة الناس ولمصائرهم التي تأخذ طابعا تراجيديا في بعض الظروف، وقيام الدراما بتصوير ما هو جليل وقوى في طبائع عدد من شخوصها حددا الفرق بينها وبين الكوميديا

لقد كان نشوء الدراما قفزة نوعية جديدة في تطور الأدب المسرحي. فهي. بدعوتها إلى تصوير الموضوعات الشعبية وحياة بسطاء الناس بما فيها من جمال وجلال وقوة وعيوب قربت المسرح من الحياة ومن الناس وهذا ما جعلها، في رأينا، أكثر ألوان الأدب المسرحي انتشارا في عصرنا الحاضر[2].

---

1 محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ص: 19-20

2 فؤاد المرعي: نظرية الدراما، ص111، 112.

المحاضرة (10): نظرية الرواية

أولا- مفهوم الروايــة:

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها، إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى، إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل، وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية. وهذا ما أكده (جوناثان كالر) في كتابه (النظرية الأدبية) أن المتأمل في الرواية كجنس حديث طغى في القرن العشرين على الشعر من حيث الكتابة والقراءة كما هيمنت منذ الستينات على مناهج التعليم وأصبحت أساسية في البرامج التعليمية وليس هذا نتيجة اختيار جماهير القراء الذين يقرؤون الكثير من القصص فقط بل إن النظرية الأدبية والثقافية روجت كثيرا للرواية وأعطتها أهمية ثقافية عالية وذهبت إلى القول أن الرواية تشكل الطريق الأساسي الذي ندرك به الأهداف أو معرفة ما يحدث حولنا في العالم. [1]

فمن المعروف أن هذا الفن الأدبي (الرواية) فن حديث نسبيا، لم يمض على استوائه أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف قرن في عالمنا العربي. بيد أن هذا الجنس الأدبي تخلق حين تخلق جنسا مرنا منداح الأبعاد، قادرا على الهضم والتمثل والإفادة من فنون أخرى. وقد وصفه (نجيب محفوظ) بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال ... وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال اجتهدت الرواية في أن تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى، وأن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب، فالرواية الأمريكية مثلا تتبادل مع السينما طرقا مختلفة والرواية الجديدة في أوربا تقتبس من الموسيقى طرقا في التأليف. وبعض الروايات المعاصرة يفيد من تقنيات المسرح، ومن مزايا القصة القصيرة وشؤونها، ومن وهج الشعر ولغته المشحونة وصوره المثيرة

1 ينظر: جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تررشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية، دمشق، 2004، ص111.

ومجازاته الرائعة. وتستطيع الرواية أن تهضم وتستثمر عناصر متنافرة كالوثائق، والمذكرات والأساطير، والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية، والتعاليم الأخلاقية، والخيال العلمي، والإرث الأدبي والديني بكل أنواعه، حتى لتكاد تبدو جنسا بلا حدود، إنها كما يرى (جابر عصفور) الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص الإيقاع عصرنا لذا صارت حسب عبارة (علي الراعي) ديوان العرب المحدثين، وليست فقط ملحمة العصر الحديث كما وصفها (لوكاتش) من قبل[1].

مفهومها:

يعرفها عبد الملك مرتاض بعد مقارنتها مقارنة طريفة بالأجناس الأدبية التي تتشابه معها أو تتداخل معها تحت إطار ما يسمى بتداخل الأجناس قائلا:

إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص: وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا؛ وبالإضافة إلى هذه التفاريق الخارجية، أو الشكلية؛ فإن هناك تفاريق أخرى تتمحض لصميم الجوهر مثل أن الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة وهي الخاصية نفسها التي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام. وتكلف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة من حيث تهمل عامة الناس، والأفراد البسطاء في المجتمع؛ وهو الموضوع الذي تكلف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشق الأول في بعض أطوارها الاستثنائية. والملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزمان بحيث لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية على حين أن الرواية التي تحاول عكس حياة إنسانية أكثر حركة ضيقة الحدود ؛ مما يجعلها تتسم بالحركية والسرعة.

---

1 عادل الفريجات: مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص: 9- 10.

وأما اشتراكها مع الشعر فلأن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة. ذلك لأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس بها في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة المبتذلة فتسعى على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنف في الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي... فلغة الشعر الحق، إذن، تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة، والرقة الشديدة الشفافة بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار.

وأما ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة فلأن الرواية هي أيضا، شيء قريب من ذلك. ذلك لأن الرواية، في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية وهو الشخصية والزمان والحيز واللغة، والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.

فلعل هذه الأسباب مجتمعة، أو منجمة، أن تفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها ؛ فلأنها ليست فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة؛ فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا: وهي غنية بالعمل اللغوي ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال وفي الرواية كائنات عادية وهي تتميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها[1] .

1 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص12، 13.

ثانيا- نشأة الرواية:

كانت الرواية في أوروبا جنسا أدبيا مغمورا ومهمشا وخطابا سرديا منحطا لا قيمة له، يقبل عليه الشباب من أجل الاستمتاع والترفيه، بعيدا عن حياة الجد والصرامة التي كانت تفرضها الأسر الأوربية على أولادها؛ حيث كانت تحذرهم من قراءة الروايات، ناهيك عن موقف الكنيسة المعروف من كل ماهو مدنس وسفلي. لأن الرواية ارتبطت باللهو والمجون والغرام والتسلية والفكاهة، بالمقارنة مع الأجناس الأدبية السامية والنبيلة كالشعر والملحمة والدراما. وقد ساد هذا التصور السلبي إلى غاية القرن الثامن عشر. بيد أن الرواية ستنتعش في القرن التاسع عشر، وتصبح الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق وتخييل فني يوهم بالواقع، مع كوكبة من الروائيين الكبار، كبلزاك، وزولا، وفلوبير، وتولوستوي ودو يستفسكي ... ومن ثم، فقد عدت الرواية عند منظريةا ملحمة بورجوازية، واعتبرت أيضا أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر وقد تحولت كذلك إلى سلاح شعبي خطير لمناهضة الظلم والاستبداد، وإدانة الواقع المتردي، وتسفيه قيمه المنحطة، والتغني بالقيم الأصيلة، ونشدان واقع إنساني مثالي أفضل تعم فيه السعادة والعدالة والفضيلة والحرية والحب، حيث يعيش فيه الجميع بسلام وأمان.

أما عصرنا الحديث، فقد أصبح عصر الرواية بامتياز؛ لأن الرواية كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة كذلك على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنها الجنس الأدبي المهيمن والمفضل لدى الكثير من القراء والمثقفين بالمقارنة مع الشعر والمسرح[1].

ثالثا- نظريات الرواية في المنظور الغربي:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية الغربية التي حاولت تفسير نشأة الرواية، فهناك من اختار المقاربة الفلسفية (هيجل...)، وهناك من استعان بالمقاربة التاريخية (جورج

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص12، 13.

لوكـاش)، وهنـاك مـن فضـل المقاربـة السوسـيولوجية (لوسـيان غولـدمان ...)، وهنـاك مـن ارتضـى المقاربـة الأسلوبية ميخائيـل باختين...)، وهنـاك من اعتمد علـى المقاربـة السيميائية الدينامية (فلاديمير كريزنسكي)، وهناك من فضل المقاربة النفسية (فرويد – مارت روبير..).

1. فردريك هيجل:

يعد الفيلسوف الألماني هيجل أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة. ويذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية. ومن ثم، يعبر هذا الفن عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل ومتناغم، يعبر عن شعرية القلب والتألف والسعادة المطلقة. أما الفن الثاني، فهو الفن الروائي الذي يتخذ السرد النثري وسيلة للتعبير عن انفصال الذات والواقع، أو تشخيص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم. وبالتالي، يؤكد هيجل مدى نثرية العلاقات الإنسانية في المجتمع الحديث، فيشير إلى وجود قطيعة فينومونولوجية بين الذات والموضوع وبين الإنسان والواقع. ويعني هذا أن الرواية هي في الحقيقة تشخيص للوحدة المفقودة بين الذات والموضوع ونشدان التكامل المأمول بينهما، واستشراف للسعادة الكلية المطلقة المعهودة في الملحمة اليونانية. وقد أقر هيجل بأن الرواية ملحمة بورجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي، ويبدو من خلال ما كتبه هيجل أنه يفضل الملحمة على الرواية، والشعر على النثر، والقلب على الواقع[1].

في التفسير الهيغلي للرواية كبديل للملحمة يربط هيغل نشأة الرواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوروبي. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن تخصيصه تاريخ أوروبا بالبحث ينسجم مع تصوره القائم على المركزية الأوروبية التي تنظر إلى تواريخ غيرها من الشعوب كهوامش فقط وخلال تحليله لسياق تطور الوعي يضع هيغل الرواية في مقابل الملحمة؛ جاعلا منها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع

1 ينظر: جميل حمداوي: مستجدات الرواية، ص: 13

القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث .

فما الفارق بين حالتي الوعي؟ وما الداعي إلى استحداث فن الرواية كبديل لفن الملحمة؟ لندرك الفارق؛ لا بد من فهم معنى صيرورة وتطور الوعي عند هيغل، وضبط مسار اتجاهه المستقبلي.

يقول هيغل: إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل التي تقول: إن العقل يسيطر على العالم، وإن تاريخ العالم، بالتالي، يتمثل أمامنا بوصفه مسارا عقليا.

وبما أن الوجود في كليته يخضع للتطور، وبما أن العقل يحايث حركة تطور الوجود؛ فإن الوجود الإنساني وكل منتجاته، ومن ضمنها المنتج الفني، خاضع هو كذلك للتطور والصيرورة والقانون التطوري الذي يحكم الوجود التاريخي الإنساني يحكم كذلك نتاجاته.[1]

فما هو هذا القانون؟ إن التاريخ الإنساني يتطور من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، ومنه إلى درجة أرقى هي درجة الوعي المطلق. وكل لحظة تطورية أرقى من سابقتها ؛ لذا فأنماط اللاوعي ومنتجاته تخلي مكانها بالتدريج لأنماط الوعي ومنتجاته .

وبما أن التاريخ ينتقل على مراحل من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكلي ذاته؛ فإن من العادي جدا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جدا – وفقًا لنظرية هيغل – أن يظهر الشعر قبل النثر ؛ فهو أقل وعيا منه بما لا يُقاس، النثر فكر مركز فيه من العمق ما ليس في الشعر[2] .

لذا؛ كانت الملحمة – بما هي سرد شعري الشكل التعبيري المناسب لدرجة تطور الوعي في المجتمع القديم. ولما انتقل الإنسان إلى نمط الاجتماع الحديث، كان لا بد من انتقال السرد من نمط التعبير الملحمي إلى نمط التعبير الروائي. ففي المجتمع القديم كان الأبطال

---

1 حنا عبود: من تاريخ الرواية اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص: 8.

2 هيغل: المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1988، ص374.

والآلهة هم الكائنات الرئيسة التي يتمحور حولها فعل السرد. وقد كان الشعر الملحمي يقول هيغل هو المهيا لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة[1] .

إن صورة العالم في المجتمع الحديث لم تعد صورة عالم مملوء بالأبطال والآلهة، ولم تعد العلاقات الناظمة للعالم مثقلة بالأرواح والسحر ؛ بل هو عالم منتظم وفق قوانين معقولة. لنقرأ جيدا هذه الفقرة من كتاب هيغل (المدخل إلى علم الجمال) حيث يقارن بين عصر غوته وما قبله ؛ فيقول: ويتبنى غوته حلا مشابها، وإن بالاتجاه المعاكس، في غوتز فون برليشنجن فعصر غوتز وفرانز دي سيكنجن هو العصر المثير الذي كانت فيه طبقة الفرسان المؤلفة إلى ذلك الحين من أفراد فخورين بنبلهم واستقلالهم، قد طفقت تضمحل تحت ضغط نظام جديد موضوعي وشرعي. وأن يكون غوته قد اختار موضوعًا أول له هذا الاحتكاك وهذا التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة القائمة على سيادة القانون. فهذا شاهد على حسه التاريخي العميق. إن غوتز وسيكنجن هما من أولئك الأبطال الذين ما يزالون يعون شخصيتهم وشجاعتهم وحسهم بالعدالة، ويريدون بالتالي أن يتحكموا باستقلال تام بالأحداث التي تدور في حلقتهم الواسعة أو الضيقة؛ لكن النظام الجديد يدفع بغرتز إلى ركوب مركب الخطأ ويتسبب بهلاكه. ذلك أن الفروسية والبنية الإقطاعية هما وحدهما اللتان تشكلان في العصر الوسيط، الإطار المناسب لمثل هذا النوع من الاستقلال. وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم على المساواة إلى تلبس شكل مكتمل ناجز ذي طابع نثري بحت، بات الاستقلال المغامر لممثلي الفروسية من بوائد الأشياء. فإذا ما ... بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها أنها هي وحدها المدعوة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين؛ فحتم عليها أن تضع نفسها موضع الهزء والسخرية، على نحو ما صوره لنا ثربانتيس في دون كيشوت.

لذا ؛ كان لا بد من تغيير الشكل التعبيري وكذا مضموناته المعرفية. وقد احتاج ذلك حسب هيغل إلى زمن طويل ؛ لأن التحول النوعي في الشكل التعبيري ومضموناته يستلزم تراكمات

1 هيغل: العقل في التاريخ، ص.78

كمية أولاً ؛ لأن العقل لا يقفز قفزا، بل لا بد من تراكمات كمية قد تستغرق ثلاثة آلاف سنة تقريبا حتى تتم القفزة النوعية. فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة آلاف سنة تغيرت نظرة العقل إلى العالم أثناء ذلك تدريجيا وصارت نظرة أكثر عقلانية. إن الملحمة هي ابنة العقل الذي يتصور العالم مليئًا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثرة. إنه عالم يلفه السحر والأشباح. لا يعني هذا أن الملحمة لم تتحدث عن أفعال وشخصيات واقعية؛ بل يعني أن هذا الواقع كان يعمل ضمن قصور عقلي في فهم العالم أفرزته تلك المرحلة من التطور. فالمسألة ليست مسألة واقعية أو خيالية، بل مسألة صورة العالم في العقل. فقد كانوا يعتقدون أن الآلهة تتحكم حتى في قذف المطرقة أو رمي الرمح، كما في الإلياذة والملاحم القديمة.

لذا ؛ ليس من الصدفة أن تكون الملحمة ملفوفة بلغة الشعر ؛ لأن الشعر – من منظور هيغل هو خطاب الكائن البشري الذي لم يترق بعد إلى الوعي. ولذا ؛ ليس من الصدفة أن تكون الرواية بما هي خطاب نثري رواية تقطع مع العالم الملحمي السحري، وتتناول العالم المعيش في واقعيته[1] .

2. جورج لوكاش

انطلق الباحث المجري جورج لوكاش من تصورات أستاذه هيجل، لكن ليس من منطلق مثالي بل اعتمد في تصوراته على المادية الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي، وتفسير تناقضاته الكمية والكيفية. ولقد ألح على غرار هيجل على القرابة الموجودة بين الملحمة والرواية، واعتبر الرواية ملحمة بورجوازية تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع، وذلك بأشكال مختلفة، نتج عنها ما يسمى بالبطل الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع من أجل تثبيت القيم الأصيلة التي يؤمن بها[2].

بيد أن البديل الذي يقترحه لوكاش موجود في روايات تولستوي الروسي الذي يقدم بطلا إيجابيا ملحميا على غرار الملحمة اليونانية؛ إذ كان " تولستوي حسب لوكاش هو المؤهل لخلق هذا الشكل من الرواية. مانحا إياه أعظم سورة لتجاوز ذاته نحو الملحمة. إن فن

1 ينظر: الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب، بيروت، ط1، 2016، ص: 60– 63.

2 ينظر: جميل حمداوي: مستجدات الرواية، ص: 13

تولستوي عظيم، وملحمي بصورة واقعية بعيد جدا عن الجنس الروائي، وهو يسعى بوصفه كذلك نحو تمثيل حياة مؤسسة على تشارك المشاعر بين البشر البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة الكبير، ويتحرك وفقا لحركتها المضبوطة بالولادة والموت، والذي يقصي كل ما يكون في الأشكال الغريبة عن الطبيعة، من صغار، وانفصال، وتفسخ، وتصلب[1].

ومن المعلوم أن لوكاش يرجع بدايات الرواية إلى ظهور المجتمع الرأسمالي، من خلال استحضار شواهد نصية عاصرت تلك الفترة، كظهور رواية "دون كيشوت" لسيريفانتيس، وروايات الكاتب الفرنسي الساخر رابلي [2].

- الرواية والطبقة من منظور لوكاتش:

إذا كان هيغل قد نظر إلى الفارق بين الملحمة والرواية نظرة تطورية تتأسس على تحديد درجة تقدم الوعي، فأرجع الملحمة بعالمها البطولي العجائبي إلى نمط الاجتماع القديم والرواية بعالمها الواقعي إلى نمط الاجتماع الحديث؛ فإن لوكاتش، المتمذهب بالماركسية، كان مشدودًا إلى البحث عن تعليل طبقي لظهور فن الرواية. ولذا تجده يستثمر الإسهام الفلسفي الماركسي لبلورة قراءة جديدة للنظرية الهيغلية المحددة لنشأة الرواية بتغيير نمط الوعي. لقد تابع جورج لوكاتش تنظيره للرواية مطورًا ومعمقا ملاحظات هيغل، ومقدما تحليلا لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لملجأ التعالي الذي يضفي عليها معنى أخلاقيا[3].

يرى لوكاتش أن لكل عصر ملحمته، وبناء على المنظور الماركسي ينظر إلى الرواية بوصفها ملحمة الطبقة البرجوازية؛ تماما كما أن الملحمة القديمة هي نتاج طبقة النبلاء. وفي تحديده للحظة ميلادها يرجعها إلى زمن الثورة الصناعية، حيث صارت التعبير الفني عن الطبقة الاجتماعية الجديدة.

---

1 جورج لوكاش: نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988م ص141-142.

2 جميل حمداوي: مستجدات الرواية، ص: 13-15.

3 الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص63.

لكن ما الدافع إلى تغيير الملحمة القديمة بالرواية؟ ولماذا لم تستمر الملحمة بملمحها ونموذجها القديم في التعبير عن الوعي الطبقي الجديد؟

إن الدافع إلى ذلك، حسب لوكاتش، هو أن نمط الاجتماع الحديث الذي جاء عقب الثورة الصناعية، نمط يتميز بسرعة في إيقاع حياته؛ ومن ثم لم يكن مناسبا أن يعبر هذا الزمن الجديد عن نفسه بالشعر الملحمي، فاصطنع النثر الروائي؛ لأن النثر هو الأطوع والأمرن والأكثر ملاءمة للتعبير عن الحياة البرجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد[1].

لكن هل هذا التغيير في النمط التعبيري (من الشعر إلى النثر)، راجع فقط إلى تغيير في إيقاع الحياة في المجتمع الحديث، حيث صار متسما بالسرعة؛ فلم يعد الشعر قادرا على ملاحقة إيقاعها والتعبير عنها، أم أن السبب يعود إلى أمر آخر أعمق من هذا بكثير؟

هنا يحتاج لوكاتش إلى الهيغلية، فلا بد من استحضار عامل الوعي؛ إذ أدرك أنه لا يكفي لتعليل نشأة الرواية الإشارة إلى سرعة إيقاع العيش؛ بل لا بد من ربط ذلك بتغير نمط الرؤية إلى العالم.

إن الرواية حسب تعبير لوكاتش هي ملحمة عالم بلا آلهة[2].

لذا؛ يشير إلى أن البرجوازية الصاعدة التي فرضت قيمها على المجتمع، حملت معها تصورًا عن العالم يختلف عن التصور القديم عند اليونان. فصورة العالم في ذهن البرجوازية تتألف من قوى مادية ملموسة، وليس من أرواح وأشباح. ما يتقرر على الأرض يقرره البشر وحدهم من دون تدخل أي قوة من القوى الغيبية[3].

كيف ينظر الوعي الحديث إلى العالم؟ يقول لوكاتش بأن العالم في نظر البرجوازي يصنع بالعمل لا بالأدعيات. لا ينتظر البرجوازي معجزة بل صار هو نفسه صانع المعجزات بعيدا عن فولكان أو هرمس أو اسكولا بيوس.

---

[1] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص63.

[2] نفسه، ص64.

[3] نفسه، ص64.

التصور القديم من صنع طبقة النبلاء. أما التصور الحديث فإنه من صنع الطبقة البرجوازية. وكما تجسد التصور القديم في الملحمة تجسد التصور الحديث في الرواية. وهذا أهم عنصر يميز الرواية عن الملحمة، فالمسألة لا تقتصر على مسألة النثر والشعر. فهناك ملاحم شعرية حديثة ولكنها تقدم التصور البرجوازي الحديث للعالم، مثل ملحمة ملتون الفردوس المفقود) التي تدور حول طرد إبليس من السماء؛ لأنه طالب بالديمقراطية والعدالة. فالمسألة الأساسية عند لوكاتش هي مسألة التصور الذهني للعالم، مسألة ترتيب العالم ترتيبا ماديا[1].

وفي تحليله التاريخي الرواية الأوروبية يستخرج لوكاتش ثلاثة نماذج أساسية للرواية، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي:

– الرواية المثالية المجردة: يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى والعمل الروائي الذي يصلح نموذجا لهذا النوع هو دون كيشوت لسيرفانتيس، وكذلك الأحمر والأسود لستندال[2].

تتأسس رواية المثالية المجردة من منظور لوكاتش على اصطدام حاد بين فكرة مثالية يحملها وعي الفرد وطبيعة الواقع. ويبدو فيها الوعي الفردي مشدودا إلى مثال مفارق لا يمكن أن يستحمله الواقع أو يسمح بتجسيده، وتكون النهاية هي شعور الفرد بالعجز عن تغيير الواقع وتجسيد المثال.

– الرواية الرومانسية: انجلاء الوهم في هذا النموذج، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع، من خلال أن وعي الفرد الإشكالي، في هذا النموذج، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريرته، وبه، ومن خلاله، يواجه العالم الخارجي الذي يجسده المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، مجتمع الطبيعة الثانية المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد. وهذا النموذج من الروايات (مثلا: التربية العاطفية لفلوبير...) يجسد وعي الذات بأهميتها

[1] حنا عبود: من تاريخ الرواية، ص14.

[2] الطيب بوعزة، ماهية الرواية، ص65.

والتوجه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطلاع بأي دور داخل بنية العالم الخارجي. إن هزيمة الفرد، هي الشرط نفسه لقيام الذاتية بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي[1] .

إذا كانت رواية المثالية المجردة تقوم على تعارض بين المثال والواقع، فإن رواية الرومانسية ينغلق فيها الوعي الفردي على ذاته فيحاول اصطناع عالم وهمي يلوذ إليه .

لكنه يؤول إلى النتيجة ذاتها التي آل إليها الوعي في رواية المثالية المجردة، وهو الفشل في استيعاب الواقع وتغييره.

– الرواية التربوية: كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين يتخذ لوكاتش من (سنوات تعلم فلهلم مايستر) لغوته، نموذجا تركيبيا بين رواية المثالية المجردة، ورواية رومانسية انجلاء الوهم. ذلك أن ويلهام ماستر، سواء من وجهة النظر الإستيتيقية، أو على مستوى فلسفة التاريخ، تقع بين النموذجين السالفين[2].

إن هذا النموذج الثالث يتحقق فيه وعي استعصاء تغيير الواقع؛ لذا تتجه الشخصية الروائية نحو تأسيس موقف مزدوج يقوم من جهة على محاولة التلاؤم مع الواقع كما هو، واصطناع بديل تخيلي يتحقق ببناء عالم داخل النفس تلوذ إليه وترنو نحوه. أما النموذج الروائي الثالث؛ فلا يقصد التلاؤم مع الأشكال والأنظمة الاجتماعية.

بل يسعى إلى تجاوزها ويحاول لوكاتش، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولوستوي، أن يستخلص نموذجا مكتملا يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع وهذا النموذج يعبر عنه بشكل الملحمة المجدد، حيث سيبدو الفرد إنسانا، وليس ككائن اجتماعي معزول. ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج؛ بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعة والثقافة ومع ذلك، فإننا نستشعر في بعض صفحاته، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمي.

---

[1] مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

ويتوقف لوكاتش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستويفسكي ليعلن بأن العالم الجديد الذي يتطلع إليه يوجد لأول مرة في رواياته محددا بعيدا عن كل تعارض مع ما هو موجود، وكأنه رؤية للواقع من دون شروط[1].

وتكثيف رؤية لوكاتش إلى تاريخية الرواية الأوروبية. وعود إلى منطلقه في تحليل نشأتها نشير إلى أن تفسير انتقال الفن السردي الأوروبي من الملحمة إلى الرواية لا يمكن أن يعلل فقط بسبب التغيير الحادث في إيقاع الحياة. كما أن تعليل الانتقال من الملحمة إلى الرواية لا يمكن أن يتم بالإشارة إلى التحول في نمط الخطاب من الشعر إلى النشر؛ إذ لا يزال الشعر موجودا في الزمن الحديث، لا زالت بنية الملحمة حاضرة في بعض الأعمال المسرحية، كما أن الإيغال في العجائبية واللامعقول والسحر مائل كذلك في كثير من النصوص السردية سواء في لحظة الحداثة أو في ما بعدها. ومن ثم؛ فإن الأخذ بالأطروحة اللوكاتشية على نحو صارم لا يسمح بتعليل حضور هذه الظواهر، فكيف يمكن أن نفسر مثلا – إذا التزمنا بأمانة نظرية لوكاتش – رواية الخيميائي لباولو كويلو أو روايات غبريال غارسيا ماركيز، أو سلسلة هاري بوتر [2].

ويبدو لنا، من خلال الطرح اللوكاشي، أن الرواية الغربية أصلها بورجوازي سام، ويعني هذا أن الطبقة البورجوازية هي التي اتخذت الرواية أداة للتعبير والنضال، وذلك في صراعها مع الطبقات المناوئة، ولاسيما طبقة الإقطاع ورجال الكنيسة والطبقة البروليتارية. ومن ثم، فالرواية كانت تتغنى بالتاريخ وتمجد مجموعة من القيم، كالحرية، والملكية الخاصة، والبطولة الفردية.

وقد أكد جورج لوكاش جدلية الرواية، عندما اعتبرها شكلا توفيقيا يجمع بين خصائص الملحمة والتراجيديا. أي: إذا كانت الملحمة تعبر عن الوحدة الكلية بين الذات والموضوع أو بين الأنا والعالم، وكانت التراجيديا تعبر عن القطيعة بين الذات والموضوع، فإن الرواية

---

[1] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص67.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 63-66.

تتميز بطابع الوحدة والقطيعة؛ لأنها تجمع بين ما هو ملحمي وما هو تراجيدي ومن ثم تصبح الرواية شكلا ذا طابع جدلي قائم على الصراع والتغير والدينامية والنفي والتجاوز.

وإن اهتمامات لوكاش بالأخلاق، وحلمه بالمطلق، والشمولية، والانسجام بين الأخلاق وعلم الجمال، ساعد على خلق عالم خيالي مثالي وطوباوي، حينما فضل الملحمة على باقي الأجناس الأدبية الأخرى. لأنه كان يعتقد أن الملحمة اليونانية إنما كانت تترجم الوحدة بين الذات والموضوع، واكتمال اللحمة بينهما في عالم منسجم، يخلو من الصراع الواقعي النثري ناهيك عن عدم ظهور الآفاق التي يمكن للوكاش أن يحقق فيها مختلف مفهوماته للمطلق، مع رفضه لقيم العالم البورجوازي المتدهورة. "

ويرى الباحث الجزائري (محمد ساري) أن الرفض الرأسمالي للرأسمالية، والبعد الصوفي الديني الذي اكتشفه لوكاش في مؤلفات دويستفسكي، ساعدته على إصباغ المرحلة الهوميرية بالعصر الذهبي... من ثم اكتشف الانسجام الكلي بين الفرد والمجتمع في الملحمة.[1]

4. لوسيان گولدمان:

تعتبر الرواية عند لوسيان كولدمان عبارة عن "قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط يقوم به فرد منحط". والقيم الأصيلة –هنا– لم تعد تلك الكلمة الخلقية العامة، وإنما تعني عند كولدمان قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته، في مقابل القيم المنحطة. أي قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من مال. وهذه القيم هي التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي حيث قانون السوق والعرض والطلب. ويقوم المال المقترن بالقيم التبادلية بالدور الرئيس والوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه؛ مما يؤدي ذلك إلى الاغتراب والتشيؤ والاستلاب.

وينطلق لوسيان گولدمان في دراسته السوسيولوجية للرواية من تصور بنيوي تكويني في مقاربة الرواية الغربية التي أفرزتها البورجوازية الأوربية، مستفيدا في ذلك من تصورات هيجل وماركس، ولو كاش وفرويد، وجان بياجيه. وقد حاول دراسة مسيرة هذه الرواية فهما وتفسيرا

1 محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص

من خلال مفاهيم أساسية وهي: التشيؤ والبطل الإشكالي والوساطة والتماثل والبنية الدالة، والرؤية للعالم، ونمط الوعي... فاستخلص بأن الرواية الفردية (البيوغرافية) في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية. أما في بداية القرن العشرين، فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات. أما الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وكلود سيمون وآلان روب گريبه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور ... فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي[1].

إن تركيز لوكاتش على نمط الوعي، ونظره إلى التغير الذي طرأ على الرؤية إلى العالم، مع الطبقة البرجوازية، أكد عليه أيضًا لوسيان غولدمان، الذي تأثر كثيرا بإستيطقا لوكاتش؛ فأسس عليها منظورًا جديدًا إلى سوسيولوجيا الأدب. إذ يشير غولدمان في كتابه (الإله الخفي) عند تحليله لمسرح راسين وتأملات باسكال، إلى تلك الملحوظة المشتركة بينهما وهي الإحساس بـ «اختفاء الإله». ومعلوم أن تعبير الإله الخفي الذي قال به باسكال في كتابه «أفكار»، يفسره غولدمان بناء على نظرية لوكاتش ؛ أي بإرجاع اختفاء الإله إلى نمطية الوعي والعيش في المجتمع الحديث. فالعالم من منظور البرجوازي عالم مادي؛ لذا يشعر الإنسان أنه يقف فيه وحيدًا، فلا إله إلى جانبه ولا ضده. على عكس عوالم الملحمة الإغريقية التي تحفل بالآلهة، وينتظم فيها الصراع بين البطل والقدر الإلهي. لكن البرجوازي يحس أيضًا بفعالية ذاته، وأن العالم محتاج إليه ؛ إذ من دونه ومن دون العمل لن يستقيم العالم.

ومن هنا ظهرت ثقة البرجوازي بنفسه أكثر من ظهورها بالعالم بما لا يقاس. وظهرت الفردية بأبعد مظاهرها وفرض الفرد البرجوازي– نظرا لأنه هو الذي رتب العالم ماديا – قيمه على المجتمع بكل طبقاته وفئاته .

ويأخذ غولدمان بالتقسيم الماركسي سيرورة النظام الرأسمالي من الليبرالية إلى الاحتكارية فالامبريالية ؛ وفي قبالة هذا التقسيم يقيم نماذج سردية معبرة عن لحظات هذه

1 جميل حمداوي: مستجدات الرواية، ص16–17.

السيرورة؛ فيكون أدب بالزاك تعبيرا عن الرأسمالية في طورها الليبرالي، وأدب ناتالي ساروت تعبيرا عنها في طورها الاحتكاري، وأدب ألان روب غربيه تعبيرا عنها في طورها الإمبريالي.

وعلى مستوى الأساس النظري من البين أن تحليل غولدمان يستثمر نظرية لوكاتش، التي ترجع التحول من نمط التعبير الملحمي إلى نمط التعبير الروائي، إلى التغيير الذي طرأ على الرؤية إلى العالم، فيشير إلى ضمور الرؤية الدينية في المجتمع الحداثي وانتشار الرؤية العلمانية المادية.

لكن هذه القراءة السوسيولوجية للأدب، التي بلورها لوكاتش، القائمة على مسبق تصوري يقضي بكون الأديب يعبر في نتاجه عن الرؤية إلى العالم، تصطدم بمآزق منهجية عديدة ولبيان أساس هذه المآزق لنتأمل أولا الاحتراز الذي يضطر إليه لوكاتش، عندما ينبه إلى أن النصوص الكبرى التي أبدعها العباقرة هي وحدها التي يبدو فيها جليا هذا الربط بين الرؤية إلى العالم والوضع الجديد الذي بلغة تطور بنية الاجتماع. فهذا الربط الذي يقيمه بين تمظهر التعبير المناسب لدرجة التطور بنتاج العبقري لا نراه مجرد وصل بين أمرين؛ بل هو في الحقيقة تغطية على مأزق تفسيري . لأن كثيرًا من النصوص الروائية في المجتمع البرجوازي تحفل بالقوى الغيبية السحرية؛ فماذا سيفعل بها لوكاتش؟

ليس لديه من حل سوى أنه لكي تنسجم النظرية مع الصدق التاريخي؛ لا بد من إخفاء جوانب كثيرة من هذا الصدق حتى تبقى النظرية سالمة من الخدش والتناقض .

إن المشكلة هنا تخص النمط التفسيري الجاهز الذي ينطلق منه لوكاتش. فمأزق سوسيولوجيا الأدب الممثلة للمنظور الماركسي يتحدد في مسبقها المنهجي القاضي بوجوب الانطلاق من البنية التحتية (أي الاقتصاد إلى تفسير الفكر أي البنية العليا). صحيح أن لوكاتش، ليس مثل باقي اللفيف الماركسي الوثوقي؛ إذ كانت له اجتهادات وإسهامات نوعية داخل مسار الفلسفة الماركسية، وخاصة في تحليل البنية العليا، والتخفيف من مشروطية علاقتها بالبنية الاقتصادية. بل إننا نجد أيضًا لدى ماركس ما لا نجده عند الماركسيين الوثوقيين؛ إذ لديه إشارات نقدية ترفض المشروطية الآلية ؛ حيث نرى في كتابه مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، إشارة صريحة إلى تميز القيم الأدبية والفنية واستقلالها، يقول

ماركس: إن بعض مراحل الازدهار الفني لا صلة لها إطلاقا بالتطور العام للمجتمع، ولا بقاعدته المادية، التي تعد بالتالي عماد تنظيمه.

لكن هذا وذاك هو في تقديرنا يبقى عند الممارسة النقدية مجرد تنظير تعوزه ممكنات التطبيق من داخل المذهب. ودليل ذلك: النظر في ما أنتجه النقد المذهبي الماركسي من قراءات ومقاربات، حيث نلاحظ هيمنة هذه المشروطية هيمنة مخلة ومتعسفة في المنجز النقدي؛ لأن بيان تلك المشروطية لم يكن ليتم إلا بتحريفات جوهرية في النتاج الأدبي المراد تفسيره حتى يصير مطواعا للجاهز النظري المذهبي.

ونرى أن هذا المأزق الذي يسم القراءات الماركسية للأدب، هو ما دفع الكثير من النقاد المتجادلين معها، إلى ابتداع مفاهيم وطرق منهجية بديلة، كما هو الحال في مفهوم الكرنفالية عند باختين الذي يقارب به ظاهرة القلب التي تحدث للعالم الواقعي في الرواية المستبطنة للتقنية الكرنفالية ؛ فالكرنفال بما هو احتفال بالقناع هو إرادة إخفاء نظام الواقع والتحرر منه وتغييره؛ ومن ثم لا ينبغي مقاربة الرواية مقاربة بمفهوم الانعكاس لما في الواقع؛ لأنها تحمل القدرة على تجاوزه[1].

وعود إلى المنطلق الهيغلي لتعليل نشأة الجنس السردي الروائي، نلاحظ أنه يقوم على مقابلة بين جنسين أدبيين هما: الملحمة والرواية. ومن الملحوظ أن الرؤية التي بلورها لوكاتش ظلت منحشرة بين طرفي هذه المقابلة. لذا ؛ كان من أشهر الانتقادات التي وجهت إلى هذا التعليل الهيغلي الماركسي هو نقد باختين الذي يقوم على فك الارتباط بين هذين الجنسين السرديين، وعدم تعليل نشأة الرواية بالمقابلة بينها والملحمة.

5- ميخائيل باختين:

إذا كانت الرواية ملحمة بورجوازية، وتعد كذلك النوع الأدبي النموذجي الذي يعبر عن نثرية المجتمع البورجوازي الفردي، كما يرى كل من هيجل، ولوكاش وكولدمان.[2]

---

[1] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص66-68.

[2] جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص17.

إن الرواية عند المنظر الروسي ميخائيل باختين أدب شعبي، وجنس سفلي ومتخلل نابع من الأجناس الأدبية الدنيا. وهي كذلك تعبير عن الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة. ويرى في الوقت نفسه، أن الرواية هي: " التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. أي: إن الرواية تستند إلى تعدد الملفوظات الحوارية والتناصية"."

و يعني هذا أن ميخائيل باختين يفضل الرواية على الملحمة؛ كما يظهر ذلك بشكل جلي في تعدد لغاتها ولهجاتها وأساليبها واختلاف مواقفها ومنظوراتها الإيديولوجية، وتميزها بشكل من الأشكال عن فن الشعر الذي يستند إلى منولوجية رتيبة؛ لوجود أحادية الإيقاع والأسلوب والتخاطب. [1]

- باختين ونقد التفسير الهيغلي:

من الدراسات المبكرة التي ثارت على النظرية الهيغلية في تعليل نشأة الرواية ونقدت من خلالها التأويل الماركسي الذي يفسر ظهورها تفسيرا طبقيًا (أي بوصفها من إنتاج الطبقة البرجوازية) دراسات الأديب الروسي ميخائيل باختين.

يتخلى باختين عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوزاية المعتمدة على إبراز الفردية، محاولا أن يجد لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى. [2]

ويتأسس نقده على فكرة محورية وهي رفض ربط الرواية بالملحمة، أي رفض النظر إلى الأولى كتطور للثانية. حيث يعتقد باختين أن جوهر الخطأ الذي وقع فيه هيغل وكذا الماركسيون من بعده، هو عدم إبصار استقلالية الرواية كفن عن الأشكال التعبيرية الفنية الأخرى. لذا وقف ضد التعليل الماركسي والهيغلي، انتهى باختين "إلى أن لا وجود لأي

---

[1] جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص18.

[2] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص70.

علاقة يعتمد عليها الباحث كركيزة أساسية بين الملحمة والرواية من جهة، ولا بين البرجوازية والرواية من جهة ثانية"[1].

فما دليله على نفي العلاقة بين الملحمة والرواية؟ وما دليله على فك ذلك التعالق الطبقي الذي يربط بين نشأة الرواية ونشأة الطبقة البرجوازية؟

للاستدلال على نفي الارتباط بين الرواية والملحمة يضعهما باختين في سياق مقارن بقصد نقض هذه العلاقة المفترضة، فينتهي إلى الملاحظات التالية:

إن القراءة الهيغلية لم تنتبه إلى أن الملحمة والرواية نوعان أدبيان متباينان ومستقلان عن بعضهما البعض؛ ولذا أخطأ هيغل عندما نظر إلى أحدهما (الملحمة) كنوع أصلي، والثاني (الرواية) كفرع ناتج عن الأول بفعل تطور الوعي. وإذا كنا في النوع الفني ذاته لا نستطيع القول بأن الكوميديا تطورت عن التراجيديا؛ فبالأحرى لا يجب القول عن نوعين فنيين متمايزين إن أحدهما نتج عن الآخر[2].

إذن؛ فمنطلق باختين هو الفصل بين الرواية والملحمة، بزعم كونهما نوعين فنيين مستقلين، لكن لتوكيد هذا الزعم كان محتاجا، ابتداء إلى الاستدلال على هذا التمايز. فما أدلته على ذلك؟

يرى ميخائيل باختين أن الرواية مختلفة عن الملحمة بمجموعة من السمات الجوهرية التي تدفع إلى القول بتمايزهما واستقلالهما كنوعين أدبيين، وآية ذلك:

أولا: أن الملحمة نظام تعبيري وفني ثابت لا يتطور، بينما الرواية متطورة ومفتوحة على التغير في نظامها وأشكالها التعبيرية. بمعنى أن الفن الملحمي نوع متميز بسمات قارة ثابتة، بينما الرواية نوع فني جديد من سماته الجوهرية أنه يتغير ويتشكل باستمرار. فالرواية يقول باختين: "هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل". ويضيف: «لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة؛ فإنها تعكس بعمق وجوهرية

[1] حنا عبود: من تاريخ الرواية، ص12.

[2] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص71.

وحساسية أكثر، وبسرعة أكبر، تطور الواقع نفسه: فوحده الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما. [1]

ثانيا: تتميز الملحمة بأحادية صورة العالم داخلها، بينما الرواية تستبطن تعددا في صور العالم.

ولإيضاح هذه الفكرة نحتاج إلى بيان المسلك الذي انتهجه باختين للاستدلال على ثبات الصورة في المتن الملحمي وتغايرها وكثرتها في المتن الروائي:

لقد كان مسلكه إلى بيان ذلك هو النظر إلى وجهات نظر شخصيات كل من الملحمة والرواية؛ حيث لاحظ أن صورة العالم عند كل شخصية من شخصيات الملحمة هي صورة واحدة. فنظرة: أندروماك صورة عن العالم لا تختلف عن صورة زوجها هكتور عن العالم ولا عن صورة غريمه أخيل عن العالم، ولا عن صورة باريس، سبب كل الحرب، عن العالم بينما الرواية تختلف فيها صورة العالم باختلافات جوهرية تبعا لوجهة نظر شخصياتها .

ثالثا: إذا ذكرنا الشخصية وقلنا بأن الرواية تستبطن صورًا متعددة عن العالم، تبعا لتعدد واختلاف شخوصها ؛ فإنه لا بد من ملاحظة فارق آخر يتمثل في اختلاف نظام الشخصية ذاته. فالمتن الروائي يتميز بحراك وتغير في شخوصه، بينما يلحظ في الملحمة أنها تبدأ وتنتهي من دون أي تحول أو تغير في شخصياتها: ندخل الإلياذة فيبرز أمامنا أخيل وبقية الأبطال، ونخرج من الإلياذة والشخصية هي ذاتها لم تتغير . ونتعرف على أوليس بعد خراب طروادة، ثم نتعرف عليه وقد وصل إلى وطنه إيثاكا، فلا نشعر أن شيئًا تغير فيه هذا هو بذكائه ودهائه وحيله. فحيلته في القضاء على غرمائه، خاطبي زوجته، لا تختلف عن حيلة في كهف السيكلوب، ولا عن حيلته في التغلب على الساحرة وإكراهها على إعادة رهط البحارة من خنازير إلى رجال آدميين . أما في الرواية فالأمر مختلف كل الاختلاف فلا يودع القارئ شخصية مثلما استقبلها . إن الرواية عالم الشخصيات المتغير. [2]

---

[1] حنا عبود: المرجع السابق، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص12.

هذا على مستوى نقد التعالق الأول أي ربط الرواية بالملحمة. أما عن نقده للتعالق الثاني، أي ربط نشأتها بنشأة الطبقة البرجوازية؛ فاستدلاله عليه قائم على ملاحظة نوع اللغة والقيم المحايثة للمتن الروائي. فمن حيث البدايات الأولى للرواية، يرى باختين أنها ترجع إلى تبدل لغة الخطاب؛ حيث بدأت إرهاصاتها عندما:

أخذت اللغات المحكية المحلية والإقليمية تستقل عن اللغة اليونانية الكلاسيكية. وهذه أول ناحية تختلف فيها الرواية عن الملحمة وبالتالي عن البرجوازية. لغة الرواية ليست رفيعة المستوى على غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرى ليست من صنع البرجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي تركن في قاع المجتمع.

وبناء على السلم الطبقي للمجتمع يستنزل باختين الرواية إلى ما هو أسفل من الطبقة البرجوازية؛ حيث يرى أن الرواية ظهرت بظهور الشخصيات الناشئة في قاع المجتمع، أو على الأقل إنها شخصيات دون الوسط وليس فوقه. وهذه شخصيات غير برجوازية عموما، وإن كان فيها بعض الشخصيات البرجوازية التي نشأت في القاع.

وبذلك ينزع عن البرجوازية الفضل في إنتاج هذا النوع الفني. ومما يزيد في توكيد ذلك حسب باختين هو النظر في نوعية الشخصيات المتداولة في المتن الروائي الحديث؛ حيث يلاحظ أنها تنتمي إلى:

الطبقات الشعبية وليس البرجوازية. فالمعتوه والمجنون والمتشرد واللص والنشال والمهرج والمبروك والديوث سواء كانت هذه الشخوص من الرجال أو من النساء، إنما ظهرت من الطبقات الشعبية . وليس كما يلاحظ باختين أن شخصية البرجوازي ليست محورية ولا حاضرة أكثر من غيرها، بل حضورها في أكثر الأحيان ضامر بينما حضور شخصيات ما يسميه (القاع الاجتماعي) هو الأكثر ظهورا وبروزا. وحتى على مستوى الإرهاصات الأولى يلاحظ باختين تعدد الأصوات داخل المتن الروائي: فدونكيشوت لسيرفانتيس، النموذج

الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي يحقق بطريقة بالغة العمق والاتساع جميع الإمكانات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي[1].

إن مفهوم الفولكلور مفهوم محوري في نظرة باختين إلى فن الرواية. إنه الشكل التعبيري الذي يتبين فيه بوضوح تعدد الأصوات الاجتماعية، وخاصة الصوت الشعبي المعبر عن قاع المجتمع. لذا؛ لا غرابة أن يحضر هذا المفهوم في نقد باختين للربط بين الرواية والطبقة البرجوازية.

في دراسته لرواية الأديب الفرنسي رابليه (غارغانتوا وبنتاغرويل)، يقف باختين عند دلالة توظيف الفولكلور في هذا المتن الروائي، ليستنتج التالي:

إنه فولكلور ما بعد ظهور الطبقات، حيث جرى الفرز النوعي إلى حد ما. فالفولكلور الشعبي مادة أساسية في الرواية الحديثة ومثل هذا الفولكلور لا تتعاطاه البرجوازية ذات التقاليد الخاصة وتعدد شخصيات المتن الروائي وانتماؤها إلى قاع المجتمع يلاحظ أيضا على لغة الرواية: فبظهور هذه الشخوص ظهرت اللغة الشعبية مع كل ما تشتمل عليه من شتائم وتلفظات جنسية سافرة، وتشبيهات بالأعضاء الجنسية. إنها لغة جديدة خرجت من قاع المجتمع.

وهذا ما يؤكد خطأ ربط الرواية بالطبقة البرجوازية ؛ لأن لغة هذه الطبقة مغايرة للغة الشعبية، فلغتها متحفظة، ولا تستحمل هذه اللغة الشعبية العفوية[2] .

6- مارت روبير:

إذا كان هيجل ولو كاش وگولدمان ينطلقون من الأصول الاجتماعية في تحديد الرواية، فإن مارت روبير (Marthe Robert) تنطلق من أصول نفسية وجودية (أنطولوجية، من خلال الاستفادة من التحليل السيكولوجي الفرويدي حول الدين والفن. وقد أرجعت مارت روبير الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية، وربطتها كذلك برغباته الدفينة المكبوتة وصراعاته الأوديبية التي تترجم ثنائية الجريمة والعقاب التي تلف حولها الكثير من الروايات.

---

[1] حنا عبود: من تاريخ الرواية، ص13.

2 الطيب بوعزة: ماهية الرواية، ص: 70-74.

كما تعبر هذه الرواية الأصلية عن حنين الإنسان إلى عالم الطفولة، حيث يوجد عالم التوازن والانسجام والوحدة الكلية المتناغمة بيد الذات والموضوع ... أي: إن الرواية حسب مارت روبير تعبير عن حياة الكاتب الشخصية أو الحياة الأسرية، وبحث عن الزمن المفقود والحياة السعيدة الضائعة لأن كل روائي في الحقيقة يعكس في عمله الإبداعي سيرته الذاتية وتاريخه الشخصي، وطفولته المثالية، وفضاءه الأسري الذي يعيش فيه.

هذا، وتؤسس مارت روبير – حسب الناقد الروائي فيصل دراج نظريتها، في الرواية، على الرواية الأسرية"، موحدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية، إذ الجسد محور العالم، وإذ الانتهاكات كلها تتم باسم الجسد. وما الكتابة الروائية إلا تصعيد للرغبات وصد لعنف الغرائز العدوانية، كما لو كان الإنسان يكتب رواية الجريمة كي يعصم نفسه عن اقترافها. رواية قديمة مكتوبة قبل كتابتها، ترمي عليها التحولات الاجتماعية التاريخية بأقنعة متغايرة ... فالرواية أثر مرضى من آثار طفولة قديمة، لا تنحرف عن البديهة إلا قليلا، لأن كل طفل صاغ في صمت حلمه، رواية لم تهجره أبدا. يصوغ كل إنسان، وعلى نحو شعوري في طفولته رواية وينساها أو يكبتها، حين يفرض وعيه عليه أن يلقي بها في ثنايا النسيان كي يعود إليها لاحقا، إن عثر على شروط تعيد كتابة ما بدا، يوما، منسيا وغارقا في النسيان. "

إذاً، فالرواية تعبير عن حنين طفولي منسي، وتجسيد للمنازع الذاتية النفسية في صراعها الوجودي والنفسي الشعوري واللاشعوري، وعلاج لكل خلل داخلي يتسم باللاتوازن، قد يعاني منه الإنسان الكاتب أو المبدع[1].

7- فلاديمير كريزنسكي:

ينطلق فلاديمير كريزنسكي (Wladimir Krysinski) في تعامله مع نشأة الرواية من مقاربة سيميوطيقية تطورية، وذلك في كتابه: (ملتقى العلامات: أبحاث حول الرواية المعاصرة) بمعنى أنه يتجاوز السيميوطيقا النصية السكونية التي تنطوي على البنيات الخطابية الداخلية، إلى سيميوطيقا تطورية حركية تعتني بالمكونات النصية الداخلية

[1] جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص18.

والمكونات السياقية الخارجية على حد سواء، ومن هنا، فالسيميوطيقا التطورية أو الدينامية تستكشف النص في ضوء ما قبل النص وخارج النص، وتنطلق من مجموعة من المفاهيم، وقد حصرها كريزنسكي في: التناص والإيديولوجيا، والقيم والمرجع والجمال والغريزة. ويعني هذا أن تكون الرواية وانبثاقها يعتمد على صياغة مرجعية مقترنة بما هو جمالي وتناصي وصياغة إيديولوجية مبنية على ما هو قيمي (أخلاقي) وغريزي (نفسي). وبالتالي، فهذه الصياغات والمكونات هي التي تتحكم في توليد الرواية وتكوينها. لذا، قد يلاحظ في النص الروائي هيمنة مكون ما على مكون آخر، وبتعبير آخر، فإنتاج الرواية: " ينشأ عن توترات تتم، ضمن حركة مراوحة، بين سيناريوهات إيديولوجية وإحالية وأخلاقية وتناصية وإسطيتيقية ونزوية[1].

وهكذا، تبدو الرواية عامة أثناء تكونها وتطورها، تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج إيديولوجي وإستطيقي، غير أن ما يميزها بصفة عامة هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة؛ وذلك ما جعلها بتعبير السيميائية الدينامية، محالا للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الانفلات، وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد، والمنفتح باستمرار، على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة . .

ويرى كريزنسكي أن النص الروائي مثل الكائن الحي له بنيته الوراثية والبيولوجية التي تجعله قادرا على التوالد والتناسل، والتكيف، والتأقلم مع الظروف والوضعيات والضغوطات الذاتية والموضوعية وبالتالي، فهو يقوم على مجموعة من عمليات التأثير والتأثر والبناء الدينامي، ويعتمد أيضا على مجموعة من التبادلات والتغيرات التجنيسية في إطار التطور النوعي والأجناسي. وبهذا، يكون كريز نسكي قد تأثر ببرونوتيير، وداروين وسبنسر، وجاكوب وCuénot كوينو. [2]

---

[1] جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص20.

2 نفسه، ص21.

وقد أكد الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض أن نظرية الرواية قسمها النقاد إلى قسمين اثنين وهما حسب قوله " نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية. ويطالب أشياع النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابته، فيعمل على ذكر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ما له صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارستها على حين أن أشياع الموضوعية يزعمون على عكس أنصار نزعة التحليل أنهم قادرون على أن يصوروا لنا على نحو من الدقة شديد، ما وقع في الحياة، ويتحاشون بعناية وذكاء، كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث، ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع، كما يتخفى فى الحقيقة تحت الأحداث عبر الوجود[1]، فللرواية رؤى مختلفة، فهناك من يدعون أن يقوم الراوي بإظهار وتجلية كل شيء بالدقة فى الوصف والسرد وذكر كل التفاصيل، بينما يرى طرف آخر بأن الرواية سمتها الإخفاء وعدم الإظهار والتجلي للأحداث والتفاصيل.

يقول عبد المالك مرتاض والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين ... من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي[2]، فلكي تشكل رواية ينبغي معرفة كل العناصر التي تدخل في تشكيلها من لغة وخيال وأساطير وتجربة وسرد، فمختلف هذه العناصر المذكورة كافية لتشكيل نظرية حول الرواية، أي نسق عام يؤسس للرواية والكتابة فيها، وهذا ما أغرى النقاد والكتاب أن يوجهوا كل نشاطهم صوب الرواية التي تحمل الإيديولوجيا والمتعة والفن.

---

1 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص16.

2 نفسه، ص27-28.

المحاضرة (11): نظرية التناص:

تعني كلمة التناص تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها فالتناص من بين الإنجازات النظرية التي قامت بها جماعة " تيل كيل Quel Tel في فرنسا التي كانت تتألف من مجموعة من المنظرين الذين أغنوا المجال النقدي بأبحاثهم ونظرياتهم وعلى رأسهم " فيليب سولير" و"جاك دريدا" و"ميشال فوكو" و"جوليا كرستيفا" و"رولان بارت".

وقد ظهر مصطلح التناص لأول مرة مع "جوليا كرستيفا" أما كمفهوم فقد ظهر مع "باختين" الذي يرى أن الكلمات التي نستعملها هي دائما "مسكونة بأصوات أخرى" ويسمى "الحوارية" كل علاقة تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى .

أولا- القضايا التي أنتجت التناص:

أجملت إيلام (Flam) القضايا التي أنتجت فكرة التناص في:

1- اللغة ليست وسيطا شفافا للفكر أو أداة لخدمة الاتصال، إنها اعتباطية Arbitrary ومكثفة Dense وتقود إلى عدد لا نهائي من التأويلات.

2- النصوص هي شذرات (شظايا) بلا انغلاق أو حل فليس ثمة نص مكثف بذاته أو بنفسه -Sufficient Self، كل نص مشحون أو مسبوق بعلامات التنصيص الواضحة أو الخفية التي تزيل أو تطرد Dispel الوهم الخاص باستقلاليته، وترجعه أو ترده إلى نصوص أخرى بطريقة لا نهائية.

3 - ليس ثمة كاتب يمكنه أن يكون متحكما أو مسيطرا على معنى النص، فالتناص يستبعد المفهوم الخاص بالكاتب في معناه التقليدي السلطة Authority، والملكية Prperty، والمقصد Intention، مستبدلا إياه بمفاهيم (وظيفة الكاتب Function Author (فوكو) أو (الذات Subject) (لاكان).

4 - المعنى يكون متنوعا عن طريق العمليات المستمرة للدلالة Signification إن أي علامة مكونة من الدال والمدلول، ولكن في التفكير ما بعد البنيوي يكون المدلول مفتقدا Lost تاركا الدال باحثا عن مرجعية ما Referent لا يمكن أن يجدها.

5- النقد لم يعد نشاطا تابعا أو ملحقا، ولكن ينظر إليه بوصفه جزءا من النص خالقا معناه وعملياته المستمرة للدلالة. ينفتح النقدي والأدبي ونصوص أخرى لعلاقات غير محدودة أو لا نهائية.

6- الحدود المعرفية تمحى مثل مجالات الفلسفة والتحليل النفسى ينظر إليهما بوصفهما جميعا، ممارسات خطابية Discursive Practice، لا يمكن فصلها عن الأدب في النهاية.

7- النقد الما بعد بنيوي يتحدى قواعد العقل Reason والكيان Identity، ويقترح بدلا منها فكرة التناقض "Contractiction" [1]

يعد التناص من أهم االمفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه والتغلغل في أعماق النص ولاشعوره الإبداعي.

ثانيا- مفهوم التناص وأهميته:

1- مفهوم التناص:

التناص هو ما اصطنعه العرب المعاصرون مقابلا لIntertexte أحيانا، ولـ Intertextualite أحيانا أخرى، وكتب له التداول والشيوع خلافا لمصطلحات مقابلة أخر، ومعلوم أن المفهوم المقصود بهذا المصطلح هو حضور نصوص قديمة (بمعنى سابقة، بغض النظر عن مدة السبق)، في نصوص حديثة (بمعنى لاحقة بغض النظر عن زمن اللحوق)، أيا يكن نمط هذا الحضور ومستواه وحجمه وحظه من الدلالة على رذيلة السرقة أو النسخ أو التقليد أو فضيلة الاستفادة أو الحور أو الإبداع[2].

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية والتي تتم على مستويين: الدلالي والشكلي، والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات

---

1 ينظر: مصطفى بيومي عبد السلام: التناص، مقاربة نظرية شارحة، مجلة الدراسات العربية(كلية دار العلوم- جامعة المنيا)، مصر، ع 17، مج 2، 2008، ص: 611.

2 عبد المالك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، دار البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط 1، ص51.

التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية أو هو التداخل النصي بصفة عامة[1].

ومادام التناص موجودا فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص البكر أو الأصل.

2- أهمية التناص:

يعد التناص من أهم المفاهيم الإجرائية لفهم الأدب المقارن ورصد عملية التثاقف والحوار بن الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي واستنطاق سننه اللغوية وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية، لأن النص مهما كان فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة، والتي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل: المعرفة الخلفية وترسبات الذاكرة والخطاطات النصية والسناريوهات التصورية والتداخل النصي وتعدد الأصوات والأسلبة...الخ[2].

3- نشأة التناص وتطوره:

تعد "جوليا كريستيفا" هي أول من طرح مفهوم التناص في منتصف الستينات على الرغم من أنه ورد قبلها لدى أستاذها الروسي ميخائيل باختين، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة، واكتفى بـ(تعادية الأصوات)، (والحوارية)، وحللها في كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروائي الروسي (دستوفيكى)، وبعد أن تبعته جوليا، وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها (ثورة اللغة الشعرية)، عرفت فيها التناص بأنه (التفاعل في نص بعينه).

وقد استخدمت جوليا كريستيفا Kristeva Glulia مصطلح التناص في بحوث عديدة من كتبها بين عامي 1966-1967، وصدرت في مجلتي (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابها (السيمياء)، و(نص الرواية)، معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في

1 جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص: 38.

2 المرجع نفسه، ص37-38.

دراساته حول ديستويفسكي ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النص والكاتب والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر التناص، الذي يناقش مع هده العناصر الثلاثة.

ففي النص تناص، والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو التناص حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم التناص، حيث تقول: يتشكل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه، وبدلا من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم التناصية، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة.

وقد تسارع الكتاب إلى تبني هذا المصطلح (تودوروف)، و(ريفاتير)، و(جيرار جينيت)، و(ميشيل آريفي) ...إلخ، وعندما وجدت كريستيفا شيوع مصطلح التناص، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي في نقد مصادر نص ما)، فضلت عليه مصطلحا آخر هو(المناقلة)، أو (التحويل).

- التناص عند جوليا كريستيفا:

ظهر مصطلح التناص بصورة واضحة ضمن مباحث الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا، التي صرحت بتصورها عن النص "فهو قبل كل شيء نص غريب، ونص غرابة وآخر مخالف للسان الخاص والمبدأ الطبيعي وهو غير قابل للقراءة".

أطلقت كريستيفا على مشروعها السيميائي الذي اقترحته اسم (Semanalyse) سيمانااليز (التحليل الدلائلي). وجعلت موضوعه: ممارسات السيميائية عبر لسانية لتحاول خلاله وبواسطته نمذجة النصوص وتحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، ومن

خلال هذا المنظور جاء تعريف كريستيفا للنص لا بوصفه مجرد خطاب يتألف من أقوال ومتتاليات تؤلف فضاءه وإنما ممارسة لسانية. [1]

النص إنتاجية (Productivite) وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع أساسها الهدم والبناء، وهي أيضا "هجرة للنصوص، وفيما بعد يكمن عملها في إعادة صنع ما قامت به سابقا، وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الريشة سابقا بقلم الرصاص". [2]

وكون التناص إنتاجية هدامة / بناءة يعود إلى أن النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها، وفتحها واعادة صهرها»، لأجل ذلك لا يمكن للإنتاجية أن تقيم تحليلها على الوصف اللساني وحده، فلا بد لها من مذاهب تحليلية أخرى.

أقامت كريستيفا علاقة بين الإنتاجية والتداخل النصي، وعبرت عنه بمصطلح الإيديولوجيم (Ideologeme) والذي يأتي كتريب يحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليها منها[3].

تحول النص عند . كريستيفا إلى فضاء لتلاقي النصوص، فكل نص ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، عبر الامتصاص أو التحويل لنص آخر، ووظيفة التناص ستظهر لنا عن طريق العلاقات الموجودة بين الكتابة والكلام في النص الروائي، إذ أن نظام الرواية يأخذ من الكلام أكثر من أخذه من الكتابة. [4]

والحقيقة أن تبلور مصطلح التناص في شكل نظرية نقدية خضع لعدة تعديلات من قبل الباحثين، إلا أن هذا لا ينفي النمو السيئ للمفهوم والذي لا تزال آثاره قائمة، كما يرجع

---

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص61.

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ص65.

[3] محمد عبد المطلب قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ص147.

[4] عمر أوكان مدخل لدراسة النص والسلطة، طاء إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص: 60

السبب إلى الاضطرابات الاصطلاحية، خاصة لمفهوم المتناص ntertexte مع ذلك فاختيار المصطلح في حد ذاته يعود إلى عدة أسباب منها:

– نجاحه مصطلحا نقديا وأداة مفهومية صيغية، يخضع بصفة دائمة للتحريك والتأويل.

– تداخله مع مصطلحات أخرى مثل نشوء النص Génotexte، نص انعكاس أونص واصف، Métatexte . وخارج نص Hoes texte .مارك أنجينو مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد. [1]

لقد أمسكت كريستيفا بقضية البحث في جوهر نظرية التناص ضمن مباحثها التي قدمتها على الخصوص حول أشعار "لوتريامون" كمثال وجيه على هذا الفضاء المتداخل نصيا باعتباره مجالا لولادة الشعر أو مثالا وجيها للتصحيفية الأساسية للمدلول الشعري».[2]

وعنت بالتصحيفية امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية »[3].

وكريستيفا هنا تدين بتحديد مفهوم المصطلح إلى العالم اللغوي السويسري فرديناد دوسوسير Ferdinande de Saussure ، كما أن المصطلح حمل معنى الامتصاص نتيجة لكون كل نص امتصاصا وتحويلا لوفرة من النصوص الأخرى، وبالتالي يكون عماده "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى... والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل"[4].

كما نلحظ شبه إجماع أو اتفاق بين الباحثين على إفادة كريستيفا من مخائيل باختين، في صياغة وبلورة مصطلح "التناص" (ظهر في الحقيقة عند باختين سنة 1928)، وقد أبدت الباحثة وفاء عظيما لباختين فعلت ذلك مرتين على الأقل في مطلع كتاباتها الأساسية عن الإنتاجية التناصية "سيموتيكي Semiotike" وفي مقالتها عن "النص المغلق le texte clos"

– التناص عند تزفيتان تدورورف

---

[1] أنجينو مارك وآخرون: في أصول الخطاب، تر: أحمد المديني>عيون المقالات الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989، ص: 100.

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص79–80.

[4] مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص: 102

يصرح تدوروف أيضا بهذا الرأي في كتابه "الشعرية" ولكن باختين هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبى السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وسلبة مضادة مخيفة، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يحشد كلمات تسكنها أصوات أخرى..[1]

وتدوروف يقدم قراءة خاصة للحوارية الباختينية في كتابه (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري) ويقر فيها ابتداء العلاقة بين المصطلحين الحوارية والتناص) في قوله «وهكذا سوف استعمل لتأدية معنى أكثر شمولا مصطلح التناص Intertextualité الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين ومدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أولفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان[2] ...

ويرى أن «التناص ينتسب إلى الخطاب (Discours) ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن اختصاص عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات Translinguistique). [3]

4- التناص عند رولان بارت:

نجد رولان بارت يتحفظ من استخدام المصطلحات الكريستيفية ومن هنا نلاحظ غياب كلمة تناص رغم الحبور الاشتقاقي الذي يتخلل هذا الكتاب، والذي يعد في قسم منه تأملا حول الطابع التناصي للمقروئيات الأدبية...[4]

---

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص: 41

[2] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين- المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2، دار الفارسي، عمان، 1996 ص121.

[3] المرجع نفسه، ص121.

[4] مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص: 106

ولا يرد مصطلح التناص عند بارت إلا ابتداء من كتابه (لذة النص. Le plaisir du texte) ويعرفه بأنه "استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة Texte اليومية أو الشاشة التلفيزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة". [1]

يتحدث رولان بارت عنه بوصفه جيولوجيا كتابات "إنه ذلك الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة في أمان خارجيا، ولا أي ذات للتلفظ في وضع قاض، سيد محلل، مرشد، مفكك، إن نظرية النص لا يمكنها أن تتوقف إلا مع ممارسة الكتابة[2] .

لتأتي محاولة ميشال أريفي Arive Michel" في كتابه لغات جاري كتجربة في السيميائية الأدبية، وقد عرض فيها للتناص الداخلي والتناص الخارجي في أعمال الكاتب الفرسي (ألفريد جاري)، وبعد أن يقرر أريفي بأن تعريف النص الأدبي، يرتكز على كونه لغة إيحاء، ونخلص إلى أن دراسة التناص يجب أن تحل محل دراسة النص، إلا أن التناص لا يهدف إلا إلى معرفة النص «إن المادة المعطاة هي النص وإن المادة البنائية هي التناص، وتماشيا مع مسلمة هيلمسيليف بأولوية البنائية على الموجود، فإننا هنا نعطي اهتمامنا الرئيسي للتناص...[3].

والتناص في مبدئه عند أريفي هو مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى...[4]

- التناص والمتعاليات النصية عند جيرار جينيت:

يشتغل مشروع جيرار جينت النقدي على محاولة وضع حد للمفاهيم الفضفاضة التي طالت مصطلح التناص، كما أن توضيحه للمفهوم يستوعب الجهود المعاصرة وتصوراتها

---

[1] عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص: 16

[2] رولان بارث لذة النص، ص: 40

[3] ليون سموفيل التناصية، ضمن مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، 1996، ص91

[4] المرجع نفسه: ، ص: 91

للمصطلح كتطبيقات الاستشهاد لدى أنطوان كومبانيون، دراسة السرقة عند "كريستيفا" التلميح والوضع الضمني للتناص عند "ريفاتير"

فحين يأخذ التناص بعد "التضمين" تأتي البنية النصية الأصلية متضمنة لعناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية خارجية عن النص، إلا أنها تبدو كجزء منها وتدخل بذلك معها في علاقة إنتاج دلالة جديدة أو تأكيد دلالات قديمة، ومن هذا المنطلق يؤدي المتناص وظيفتين أساسيتين هما "التحويل" و"التضمين"، في الحالة الأولى من التحويل يقوم المتناص بإنتاج دلالات جديدة ومعنى جديد قائم على السخرية والنقد، أما التضمين فيعمل على تأكيد المعنى الوارد فى النص عن طريق المماثلة وإبراز المتشابهة مع النص... [1]

وبالتالي تكاد تنحصر أشكال التناص في نمطين أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني.. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص... [2]

بإمكانها أن نفصّل القول بصورة أكثر وضوحا، ونقول بوجود متناص داخلي وآخر خارجي:

المتناص الداخلي: ينتمي إلى بنية نصية موجودة داخل النص الأصل والمتناصات الداخلية تفتح النص على نفسه من خلال استرداد بعض البنيات النصية المتراكمة فيه، بغرض التشويش والتعارض أو تعميق التوافق بين مختلف البنيات النصية.

المتناص الخارجي: هو الذي يرتبط بنصوص خارجية عن النص الأصل الوارد فيه، وهو ما يسهم في فتح النص على مختلف التجارب النصية الأخرى سواء القديمة أو الحديثة. [3].

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص: 117.

[2] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 153.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص: 118

رابعا- أشكال التناص:

للتناص أشكال عدة نذكر منها التي حددها الباحث إبراهيم عبد العزيز السمري: [1]

إن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشري، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملا معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، وتتكيّف هذه الاستفادة إما الكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر في نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة.

ويختلف تداخل النص مع نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، فللتناص أشكال متعددة منها:

1. **التناص القرآني:** بحيث يقتبس الأديب نصا قرآنيا، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتدا بإيحائه وظله على النص الأدبي، لنلمح جزءا من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصه.

2. **التناص الوثائقي:** وهذا النوع في النثر أكثر منه في الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصا رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية.

3. **التناص والتراث الشعبي:** وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، وهذا مما يؤخذ على بعض الأدباء، بالإضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي.

4. **التناص والأسطورة:** وهي تتشابه مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث، لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالبا ما هي موروث، لكنه يوناني أو غربي، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

خامسا- أنواع التناص:

تناص مباشر (تناص التجلي)، وغير مباشر(تناص الخفاء).

---

1 إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص380-381.

أما التناص المباشر فيشمل على ما يلي: التناص المنحسر والمتسع، ويتمثل كما قال محمد خير البقاعي، برسالة ابن القارح ورسالة الغفران، والسرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير...، وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص، ويعمد الأديب فيه أحيانا إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها كالآيات القرآنية والحديث النبوي، أو الشعر والقصة.

أما التناص غير المباشر فينضوي تحته التلميح والتلويح والإيماء والمجاز والتوليد والكناية والرمز وقد يدخل فيه التضمين في بعض صوره، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارا معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد.

ويحلو للبعض تفريعه بإيجابي وآخر سلبي، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبي فهو كالصدى المكرر للنص الذي سبقه إلا أن جميع هذه الأنواع تعتمد على فهم المتلقي وتحليله للنص[1].

سادسا- آليات التناص:

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقارنته للنص الأدبي، والتي ستساعده على استكناه النص، وسبر أغواره، نذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية[2]:

1. **المستنسخات النصية:** (ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة..).
2. **المقتبسات النصية:** (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا..).
3. **العبارات المسكوكة:** (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل مثل: أكلت يوم أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...).

---

1 إبراهيم عبد العزيز السمري: المرجع السابق، ص381 .

2 جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص: 40-43.

4.الهـوامش النصـية: يـورد المبـدع فـي عملـه الإبـداعي المـتن، ويذيلـه بهـوامش إحاليـة ومرجعية، وغالبا ما توضـع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية كما فعل عبد الله العروي في روايته "أوراق".

5.الحواشـي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أو في نهايته أو في آخره، لتفسير النص من خلال تحديد سياقه وإبراز مناسبته، أو شرح بعض الألفاظ أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره... .

6.الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة ويدرجه في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة.

7.التضمين: أن يضمّن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء.

8.المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.

9.الإحالة: غالبا ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.

10.المنـاص: Métatexte ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر فيحاول محاكاته أو نقده وحواره كما فعل بن سالم حميش في روايته (العلاّمة)، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة.

11.الاستشـهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص للاستدلال والإحالة وتدعيم قوله.

12.الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

13.التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات واللغات والأساليب والخطابات والمنظورات السردية، ويعبر هذا التعدد في الحقيقة عن التعددية الاجتماعية واختلاف الشخصيات في الوعي والجذور الاجتماعية والطبقية.

14.الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص والتعالق بها واستنساخها، أي أن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص والاجترار والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار.

15.المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص اعتمادا على التشابه النصي والسيناريوهات والخطاطات والمدوّنات، والتي يحلل بها النص ويفككه ويعيد تركيبه من جديد.

16.النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تساهم في إضاءة النص، وتوضيحه كالعناوين والإهداء والأيقون والكتابات والحوارات والمقدمات والتعيين الجنسي...، وعلى الرغم من موقعها الهامشي فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص ووصفه، سواء من الداخل أو الخارج.

تلكم إذا هي أهم آليات التناص التي تسعفنا في فهم النص وتفسيره وتحليله وتركيبه، وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية وما يتصل بها من مفاهيم موروثة عند النقد العربي القديم، لأن ذلك لا يدخل ضمن التناص الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي، والغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية والتفاعل مع النص والتعالق به نقدا وحوارا.

سابعا- التناص في تراثنا العربي:

لقد تردد في تراثنا القديم أقوال وأشعار تنفي عذرية النص، وتقر وجود حتمي لآثار السابقين في اللاحقين كقول الإمام علي(لولا أن الكلام يعاد لنفذ).

وقول أمرؤ القيس:

عوّجا على الطّلل المحيل لأنّنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وقول كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا

وقول أبي تمام:

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

كما حفل الفكر النقدي العربي القديم بمقولات كثيرة تترجم تفاعل النصوص وتناسخها كمقولة ابن خلدون التي تشترط لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطا أولها "الحفظ من جنسه، ثم نسيان ذلك المحفوظ"، وهي المقولة التي تنم عن وعي عجيب بما يسميه رولان بارت – لاحقا- تضمينات من غير تنصيص.

أما القاموس البلاغي العربي القديم فيعج بعشرات المصطلحات التي تؤدي هذا المفهوم مثل السرقات الأدبية الإقتباس، التضمين، التلميح، العقد والحل، المعارضة، المناقضة، الاستشهاد، الإغارة، الاستعانة، المواردة، المسخ، السلخ، النسخ..إلخ، مع فارق أساسي يكمن في أن المفاهيم البلاغية القديمة قد تنحو نحوا معياريا يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين أدبيا وأخلاقيا، لا أدل عليه من عبارة السرقات الأدبية التي جعلت له عنوانا، على عكس المفهوم التناصي المعاصر الذي صار سمة جمالية للنصوص الخصبة المنتجة[1]

ثامنا- التناص في النقد العربي الحديث:

يتجلى التناص في النقد العربي عند كل من النقاد: صلاح فضل في (بلاغة الخطاب وعلم النص)، وعبد الله الغذامي (الخطيئة والتكفير وثقافة الأسئلة)، ومحمد مفتاح (تحليل

1 ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 399-400-401، وينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن 20، ص: 378-379.

الخطاب الشعري إستراتيجية التناص)، وسعيد يقطين(انفتاح النص الروائي)، ومحمد عبد المطلب (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني)، ومصطفى السعدني (التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات)، ويعد رشيد بن حدو المغربي في طليعة من نبه على نظرية التناص إن لم يكن سابقا في هذا الاتجاه وكذلك كان جمال شحيد في سوريا[1].

1 إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن 20، ص: 385.

المحاضرة (12): نظرية القراءة والتلقي:

يمثل اتجاه نظرية القراءة واحدا من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات نقد الأدب، إذ أثار المنطق العلمي والنزعة العلمية المتطرّفة للبنيوية ردود فعل أسهمت في ظهور عدد من الاتجاهات النقدية كان اتجاه القراءة أحدها.

أولا- نشأته:

ظهر هذا الاتجاه النقدي الذي عرف باتجاه جمالية القراءة أو التقبل أو نقد استجابة القارئ أو نظرية الاستقبال، أو نظرية التأثير أو نظرية التلقي، ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر في Constance بألمانيا الاتحادية على يدي الناقدين الألمانيين: "هانز روبرت ياوس" و"وولفجانغ آيزر" في نهاية الستينيات من هذا القرن، فقد أراد هذان الناقدان تحديد مفهوم جديد للمقاربة يحصر همّه في تعرف الطريقة التي يتم بها تلقي النصوص الأدبية وظروف هذا التلقي ومستوياته وأنماطه ليشكّلا فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة، أحدهما يسمّى "بنظرية التأثير والاتصال" ويمثله آيزر الذي يؤكد على دور القارئ والنص معا، وهو اتجاه تأثّر فيه بظاهرية "هوسرل"، أما الاتجاه الثاني فيمثله "ياوس" وعرف "بنظرية التلقي والتقبل" الذي يؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي متأثّرا فيه بـ: غادامير وشلايمرخر وهيدجر مما يجعل القارئ القاسم المشترك بين هذين الاتجاهين.[1]

ثانيا- مبادئ نظرية التلقي:

قامت نظرية التلقي على مجموعة من الأسس والمنطلقات من أبرزها:

- النص عندها لا قيمة له من دون قارئ، فالقارئ خالق النص ومانح دلالته ووجوده، ودلالات النص -وهي لانهائية- يحددها القارئ وحده لا النص، ولا المؤلّف، ولا السياق، ولا جو النص، ولا الملابسات المختلفة التي أحاطت به عند ولادته.

1 ينظر: صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، ص137.

– إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب فقارئ النص يمكن أن ينتج الدلالة التي لا تعتمد على النص وحده لأن النص غير ثابت، ولا محصور في مدلول واحد، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه يدخل في عمليات إنتاج كثيرة متنوعة.

وهكذا يبدو كل قارىء مؤلف جديد للنص، وإذا كان النص المقروء ذا فجوات فإن القارىء الفعلي أو القارىء المتميز هو الذي يقوم بملء هذه الفجوات، فالنص إذن لا ينتج المعنى وإنما ينتجه التفاعل بين القارىء والنص، وبذلك تتحقق المتعة الجمالية من خلال الطريقة التي يؤول بها المتلقي العمل الأدبي.

– القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير–الذي هو كما يرى ياوس–حوار ديالكتيلي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدّمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدّمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلّف االجديد للنص، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد.

النص عند أصحاب نظرية التلقي كحاله عند التفكيكيين، شيء غير متجانس ولا منسجم بل هو "شيء مليء بالثقوب والفجوات يكلّف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها".[1]

– تستبعد نظرية التلقي كذلك فكرة الحصول على المعنى من النص.

– إن تراكم الفهم والقراءات لنص معيّن تجعل النوع في حالة تطوّر مستمرة، ومن ثم فإنّه من المهم الدرس التعاقبي في سياق تلقي الأعمال الأدبية، وهو مجدّ في فهم تطوّر النوع لأدبي.

– في حين هناك نصوص قرائية تستهلك بالقراءة فلا يعاد تحقّقها، أي يقرأها القارىء مرة واحدة ولا يعود إليها، وهناك نصوص كتابية بمعنى أن القارىء يعود إليها أكثر من مرة، وفي كل مرة يعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.[2]

---

1 عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع (298)، 2003، ص99.

2 وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص216–221.

– القرّاء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص فقد تم تقسيمهم على ثلاثة: القارئ العادي وهو الذي لا يقدّم أي إضافة للنص وهذا قارئ سلبي.

– القارئ العارف أو المهتم وهو الذي يستطيع بما أوتي من خبرة إعادة إنتاج النص الأدبي في نفسه.

– القارئ المنتج: وهو الذي لا يستطيع إنتاج النص في نفسه فقط بل على الورق أيضا أي أنّه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثّر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني، وهذا ما يسمى عند أصحاب هذه النظرية بالقراءة المنتجة.

– نظرية التلقي لا تهتم بالقارئ العادي البسيط أو بالقارئ السلبي، ولكنها تنظر إلى القارئ الذكي، القارئ المنتج لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذي يطلب منه في مقاربة النص، فالتلقي يركز على القارئ الكاتب أو القارئ المنتج.

– وهكذا أعلت نظريات التلقي من شأن القارئ، وحوّلته من خاضع للنص إلى سيّد عليه يفسره، أو يعيد كتابته، أو يؤوّله كيف يشاء، وقد أطلق العنان للتأويل وفتح فيه الباب على مصراعيه، حتى نشأ اتجاه نقدي يدور حول التأويل، أطلق عليه اسم الهرمينوتيك.[1]

– يرفض أصحاب نظرية التلقي أي معيار إيديولوجي سابق لأن ذلك يؤثر في تفاعل النص والقارئ حيث يمكن أن تتحول تلك المعايير إلى موضوع ينشده القارئ في النص.

– يستخدم مبتكرو نظرية التلقي مصطلح أفق الانتظار أو التوقع أو الانتباه، ويعنون به استحالة فصل النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول مرة، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثّله أو يمثله وعن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني[2].

المآخذ: لم تخل دعوة جماليات القراءة من مآخذ وملاحظات وجّهها إليها خصومها، منها أن هذه الدعوة لا تختلف في جوهرها كثيرا عن دعوة أصحاب المنهج التاريخي، وأن كل ما

---

1 وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص221.

2 إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص121–122.

فعلته أنها استبدلت بـ "أسطورة الكاتب"، المؤلف "أسطورة القارئ" المتلقي الجديد مما لا يعدو أن يكون استبدال وهم بوهم آخر.[1]

ويؤخذ على نظرية التلقي ما فيها من جنوح إلى جعل القراءة النقدية قراءة ذاتية لا تحد من جموحها الذاتي قواعد ولا قوانين إذ أنها لا تستند إلى مقاييس أو معايير في تقويم النص الأدبي، أو الحكم على عملية التلقي بالنجاح أو الإخفاق مما يهدّد بتحويل القراءة المنتجة إلى قراءة انطباعية كتلك التي يطلب فيها من الطلبة تسجيل انطباعاتهم حول أثر النص الشعري في نفوسهم مثلا.[2]

إن نظرية التلقي فتحت الأبواب على مصراعيها أمام فوضى التأويلات وجرّأت كل أحد على التفسير والتأويل سواء كان مؤهلا أم غير مؤهل بدعوى احترام القارئ، الذي لا شك في أهميته حتى يكتسب العمل الأدبي حيويته ووجوده، ولكن القراء ليسوا سواء وكل قارئ– في استقباله لأي عمل– خاضع لعوامل كثيرة بل محكوم بها كالجنس الذي ينتمي إليه، ولوضعه الاجتماعي وللحظة التاريخية التي يعيشها، وانتمائه الفكري والعقدي...بل ولموقفه من الأدب نفسه أهو للمنفعة أم للتسلية أم المتعة أم ما شاكل ذلك، وتفاوت هذه الأهواء والمشارب تعني كل القراء على حد سواء بما فيهم القارئ النموذجي أو المنتج، وبذلك يصبح القارئ وحده غير صالح للمقاربة النقدية.

ثالثا– نظرية التلقي في الوطن العربي:

من رواد هذه النظرية في العالم العربي نستحضر مجموعة من الأقلام النقدية منها: عبد الفتاح كيليطو في كتابيه (الحكاية والتأويل) و(الأدب والغرابة)، وحميد الحمداني في كتابه (القراءة وتوليد الدلالة(ومحمد مفتاح في كتابه (التلقي والتأويل) وكلهم باحثون مغاربة.[3]

---

1 صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، ص144.

2 إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص: 126.

3 جميل حمداوي: مناهج النقد الأدبي، ص34.

المحاضرة (13): النظرية السردية

علم السرد من نتاج الحركة النقدية التي قامت في ما عرف في تاريخ النقد بمرحلة ما بعد الحداثة، حيث عرفت السرديات مع تطور النظريات الأدبية والنقدية، وتعاظم نفوذ العلوم الإنسانية من خلال تحولات عميقة سواء على مستوى الموضوع أو المنهج، كما تطورت مقاربات جديدة تجمع بين الشعرية البنيوية في امتداداتها الأسلوبية والسيميائية والشعرية أو التأويلية المعتمدة على المعطيات اللسانيات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والفلسفة.

ولهذه الأهمية التي أخذتها السرديات أو ما عرف بعلم السرد نحاول في هذه الصفحات البحثية الوقوف على حقيقة مفهوم علم السرد وحدوه وخصائصه وقبل كل تفصيل ينبغي أن نتساءل عن مفهوم علم السرد فما هو علم السرد؟ وهل هو السرد نفسه؟

أولا- تعريف علم السرد:

لا يهمنا في هذا المقام التعريف اللغوي للسرد، بقدر ما يهمنا معرفة ماهية هذا العلم، فقد أصبح هذا العلم يصطلح عليه في اللغة الفرنسية بمصطلح (Narratologie) وبالإنجليزية (Narratology)، ولا شك أن علم السرد له المدلول نفسه مع مصطلح السرديات، لأن اللاحقة الألف والتاء تدل على العلم، مثل الرياضيات واللسانيات والسيميائيات وغيرها[1].

ويقصد بعلم السرد أو السرديات ذلك العلم الذي يهتم بوصف البنيات التكوينية للسرد، وتحديد منطق عملها، وبذلك يلخص جيرالد برنس (G.Prince) أهدافه في استكشاف وظيفة آليات السرد والعناصر المتحكمة في شكله واستغلاله.

وهناك من النقاد من اعتبر علم السرد نظرية تهتم بدراسة الأجناس السردية (قصة رواية مقامة رسالة، ملحمة ....) وهكذا صار علم السرد أو السرديات هو الاشتغال بالسرد

1 يوسف شكير: السرد الروائي عند إدوارد الخراط عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 2، مجلد 30، أكتوبر 2001، ص: 242.

وبالظواهر التي يحللها وفق مبادئ وأسس البحث العلمي، وهو في ذلك كله يعالج القضايا السردية بموضوعية، لأنه مطالب بتحقيق المعرفة العلمية بخصوص كل ما يتناوله[1].

وهنا يظهر الفرق بين النقد السردي وعلم السرد، فإذا كان علم السرد بهذه الخصائص التي ذكرنا، فإن النقد السردي له مواصفات مغايرة، هي أنه "يعنى بشكل خاص بالنصوص المتحققة فقط، محاولاً الإمساك بخصوصيتها الفنية أو الدلالية، كما أنه يدخل ذاتيتها وفق المتطلبات التي تستدعيها شروط الكتابة النقدية وبناء على ما يقدمه له النص من مواد ومعطيات وليس تبعاً لأهواء فكرية أو إيديولوجية ومواقف ثقافية جاهزة"[2].

ثانيا- نشأة علم السرد:

إن علم السرد نشأ في أحضان النقد البنيوي، وقد بدأ مع الشكلانيين الروس بين سنة (1928) و(1968)، وإذا تحدثنا عن المدرسة الشكلانية فإننا نذكر بالضرورة ناقدا مثل "تودورف (Todorov) الذي يعتبر أول من صاغ مصطلح السرديات (علم السرد) عام 1969، في كتابه الموسوم (قواعد الديكاميرون)، ثم تبلور هذا المصطلح على يد جماعة من النقاد البنيويين أمثال رولان بارت وجيرار جيني و"جون كوهين، و"ريمون كينان وغريماس[3].

وبجهود هؤلاء النقاد تأسست السرديات كاختصاص مستقل في أواخر الستينيات في فرنسا، عقب اقتراح تودوروف (مصطلح السرديات) في كتابه (قواعد الديكاميرون) (Grammaire De Decameron) وهي الفترة التي تميزت بالتأسيس الأبستمولوجي والعلمي لحقل السرديات، حيث وضعت الأسس النظرية لهذا العلم الأدبي على يد رواده المؤسسين مثل "تودوروف" و"بارت" و"جينيت" وغيرهم، وأرسيت قواعده وأجهزته المفهومية والاصطلاحية في القرن الماضي (القرن العشرين) فأصبحت السرديات أو علم السرد من أهم النظريات الجديرة بالطرح والتطبيق في ميدان الدراسات الأدبية خاصة والثقافي عامة،

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي- الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2018، ص: 36.

[2] المرجع نفسه، ص: 36.

[3] جيرالد برنس: قاموس السرديات تر: السيد إمام، ط1، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 65

مؤسسة ما سَيُعْرَفُ لاحقاً بالمنعطف السردي في حقل العلوم الإنسانية. لكن نشأة هذا العلم الحداثي اعتراه خلال تكونه ما يعتري سائر العلوم خلال تكونها ونشأتها، وبذلك فإنه مر بمراحل (نجمعها ف العنصر التالي):

ثالثا- مراحل تطور علم السرد:

كل علم مهما كان لابد أن يمر في نشأته عبر مراحل، لأن العلوم لا تظهر طفرة واحدة، ولا تكتمل جملة واحدة، بل لابد لها من أن تسلك سبيل التدرج وتلك سنة كونية في تكوين الأشياء، وبهذا يمكن أن نشير إلى أهم المراحل التي مر بها علم السرد مما يدل على الصبغة العلمية التي تضاهي بها السرديات سائر العلوم، وتلك المراحل يمكن تحديدها كما يلي:

أ- فترة ظهور مصطلحات كثيرة تحاول أن تؤدي معنى العلم الذي تناول السرد، منها بيوطيقا النثر، بيوطيقا السرد التحليل السردي، عصرنة السرد، التحليل السردي للخطاب، نظرية الرواية .....

ب- في عام 1967 ظهر مصطلح (Narratologie) الذي ترجم إلى علم السرد أو السرديات، وكان تودورف" سابقاً في استعمال هذا المصطلح وأول من أطلقه.

ت- تطور علم السرد في فترة طغيان البنيوية واستحواذها على الدراسات النقدية ومن أجل هذا اعتبر كل من يشتغل بالسرديات في أوروبا سيميائيين، وذلك قبل أن تصبح السيميائيات فيما بعد علماً مستقلاً، ومختلفاً عن سيميائية الحكاية أو الدراسة السيميائية للحكاية.

رابعا- موضوع نظرية السرديات أو علم السرد:

لكل علم موضوع يشتغل به، وتتمحور دراساته حوله، ولا ريب أن موضوع علم السرد ما هو إلا تفريع عن علم هو الأدبية التي تعنى بالعوامل التي تجعل من العمل الأدبي أدبا، أو كما يبدو لبعض النقاد أن يصفوها بالشعرية تارة أو البيوطيقا تارة أخرى، ولإن كانت البيوطيقا تبحث في أدبية النص الأدبي، فإن نظرية السرد أو علم السرد تبحث في موضوع سردية النص الأدبي، أي تلك العناصر التي تجعل من النص نصا سردياً إلا أن تحديد الموضوع غير كاف، دون ذكر مكوناته ومراتبه ولأجل هذا اختلف السرديون في كيفية

تطبيق موضوع السرد، وذلك منذ أن عين الشكلانيون الروس هذه المكونات من خلال ثنائية المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي"، وبذلك نجد السرديين يعدّدون هذه المكونات والمراتب مع شيئ بسيط من الاختلاف فيما بينهم في الاصطلاح، واختلافهم هذا هو اختلاف من قبيل التنوع لا التضاد، وهذا التنوع الاصطلاحي يمكن إسقاطه على ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وفق ما يلي:

أ جيرار جينيت: الحكي / القصة / السرد

ب تودورف: القصة / الخطاب.

ج- مايك بال: الحكي القصة / النص السردي.

خ ريمون كينان: القصة / النص / السرد ".

خامسا- السرديات والبيوطيقا:

اهتم المتشغلون بالسرد في أوروبا أن يضعوا السرد في إطار معرفي، حيث أدرجوه تحت علم البيوطيقا" أو "الشعرية" واعتبروا العملية السردية فعلا بيوطيقيا، وذهبوا يبحثون في شعرية السرد أو بيوطيقا السرد، فكان هذان من المصطلحات المبكرة التي أطلقت على هذا العلم.

وإذا كانت الشعرية هي علم يعنى بالخصائص والمميزات العامة للحطاب الأدبي (أدبية الأدب) فإن السرديات تبحث عن المنظور البيوطيقي في السرد، أي كيف تتمثل شعرية السرد وجماليته[1].

والمراد بمصطلح "بيوطيقا السرد، البحث عن الجوانب الفنية التي تحقق للسرد بعده الأدبي، أو في ما يعرف في موضع آخر بـ "أدبية النص السردي، أي البحث في العناصر والمكونات الأدبية الخاصة التي تمنح سردية تختلف عن هويات الأنواع الأخرى غير السردية، وتعتبر سنة 1972 بداية تطور السرديات بعد إصدار "جيرار جينيت" كتابه (خطاب الحكاية)، حيث لفت فيه النظر لدى النقاد من المفاهيم القديمة للسرد إلى مفاهيم

[1] سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، ص: 32

حديثة معاصرة، وذلك من خلال التطبيقات التي أجراها على متون النصوص السردية، وتوصله إلى المفارقات الزمنية في السرد، ومن الإنشائية " لأن أصلها الخلق والإنشاء، فهي تهدف إلى الشعرية ترجمة ومنهم من عربها " بيوطيقا" ولعل أيسر ترجمة لها هي " ضبط مقولات الأدب والأثر الأدبي بالنسبة للإنشائية ممارسة تستجيب لمقولات الأدب. ثم صار "تصنيف نص في خانة النصوص السردية يستلزم أن يجزم القائم بالسرد بجملة من العناصر المسيطرة، أو القواعد الأساسية للنوع السردي.

سادسا- اهتمامات علم السرد:

لكل علم موضوعه الخاص الذي يشتغل عليه، والسرديات علم السرد موضوعها السردية (Narrativité) والسردية تستعمل مرة للدلالة على العلم (Narratologie) ومرة على الخاصية التي يتميز بها العمل السردي والسردية (Narrativité) موضوع جعلته مختلف العلوم مدار اهتمامها فكل مادة صالحة لكي يضمنها الإنسان سروده.[1]

لكي يكون الباحث في السرديات على بينة من حيثيات علم السرد جملة وتفصيلاً، ينبغي له أن يحيط علماً بالحقل الذي يهتم به علم السرد، ومن تلك الاهتمامات التي يضطلع بها هذا العلم، نذكر ما يلي:

أ- استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، كما يبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له، أي ما يعرف بالقناة السردية المكونة من الراوي -القصة - المروي له.

ب- علم السرد تمكن بجذوره المعرفية وفرضياته ومقولاته من الأشكال والقوالب السردية يتعامل معها ويستند إليها.

ج- يتوخى علم السرد وضع اليد على لغة السرد من خلال تحليل مكونات الخطاب السردي وآلياته السرد- الحكي- القصة- الخطاب- النص.

[1] عبد الفتاح كليطو: في الأدب والشعرية دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، 1 أفريل 1983، ص: 21/22.

د- يسعى علم السرد إلى علمنة منهجه في التعامل مع الأثر السردي، لذا وضع النقاد الباحثون من أمثال سعيد يقطين" أربعة مقومات تبرهن على علمنة السرديات أو علم السرد وهي: العلم- الاسم- الموقع- الزمن.

- العلم أن يكون اختصاصا له المقومات التي يتميز بها أي اختصاص يتوفر على شروط وضرورات العمل العلمي.

- الاسم: معناه أن يتحدد اسمه بدقة دفعا لأي التباس مع غيره من العلوم القريبة التي يمكن أن تشترك في الموضوع نفسه.

- الموقع: ويقصد به أن يكون للاختصاص موقع خاص ضمن باقي الاختصاصات القريبة أو البعيدة، ومعنى ذلك أن يتحدد من خلال علاقته بها، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة نسب أم علاقة جوار.

- الزمن يعني بالزمن هنا، أن يكون للاختصاص تاريخ ميلاد محدد يتشكل فيه وأن يكون له جذور لفترة ما قبل ميلاده، ثم آفاق مستقبلية لما بعد زمان تشكله. [1]

بما أن "جيرار جنيت " كانت دراسته في كتاب (خطاب الحكاية) قد شملت أطراف هذا العلم وحددت مكوناته الأساسية، حيث كانت تلك الدراسة الميلاد الحقيقي والفعلي للسرديات، فقد ارتأيت أن أتحدث ولو بشكل مختصر عن خصائص علم السرد عند هذا العالم، لا سيما أن الناقد "سعيد يقطين" والناقد "ميك بال" Bal Mieke حين تحدثا عن ما قبل " جنيت" وما بعده، كانا يهدفان للدلالة أنهما يتفقان على أن ميلاد السرديات الفعلي كعلم قائم بذاته كان على يد هذا الناقد.

سابعا- خصائص علم السرد عند "جيرار جينيت":

أثر كثير من أعلام النقد الغربي في صناعة وإقامة علم السرد على أسس وخصائص، جعلت منه علماً مستقلاً له أصوله ومناهجه، ابتداء من "تودورف" ومروراً "برولان بارت" ووصولاً إلى "جيرار جينيت" الذي يعتبر في نظر علماء السرد والنقد السردي، ناقدا ذا نقلة

[1] ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، ص: 27/28

نوعية في ميدان التنظير السردي، مما دفع النقد السردي إلى أن يقطع شوطاً كبيراً في إعطاء الخطاب السردي نوعية خاصة، لذلك ينبغي الوقوف على أهم الخصائص التي اكتسبها علم السرد في ظل بحوثه واجتهادات التي يمكن رصدها فيما يلي:

أ – توسيع مجال الدراسة إلى خارج ثنائية الراوي والمروي له، حيث صارت تشمل أطرافاً خارج النص منها المؤلف الذي غاب في المنهج البنيوي والقارئ الذي صار له حضور في نظرية القراءة.

ب– توسعت السرديات عند "جينيت" إلى المجال الاجتماعي والنفسي والثقافي، ولم تبق مقتصرة على المجال اللساني والبلاغي، بحيث صار علم السرد يركز على الأنساق الاجتماعية والنفسية والثقافية داخل النص السردي.

ج– خرج السرد من ضيق المفاهيم، كمفهوم الأدب فقط، إلى تخصصات أعم من ذلك، منها ما هو اجتماعي أو نفسي أو ثقافي كالسينما والصورة والحركة... إلخ إضافة إلى لوحات الفن التشكيلي والنص التفاعلي والرقمي وغيرها.

وإذا تأمل الباحث في مجال السرديات بشيء من التدقيق، يجد أنها علم يشتغل على المادة السردية، فلا علم سرد دون نص سردي، كما لا يوجد نقد دون أدب، لأن الأدب هو المادة التي يشتغل عليها الناقد، كذلك علم السرد، فإن الجنس السردي هو المجال الذي ينطلق منه ويؤوب إليه، وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا يتصور أن تقوم لعلم السرد قائمة إلا بوجود عنصر أساس هو السرد، فما هو السرد؟

ثامنا– تعريف السرد:

لقد أخذ السرد حظا من الاهتمام لدى علماء السرديات نذكر منهم الناقد «رولان بارت" الذي يتصور السرد نوعا يدخل في كل خطاب إنساني، فهو عنده" يظهر كنوع هائل للأنواع أولا، وهي نفسها موزعة بين مواد مختلفة مناسبة لكن يضمنها الإنسان محكياته، فيمكن للمحكي أن يحمل بواسطة اللغة المتمفصلة إلى شفوية أو كتابية وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة والإيماء وخليط منظم من كل هذه المواد، فهو حاضر في الأسطورة والحكاية الشعبية والقصة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا واللوحات المرسومة

والبـانتوميم (Pantomime) والسـينما والشـريط المرسـوم...[1]، وإذا كـان للسـرد هـذه المكانـة السامقة لدى النقاد الأوروبيين، فإن لـه أهمية بالغة لدى النقاد في البلاد العربية، إذ وضعوا له تعريفات متعددة، نذكر منها تعريف عبد الملك مرتاض بقوله: هو "التتابع الماضي على وتيرة واحدة"[2].

ولم يقتصر تعريف السرد عند الحداثيين كعبد الملك مرتاض" وغيره، بل شارك في الحديث عنه أدباء النهضة الأدبية العربية الحديثة "كمصطفى صادق الرافعي الذي يقول في تعريفه هو متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به أيضاً جودة السباق الحديث، وكأنه من الأضداد"[3].

والسرد يبقى فنا من فنون الأدب، كما أن الأدب مظهر للفكر، ومن هنا يعطي الناقد بـول ريكـور" Ricoeur Paule تعريفاً للسـرد قـائلاً: "السـرد بوسـائطه البـانتوميم هـو التمثيـل الإيماني الصامت يعتمد على الحركات والإشارات التعبيرية، ويظهر في السينما الصامتة.

وأنواعه المتعددة، هو إحدى طرائق نقل الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دورانها في ما بين أفراد المجموعات الثقافية واللغوية الواحدة، وفيما بينهم وبين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي العام"[4].

وإذا قيل هذا في تعريف السرد، فماذا قيل عن السارد ؟

تاسعا– تعريف السارد:

السارد هو "كائن تخيلي، يعمد الكاتب إلى خلقه حتى يتولى سلطة السرد انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل "النسيج الحي للرواية[5]".

---

[1] R. Barthes, Introduction a l'analyse structurale Des Récits, Communication , 8, Seuil, Paris, 1966, P7

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلية وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1993، ص: 33

[3] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب،ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص: 297

[4] بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغذامي، المركز الثقافي العربي، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص39.

[5] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص: 71/72.

خلاصة:

تطورت السرديات ولا تزال تتطور منذ الشكلانيين إلى يومنا هذا، ولا شك أنها حققت إنجازاً كبيراً في بلورة قضاياها، غير أن أدبنا المعاصر على الرغم من أنه بذل نقاده مجهودات في ميدان التحليل والتطبيق على النصوص السردية، إلا أنه ما زال محكوماً بالاعتماد على التنظير الغربي، لذا ينبغي وضع نظريات سردية تلائم النص العربي بأنساقه المتعددة وسياقاته المختلفة.

المحاضرة (14): التأويلية L'herméneutique

كان من حسنات التفكيكية أن نبهت إلى عدم استقرار المعنى، مما يجعل النص مفتوحاً على معانٍ غير ثابتة، إذ لابد من التأويل لمعاني النص، حتى يحقق ما عرف عند التأويليين بأفق الانتظار، وهو المفهوم نفسه الذي تبناه أصحاب نظرية التلقي، وإذا كان النقد الموجه للنص مرتبطا بالتأويل الذي يمنحه هذه الأهمية في قراءة النص وفهمه واستنطاق أسراره الدلالية، فما هو التأويل؟ وهل كان متداولاً في التراث العربي القديم أم هو مستحدث خاص بالنقد المعاصر؟.

أولا- مفهوم التأويل:

قد يلتبس على كثير من الدارسين مفهوم التأويل بمفهوم التفسير، ولا شك أن هذين المفهومين كان لهم حضور في توضيح معاني القرآن الكريم، فقد كان علماء الشريعة يفرقون بين المصطلحين، لذا نجدهم يعرفون التفسير بقولهم: "توضيح معنى الآية وشأنها وقصتها والسبب الذي نزلت فيه بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة"" وأما التأويل فإنه يراد به صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى يحتمله، مثل قوله تعالى: "**يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ**" [الروم، الآية19]، فإن أراد إخراج الطير وهو حي من البيضة وهي ميت فهذا تفسير، أما إذا أراد به إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل فهذا تأويل".[1]

هذا مفهوم التأويلية، وهو يصدق على المفهوم اللغوي الذي تؤديه دلالة هذه الكلمة، لكن ما هو مدلولها في مجال النقد واللسانيات الحديثة؟.

ثانيا- التأويلية بين اللسانيات والنقد:

من المعروف لدى المتخصصين في النقد الحديث أو النقد المعاصر، أن الفكر النقدي في أغلبه من حيث الأفكار والمفاهيم، متأثر كل التأثر بعلم اللغة الحديث، أو ما اصطلح عليه باللسانيات أي الدراسة العلمية للغة، وهذا يعود إلى كون اللسانيات أرادت علمنة اللغة، أي تصير دراسة اللغة في كل مستوياتها تخضع للقوانين والنواميس الطبيعية أو المنطقية

1 علي بن أحمد الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1985، ص53.

التي خضعت لها علوم الأحياء أو علوم المادة والحياة، ومن ثم صار كل رأي أو منهج يحاول تفسير اللغة تفسيرا لا يتميز بالدقة العلمية فإنه مرفوض، ومن هنا كان المعنى عند اللسانيين في الدرجة الثانية من الاهتمام، إذ كانوا يهتمون بالتراكيب والصيغ أكثر، ومن ذلك أصحاب المدرسة التوزيعية وعلى رأسهم "هاريس" و"بلومفيلد (Bloomfield /Harris)، وقبل ذلك "سوسير" (F.Dessausure) الذي اعتبر اللغة جوهراً لا مادة، ونظاما له قوانينه وعلاقاته الداخلية الخاصة به .

انطلاقا من هذه المفاهيم العلنية والموضوعية الصارمة، تبنت بعض المدارس النقدية مبدأ عدم الالتفات إلى المعاني البعيدة التي يرمي إليها النص الأدبي، فلم تكن متحمسة للتأويل لأن قصارى جهودها أنها اهتمت بأدبية الأثر، وهذه الأدبية قامت على إقصاء المعنى واعتباره ثانوياً من حيث الاهتمام، ومن هذه المدارس النقدية مدرسة الشكلانيين الروس وبعض علماء الأسلوبية مثل (ليوسبيتزر / (Leo Spitzer) وبعض النظريات اللسانية التي اتخذت من دون قضية التأويل حجاجاً.

لكن النقد بدأ يتحسس طريقه نحو اعتماد التأويل من خلال أقوال "هانز روبرت ياوس (Jauss)، وبيتر زويندي (Zouindi Peter) ومقالته حول واقع النقد الأدبي، ومع ذلك فإن التأويل بقي يقوم بدور غير فعال في عملية التعامل مع النص الأدبي. [1]

إذ دعا إلى التأويل الذي يعتمد على التأويل الجمالي للنصوص الأدبية، وأن يجعله طابعاً خاصاً للنص دون الطابع الاجتماعي أو اللاهوتي أو القانوني. "

وهذا التأويل المبدئي سرعان ما تبلورت طريقه، ورسمت معالمه على يد الناقد ولفغانغ إيزر (Wolfgang sere) الذي رأى أن عملية التأويل تقوم على إجراءات محددة هي:

أ- قيام القارئ بقراءة القصيدة البيت تلو البيت، وفي ذلك يستعمل منظوره المساعد له على توقع الدلالات وبالتالي بإمكانه إدراك الشكل المكتمل للقصيدة.

1 فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص: 129-170.

ب- يعود القارئ لقراءة النص ثانية، فيسترجع الأسئلة التي دارت في خلده أثناء القراءة الأولى، ويسعى في ذلك إلى إدماج المعاني الجزئية في معنى كلي، وبهذا المعنى الكلي ينكون له أفق التوقع.

ج- يقوم القارئ بتوظيف المعنى الكلي الذي تم استيعابه في القراءة الأولى والثانية، وبعد هذا يأتي المعنى الجمالي، وهذا هو ما يختص به التأويل في الآداب دون أنواع المعرفة الأخرى. [1]

ثالثا- التأويلية في منظور النقد:

مما سبق يظهر أن التأويلية من منظورها العام للنص، ترى أن النص الأدبي، إنما هو نص متعدد الوجوه، وليس له حقيقة قرائية واحدة محددة، وأن منهج التأويليين يحترم السياق التاريخي للنص، ويرون أن كل جمالية في النص، إنما هي خاضعة أو تدخل تحت الإطار التاريخي، وأن النصوص تتميز بميزة التطور الدلالي، لأن التأويل عملية نقدية قرائية مفتوحة في كل عصر، وذلك أن كل قراءة يتلوها تأويل للنص قصد الوقوف على معانيه الجمالية، كما أن أدوات القارئ الناقد ترتبط أو تتمثل في النصوص لا غير، وتتحدد في قدرته على اكتشاف العلاقات القائمة بين النص والنصوص، وبهذا يمكن للقارئ المتأول أن يحوّل النص إلى وسيلة تساهم في توليد النص من نصوص موروثة أو إبراز نص قديم وذلك بإظهار ما كان خافياً منها، ومن هنا يتجلى تأثر التأويليين بفكرة "دريدا" القائلة إن النص لا يتوقف بموت كاتبه أي أن معانيه ودلالاته المختلفة تظل قابلة للتأويل وذاك التأويل ينتج عنه معان أخرى تظهر لقراء عصر ما، وتخفى على آخرين، ويبقى التأويل مرتبطا في ذلك كله بتدبر القراء في خفايا النص، وربما تنفتحلهم دلالات حول النص، لا تخطر على بال، وهكذا يتبين أن عملية التأويل للنص لا يختص بها عصر دون عصر، أو قوم دون قوم. [2]

وخلاصة ما يمكن أن يقال عن التأويلية، أنها عملية نقدية مرتبطة بالقراءة، وبفعل القارئ وتفاعله مع النص، لذا فإن التفاعل بين النص والقارئ هو الشيء الأساسي الذي

---

1 النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 128.

2 نفسه، ص129.

تخلقه القراءة، وهذا ما يؤيده "إيزر" بقوله: "التلقي" تجربة لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد".

ولا ترتبط التأويلية بفعل القراءة وحدها، بل ينبغي أن تكون قراءة النص وتأويلاته مرتبطة بسياقات متعددة، لذا سعى هانز روبرت وايس" إلى وضع الأعمال الأدبية وتلقياتها في أفق تاريخي وسياق ثقافي، لأن التلقي بوضعه هدفاً يجري في زمان وفي سياقات تاريخية وثقافية، وعليه يكون تعبيرا المتلقي للنص في تلك الزاوية، أي زاوية "تاريخية الأدب، مثلها كمثل سمته الاتصالية تستلزم حواراً، وعلاقة متبادلة، وبين العمل والجمهور والعمل الجديد الذي تتكون في علاقة بين الرسالة والمستقبل، كما بين السؤال والجواب، والمشكلة والحل"[1].

خلاصة:

خاتمة القول حول التأويلية أنها مقاربة تنطلق من القراءة الواعية للنص وتغور في أغوار النص لاستنطاق التأويلات التي تقف خلف التراكيب والعبارات، كما أنها ذات صلة بالتأويل الذي مارسه نقاد التراث العربي على النصوص الأدبية لاسيما النص القرآني الذي عرف بأنه حمال أوجه كلها يوصل إليها بواسطة التأويل، وإذا كان حال التأويلية مع النص القرآني فهي أكثر تفاعلا مع غيره من النصوص الأدبية.

1 هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع83، 1986، ص31.

المحاضرة (15): نظرية الأدب الرقمي

أولا: الأدب التفاعلي: الحدود والمفاهيم، وإعادة تعريف الأجناس الأدبية

لعل من السمات الهامة للتحول الذي أشرنا إليه تتمثل في أن الأدب التفاعلي أحدث نقلة في مجال نظرية الأدبية من حيث طبيعته المختلفة عن الأدب الورقي ومن حيث ما يسمى اليوم بالأجناس الأدبية الإلكترونية التي ظهرت معه والتي تحتم على المنظر الأدبي والناقد أن يأخذاها بعين الاعتبار في كل تناول للأجناس الأدبية المعاصرة، فكل من كتابة الأدب وتلقيه تطبعه سمة خاصة في إطار التفاعل التكنولوجي المعاصر الذي أتاحته وسائل إلكترونية مستحدثة بما تمثله من فضاءات جديدة الأمر الذي سينعكس على عملية الكتابة وعمليات التلقي، وبداية كان من اللازم وضع مصطلح التفاعل والأدب التفاعلي في إطاره المفهومي والثقافي والحضاري فهو قد ظهر لدى الغرب وانتشر في بلدانه، حيث إن التفاعلية ليست مصطلحا أدبيا أو إنترنيتيا أو تكنولوجيا وحسب، ولا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يومية، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل حياته لابد له أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدم له من نصوص أدبية أو غيرها، ورقية كانت أو إلكترونية، ومن شأنه تطوير أسلوب تفاعله مع هذه الأمور[1].

فالأدب أصبح مجالا للتفاعل بين الكتاب والقراء بطريقة لم يسبق لها مثيل ليس في الغرب فحسب، وإنما في كل بلدان العالم، بل إنها أصبحت ظاهرة بارزة ومؤثرة لا يمكن التغافل عنها نظرا لأهميتها وتأثيراتها في الساحة الثقافية وإعادة تعريفها للكثير من القضايا الخاصة بالأدب.

وفي هذا الإطار لم يعد القارئ بعيدا عن الأدب ولم يعد ينتظر الأديب حتى ينشر كتاباته ورقيا ثم يقوم بقراءتها وإبداء الرأي حوله، وربما لا تسنح له فرصة لأن يبدي رأيه فيها إلا بعد مرور وقت قد يطول، وقد ينتظر مناسبات لقائه مع المؤلف والتي قد تطول أيضا، ثم

1 فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 66.

إنه قد يتفاعل برأي نقدي من خلال بحوث قد تكتب لاحقا، وأكثرها لا يصل إلى المؤلف ولذلك فإن هذه الإفادة قد أثرت على عملية تلقي الأدب، وعلى عناصر العملية الإبداعية، مما يجعل بحث علاقة الأديب بالتكنولوجيا والثورة المعلوماتية أمرا يستحق التوقف عنده وقفة مطولة للإلمام بحيثيات هذه العلاقة من جميع جوانبها، ومحاولة تبين الأوجه الإيجابية والسلبية لها، خصوصا بعد أن أثمرت هذه العلاقة نوعا جديدا من النصوص يجمع بين قنية الأدب وعلمية التكنولوجيا، هو ما اصطلح على تسميته في الأوساط الأدبية والثقافية الغربية literature interactive.[1]

– فما فعلته التكنولوجيا يعتبر ثورة في مجال الكتابة الأدبية بدأت نتائجه تظهر وسمحت ببروز التفاعل الحقيقي مع القارئ.

ومن الضروري في إطار هذا التحول الجديد أن تظهر مفاهيم جديدة ومصطلحات مستحدثة وهو ما حصل بالفعل حيث ظهرت مفاهيم لم يكن لنظرية الأدب عهد بها، وأهم تلك المصطلحات التي أخذت مكانها في الساحة النقدية نجد مصطلح hypertext وقد ترجمه عدد من الباحثين العرب ترجمات مختلفة منها "النص المتفرع" و"النص المتعالق" وغيرها من المقابلات، كما نجد مصطلحات أخرى من مثل cybertext ومقابله "النص الشبكي".

وهو ذو طبيعة خاصة، حيث " إن الطبيعة الأدبية تغادر الصفحة المطبوعة وتقاليد غوتنبرغ، الإدماج عملها في صفحة إلكترونية تشي بطريقة جديدة لا تتورع عن التبشير بنص مترابط "و "نص فائق "و"نص شبكي" و"نص تفاعلي" و"نص مفتوح" وكلها ترجمات عابرة للعربية من منظور اجتهادات الفاعلين والمتفاعلين بالأدب الرقمي مشرقا ومغربا".[2]

غير أن المصطلح الأول يبقى المصطلح الذي حصل عليه اتفاق إلى حد ما ويظهر أنه الرائج في عدد من الكتابات المهتمة مع اختلاف في مقابلاته العربية.

---

1 فاطمة البريكي: المرجع نفسه، ص: 14.

2 سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص: 337.

ووجب أولا تحديد مفهوم هذا المصطلح الذي بدأ يأخذ مكانته في هذا المجال حيث قد شاع هذا المصطلح حديثا بسبب تطور الحاسب الآلي والنصوص الإلكترونية، ووصل تأثيره إلى حقول تمتد من الأحلام ونظرية العماء إلى أدلة إصلاح الطائرات مرورا بكافة الحقول الإنسانية وغير الإنسانية... ويجمع المعنيون بهذا المصطلح على أن رائد الحاسب الآلي "ثيودور هولم بيلسون" هو الذي استخدمه أول مرة في منتصف ستينيات القرن الماضي (1965) ليعني به كما يقول " كتابة غير تتابعية – نصا يتشعب ويعطي القارئ خيارا، وخير مكان لقراءته هو شاشة تفاعلية». فمصطلح hypertext مصطلح ظهر في الغرب نتيجة طغيان التكنولوجيا واستعمل في مجالات عديدة قبل أن يدخل مجال الأدب وهو يعني كما رأينا – الكتابة غير التتابعية التي تمنح القارئ فرصة التفاعل معه، وإقامة حوار مع مؤلفه وكذلك المشاركة في كتابة فصوله وتحديد معانيه، وتوجيه قراءاته، أما فيما يتعلق بهذا النص فيمكن تلخيصها في أنه نص غير مألوف من حيث طبيعته وهذا راجع إلى العلاقة بينه وبين القارئ والتي تحدد في النهاية كل ما يتعلق به سواء أكان الشكل النهائي له أم معناه وبالرغم من شيوع هذا الشكل الإبداعي الجديد في الغرب إلا ما يزال غير معروف بشكل كبير في الثقافة العربية.

ثانيا– طبيعة الأدب التفاعلي وخصوصياته:

في إطار بحثها حول هذا الموضوع كان لزاما علينا أيضا – بعد تحديد مفهوم الأدب التفاعلي والنص المتفرع أو المتعالق – أن تحاول إدراك ماهية هذا النص وطبيعته وهو أمر له أهمية كبيرة تمكننا من الاقتراب من فهمه فهما جيدا وتسمح لنا بالتعرف على طريقة الكتابة وعملية التفاعل معه من قبل القراء والمتلقين، حيث نجد أنه وبحسب فاطمة البريكي يتميز بمجموعة من السمات يمكن تلخيصها في أن الأدب التفاعلي على العموم يطرح " نصا مفتوحا نصا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيا كان نوع إبداعه نصا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون... لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، وهذا مترتب على جعله جميع المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي... البدايات غير

محددة في بعض نصوص الأدب التفاعلي)، إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النص أولا، إذ يبني نصه على أساس ألا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلق لآخر يجب أن يؤدي إلى اختلاف سيرورة الأحداث... النهايات غير موحدة في معظم النصوص... فتتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي/ المستخدم... إن مثل هذه الميزة تسمح بأن يخرج كل متلق/ مستخدم من النص برؤية تختلف عن تلك التي سيخرج بها غيره من المتلقين/ المستخدمين، وهذا يوسع أفق النص، بل يعدد أفاقه، ويفتح باب التأويل فيه على مصراعيه، بما يضمن له البقاء والاستمرارية"[1].

ومن خلال كل ما ذكر يمكن القول إن النص التفاعلي نص مفتوح، وبلا حدود من حيث كتاباته ومعانيه، وان مؤلف النص أو الذي يطرحه على الشبكة ليس المؤلف الوحيد للنص بل إن كل من يقرأه يمكن أن يشارك في كتابة فقراته وفصوله وأحداث قصته، وكل هذا سينعكس حتما على القراءة وانفتاح تأويل النص، وكخلاصة لكل ما ذكرنا يمكن القول إن "هذا النص كتابة غير متتابعة، بل إنه يتفرع ويتشعب مانحا القارئ خيارا لتتبع مساراته من خلال معابر متعددة. وهو كذلك عمل غير مغلق بل نسيج مفتوح من الآثار والتداعيات غير المتجانسة التي تعيد باستمرار عملية صيرورتها وتكاملها. ولهذا فإن بنية النص بنية غير ثابتة بل متحركة أبداء دون بداية أو نهاية"[2]

فأهم ميزة للنص التفاعلي هو انفتاحه وتفرعه وتشعبه الأمر الذي يمنح القارئ خيارات كثير للمشاركة في كتابته وتوجيه أفكاره وصنع بنيته الشكلية والفنية والفكرية.

وهكذا فإن السمة الأساسية لهذا الأدب هي "التشظي" كما يسميها "سعيد علوش"، وتعني أن النص لا يصبح ملكا للكاتب ولا تعبيرا عن أفكاره، بل عن أفكار متابعيه وقرائه أيضا وهو ما يقربه من التعبير عن مفهوم التشطي، وقد أخذ هذا المفهوم عن "جان كلود شيرولي"، حيث يرى سعيد علوش" أن "شيرولي" يخلص... إلى رمزية فضاء التشظي في

1 فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 50/51/52.

2 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 270.

العمل الفني، ويتوسع في ذلك إلى الموسيقى والأدب مدققا ومعبرا أن تشظيهما ليس مجرد تشديد على مفهومين مجردين بقدر ما هو وقائع تجريبية " [1]

حيث يكتب الكاتب نصه ويدفع به في إحدى المواقع الالكترونية ليأتي دور القراء ويحدثوا التفاعل المطلوب من خلال التعليق على أفكاره أو أسلوبه وإبداء الرأي فيما يتعلق به، وهو يُظهر دور القراء وتدخلهم في إنتاج النص، وفي شكل آخر من الأدب التفاعلي فقد يبدأ الكاتب نصه ويدفع به إلى موقع إلكتروني أو صفحة خاصة على الشبكة على أن يقوم القارئ بإكمال كتابته وهما شكلان من أشكال الأدب التفاعلي، وفي كلا الشكلين يظهر أن النص لم يعد ملكا لكاتبه ولا من إنتاجه، بل يصبح النص من إنتاج جماعي، الأمر الذي يمنحه سمة التشظي أو الأثر المفتوح الذي تحدث عنه الكثير من النقاد ومنظرو الأدب دون أن يشير إلى الأدب التفاعلي الذي لم يكن قد ظهر بعد أثناء ذلك .

ثالثا- مجالات الأدب التفاعلي:

1. الرواية التفاعلية:

ويطلق عليها بعض النقاد الروية الرقمية، وهي نوع جديد من الأجناس الأدبية يعتمد في بنائه نظام الروابط أي تكون الرواية فيه مقسمة على شكل روابط، يحتوي كل رابط على جزء من الرواية يصلح أن يكون مستقلاً عنها، وذلك لعدم تأثره بطريقة القراءة الخطية لنص المكتوب، كما يحتفظ كل جزء من هذه الرواية بعلاقة مع بقية أجزاء الرواية الأخرى، وقد ظهرت أول رواية تفاعلية في الغرب في العام 1986م، وكانت بعنوان (قصة ما بعد الظهيرة للكاتب (ميشيل جويس)، والذي استخدم فيها برنامجاً حاسوبياً يسمى بالمسرد (story space)، وكانت الرواية مكتوبة باللغة الإنجليزية. ثم ظهرت روايات تفاعلية أخرى مكتوبة باللغة الفرنسية مثل رواية (عشرون في المائة حب زيادة) لـ (فرانسوا كولون)، ورواية (الزمن القذرل (فرانك دوفور)، وكان ذلك في العام 1996م، ثم تتابعت كتابة الروايات التفاعلية في الغرب[2].

---

1 سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص: 167.

2 فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص114- 115.

كمـا ظهـرت بـرامج أخـرى لكتابـة الروايـة التفاعليـة مثـل برنـامج الروائـي الجديـد (new novelist)، وتتيح هذه البرامج دمج الأشكال والصور والموسيقى ومقاطع الفيديو في ثنايا النص الروائي) "أما أول رواية تفاعلية في الفضاء العربي فهي رواية ظلال الواحد) للكاتب الأردني محمد سناجلة، وكان ذلك في العام 2001م، وقد نشرها على موقعه على الإنترنت ليصبح رائد الرواية التفاعلية العربية، والذي استطاع أن يوظف تقنيات النص المتفرع وخاصية التفرع في بناء سردية لا تخضع لمنطق الخطية في بنائها السردي "[1]

ثم تعددت أشكال الرواية التفاعلية فظهرت رواية المقاطع (الرواية كليب) (novel clip)، ويحتوي هذا النوع من الروايات على عبارات مفتاحية تقود القارئ من مكان إلى آخر في فضاء الرواية، بالإضافة إلى اطلاعه على مقاطع فيديو لها علاقة بموضوع الرابط الذي يتابعه المتلقي، فمثلاً لوكانت الرواية تتحدث عن قصة اغتيال الرئيس الأمريكي الأسبق (جون كنيدي فسيجد المتلقي مقاطع فيديو لعملية الاغتيال، ومن أشكال الرواية التفاعلية يضاً ما يعرف برواية (لويكي) (wiki novel)، وهذا النوع من الروايات يعتمد في وجوده على خاصية التحرير الجماعي، وذلك على طريقة تحرير الموسوعة الحرة (ويكيبيديا)، والتي تتيح لكل القراء المشاركة في بناء المقالة بالحذف والإضافة، وكذلك الأمر في رواية (الويكي) يضع المؤلف الرئيس بدرة الرواية، ثم يترك المجال للقراء للاعتناء بنموها بمشاركاتهم بالحذف والإضافة بكل المواد من نصوص وصور ورسوم ومقاطع فيديو وموسيقي (9) ويتضح من هذا أن الرواية التفاعلية قد حاول التخلص من مبدأ خطية الرواية المكتوبة مع الاحتفاظ بكينونتها الروائية، إلا أنها انتهت في نوع آخر من الأجناس الأدبية تتداخل في بنائه عناصر وتقنيات لم تكن لها علاقة بالكتابة الروتية في السابق مثل الموسيقى ومقاطع الفيديو.

1 المرجع السابق، ص: 122.

2. القصيدة التفاعلية:

وهي التي عرفها (لوس غلايزر) مدير مركز الشعر الإلكتروني على شبكة الإنترنت بأنها: القصيدة لتي لا يمكن تقديمها على الورق، وتعتمد هذه القصيدة في بنائها وتلقيها على الوسائط الإلكترونية. فنجدها منشورة على موقع الإنترنت أو من خلال قراص مدمجة يتم تشغيلها عبر جهز الحاسوب. وقد ظهرت القصيدة التفاعلية في الغرب على يد الشاعر الأمريكي روبرت كاندل في نعام 1990، وذلك بنشره أول قصيدة تفاعلية له على موقعه على الإنترنت. وقد رأت فاطمة البريكي أن لا وجود للقصيدة التفاعلية العربية، وما ينشر على الإنترنت من قصائد ما هو إلا قصائد رقمية[1].

وربما يكون هذا الرأي صحيحاً عندما صدر كتاب (مدخل إلى الأدب التفاعلي الفاطمة البريكي في العام 2005م، وذلك لوجود قصائد تفاعلية عربية تحقق فيها شرط التفاعلية، ومن هذه القصائد قصيدة (تباريح رقمية السيرة بعضها أزرق للشاعر العرفي مشتاق عباس، والذي يعد رائد القصيدة التفاعلية في الأدب العربي حيث جعل للقصيدة مدخلان أحدهما خط عمودي ممثل بأيقونتين تحملان عبارة (اضغط فوق ضلوع الدوح)، والآخر طريق عمودي في الواجهة الرئيسة، ويتضمن خمس أيقونات، كتب عليها رأسياً بالتسلسل أيقنت أن الحنظل، موت، يتخمر، وكل أيقونة تفضي بكلمتها المفتاحية هذه إلى نص شعري. (1)

3. المسرحية التفاعلية:

تعد المسرحية التقليدية في بنائها على عنصرين هما: النص، والعرض، ويمثل العنصر الأول (النص) المادة العام التي تتكون منها المسرحية، بينما يمثل العنصر الثاني (العرض) توسيلة أو القالب التي يقدم فيه العنصر الأول (تنص) على شكل حوار، ومشاهد وإطار زماني وسكاني، وظلت هذه الثنائية البدائية هي السائدة في تكوين المسرحية التقليدية حتى ظهرت المسرحية التفاعلية، والتي تعتمد في بنائها على تقنيات الحاسوب ووسائطه المتعددة، فأصبح للنص المسرحي التفاعلي عقداً وروابط تشعبية متشابكة. وتمكن ذلك لروابط المتقي

1 المرجع السابق، ص: 77– 80.

من المشاركة في بناء النص المسرحي وتحديد مساره، كما تتيح له حرية الاختيار في متابعة الشخصية التي يختارها عبر تلك الروابط، وهذا أمر لم يكن متاحاً في المسرحية التقليدية إذ يتحكم المخرج في تحديد زمن ظهور الشخصية المسرحية وتحديد مسارها . وقد ظهرت المسرحية التفاعلية في الغرب على يد تشارلز ديمار، والذي كتب أول مسرحية تفاعلية في العام 1985ء، وعرضه من تأليف تلك المسرحية كتابة نص يعرض بالتزامن وليس بطريقة خطية كما في المسرحية التقليدية، ومن نماذج المسرحيات التفاعلية مسرحية (النورس البحري) وهي في الأصل للروسي تشيكوف، وقد قام تشارلز ديمر بتحويلها إلى مسرحية تفاعلية، وهي موجودة على الإنترنت. ولصفحة البداية عبارات ترحيبية، فإذا اختار المتلقي خيار (بدأ تعرض تظهر له قائمة بأربعة فصول يمكن تبده بأي منها، دون الالتزام بالنسق الخطي للمسرحية، ثم يمكنه بعد ذلك اختيار الشخصية التي يريد متابعتها مع حرية الاختيار في مشاهدة أي مشهد من مشاهد الشخصية المختارة. وهذا النوع من لمسرحيات التفاعلية لم يظهر بعد في القضاء العربي، وذلك لأسباب حضارية وثقافية وتكوينية للمسرحين، وبعضها متعلق بالمتلقي الذي يعاني الغربة القرائية ناهيك عن تفاعله مع الشبكة والإبداع المعروض فيها[1].

4. القص التفاعلي:

تميز عبارة سرد القصص التفاعلي بطبيعتها عن الأنواع الأخرى من سرد القصص، وكثير منها بالفعل تفاعلي إلى حد ما. تدور بعض الأدبيات المرتبطة بمصطلح رواية القصص التفاعلية في توقع حول سرد تخصص عبر ترتسميديا، وهو ليس شكلاً من أشكال الترفيه، ولكنه استراتيجية تسويقية البناء علامة تجارية مقنعة عبر المنصات الرقمية تعد مستويات التفاعل المتفاوتة دالية على ارتباط الرسائل المرسلة بتبادل المعلومات السابق حيث يصبح دور المرسل والمتلقي قابلين للتبادل. لا يشير رواية القصص، في هذه الحالة، إلى عملية الإنشاء والتأليف النشط بدلاً من المنتج النهائي وتلقيه السلبي. يمكن أن يتضمن تسرد

1 ينظر: قريرة حمزة: المسرح التفاعلي إشكالية البناء وأزمة التلقي، مجلة العلامة، ع2، 2016، ص: 198- 199.

القصصي التفاعلي بهذا التعريف أي وسائط نتيح للمستخدم إنشاء العديد من القصص الدراسية الفريدة على الرغم من أن هدفها النهائي هو بيئة ذكاء اصطناعي غير مصرح بها تماما مع فهم شامل على المستوى البشري لبناء السرد مثل Holodeck، فإن لمشاريع التي تستخدم لقصص المتفرعة والبونيات المتغيرة تعتبر نماذج أولية تجريبية من نفس النوع.

تعود المحاولات المبكرة لفهم السرد القصصي التفاعلي في سبعينيات القرن الماضي بجهود مثل بحث روجر، شانك في جامعة نورث وسترن والبرنامج التجريبي TaleSpin 11 في أوائل الثمانينيات . طور مايكل نيبويتز الكون، وهو نظام مفاهيمي تنوع من سرد القصص التفاعلية، في عام 1986 نشرت بريندا توريل أطروحة دكتوراه بعنوان نحو تصميم نظام حياتي تفاعلي قائم على الكمبيوتر.

خلال التسعينيات، بدأ ظهور عدد من المشاريع البحثية، مثل مشروع Oz بقيادة الدكتور جوزيف بيتس وجامعة كارنيجي مينون، ومجموعة وكلاء البرمجيات في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا. ومشروع التحسين بقيادة كين بيرتين في جامعة نيويورك، ومجموعة المسرح الافتراضي في ستانفورد بقيادة الدكتورة باربرا هايز روت.

كما كان هناك عدد من المؤتمرات التي تناولت هذه الموضوعات، مثل ورشة العمل حول الخيال التفاعلي والوقع التركيبي عام 1990 أنظمة القصة التفاعلية المؤامرة والشخصية في ستانفورد عام 1995: ورشة عمل AAAI حول الذكاء الاصطناعي والترفيه، 1996: شخصيات كمبيوتر نابضة بالحياة، سنوبيرد، يونا، أكتوبر 1996: المؤتمر الدولي الأول للوكلاء المستقلين في مارينا ديل ري، كاليفورنيا 5-8 فبراير 1997.

ثالثا- الأدب التفاعلي في الثقافة العربية

إن الحديث عن المجال الرقمي بكل ما يحمله من مفاهيم في العالم العربي يفرض علينا التساؤل أولا عن مدى التقدم في هذا المجال في العالم العربي بالنسبة للكتابة والنقد على السواء، حيث نجد القليل من التجارب في هذا المجال، حيث "إن الأدب العربي المقدم من خلال العالم الافتراضي وشبكة الإنترنت لا يمثل، في معظمه، سوى نسخة إلكترونية للنسخة الورقية، أي أن الأديب العربي إن تعامل مع شبكة الإنترنت.... فإنه لا يطمح إلى

أكثر من نشر أدبه إلكترونيا لإيصاله إلى جمهور أكبر من القراء، دون أن يفكر في استثمار الإمكانات والخصائص التي تتيحها التقنية الحديثة لتقديم نص متواكب مع العصر الذي يعيش فيه، ومعبرا عنه"[1].

فأكثر ما يوجد في الشبكة العنكبوتية هو الكتاب الإلكتروني والذي هو صورة للكتاب الورقي يسمح للقراء والباحثين أن يحصلوا على مؤلفات لم يتمكنوا من الحصول عليها ورقيا، بينما ترى غيابا في مجال الكتابة التفاعلية التي تمكن القارئ من المشاركة في إكمال النصوص الأدبية التي يطرحها مؤلفوها على الشبكة .

وبغض النظر عن أن هذا المجال أصبح شائعا في الغرب وأوروبا عموما، وذلك منذ عقود عديدة، فإن الأمر فيما يتعلق بالثقافة العربية ما يزال في بداياته حيث نجد أنه لم يفرض نفسه بعد بل يوجد بطريقة محتشمة، حيث . وبخلاف ما حصل ويحصل في الغرب "تحتل لفظة التفاعلية interactivity موقعا مناسبا في الثقافة الغربية الورقية والالكترونية جعلت منها مصطلحا قائما بذاته ولكنها في نفس الوقت تكاد تكون لفظة مغمورة غير مستخدمة في الثقافة العربية، إلا في نطاق محدود في أوساط المتخصصين في النقد الأدبي، ممن لهم دراية بالنظريات الحديثة المتجهة نحو القارئ، والتي ركزت على دوره التفاعلي" [2]

حيث نجد القليل من التجارب في هذا المجال وذلك لعدة اعتبارات لعل أهمها اهتمام الكتاب والقراء على السواء بالكتاب الورقي وعدم قدرتهم على مسايرة التحولات المعاصرة وعدم قدرتهم على تجاوزه إلى مجالات عصرية فرضتها تحولات العالم المعاصر، ويمكن إجمال أسباب هذا الغياب إلى عدة اعتبارات حددتها "فاطمة البريكي" " في عدم شيوع استخدام الإنترنت في البلدان العربية – طبيعة الحضور العربي على شبكة الإنترنت – نوعية المرغوب عربيا مما يقدم على الشبكة – متوسط سن المستخدمين العرب للشبكة – عزلة الأدب والأديب العربي عن محيطه"[3].

---

1 فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 70

2 نفسه، ص: 55

3 نفسه، ص: 67 –68 –69.

فعدم مواكبة الثقافة العربية لهذه التحولات ترجع إلى التأخر الكبير في المجال الإلكتروني وقلة المقروئية لدى شرائح كبيرة من المجتمعات العربية وعدم الاهتمام بالكتاب سواء الورقي منه أو الإلكتروني، حيث يقتصر الاهتمام لدى قلة من الباحثين أو المحضرين الأطروحات أكاديمية فحسب، وهي كلها من سمات أغلبية المجتمعات العربية وهو ما انعكس سلبا على الاهتمام بالمجالات التفاعلية وخصوصا الأدب التفاعلي، وإنه "ومع ذلك علينا الاعتراف بشرط التواصل الحر داخل عالم افتراضي، لكنه لم ينجح في ولادة أدب رقمي نضاهي به الأمم لأن النص الشعبي لا يحيل على أكثر من بدائية غير قادرة على تغيير راديكالي التمثيلات المعنى والأشكال الموروثة"[1]

ونتيجة لكل ذلك لا يمكننا الحديث عن أدب تفاعلي عربي بالمعنى الدقيق أو على الأقل بالمعنى الموجود في عدد من البلدان الأوروبية والغربية عموما .

ومن جهة ثانية فإن الكتابات النقدية للنقاد العرب المتابعة للأدب التفاعلي لا تزال بعيدة عن تناول الموضوع بالقدر الذي يمكن معه القول إنه في تطور ملحوظ، حيث يظهر اهتمام عدد قليل منهم دون أن تكون كتاباتهم تنظيرا بالمعنى الدقيق وإنما هي تسمه بطابع التاريخ للأدب الرقمي ومتابعة ما يوجد على الشبكة من نصوص تفاعلية وهي أساسا قليلة، أما عن أثرها على فعلي الكتابة والقراءة فلا يبدو أن الأدب التفاعلي بصفة عامة والرواية منه على الخصوص لم يتمكن من تغيير عدد من المظاهر وعلى رأسها الأنساق الثقافية حيث صرنا نرى باستمرار أن المكتشفات المتجددة والمتطورة لا تفعل ما يكفي لتغيير الأنساق الثقافية وصرنا نرى أن كل مكتشف علمي عظيم يتحول مباشرة لخدمة أغراض نسقية متجذرة، ويزيدها تجذرا .. فالأدب التفاعلي الذي بدأ يفرض نفسه في الواقع المعاصر وبالرغم من كل الأمور الإيجابية التي جاء بها إلا أنه ما يزال في بداياته الأولى بالنظر إلى أنه لم يتمكن من تغيير الكثير من الأمور ولم يطرق الكثير من القضايا التي هي محور

1 سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص: 376

البحوث المعاصرة، ومثلما يرى الغذامي فإن الأدب التفاعلي لم يتمكن من تحطيم الأنساق الثقافية المتراكمة في الثقافة.

وختاما يشهد الزمن الراهن شكلا جديدا في التجلي، بسبب الثقافة لتكنولوجية، التي غيرت إيقاع التعاملات الفردية والجماعية. كما سمحت بفضل وسائطها الإلكترونية والرقمية بجعل لكل منفتحا على بعضه ضمن شروط الثقافة الموحدة رقميا.

وهذا ساهم في تحرير الإبداعية الفردية التي وجدت فضاء خصبا لاستثمار رغبة الذات في التعبير تحت فيض الإمكانيات التقنية والمعلوماتية والمعرفية التي تقدمها هذه الثقافة، وكذا ما تقدمه وسائطها من خدمات مبهرة ومدهشة دون قيد أو رقيب يعطل عملية الانطلاق في البحث والاكتشاف، وفي إمكانية التعبير والإبحار في المعلومة.

ولعل هذا التحول في أدوات التواصل مع المعرفة بالشكل الخدماتي السريع والفعال، يساهم في تطور أشكال التعبير التي لا شك أنها تعبر عن التحول في رؤيا العالم.

فهناك العلاقة الازدواجية التي لم يعد التطرق فيها إلى ثنائية الأدب والتكنولوجيا مفيدا بين خياري البناء والإلغاء، فلا التكنولوجيا تبغي إلغاء الأدب، ولا بقاء الأدب يمكن أن يستمر بمنأى عن التكنولوجيا، ذلك أن طبيعة الأدب التي تخضع دوما لتبدلات وتغيرات في الشكل والمضمون، وفق معياري التقليد والحداثة غدت التكنولوجيا بالنسبة لها معيارا حديثا، أسس لجنس أدبي جديد هو الأدب الرقمي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1.ابن تيمية تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام النميري الحراني، مجموعة الفتاوى، تحقيق: عامر الجزار وأنور الباز، دار الوفاء، مصر.

2.ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب د ع)، ج8، دار صادر، بيروت، ط3، 1414.

3.إحسان عباس، فن الشعر نشر وتوزيع دار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان.

4.أحسن دواس، المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد، دراسة في المصطلح والمفهوم والمرجعيات، مجلة الأثر، ع26، سبتمبر 2016.

5.احمد رحماني النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري عالم الكتب الحديث الأردن 2008.

6.احمد مختار عمر وآخرون، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، طبعه واحد 2008، ج2.

7.أرسطو طاليس (فن الشعر) تر: شكرى عياد الناشر: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة 1967.

1. أرسطو طاليس: من الشعر، تر: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976.

2. اندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل منشورات عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط2، 2001.

8.أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات النشر ط2، بيروت، 2001.

9.بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغذامي المركز الثقافي العربي، د طه الدار البيضاء، المغرب، 1999.

3. بول كر بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تز: سعيد الغنامي المركز الثقافي العربي، من الدار البيضاء – المغرب، دط، 1999

10. ترفيطان تدوروف: مخائيل باختين اللسانيات المبدأ الحواري"، ترجمة: فخري صالح، ط2، دار الفارسي، عمان، 1996.

4. تزفيتان تودورف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الفارسي، عمان، ط2، 1996.

5. تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1991.

11. تيري ايجيلتون، مقدمه في نظرية الأدب ترجمه احمد حسان الهيئه العامه لقصور الثقافه مصر القاهره 1991.

12. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مهرجان القراءة للجميع98، 1998.

13. جبران جهامي موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998.

14. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

15. الجرجاني علي بن أحمد التعريفات مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1985.

1. الجرجاني علي بن محمد بن علي الزين الشريف، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1985.

6. جورج لوكاش: نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، من قول لا منشورات التل، الرباط – المغرب، ط 1، 1988.

16. جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988م.

7. جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تزر شاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 2004.

17. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق.

18. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تررشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية، دمشق، 2004، ص111.

8. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد امام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

19. جيرالد برنس، قاموس السرديات ترجمة السيد إمام، ط1، شريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

20. حنا عبود من تاريخ الرواية اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

9. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي الأسماء للقصص المطاوع، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والمشو والترجمة والنشر، سوريا، ط 1، 1993.

21. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

10. رونيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

22. رونييه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، 1987.

23. سعيد المولودي: حول مفهوم الأدب عند ابن خلدون، مجلة علامات: مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب، العدد 27 سنة 2007 .

24. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب البناني، بيروت.

25. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2018.

26. سهير القلماوي: فن الأدب، المحاكاة، مطبعة البابي الحلبي وأولاده 1953، مصر.

27. شادية شقرور، العوامل في السيميائيات السردية، مجلة كلية التربية، ع: 20، 2015، جامعة واسط العراق.

28. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

29. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي –1 – العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر ط 11، د ت.

30. شوقي ضيف: في النقد الأدبي درا المعارف، ط 6، القاهرة، 1962.

31. صالح زياد، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2016.

32. الطيب بوعزة، ماهية للرواية، عالم الأدب، بيروت، ط1، 2016.

33. عادل الفريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

34. عادل النادي، الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

35. عامر الجزار وأنور الباز: مجموعة الفتاوي لشيخ الإسلام تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني 228هـ: دار الوفاء، في 37 مجلد.

36. عبد الرحمان بدوي، فلسفة. العصور الوسطى، دار الثقافة، بيروت لبنان 2001م.

37. عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة ع (298)، 2003.

38. عبد الفتاح كليطو، في الأدب والشعرية دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة 1 أفريل 1983.

39. عبد الكريم بن عبد الله الخضير: الحديث الضعيف وحكم الاحتجاج به، دار المسلم للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية 1997.

40. عبد المالك بومنجل: المصطلحات المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، دار البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط 1.

41. عبد الملك مرتاض، ألف ليلية وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1993.

42. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، 1998.

43. عبد النصير علوي، المعجم الوسيط إبراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة، إسطنبول.

44. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980.

45. عزه السيد احمد وظيفه الفن، خدوس وإشراقات للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2013.

46. عصام فصيحي: أصول النقد العربي القديم مطابع الأصيل، –سوريا– 1981.

47. عمر أوكان مدخل لدراسة النص والسلطة، طاء إفريقيا الشرق، المغرب، 1991.

48. فؤاد المرعي، نظرية الأدب وفق منهاج السنة الثانية لطلاب قسم اللغة العربية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، سوريا، 1981–1982.

49. الفيروز أبادي، القاموس المحيط دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1995 ج 4.

50. قريرة حمزة المسرح التفاعلي إشكالية البناء وأزمة التلقي (مجلة العلامة، ع2، 2016.

11. كارل ماركس: نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، دار النهضة، العربية، بيروت، 1969.

51. كارل ماركسي، نقد الاقتصاد السياسي، ترجمة: راشد البراوي، بيروت: دار النهضة العربية، 1969.

52. ليون سموفيل التناصية، ضمن مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، 1996.

53. مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: أحمد المديني 25 عيون المقالات الدار البيضاء، 1989.

54. محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الاغريقية، الشركة العصرية العالمية لونجمان، مصر، 1994.

55. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994.

56. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، 1994.

57. محمد ساري البحث عن النقد الأدبي الجديد دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1984.

58. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

59. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، 1997.

60. محمد مندور الأدب وفنونه نهضه مصر، ط5، 2006.

61. مصطفى بيومي عبد السلام، التناص، مقاربة نظرية شارحة، مجلة الدراسات العربية(كلية دار العلوم– جامعة المنيا)، مصر، ع 17، مج 2، 2008.

62. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، مراجعة وضبط عبد الله المنشاوي ومحمدي البحتيري، مطبعة الإيمان، القاهرة.

63. موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات عملية تر بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2004.

64. نصيرة الوناس: نظرية الانعكاس في الأدب، مجلة معارف السنة السابعة العدد 13، 2012.

65. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، ترج: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد83، 1986.

66. هيغل المدخل إلى علم الجمال ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت 1988.

67. وليد قصاب، في الأدب الإسلامي، دار القلم، دبي، ط1، 1419.

68. يوسف الإدريسي: التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية.

69. يوسف شكير، السرد الروائي عند إدوارد الخراط عالم الفكر، عدد 2 مجلد 30 أكتوبر 2001.

70. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

71. Introduction a l'analyse structurel Des Récit, Communication n8, Seuil, ,R. Barthes .Paris, 1966

فهرس المحتويات

مفردات المقياس

تقديم 01

المحاضرة (1): مفهوم نظرية الأدب 03

المحاضرة (2): طبيعة الأدب 12

المحاضرة (3): وظيفة الأدب 21

المحاضرة (4): نظرية المحاكاة 26

المحاضرة (5): نظرية التعبير 33

المحاضرة (6): نظرية الخلق..... 46

المحاضرة (7): نظرية الانعكاس 54

المحاضرة (8): نظرية الشعر 62

المحاضرة (9): نظرية الدراما (المسرح)..... 70

المحاضرة (10): نظرية الرواية 90

المحاضرة (11): نظرية التناص.....116

المحاضرة (12): نظرية القراءة والتلقي 131

المحاضرة (13): النظرية السردية 135

المحاضرة (14): التأويلية 144

المحاضرة (15): نظرية الأدب الرقمي.....148

قائمة المصادر والمراجع 160

فهرس المحتويات 165