د. شكري عزيز الماضي

في نظرية الأدب

دار الحداثة
للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م.
لبنان. بيروت ص.ب ١٤/٥٦٣٦

المركز الرئيسي للخدمات الطلابية
الجامعة الأردنية

١٢٢٨١
٨٦/١٠/١٤

حقوق الطبع محفوظة لدار
الحداثة
طريق المطار ـ شارع مدرسة القتال
بناية حلمي عويدات ـ تلفون
٨٣٣٩٨٩ ـ ص.ب. ١٤/٥٦٣٦

الطبعة الأولى
١٩٨٦

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقيتها على طلبتي في جامعة قسنطينة، ولعل ما دفعني إلى نشرها الشكوى المستمرة من قلة المراجع في مادة نظرية الأدب بالتحديد، وهي شكوى لها مسوغاتها، فالمكتبة العربية فقيرة في هذا النوع من الدراسات ولا يوجد باللغة العربية سوى كتاب «نظرية الأدب» لرينيه ويليك واوستن وارين وقد ترجم في بداية السبعينات، وهو في جوهره محاولة تأصيلية واعية لجهود مدرسة الشكليين الروس، وكتاب آخر بعنوان «مقدمة في نظرية الأدب» للأستاذ الدكتور « عبد المنعم تليمة» وهو محاولة رائدة استفدت منها كثيراً.

لهذا فقد توخيت في هذا الكتاب أن يكون سهلاً بسيطاً، وقد ابتعدت تبعاً لذلك عن الاستطراد في طرح الجانب الفلسفي لكثير من القضايا.

أما بعض القضايا التي لا تفهم إلا بالعودة إلى أساسها الفلسفي فقد آثرت عرضها بشكل مبسط مختصر. غير أني لم اشأ تقديم المادة

إلى القارىء بشكل جاهز دون بذل أي جهد من جانبه لايماني بانه المحور الاساسي في أي عملية تربوية أو ثقافية.

وقد حاولت في البداية أن أبين التمايز والتداخل بين ميادين نظرية الأدب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب، ثم عرضت للنظريات الأدبية ثم إلى نظرية الأنواع الأدبية وهو ما دفعني إلى الحديث عن قضية التطورفي الأدب وبعد ذلك عرضت لعلاقة الأدب بالايديولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع ثم افردت محوراً للحديث عن البنيوية على اعتبار أنها تمثل اتجاهاً جديداً وتقدم فلسفة جديدة للادب مستندة إلى معطيات علم اللغة العام. واخيراً كان لا بد من الحديث عن نظرية الأدب في التراث العربي.

غير أنني لا بد أن اؤكد هنا بأن محاور الكتاب تعرض لجهود الفلاسفة والنقاد في مجال نظرية الأدب بدءاً من افلاطون وارسطو مروراً بووردزورث وكوليردج وبرادلي وكروتشيه واليوت، وبليخانوف ولوكاش، وسيموند وسبنسر وبرونتيير وفرويد ويونغ وأتباعهما وفيكو ومدام دي ستال وهيبوليت تين وتولستوي واسكارابيه، وانتهاءً ببارت وتودوروف وسوسير وجولدمان إضافة إلى جهود نقادنا القدامى أمثال الجاحظ والمعري وابن سينا والفارابي وقدامة بن جعفر وابن طباطبا وحازم القرطاجي وغيرهم، ولا شك بأن الوقوف عند قضية من القضايا المثارة أو عند علم واحد من هؤلاء الاعلام قد يتطلب مؤلفات بحالها. ولهذا فإن هذه المحاور التي يتضمنها هذا الكتاب والتي اقدمها بين أيدي القراء ليست إلا

اضاءات على هذه القضايا العديدة، وقد آثرت الاختصار في الموضع الذي رايته يحتاج إلى ذلك ثم اسهبت قدر الإمكان في مواقف وقضايا أخرى.

وسيجد القارىء أنني لم أكتف بالعرض والترتيب والتنسيق والتوثيق (وهو جهد قد لا يقدره سوى من احترف الكتابة) وانما حاولت التعليل والتعليق والربط والمقارنة كلما اقتضت الضرورة.

وقد اردفت محاور الكتاب بمحور تضمن نصوصاً في نظرية الأدب، وقد اكثرت منها متعمداً علّها تفيد في إلقاء اضواء على القضايا التي عالجها الكتاب كما قد تكون معيناً للاساتذة في حصص التطبيق خاصة.

واخيراً فإنني أقدم شكري وامتناني إلى طلبتي في جامعة قسنطينة للاعوام الدراسية1982 - 1983 / 1983 - 1984 الذين استفدت من محاوراتهم ومناقشاتهم واسئلتهم. كما أتقدم بالشكر لكل الزملاء والاصدقاء الذين أمدوني بملاحظاتهم وكتبهم.

وأخيراً آمل أن يستفيد القراء والدارسون بهذه المحاور التي قمت بصياغتها على أمل أن تجيب على بعض الأسئلة وأن تفتح الباب في الوقت نفسه أمام تساؤلات كثيرة.

د. شكري عزيز الماضي

في 9 مارس 1985قسنطينة

نظرية الأدب
حدودها، مهامها

يتصدى الدارس الأدبي، في بداية عمله، إلى تصنيف المادة الأدبية من غيرها، ويتم مثل هذا الأمر، في الاغلب بشكل آلي تقريباً، فهناك أعمال أدبية تفصح عن نفسها مثل الرواية، المسرحية... الخ أصبح لها حدود متفق عليها بشكل عام.

ولكن إذا حاول الدارس أن يسأل نفسه مثلاً اسئلة من نوع : ما الذي يميز الأدب عن غيره؟ وما الذي يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً؟ فإنه سيواجه صعوبات ومشكلات متعددة. لأن الاجابة على هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها المعقدة في جوهرها، تتباين من ناقد لآخر ومن مرحلة إلى أخرى. فهي تعني البحث عن الخصائص الخاصة للأدب ومصدرها ومهمتها.

فهل الذي يميز الأدب اللفظ أم المعنى!، الصورة أم الاطار الجمالي، الفكرة أم أسلوب العرض؟ أم أن العمل الأدبي محاكاة فنية لفظية؟ وإذا كان كذلك فما مفهوم المحاكاة وما هو موضوعها؟ هل هو محاكاة للظواهر الحسية أم للانطباعات الذهنية أم لكليهما؟ هناك

يقول بأن الأدب مرآة ويتردد مصطلح المرآة منذ افلاطون وحتى ايامنا هذه، وتتباين وربما تتناقض آراء القائلين بهذا المصطلح، فهل هو مرآة للأشياء أم لعقل الأديب، أم لنفسه، أم مرآة للبيئة والوسط والمحيط أم للمجتمع؟ ثم هل المرآة مستوية أم محدبة أم مقعرة؟ وقريباً من مصطلح المرآة يردد آخرون بأن الأدب صورة ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام خلافات بينة، فهل هو صورة لفعل الشخصية أم صورة لحياة الأديب، أم لانفعاله، أم صورة من صور التعبير عن الخيال، أم صورة للعلاقات الاجتماعية؟ وبعيداً عن هؤلاء واولئك هناك من يحاول تحديد ماهيّة الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءاً من الفن بشكلٍ عام، أو جزءاً من المعارف والعلوم الانسانية، أو جزءاً من الايديولوجيا، أو جزءاً من النظام الاجتماعي اي يعد ظاهرة اجتماعية، وربما ظاهرة حضارية.

وخلافاً لكل ما تقدم هناك من يحاول أن يعرف الأدب من خلال الأداة، فالأدب فن لغوي، أو لغة الخيال، أو كيان لغوي، جسد لغوي، أو مجموعةمن الجمل[1]... الخ وهناك من يرى أن الأدب شكل جمالي خالص، أو عمل فني بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص! وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون أن الادب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه اداة تعبير طبقية، أو أنه صياغة

(1) عند البنيويين والألسنيين والتعريف الأخير يقدمه «رولان بارت» للقصة

لغوية لتجربة انسانية عميقة، أو انه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما.

كل هذه الأسئلة والتساؤلات السابقة تعكس مدى الخلافات والصعوبات الناتجة عن محاولة الاجابة عن السؤال السابق، وقد يأخذ الدارس الأدبي برأي من تلك الآراء المتعددة، لكنه في محاولته البرهنة على صحة الرأي الذي اتخذه يجد صعوبات أخرى. أهمها المنهج المتبع في الاجابة، لتأكيد صحة ما ذهب إليه، فهناك من يحاول تأكيد وجهة نظره وصحتها من خلال تحديد منشأ العمل الأدبي أي نشأته ومصدره، وهناك من يتخذ وجهةً أخرى إذ يركز على وظيفة العمل الأدبي على اعتبار أن الوظيفة تحدد الماهية. وهنا وهناك نجد الآراء المتعددة المتباينة إلى حد التناقض.

فهل تتحكم بنشأة الأدب قوى خارجة عن الارادة الانسانية والطبيعة البشرية مثل الوحي والالهام أي ربة الشعر عند اليونان القدماء وشيطان الشعر عند العرب في الجاهلية، أم قوى مرتبطة بالانسان مثل غريزة المحاكاة وغريزة حب النغم والايقاع، أم الانفعال والنشاط العام للخيال، أم اللاشعور الفردي ومخزوناته من المكبوتات، أم اللاشعور الجمعي، أم انه صدى للاساطير القديمة؟ هناك من يقول بأن الأدب نتاج لعملية خلق حرة، وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون بأن الأدب نتاج لفعالية اجتماعية. وهنا تبرز أسئلة أخرى: هل الأدب لعب أم عمل، صنعة أم تخييل، ابداع أم خلق؟

وهل وظيفة الأدب بعد ذلك افساد الأخلاق، أم تطهير العواطف، أم إثارة العواطف وتمكين القراء من التعبير عن انفعالاتهم، أم إنه للمتعة الخالصة والتسلية البحتة والاحساس بالجمال الخالص؟ أم تراه يؤدي وظيفة تتمثل في الفرار من الواقع إلى عالم آخر هو عالم العدالة الشعرية، أم على العكس تكمن مهمته في دفعنا للالتصاق بالواقع في سبيل تخطيه وتجاوزه لبناء واقع أفضل؟

لعل كل هذه الأسئلة التي تعترض طريق الدارس الأدبي تتمحور حول قضايا ثلاث هي نشأة الأدب، وطبيعة الأدب، ووظيفة الأدب أي مصدره وماهيته ومهمته. ولا شك أن البحث في هذه القضايا يستلزم مواقف محددة من الانسان والحياة. لأن الحديث عن وظيفة الأدب مثلاً يفضي بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الانسان وعلاقته بالبشر الذين يعيشون معه وحوله. وبعبارة أخرى إن البحث في تلك القضايا يتطلب الايمان أو الاستناد إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة متكاملة حتى يوفر الباحث لافكاره وآرائه درجة من القوة والاتساق والعمق أيضاً.

وإذا ما وفر الباحث لعمله كل هذا وجد نفسه في ميدان متباين عن ميداني النقد الأدبي وتاريخ الأدب، هو ميدان نظرية الأدب.

فنظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والافكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته. وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل

مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره.

لذا فإن كثيراً من الآراء التي تدور حول الأدب أو جانب منه لاترقى إلى مستوى النظرية لأنها لا تستند إلى فلسفة محددة أو تفتقد إلى القوة والاتساق.

غير أن العمق والقوة والاتساق والاستناد إلى فلسفة أو نظرية في المعرفة لا يعني بحال أن أية نظرية أدبية خالية من الثغرات أو نقاط الضعف، فكل نشاط ثقافي مرتبط بمرحلته الاجتماعية والحضارية، وكل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضاً بالوضع التاريخي والأدبي الذي استند إليه في استنباط آرائه وافكاره. ولا شك بأن مهام نظرية الأدب التي تتمثل في البحث عن نشأته وطبيعته ووظيفته، تعني الاهتمام بمقومات الأدب كحقيقة عامة في أي زمان أو مكان وفي أية لغة كتب بها. فالبحث في نشأة الأدب يعني بيان العلاقة القائمة بين الأديب والعمل الادبي، كما أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية أي خصائصها وسماتها العامة، وأخيراً فإن البحث في وظيفة الأدب يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء أي بيان أثر الأدب في المتلقين. ولا شك بأن الأديب والعمل الأدبي وجمهور القراء، أركان اساسية لوجود الأدب، وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب.

لكن الاهتمام بهذه الأركان الثلاثة يدل بأن مهام نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي وتاريخ الأدب كذلك. فالناقد على سبيل المثال قد يهتم بالمحاور الثلاثة كما قد ينصب اهتمامه على

إبرازالوظيفة الاجتماعية للنص المدروس. بل لا بدّ للناقد من التسلح بمفهوم ما للأدب عامة، أي لا بد له من الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية. . «ففي نقدنا لعمل أدبي أو لأعمال كاتب أو مرحلة أو أدب قومي ما، نحتاج إلى نظرية أدبية»[2] كما أن المؤرخ الأدبي لا بد له من مفاهيم عامة للتمييز بين الأعمال الأدبية وغيرها. بل إن نظرية الأدب، شأنها شأن النقد والتاريخ، لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الاعمال الأدبية. فكما أن لا وجود للناقد قبل وجود الشاعر أو القاص فلا وجود لمنظّر أو مؤرخ أدبي إلا بعد وجود الاديب.

غير أن هذا التداخل والتشابك والصلات القوية بين النقد الأدبي والنظرية وتاريخ الأدب لا يعني بأن لكل منهم استقلالية في ميدانه الخاص. على الرغم من حقيقة تعاملهم مع النصوص الأدبية. إذ أن لكل منهم طريقة خاصة في التعامل مع الاعمال 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 واسبابها أو ليبين لنا مدى انفعاله به أو ليصدر لنا حكماً أو تقويماً له. أما المنظر الأدبي فإنه يهتم بجملة من النصوص لا لكي يصدر أحكاماً أو يصور انفعاله ازاء هذه الاعمال وإنما لكي يستنبط مبادىء عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة أيضاً. ولكي نوضح التمايز بين هذه الحقول

(2) مقالة في النقد: غراهام هو، ت محي الدين صبحي، دمشق 1973 ص 16.

والميادين يمكن أن نقول بأن الناقد «إذا وصف النص بأن حققه ودرس ما حوله من عوامل البيئة والشخصية وعوامل الايحاء، أي حقق الصلة بينه وبين منتجه وبينه وبين ظروف الحياة من حوله كان هذا تاريخ أدب» وإذا حكم على النص «حكماً، اي إذا وصف انفعاله به فطبق بعض الموازين عليه أو جال في فيافي الحياة والفن من خلال هذا النص - كما يقول «أناتول فرانس» معرفاً النقد - فكل هذا حكم ولعله تعليل للانفعال ليس إلا (إذ الحكم في حد ذاته نافه لا قيمة له إلا بحيثياته أي بانطباقه على موازين نقدية عامة أو موازين ذوقية ممتازة) فكل هذا نقد أدبي صرف» أما إذا وصف الناقد الأدب عامة مبيناً كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفن الأدبي»[3] فتاريخ الأدب والنقد يهتمان بالنص ليصدرا احكاماً أما النظرية فإنها تتعامل مع حقيقة الأدب فلا مجال هنا للانفعال أو إصدار الأحكام المتصلة بالجودة أو الرداءة، وعلى الرغم من هذا التمايز فلا بد من تأكيد حقيقة هامة وهي أننا حين نعرض للنظريات الأدبية منذ ما قبل الميلاد إلى يومنا، فأننا نتوخى منها أن تعيننا في فهم الاعمال الأدبية وتحليلها ونقدها.

ومع أن النظريات الأدبية كلها قد أنتجها فلاسفة الغرب ونقاده ومفكروه فانها تبدو لنا أكثر نفعاً من دراسة النقد الأوربي في المجال الذي أشرنا إليه. ذلك أن النقد وتاريخ الأدب الاوربيين - حسب

(3) فن الادب، المحاكاة: د. سهير القلماوي، القاهرة، مكتبة الحلبي 1953 ص 19 و 20.

السابق - لايمكن أن ننتفع بها انتفاعا مباشرا لأنها درس أو وصف وتذوق للنصوص الأدبية الأوربية. ولاستفادة من هذين القسمين في النقد لا بد من معرفة هذه النصوص وفهمها فهما صحيحاً في لغتها الأصلية. وقد تفيد الترجمة، ترجمة النصوص في هذا النوع من الدرس شرط أن يتاح لها المترجم الموهوب الذي لا يفقد النص في رحلة الترجمة الروح والرونق فيوصله إلينا ذاوياً خاوياً. . . . الخ أما القسم الثالث وهو قسم النظريات، فهو في رأينا الميدان الذي يجب أن نبدأ به، وهو أوسع الميادين أمامنا للافادة منه. ذلك أنه خلاصة أحكام تنطبق على الفن عامة ولمحات من الحقيقة التي لا تتغير بتغير الآداب أو اللغات»[1].

[1] المرجع نفسه: انظر ص 20.

نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد

ظهرت نظرية المحاكاة - أول نظرية في الأدب - في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو - وقبل هذا التاريخ بكثير نعثر على آراء متفرقة واقوال متناثرة تدور حول طبيعة الأدب ووظيفته، فغاية الشعر عند هوميروس هي «الامتاع الذي يولده نوع من السحر» أما هسيود فيرى أن وظيفة الشعر هي « التعليم أو نقل رسالة سماوية». والحقيقة أن الصراع بين الشعر والفلسفة كان قد بدأ منذ القرن السادس قبل الميلاد، وقد بدأ هذا الصراع بنقد الشعر والدفاع عنه على أساس أخلاقي. فالشعر مجاز لغز يحجب الحقائق العلمية والأخلاقية، ومن الممكن القول بأن كل هذه الآراء القديمة وهذا الصراع يشير إلى وجود آراء نقدية أخرى ربما لم تصلنا. غير أن كل ذلك إضافة إلى أوضاع أثينا المنهارة، قد مهدا الطريق لظهور آراء أفلاطون حول الشعر والشعراء والفن عامة ، هذه الآراء التي تعد البداية في تاريخ نظرية الأدب بالعالم أجمع.

أفلاطون 427 - 347 ق. م.

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في كتاباته المتعددة التي جاءت على شكل محاورات وأهمها (أيون) (الجمهورية) (القوانين)ولم يخصص أفلاطون كتاباً مستقلاً يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية. فآراؤه حول الأدب تستقى فحسب من هذه المحاورات. ومع أنه خصص جزءاً كاملاً من الجمهورية هو الكتاب العاشر الذي يتحدث فيه عن الأدب والفن، فإن كل كتاباته حول حقيقة الأدب وأثره إنما كانت عرضاً وتهدف اساساً إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين. جمهوريته المثالية حيث يصنف الناس ويحدد وظائفهم كان لا بد من تحديد وظيفة الشعراء فيها ودور الشعر.

ولا خلاف بين المفكرين والنقاد بأن أفلاطون كان حكيماً وفيلسوفاً بارعاً، لكن آراءه التي تتصل بالادب والفن ظلت محيرة ومثار تفسيرات عديدة عند الكثير من الكتاب والنقاد لقرون طويلة بعده.

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة). وينطلق في هذا من ايمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة . لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو - بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة ... الخ - مجرد صورة مشوهة ومزيفة

عن عالم المثل الاول الذي خلقه الله، وبتعبير اخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل. فالاشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل. وتعدد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة وعلامة على أنها ناقصة ومشوهة. والفنان أو الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس فيصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلاً، وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة (التي تكمن فحسب في عالم المثل والافكار) بعداً شديداً.

وأفلاطون يوضح أفكاره ومواقفه من الأدب في الكتاب العاشر من الجمهورية من خلال الحوار الذي يجريه بين سقراط (الفيلسوف الذي ينقل أفكار أفلاطون) وجلوكون (الذي يمثل الانسان العادي) و لننقل هذا الحوار بحرفيته لنطلع بشكل مباشر (دون وسيط) على آراء أفلاطون من خلال هذا النص الذي يعد أقدم نص في تاريخ نظرية الأدب:

«إذن فلنبدأ بطريقتنا المألوفة فنقول: كلما كان لعدد من الأفراد اسم مشترك، افترضنا أن لهم فكرة مقابلة أو قالباً مقابلاً ، أتفهم ما أقول؟

- نعم أفهم.

فلنتناول أي مثل شائع: إذ في العالم سرراً وموائد - عدد عظيم منها أليس كذلك؟

- نعم.

ولكن ليس هناك فكرتان أو قالبان لهما ـ فكرة أو قالب للسرير، وفكرة أو قالب للمائدة.

صحيح.

وصانع كل منهما يصنع السرير أو المائدة لكي نستخدمه ونستخدمها وفقاً للفكرة ـ هذه هي طريقتنا في الكلام في هذا المثال واشباهه ـ ولكن ما من صانع يصنع الأفكار نفسها ألا ترى هذا محالاً؟

- نعم، محال.

وهناك فنان آخر، أحب أن أعرف رأيك فيه.

- ومن يكون هذا؟

- فنان هو صانع كل ما يصنعه سواه من الصانعين أجمعين.

- يا له من رجل فذ.

- مهلاً، فستجد أسباباً أخرى للاعجاب به، فهو لا يستطيع فقط أن يصنع الأواني من كل نوع، ولكن يستطيع أيضاً أن يصنع النباتات والحيوانات، أن يصنع نفسه وكل ما عداه، الأرض والسماء وما في السماء وما في بطن الأرض وهو يصنع الآلهة ايضاً.

- لابد أن يكون ساحراً على وجه اليقين.

- إنك لا تصدقني، أليس كذلك؟ اتقصد أن مثل هذا الصانع أو الخالق لا وجود له، أم تقصد أن صانع كل هذه الأشياء قد يكون له وجود بمعنى من المعاني وقد لا يكون له وجود بمعنى آخر؟ أترى أن هناك طريقة يمكنك بها صنع كل هذه الأشياء بنفسك؟

- أية طريقة؟

طريقة سهلة في متناولك أو على الأصح أن هناك طرقاً عديدة يمكن بها تحقيق هذا العمل العظيم بسرعة وفي يسر، فليس هناك أسرع من إدارة مرآة في كل اتجاه، فبالمرآة(*) تستطيع على الفور أن تصنع الشمس والسماوات وتصنع الأرض وتصنع نفسك وتصنع الحيوان والنبات وكل ما عداها من الاشياء التي كنا نتحدث عنها منذ لحظة.

- قال نعم، ولكنها لن تكون إلا مظاهر فقط.

- قلت أحسنت فإنك تصل الآن إلى النقطة التي أرمي إليها. والمصور أيضاً في تصوري مثل هذا الصانع تماماً: هو خالق مظاهر أليس كذلك؟ طبعاً ولكن أظنك قائلاً أن ما يخلقه زائف. ومع ذلك فبمعنى من المعاني فإن المصور يخلق سريراً أيضاً؟

- قال نعم ولكنه لا يخلق سريراً حقيقياً.

وما أمر صانع السرير؟ ألم تقل أنه هو أيضاً لا يصنع الفكرة التي هي في رأينا جوهر السرير، وإنما يصنع سريراً معيناً؟

- نعم، قلت هذا.

إذن فما دام لا يصنع ما هو موجود فهو عاجز عن صنع الوجود الحقيقي وإنما يصنع فقط نوعاً من شبه الوجود. ولو أن احداً قال

(*) نشير هنا الى مصطلح المرآة الهام في تاريخ النقد الادبي منذ افلاطون وحتى اليوم، ولعل افلاطون أول من شبه الشعر بالمرآة.

إن عمل صانع السرير أو عمل أي صانع آخر له وجود حقيقي.
فمن المتعذر الظن بأنه يقول الحق. أجاب: على كل حال فالفلاسفة قائلون إنه لا يقول الحق.

- إذن فلا غرابة أن يكون صنعه تعبيراً غامضاً عن الحقيقة.
- نعم، لا غرابة.
- افترض الآن أننا نبحث على ضوء ما تقدم الآن من الأمثلة ما يكون هذا المقلد؟
- تفضل.
- عندنا اذن ثلاثة سرر: سرير موجود في الطبيعة صنعه الله، كما اعتقد ان في إمكاننا أن نقول، فليس غير الله يمكن أن يكون صانعه، أليس كذلك؟
- نعم.
- وهناك سرير آخر من صنع النجار.
- نعم.
- ثم أليس صنع المصور سريراً ثالثاً؟
- نعم.
- فالسرر إذن ثلاثة أنواع، وهناك ثلاثة فنانين يتولون صناعتها: الله والنجار صانع السرير والمصور؟
- نعم هناك ثلاثة سرر.
- فالله إما باختياره أو بحكم الضرورة، صنع سريراً واحداً في الطبيعة، واحداً لا سواه وهو لم يصنع قط في الماضي ولن يصنع قط في المستقبل سريرين أو أكثر من هذا السرير المثالي.

- وما السبب؟
- لانه حتى ولو لم يخلق غير سريرين لظهر من ورائهما سرير ثالث يكون بمثابة الفكرة أو المثال لكل منهما، وهذا يكون السرير المثالي وليس السريران الآخران.
- قال: هذا عين الصواب.
- وقد عرف الله ذلك، وأراد أن يكون الصانع الحقيقي لسرير حقيقي، لا الصانع المعين لسرير معين، ولذا فقد خلق الله سريراً هو في جوهره وبطبيعته السرير الوحيد.
- هذا ما نعتقد.
- هل نتحدث عن الله إذن حديثنا عن الخالق أو الصانع الطبيعي للسرير؟
- أجاب: نعم، بمقدار ما هو خالق هذا والأشياء الأخرى بعملية الخلق الطبيعية.
- وماذا نقول في النجار - أليس هو ايضاً صانع السرير؟
- بلى
- ولكن أتسمي المصور خالقاً وصانعاً؟
- قطعاً لا.
- ومع ذلك فإن لم يكن هو صانع السرير، فما علاقته به؟

قال: أظن أن في مقدورنا أن نسميه ونحن منصفون مقلد ما يصنعه الآخرون؟

قلت: هذا جميل. إذن فأنت تسمي الثالث في البعد عن الطبيعة مقلداً؟

قال: بالتأكيد.

والشاعر التراجيدي مقلد، ولذا فهو كسائر المقلدين، بعيد عن الملك (الله أو صفة من صفاته عند اليونان) وعن الحقيقة بثلاث درجات؟

- الأمر يبدو هكذا»[6]

هذا النص الهام - يوضح موقف أفلاطون الفلسفي والأدبي، هو الذي يخلق الفكرة (فكرة السرير مثلاً وهي الحقيقة المطلقة التي توجد في عالم المثل) والصانع أو النجار يحاول أن يحاكي الفكرة، وبديهي ألا يكون التطابق كاملاً بينها لذلك يأتي عمل النجار ناقصاً، ثم يأتي الشاعر فيحاكي ما قام به الصانع النجار فيصبح عمله محاكاة للمحاكاة ويبعد عن الحقيقة الخالصة بدرجات، وأفلاطون يرى أن عمل الأديب يشبه عمل المرآة، أي أن محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية أي حرفية ولذلك فهو لا يقدم سوى صور مزيفة لا حاجة لنا بها لأن ما نحتاجه وينفعنا هو الأصل لا الصورة. أما إذا قام الشاعر بتصوير الظواهر بشكل غير حرفي كأن يزيد عليها أو ينقص منها فيصبح غير صادق فيما ينقل. فمن الناحيتين يصبح الشاعر فناناً سواء كانت محاكاته حرفية أو إذا تصرف بالشيء المحاكى، ولكي يمعن في إدانته يضيف أفلاطون (في الجمهورية) بأن الشعراء لا يعرفون أصلاً أي معلومات عن

(6) نقلاً عن «نصوص النقد الأدبي؛ اليونان» ت. د. لويس عوض القاهرة دار المعارف بمصر 1965 ج 1 ص 56 وما بعدها.

الموضوعات التي يحاكيها «فهوميروس» يصف المعارك ولكنه لا يعرف شيئاً عن التكتيك العسكري والخطط الحربية، ويصف الطب لكنه لم يخلف لنا كتاباً عن مبادىء الطب... الخ.

ويبدو أن أفلاطون لايزال مصراً على تأجيج الصراع بين الشعر والفلسفة إذ أن الأشياء التي تمثلها الفنون حقائق جوهرية يدركها العقل، والشاعر بعيد تماماً عن استخدام العقل وبالتالي أبعد عن الحقيقة التي يعدها أسمى الغايات (فعنده أسمى الغايات هي معرفة الحقيقة) ولذلك يتحدد مكان الفن والأدب عنده بمقدار ما يقدمه في مجال هذه المعرفة. والمعرفة أو الحقيقة عنده لا تلتمس من خلال الحواس لأن المحسوس جزئي وهمي زائل شأنه شأن العالم الطبيعي الناقص المزيف. وتبعاً لذلك فان أفلاطون يرفض الشعر والفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها صورة ممسوخة للحقيقة وبعيدة عنها بثلاث درجات. فالحقيقة لا تلتمس عند الشعراء بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل.

ويجد أفلاطون هنا مدخلاً آخر لإدانة الشعراء وهو مخاطبتهم للعواطف. فبدلاً من أن تكون مهمة الشعر تجفيف العواطف نراه يقوم بمهمة معاكسة إذ يؤجج عواطف الناس ويلهبها وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف.

ولا يكتفي بما تقدم ليؤكد إدانته للشعر والشعراء بل يتقدم خطوة أخرى ليدين من خلالها الطريقة التي يدرك بها الأدباء والفنانون

أمثال تلك الحقائق. فهم لا يعتمدون على الطريقة البطيئة الواثقة بل على نشوة الوحي والإلهام. فالله أو ربّة الشعر تلهم الشاعر والشاعر يلهم ترجمانه ومن خلاله يمر التيار المغناطيسي إلى الجمهور. فالشعراء كالنافورة تقذف بما قد صب فيها من ماء دون حساب يقول في كتابه «أيون» « فكل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق ولكن لأنه يوحى إليهم، ولأن روحاً تنقصهم » ثم يمثلهم بالراقصين وقد تملكتهم نشوة الدين. ويصف الشاعر فيقول: إنه مخلوق خفيف محلق لا يخترع شيئاً حتى يوحى إليه فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حول ولا طول ولا يستطيع أن ينطق بالشعر»[7] فالشعراء في نظره ليسوا فنانين متعقلين لأنهم لا يمتلكون السيطرة على ما يقولون (بسبب الوحي والالهام) لذلك لا يمكن إعتبارهم مرشدين للسلوك الصادق الأخلاقي. بل هم في الحقيقة مجانين ومعفون من المسؤولية.

لعل كل ما تقدم يبين أن بحث أفلاطون في ماهية الأدب ووظيفته كان منصباً على بيان أثره في السلوك الانساني، أي كان يدور حول الأخلاق والمعضلة الأخلاقية، لذلك فصل أفلاطون بين المتعة والمنفعة واهتم بالمنفعة وحدها. ومع ذلك فقد اعترف أحياناً بأن لدى الشعراء قدراً من الحكمة كما اعترف في أحيان أخرى بفتنة الشعر وخطورة وظيفته الاجتماعية. وحول هذين المعنيين (الفصل

(7) فن الأدب، المحاكاة: مرجع سبق ذكره ص 70.

بين المتعة والفائدة واعترافه بفتنة الشعر) يقول في الكتاب العاشر:

« ولكيلاتنسب إلينا ربة الشعر الغلظة أو قلة التهذيب، فلنقل لها إن هناك خصاماً قديماً بين الفلسفة والشعر. . . . . ورغم كل هذا فلنطمئن صاحبتنا الجميلة ربة الشعر والفنون الشقيقات اللواتي يعتمدن على التقليد أنها لو استطاعت أن تثبت لنا جدارتها بالحياة في حرم دولة مرتبة التنظيم فاننا سنسعد باستقبالها فنحن أشد ما نكون يقظة إلى سحرها، ولكننا لن نخون الحقيقة بسبب سحرها علينا. واعتقد انك يا جلوكون لا تقل عني خضوعاً لسحرها ولا سيما كما تتجلى لنا في هوميروس.

- حقاً، إن سحرها علي عظيم.

- فهل اقترح إذن أن نسمح لها بالعودة من المنفى ولكن بشرط لا تتجاوز عنه وهو أن تدافع عن نفسها في شعر غنائي أو في أي بحر من البحور نختاره؟

- بالتأكيد.

- بل يمكن لنا أيضاً أن نأذن للمدافعين عنها من محبي الشعر، وإن لم يكونوا أنفسهم شعراء، أن يدافعوا عنها بالنثر، ولندع لهم المجال لا ليظهروا محاسنها فحسب، ولكن ليظهروا نفعها للدول وللحياة الانسانية، ولسوف نصغي إلى قولهم بروح العطف فلو أمكنهم أن يثبتوا ذلك أقصد أن يثبتوا أن للشعر نفعاً كما أن فيه متعة لكان ذلك كسباً لنا.

قال: بالتأكيد سوف نكون نحن الكاسبين. .

فإن عجزت في دفاعها ياصديقي العزيز، فليكن موقفنا منها موقف العشاق مع ما يعشقون حين يعتقدون أن رغباتهم منافية لمصالحهم. تراهم يكبحون جماح هواهم، وهذا ما ينبغي أن نفعله على غرار العشاق فنتخلى عنها ولكن برغمنا كارهين. فنحن أيضاً قد ألهمنا حب الشعر الذي غرسه فينا نظام التعليم في الدول النبيلة ولذا ينبغي علينا أن نجعل ربة الشعر تتجلى في أجمل حلة وفي أصدق حال. ولكن فلتكن حجتنا هذه التي أقمنا عليها الدليل بمثابة الرقية التي تبعد عنا سحرها طالما أن ربة الشعر عاجزة عن الدفاع عن نفسها، وهي رقية لا تفتأ نتلوها على أنفسنا كلما استمعنا إلى أغانيها حتى لا يستولي علينا العشق الأحمق لها، ذلك العشق الذي غلب ألباب الكثيرين. ومهما يكن من أمر فنحن ندرك أن الشعر وهو على الحال الذي وصفنا لا يمكن النظر إليه نظرة جادة على أنه طريقنا إلى الحقيقة ومن يصغي إلى كلام ربة الشعر ينبغي عليه أن يحترس من أغوائها ما دام في قرارة نفسه يخشى على سلامة المدينة، وينبغي عليه أن يتخذ من كلامنا القانون الذي يسير عليه»[8].

فعلى الرغم من فتنة أفلاطون بالشعر واعترافه بهذه الحقيقة فإنه أدان الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة ثانية، فالشعراء مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة لكن حكمه هذا لم يكن مطلقاً، أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط. فقبل بعض أنواع الشعر

(8) نصوص النقد الأدبي، اليونان: مرجع سبق ذكره ص 72 و 73.

التي تتمثل بالقصائد التي تزجى بالابطال والآلهة والعظام من المشاهير كما وضع شروطاً أخرى فلا يجوز للشاعر أن يكتب أية قصيدة تتعارض مع ما هو شرعي وخيّر ولا يجوز له أن يطلع أحداً على قصائده قبل عرضها على القضاة وحراس القوانين.

لذا يمكن أن نقول بأن أفلاطون رفض فكرة « الفن للفن» ونادى بالفن الأخلاقي والملتزم بالشرعي شكلاً ومحتوى، فالقصائد التي يقبلها في جمهوريته هي القصائد الدينية. وقد فضل أفلاطون الملحمة واعتبر الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي، لأن الملحمة على حد تعبيره تثير عاطفة الاعجاب بابطالها أما التراجيديا فانها تثير عاطفتي الشفقة والخوف وبالتالي تجعل الناس أكثر ضعفاً. أما رأيه الأخير في الشعر فيتمثل في أن الشعر يجب أن يقرأ كشكل فني وليس على أساس أنه ظاهرة علمية أولها علاقه بالحقيقة.

ويعد أفلاطون أول من ميز بين النقد الأخلاقي والنقد الجمالي. وقد اهتم - كما رأينا - بالنقد الأخلاقي، أي بتأثير الفن والأدب على سلوك المواطنين وقد اعتبر هذا التأثير غير صالح وغير خير بشكل دائم لذلك اهتم بطرد الشعراء من جمهوريته أو على الأقل بضبط أعمالهم ومراقبتها، وللسبب نفسه لم يعط الشاعر مكانة كرجل الحكومة ورجل القانون.

وقد أثارت آراء أفلاطون - ولا تزال - مناقشات حادة، فهل الشاعر - كما يدعي أفلاطون - مقلد غير مسؤول؟ ولماذا ندينه إذن؟ وهل ينطق بالأكاذيب ويتكلم بشكل مزيف؟ ومن القادر على ضبط

إنتاجه ووحيه الخاص؟ وإذا كان الشاعر ملهما فمن الذي يقوم بفعل الرقابة على أعماله؟ وهل علينا أن ندين الشعراء لأنهم يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل؟ وهل يهدف الشعر إلى المتعة فحسب؟ أم انه يجمع بين التسلية والفائدة والتوجيه من خلال وسائل عدة كالكاترسيس (التطهير) الذي يعتبره أرسطو السبب الوحيد لقبوله وجود فن الدراما؟ !.

إن هذه الاسئلة تتضمن الاشارة إلى التناقضات التي وقع فيها أفلاطون وإضافة إلى ذلك فإننا نحظى بردود وتعليقات قديمة على آراء أفلاطون لعل أهمها رد «سقراط» بأن الفنان قادر على اختيار الموضوعات التي تقلد والربط بينها وبذلك أكد قدرته على الخلق بالقوة إن لم يكن بالفعل. كما رد بلوبتنوس (افلوطين) بقوله إن الفنون لاتقف عند تقليد المرئي لكنها تعود إلى الأسباب التي تنبع منها. ثم إنها تخلق الكثير من ذاتها وتضيف إلى الناقص لأنها بحد ذاتها تمتلك الجمال. أما أرسطو فقد رد على استاذه بكتاب مستقل هو كتاب الشعر الذي يحتاج إلى وقفة مطولة.

أرسطو 384 ـ 322 ق. م:

ومهما يكن الأمر فان أفلاطون يعد بحق أول منظر للفن والأدب في التاريخ. وقد استطاع تلميذه أرسطو أن يضع أول كتاب نقدي في تاريخ البشرية هو كتابه «الشعر» معتمداً على آراء استاذه لكنه رافض لها منذ البداية وحتى النهاية. وقد تتلمذ أرسطو على يدي

أفلاطون لمدة عشرين عاما [17 ـ 37] وترك الاكاديمية أثر وفاة مؤسسها أفلاطون.

وكتاب «الشعر» يعد تعليقاً ورداً غير مباشر على كتابات استاذه أفلاطون مع أنه لم يذكر اسم استاذه صراحة. ولا بد من التنويه بأن كتاب «الشعر» لأرسطو قد هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوربي لمدة تزيد على الألفي عام، فقد ظل اساساً للنقد الانجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الاوربي حتى اواسط القرن الثامن عشر [سدني ـ جونسون ـ درايدن ـ بوب ـ وحتى د. جونسون] لذلك يرى مؤرخو النقد الأدبي أن كتاب الشعر أهم مؤلف في تاريخ النظرية. كما يعد أرسطو صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب. ولا يزال لأرسطو اتباع وانصار حتى الآن، كما لا يزال كتابه يتضمن شذرات نقدية صالحة حتى يومنا هذا في معالجة بعض الأنواع الأدبية.

وقد فقدت اجزاء من كتاب «الشعر» أما الأجزاء التي وصلتنا فإنها تتناول المأساة والملحمة، ومن خلالها يمكن استنباط أسس نظرية في طبيعة الأدب ووظيفته بشكل عام.

وقد لقي كتاب أرسطو اهتماماً من قبل النقاد والفلاسفة العرب منذ القدم فقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري على يدي «متى بن يونس» كما قام بشرحه وتلخيصه ابن سينا والفارابي. وفي العصر الحديث قام مفكرونا ونقادنا بوضع ترجمات حديثة متعددة لكتاب «الشعر» فهناك ترجمة قام بها الاستاذ محمد خلف

الله احمد والاستاذ عاطف سلام في الاربعينات، وأخرى قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي عام 1953 وثالثة للدكتور احسان عباس عام 1951 ، ورابعة للدكتور شكري عياد عام 1967 .

ويمكن القول بأن نظرية المحاكاة قد ارتبطت بارسطو أكثر من ارتباطها بأفلاطون وذلك لأهمية المبادئ، النظرية التي أرساها أرسطو في كتابه «الشعر » .

وإذا كان أفلاطون قد تحدث عن الشعر من خلال اهتمامه اساساً بالبحث في الوجود والمعرفة والاخلاق فإن تلميذه أرسطو قد ضمن كتاباته الفلسفية والعلمية الكثير من آرائه الجمالية إضافة إلى كتابه «الشعر » . ولعل هذا يدل على أهمية الشعر لدى أرسطو كما قد يدل على تباين موقفه من الشعر عن موقف أفلاطون .

والأهم من هذا أن أرسطو درس التراث الأدبي اليوناني المعاصر له وحاول من خلال دراسته للأنواع الأدبية الموجودة في عصره أن يضع مفاهيم نظرية تتصل بنشأة هذه الأنواع وطبيعتها ووظيفتها .

والطريقة التي اتبعها أرسطو في تحديد مفاهيمه حول الأدب ودوره تتباين بشكل ملحوظ عن طريقة أفلاطون . فأرسطو يستخدم المنهج الوصفي الاستقرائي بينما استخدم أفلاطون المنهج التأملي . ولا شك بأن صاحب المنهج الأخير لا بد وأن يعرض نفسه لمخاطر كثيرة .

ولعل عرضنا لآراء أرسطو كما جاءت في كتاب «الشعر » سيبين

نظراته المتباينة والمناقضة لآراء أستاذه أفلاطون، كما ستلقي باضواء على منهجه ونفاذ رؤيته ودقته العلمية وعمق مواقفه .

أولا : الشعر شكل من المحاكاة :

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المحاكاة، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون لكنه يمنحه مفهوماً جديداً متبايناً عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أن الشعر محاكاة للمحاكاة وبالتالي فهو صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة . وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإن 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 فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول . بل ذهب أرسطو أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال . فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص . لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الأنسانية .

فالشعر يحاكي الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم .

إذا كان الناس - كما يرى أرسطو - ينقسمون إلى قسمين واضحين أشرار وأخيار لهذا لا بد أن «يكون الذين يحاكون في الشعر إما شراً منا أو خيراً منا أو مثلنا »[9] لكن الشعر يصبح أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع فعنده ان المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل يقول في كتابه الشعر « وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول »[10] وهذا يعني أن الشاعر يحاكي ما يرى وقد يحاكي ما لا يرى بشرط أن يقنع انه يمكن أن يوجد وهنا مدخل صعب عسير للكلام عن الخيال الشعري وعلاقته بالمحاكاة وعن علاقة المحاكاة بالإقناع.. لكن أرسطو لم يذكر لفظاً يدل على الخيال [11]ولكن « بينما نجد أرسطو حريصاً على أن ينص أن الشاعر حرّ في انتخاب موضوع المأساة أو حوادثها نراه قد أحس، باحساس العالم المدقق في الشعر الذي أمامه، إن هذا الذي ينتجه الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحمل طابع المحاكاة العام. إن الحادثة التي يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلاً، فهي لا بد قادرة على الاقناع بإمكان حدوثها. بل إن الشاذ الذي يقع بالفعل ليس مادة صالحة للفن لمجرد وقوعه لأنه شاذ. وبعبارة أخرى للفنان أن يعلو فوق الطبيعة ولكن عليه ألا

(9) فن الأدب، المحاكاة: مرجع سبق ذكره انظر ص 95.

(10) ارسطو طاليس في الشعر: د. شكري عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي 1967 ص 140.

(11) فن الأدب؛ المحاكاة: انظر ص 104.

يخالفها أو يخالف أي قانون من قوانينها»[12] لعل ما تقدم يوضح مفهوم أرسطو الجديد للمحاكاة، ولتوضيحه أكثر نقول: إن افلاطون اعترف بفتنة الشعر لما ينطوي عليه من وزن وايقاع ولحن لكن أرسطو يقرر - ربما رداً على أستاذه - بأن ما يصنع الشعر ليس الوزن والموسيقى وإنما عنصر محاكاة العام الكوني أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة. وهذا يعني محاكاة ما يمكن أن يحدث لا ما حدث بالفعل. وهنا قد يبرز سؤال هام هو إذا كان الشعر محاكاة لما يمكن أن يحدث لا لما حدث بالفعل فلماذا يصر أرسطو على استخدام مصطلح المحاكاة ويصف الشاعر بأنه مقلد؟ إن المؤرخ والكاتب في العلوم يقلدان موضوعات ذات وجود جوهري وينبغي أن يأتي تقليدهم مطابقاً للواقع، أما الشاعر فغير مقيد بمثل هذه المطابقة، إن هومر «يقلد » درع أخيل على الرغم من أن مثل هذا الدرع لم يوجد بتاتاً. « ومع ذلك فإن « المحاكاة » التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي على الرغم من أنها لا تتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي جوهري. إن «عطيل» الذي يتحدث عنه شكسبير ليس « محاكاة» لرجل واقعي قد وجد فعلاً مثلما وجد «ماركوس» اوريليوس» الذي يتحدث عنه «جيبون» غير أنه محاكاة لرجل. وإن درع أخيل لدى «هومر» ليس تقليداً لاي درع قد وجد في يوم من الأيام، سوى أنه تقليد لدرع. لذلك ثمة معنى يكون فيه الشاعر صانعاً: إنه يصنع أشياء لم

(12) المرجع نفسه: ص 105.

توجد قبل أبدا. ومع ذلك فهو مقلد: (إنه يصنع أشياءه بالمماثلة لأشياء موجودة)[13].

ثانياً: موضوع المحاكاة:

والشاعر عند أرسطو لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب بل يحاكي أيضاً الانطباعات الذهنية وافعال الناس وعواطفهم. والأنسان المحاكي إما أن يكون مثالياً عظيماً او أقل مستوى. فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى. ولكن ينبغي أن نبين هنا أن أرسطو يعتبر الشعر محاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها يقول في كتاب الشعر « فإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل. و «الغاية » هي فعل ما وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال. فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالافعال والقصة هي غاية التراجيديات والغاية هي أعظم كل شيء ثم إنك لا ترى تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنك قد تجد تراجيديا ثانية من محاكاة الأخلاق» [14] فالتراجيديا لا تقلد الشخصيات وإنما تقلد حركتها، أي تقلد سعادتها وشقاءها وكل سعادة وشقاء لا بد أن يتخذ صورة من صور الحركة، فالسعادة المطلقة أو الخير المطلق -

(13) مقالة في النقد: مرجع سبق ذكره ص 56.

(14) ارسطو طاليس في الشعر: ص 52.

وهو الهدف من الحياة - كما يرى أرسطو ليس مجرد صفة يتصف بها الفاعل وإنما هي فعل من نوع معين. فالغاية التي من أجلها نعيش هي نوع من أنواع الحركة لا الدخول في صفة من الصفات (الوصول إلى الاتصاف بها). . ذلك أن طباع الناس تشكل صفاتهم فقط أو إذا شئت فسمها شخصياتهم، ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير سعداء، وبناء على ذلك فالتراجيديا لا تحاكي الحدث من أجل محاكاة الطباع على العكس إن محاكاةالطباع إنما هي جزء من محاكاة الحدث أو بمعنى آخر محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الطباع[15] فالتراجيديا كما يقول أرسطو «تحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال»[16] فالشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات ولكننا لا نسعد ولا نشقى إلا بالحركة أي بالأعمال والأحداث، وعلى ذلك لا نريد من المسرحية أن تمثل لنا الصفات أو الاتصاف، إننا نريد منها أن تتحرك، أن تعمل وفقاً لهذه الصفات، والشخصية تفهم من خلال الحركة وهي متضمنة فيها[17].

فالشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات ولكنه يصور الشجاعة ممثلة في هذا البطل بشكل معين من أشكالها[18] لهذا يعتبر أرسطو الحدث أو القصة أو الحبكة أهم أجزاء التراجيديا التي

(15) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي بيروت، دار العودة ط 2 1975 ص 12 وما بعدها.

(16) ارسطو طاليس في الشعر: ص 54.

(17) فن الأدب؛ المحاكاة: ص 96.

(18) فن الأدب؛ المحاكاة: ص 104.

تتكون - حسب أهميتها - من: الحبكة - الشخصية - الفكرة - الأداء - الموسيقى - المشاهدون. فالحدث أو الحبكة أو الشكل أهم من الشخصية وهذا له دلالات فلسفية واجتماعية هامة سنقف بها عند الحديث عن نظرية التعبير.

ثالثاً: الطبيعة الفلسفية للشعر:

جسد أفلاطون الصراع الذي كان قائماً بين الشعر والفلسفة، وانحاز بشكل واضح لجانب الفلسفة. أما أرسطو فقد حاول - أن يرد عليه بشكل غير مباشر كما أشرنا - وذلك بتأكيده أن الصراع بينهما صراع مفتعل لا أساس له مبيناً في الوقت نفسه الطبيعة الفلسفية للشعر، يقول في كتابه الشعر« وظاهر مما قيل أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات، والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص، أما الجزئي فهو - مثلا - ما فعله ألكبياديس أو ما حل به»[19] إذن ليس الوزن أو الموسيقى هو الخاصية الأساسية للشعر

(19) أرسطو طاليس في الشعر: ص 64.

بدليل أن كتابات هيرودتس التاريخية تصاغ في أوزان ومع ذلك تظل تاريخاً وليس شعراً وعندنا مثلا ألفية بن مالك التي تمتلك الوزن والقافية ومع ذلك تعد نظماً لا شعراً. لكن ما يميز الشعر عند أرسطو بشكل أساسي هو محاكاته العام الكوني فالشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال أي لا يحاكي الخاص والجزئي أو ما وقع بالفعل.

إن تراجيديا «اوديب ملكاً» محاكاة لأحداث لم تقع لكنها ممكنة الوقوع، وصراع اوديب مع القدر الذي انتهى بهزيمته يمثل معنى عاماً أو كونياً شاملاً. أما التاريخ فإنه يحاكي ما وقع بالفعل ويهتم بربط الأحداث بزمانها ومكانها فضلاً عن نقلها بدقة. لذلك فإن الشعر يحاكي الحقيقة المثالية المجردة مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة أو أعظم فلسفة من التاريخ. فالشعر لا يشوه الحقيقة ولا يبتعد عنها بدرجات كما زعم أفلاطون، كما إنه لا يقف على النقيض من الفلسفة لأن الشعر والفلسفة يهدفان إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته.

رابعاً: نشأة الشعر ومصدر متعته:

ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الانسانية عندما أكد أثر الإلهام والوحي في أقوال الشعر. وقد رفض أرسطو هذا المنطق تماماً وقال بان الدافع إلى قول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية، فما يولد الشعر إنما هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن

والإيقاع[20] . فالمحاكاة غريزة إنسانية، والانسان فطر على حب النغم والموسيقى. وبهذا التفسير خطا أرسطو بفلسفة الفن والأدب خطوة واسعة جداً إذ ربط بين الشعر والطبيعة الانسانية برباط وثيق، أي اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بشرية، ويترتب على هذه الحقيقة نتائج هامة.

فإذا قلنا بالوحي والإلهام فإن هذا يعني اننا نعيد الشعر إلى مصدر خفي عن أنظارنا ومداركنا أي نربطه - بقوى لا نعرف عن كنهها أو سرها أو هدفها أي شيء، أما إذا قلنا - مع أرسطو - بأن الشعر ظاهرة إنسانية فهذا يعني انه جزء من النشاط الانساني، يمكن فهمه وتحليل ماهيته والتعرف على بواعثه ومهمته. ويضيف أرسطو بأن غريزة المحاكاة توجد عند الانسان منذ الصغر وبها يحصل على معارفه. فالمحاكاة وسيلة للتعلم واكتساب المعارف ولا شك بان اكتساب المعرفة يؤدي إلى المتعة. وإذا كان الشعر شكلاً من المحاكاة فلا بد أن يكون ممتعاً ومؤدياً إلى التعلم. والناس يستمتعون بمشاهدة قطعة أدبية لأسباب عدة منها: إن هناك متعة في محاكاة أشياء وحوادث معينة(كالقتل - والجسد الميت) مع أن هذه الأشياء تكون مؤلمة في الحياة الواقعية. كما أن الفن والشعر يعلم أشياء جديدة والتعليم يعتبر متعة. وإذا لم يعلمنا جديداً فنحن نستمتع بمشاهدة ما نعرفه. وأخيراً هناك متعة بتكنيك العمل الأدبي.

إذا كانت المحاكاة غريزة إنسانية توجد مع الانسان منذ

(20) انظر حول ذلك في كتاب ارسطو طاليس في الشعر: ص 40 و 38.

الطفولة فما الذي يجعل من فلان شاعراً دون غيره؟ يرى أرسطو أن الانسان أقدر الكائنات الحية على المحاكاة وان الشاعر يرتقي بقدرته من خلال الدربة والممارسة(فالشعر لديه صنعة أو صناعة كما سنرى) يقول أرسطو« فالشعراء أخذوا يرقون بها [يقصد المحاكاة] قليلاً قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة. . . الخ »[21].

خامساً: وظيفة الشعر (التطهير):

قام أرسطو بوصف آثار الأعمال الأدبية وفعلها في المتلقين، ولم يقتصر عمله على وصف أثر هذه الأعمال في المتلقين أثناء تلقيهم الأعمال الأدبية فحسب بل حاول أن يصف أثرها بعد عملية التلقي. وكان منهجه هنا الوصف والدراسة والاستقراء فلم يبدأ بوضع مقدمات معينة ليصل إلى نتائج محددة تتفق وفلسفته الأخلاقية.

وإذا كان أفلاطون قد فصل بين المتعة والفائدة وانحاز إلى المنفعة كلية (وجاء آخرون بعده بكثير وفصلوا بينهما لكنهم انحازوا إلى جانب المتعة كلية) فإن أرسطو يعد بحق من أقدم النقاد الذين قالوا بالمتعة والفائدة مستخلصة من الدراسة العينية الوصفية.

ومع أن أفلاطون وأرسطو يتفقان في أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف فإنهما يختلفان بعد ذلك فبينما رفضها أفلاطون بسبب ذلك فقد اعتبرها أرسطو أرقى أشكال الشعر للسبب ذاته. فقد رأى

(21) ارسطوطاليس في الشعر: ص 38.

أفلاطون بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف وتجعل الناس أكثر ضعفاً، وهو يفسر ذلك بأن التراجيديا تجعل المؤلف والممثل والمشاهد يألفون الأفعال الشريرة مما يؤثر في سلوكهم اليومي. وأضاف بأن المأساة تجعل المشاهد أكثر حزناً وخوفا الأمر الذي يؤدي إلى استسلامه للعواطف والانفعالات وبالتالي تبعده عن استخدام العقل وتجعله إنساناً ضعيفاً. ذلك ان المواطن القوي عند أفلاطون هو الذي يستجيب لنداء العقل لا العاطفة. فالانسان الذي ألمت به مصيبة كفقدان ولده مثلاً يحاول أن يبدو صبوراً متجلداً أمام المعزين أما حين يصبح وحيداً فإنه يبكي مستسلماً لعواطفه وهو في الموقف الأول يبدو قوياً لأنه يستجيب لصوت العقل. أما في الموقف الثاني فيبدو ضعيفاً لأنه يستسلم لعواطفه.

أما أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال «التطهير»، فعند مشاهدتنا لتراجيديا«اوديب ملكاً» مثلاً ذلك الملك الذي انتهى إلى قتل أبيه والزواج من أمه دون أن يعرف وحينما عرف فقأ عينيه وهام على وجهه، فاننا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأن الكوارث التي حلت به لا يستحقها، كما أننا نشعر بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث لنا. ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطفنا.

فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة [البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا] أي تجعلنا أكثر توازناً من الناحية الانفعالية والعاطفية. وبالتالي فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة.

غير أن أثر التراجيديا في المتلقي اثناء المشاهدة تتمثل في أنها تجعله أكثر سروراً لأنها تريه العذاب دون أن يتعذب مع أن البطل قد يتصف بالانانية مثلا. كما تشعره بالتفوق ازاء الشخصية التراجيدية التي تتألم. غير أننا في نهاية التراجيديا نشعر بالسرور من خلال المماثلة التي نجريها في أذهاننا أي من خلال المقارنة الضمنية التي توضح أن عذابنا أقل من عذاب أشخاصها فنشعر بالارتياح وربما بالقوة حين ندرك أن مشاكلنا وهمومنا محدودة مقارنة مع كوارث ومصائب الشخصيات التراجيدية، وبالتالي نصبح أكثر قوة وقدرة على التصدي لها أو لحلها. غير أن مصطلح «التطهير» الذي أورده أرسطو في كتبه « الاخلاق» و «السياسة » و«الخطابة» و«الشعر » أثار العديد من التفسيرات لدى المفكرين والنقاد. ولعل أحدث التفسيرات ذلك الذي يرى أن عاطفة الشفقة هي عاطفة الانسان تجاه الآخرين وعاطفة الخوف عاطفة الانسان تجاه ذاته، وبهذا المعنى فإنهما أصول العواطف الانسانية وبالتالي لا يمكن أن يكون معنى التطهير هو التخلص من هاتين العاطفتين بل يكون معناه التنمية المتوازنة لعواطف الفرد تجاه ذاته والآخرين للوصول إلى انسجام وتناغم العلاقات البشرية[22] أي أن أرسطو يرى أن التوازن الانفعالي والنفسي والوجداني - وهو ما تؤديه التراجيديا من خلال التطهير - يؤدي إلى التوازن الأخلاقي، وبهذا المعنى فإن أرسطو يرد

(22) مقدمة في نظرية الأدب: د. عبد المنعم تليمة القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1976 انظر صفحات 150، 157، 158.

ن أفلاطون - الذي رأى أن الشعر مفسد للأخلاق - مؤكداً أن الشعر ينهض بوظيفة أخلاقية.

وعلى أية حال فإن تحديد وظيفة الشعر« بالتطهير » من خلال تنمية عاطفتي الشفقة والخوف يلقي باضواء هامة على الشروط التي أرساها أرسطو في بناء الأحداث ورسم شخصية البطل التراجيدي. فكي تؤدي التراجيديا وظيفتها على أكمل وجه من الضروري أن تكون الحبكة التراجيدية معقدة وفيها تغير على نحو غير متوقع (المفاجأة) وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن تثير عاطفتي الشفقة والخوف. أما البطل التراجيدي فينبغي أن تتوافر في رسمه عدة شروط هي:

أ - أن ينتمي البطل إلى طبقة النبلاء أي أن يكون أميراً أو ملكاً لأن سقوط النبيل أشد وقعاً في النفوس وأكثر دوياً من سقوط الانسان العادي.

ب - ألا يكون فاضلاً بشكل مطلق ولا رذيلاً بشكل مطلق لأن سقوط الفاضل يثير فينا عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة كما أن سقوط الرذيل أو الشرير يثير فينا عاطفة الرضى لا عاطفة الشفقة. فعاطفة الشفقة تثار حينما تحل المصائب والكوارث بانسان لا يستحقها.

ج - يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء أو التعاسة(مثل أوديب).

د - ينبغي أن يكون سقوط البطل نتيجة نقطة ضعف في شخصيته

(التسرع، التردد، الانانية.... الخ).

ويرى أرسطو أن النهايات غير السعيدة هي الأفضل بالنسبة للتراجيديا، أما الذوق الشعبي فيفضل مكافأة الخير ومعاقبة الشرير.

أما طريقة تنمية عاطفتي الشفقة والخوف فيرى أرسطو أن استخدام العاطفة كتمهيد لوقوع جريمة قتل مثلا لا يعتبر عملاً فنياً وإنما تنمى تلك العواطف من خلال الحبكة ذاتها مثل أن يكتشف القاتل أن المقتول أبوه مثلا [أوديب وقتله أبيه وزواجه من أمه].

سادساً الشكل الأرقى للمحاكاة الشعرية:

قارن أرسطو بين التراجيديا والملحمة، ووجد أن موضوعهما محاكاة الأشخاص العظام، لكنهما تفترقان في طريقة المحاكاة، فالطريقة في الملحمة سرد مباشر أو غير مباشر .وفي التراجيديا حركة ممثلة. وفي الملحمة لا يوجد مشاهدون وموسيقى كما هو الأمر في التراجيديا لأن الملحمة تقرأ.

ومن حيث الشكل الشعري تتكون الملحمة من مقاطع متماثلة بينما تتكون التراجيديا من مقاطع متنوعة. أما من حيث الطول فإن الملحمة غير محددة الطول بينما التراجيديا لا تتجاوز يوماً واحداً. لذلك فإن التراجيديا أكثر تعقيداً من الملحمة لأنها تحتوي كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور. لهذا يرى أرسطو أن الحكم الجيد على التراجيديا هو في الوقت نفسه حكم جيد على الملحمة.

تتضمن كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور وهي يمكن أن تقرأ وأن تمثل وهي أكثر تركيزاً وأثراً ولها وحدة أكبر.

سابعاً: تعليق على كتاب أرسطو:

عندما كتب ارسطو كتابه « الشعر» اعتمد على محاورات أفلاطون «أيون» «الجمهورية» «القوانين» وقد رفض أرسطو كل آراء وأفكار أستاذه عدا مصطلح «المحاكاة» الذي اعطاه تفسيراً جديداً مختلفاً تماماً عن مفهوم أفلاطون له. ويدل هذا أن روح كتاب الشعر كان تعليلاً وتعليماً ورداً غير مباشر على كتابات أفلاطون. وقد ظهر أرسطو فيه فيلسوفاً ومنطقياً بالدرجة الأولى وناقداً بالدرجة الثانية ومحباً للشعر بالدرجة الثالثة. أما هدف الكتاب فهو رسم طريقة مثلى لكتابة تراجيديا جيدة. وقد استشهد كثيراً بالتراجيديا اليونانية الكلاسيكية واوديب ملكاً، متخذاً منها مثلاً يحتذى. لكننا لا نستطيع كتابة تراجيديا جديدة وجيدة باتباع تراجيديا قديمة. أما أثر الكتاب ـ فكما ذكرنا ـ كان أساساً للنقد الاوربي وتطوير الأدب الأوربي. ولا يزال ذا قيمة كبيرة حتى اليوم. ومن وجهة نظر نقدية معاصرة يمكن القول بأن كتاب أرسطو يتضمن أشياء لها قيمتها مثل قوله «الشعر أعظم فلسفة من التاريخ» و «التراجيديا تطهر العواطف» والبطل التراجيدي يجب ألا يكون مثالياً بشكل مطلق ولا سيئاً بشكل مطلق بل مثلنا.

ملاحظات عامة على نظرية المحاكاة:

إنصب اهتمام نظرية المحاكاة على أثر الشعر في القراء أو المتلقين، وهو جانب هام بلا شك من جوانب الظاهرة الأدبية، لكن دراسة هذا الجانب خضعت للمعايير الأخلاقية، فأفلاطون يرى أن الشعر مفسد للأخلاق وأرسطو يرى أن الشعر يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي (التطهير) وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي. وعلى الرغم من تناقض آراء أفلاطون مع آراء أرسطو وتباين منهجيهما فإنهما ينتميان إلى الفلسفة المثالية. وقد اهتم كل منهما بالوظيفة الاجتماعية للشعر ووضعا مبادىء سرمدية لوظيفة الشعر والفن عموماً غير محددة بمكان معين أو مرحلة اجتماعية محددة. فكلاهما أنكر التغير في الفن وفي الاوضاع الاجتماعية[23]. وهو ما يعبر عن روح الكلاسيكية التي تؤمن بأن الأدب الكلاسيكي من الممكن أن ينتج في كل زمان ومكان، وهذا يعني سيادة المنهج الشكلي وعدم ادراك العلاقة بين الأدب والاوضاع الاجتماعية وبين الشكل والمضمون. فالأدب شكل أو قالب له مهمة دائمة ونحن باستطاعتنا أن نصب في هذا القالب ما نشاء وفي أي زمان وتحت أي ظرف!!

ويتضح أيضاً أن نظرية المحاكاة لم تهتم بذاتية الشاعر، عواطفه، انفعاله، خياله، إيمانه، انتمائه الاجتماعي... الخ فالحدث ـ كما تقدم أو الحبكة والشكل أهم من الشخصية إن أرسطو لم «يذكر لفظاً يدل على الخيال ولا هو في رأينا يتحدث عن هذه الملكة بوضوح دون

(23) مقدمة في نظرية الأدب: أنظر ص 188.

أن يذكرها كما يرى الأستاذ «بنشر» في كتابه القيم عن نظرية أرسطو في الشعر والفنون الجميلة. ولكنه وهذا في نظرنا بكفيه، قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة. فهناك صورة وهنا عقل وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان. فما دور كل منها؟ وكيف تعمل؟ هذا ما تركه أرسطو للنقاد من بعده يجولون فيه. إنه لم يذكر الوحي ولم يرسم صورته، ولكنه في كتابي «الشعر» و «الخطابة» يتحدث عن الملكة ويكبر من شأنها ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب. وهو لا شك كان يرى أن هذه النصائح، أو القواعد العامة ليست بقاطعة كما يقول، ستعين الشاعر أي عون على التأليف الأدبي الممتاز. لذلك لا نعجب إذا أثر أرسطو في القرون التي تلته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أثرا أساسه الاكبار من شأن الصنعة. وبالرغم من جهود بعض النقاد فلقد ظلت الصنعة، أي الفكر العمد في التأليف الفني غالبة حتى فجر النهضة»[24]. كما هيمن مفهوم الصنعة على تراثنا الأدبي والنقدي القديم - بأثر أرسطو وربما بدونه - وهو ما سنقف عنده بتفصيل في المحور الأخير من هذا الكتاب.

(24) فن الأدب؛ المحاكاة: ص 104.

«نظرية التعبير»

ظروف نشأتها:

ظلت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية النقدية الاوربية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً. وفي هذه الفترة شهد المجتمع الاوربي تغيرات جذرية هزت أبنيته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. فقد استطاعت الثورة البرجوازية على الاقطاع أن تنقل البشرية جميعها من عصر إلى عصر إذ ولدت قيماً ومفاهيم جديدة على كافة الأصعدة والمستويات. ويمكن أن نوجز هذه التغيرات التي كان لها أثر كبير في تاريخ الأدب والنقد بما يلي:

هيمنت فئات اجتماعية جديدة على جميع مناحي الحياة سميت بطبقة البرجوازية استطاعت أن تقوم بنهضة صناعية واقتصادية استلزمت بدورها قيام نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية. فقد شهد المجتمع إنتقال الناس من الريف إلى المدن. وأصبحت المدن تكتظ بالتجمعات البشرية مما ولد علاقات اجتماعية كثيفة ومعقدة ومستقرة. وتطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وظهرت فلسفات جديدة وأدب وفن جديدين. ونمت الروح الفردية والروح

الديمقراطية إذ كان شعار الثورة الاخاء، المساواة، الحرية.. ولجاء التقدم العلمي والصناعي ليضفي على مفهوم الفردية معان جديدة تماماً. وظهرت المطبعة والصحف والكتب والمكتبات. كما انتشر التعليم فازدادت قاعدة القراء واتسعت وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيماً مما أوجد وقت فراغ كان على الناس أن يقوموا بتمضيته بالقراءة. وقد انعكست كل هذه التغيرات على الحياة الداخلية للانسان على عقله وفكره وأحاسيسه ومشاعره. وظهر أدب جديد وموضوعات جديدة، وثار الشعراء والادباء على الزخرفة اللفظية والقواعد والقوانين الكلاسيكية.

كل هذا أدى إلى ظهور نظرية جديدة في الأدب هي نظرية «التعبير» التي جاءت انسجاماً ونتاجاً لتلك التغيرات الجذرية، وقد ارتبطت بالبرجوازية وعبرت عن قيمها وطموحاتها في فترة صعودها.

أسسها الفكرية والفلسفية:

هذه التغيرات الجذرية السابقة تمحورت حول الفرد، والايمان بالفردية.. لم تقتصر شعارات الثورة في الحرية والديمقراطية على مجال دون آخر.. فعلى الصعيد الاقتصادي رفعت البرجوازية شعارها المعروف «دعه يفعل.. دعه يمر» وعلى الصعيد الأدبي وجد شعار آخر يوازيه هو دعه يعبر عن ذاته. لقد أصبح الفرد والفردية حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد، ولا شك أن هناك فردية في المجتمع الاقطاعي لكن الفارق الجوهري هو أن المجتمع كله قد أصبح هنا مبنياً على المفاهيم الفردية. إضافة إلى أن الفردية في

المجتمع الاقطاعي مستمدة من الملكية والجاه والعائلة والحسب والنسب.. الخ. ودون توافر هذه الشروط لا يعترف بالفرد مهما بلغ من قوة جسدية أو عقلية. لذلك فإن الفردية والاحساس بها في عصر الاقطاع مندمجة بالعائلة والحسب والنسب لهذا يقال بأن المجتمع الاقطاعي مجتمع محافظ يحرص على ضبط العواطف والانفعالات والاحتكام إلى العقل لذلك يقال أيضاً بأن المجتمع الاقطاعي يلغي ذاتية الأفراد[25]. من هنا كان الاهتمام في نظرية المحاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها ومن هنا نفهم لماذا ألحت على بيان الوظيفة الاجتماعية للشعر واغفلت الحديث عن مشاعر الأديب وانفعالاته وخياله.

أما في المجتمع البرجوازي الجديد فإن للفرد كامل الحرية في الذهاب والإياب في البيع والشراء وفي التعبير عن آرائه وأفكاره وميوله وعواطفه ومشاعره بغض النظر عن انتمائه العائلي. فالانسان يعرف هنا بأنه الانسان دون انتمائه الاجتماعي. هذه المفاهيم الجديدة ساهمت في تحرير الفرد من ربقة الاقطاع.

فالفرد عالم قائم بذاته، أو دنيا مستقلة وجوهره الأصيل الحرية، الشعور، الوجدان العاطفة. وكما أن للمجتمع حقوقاً فإن للفرد حقوقاً أيضاً.

والفلسفة الجديدة التي ظهرت في هذه الفترة هي الفلسفة «المثالية

(25) لهذا ـ فيما أرى ـ كان على عنترة بن شداد حتى يحقق عاطفته تجاه عبلة أن يوفر لنفسه شرطاً آخر غير القوة والشجاعة هو النسب إلى شداد.

الذاتية» التي رفضت الآلية وقالت بالديناميكية، والتي نرى أن الوجود الأولي للذات أو للوعي الانساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات لأن وجوده (وجود العالم الموضوعي) متوقف على إدراك مدرك له. ودون هذا الادراك يعد العالم الموضوعي غير موجود. وما دامت الذوات تتغير فإن كلاً منها يخلق العالم على صورة خاصة وهذا يعني أن الذاتي يخلق الموضوعي وأن العالم الداخلي للذات العارفة هو أساس صورة العالم الخارجي لديها وما دام الأمر كذلك فلا بد أن يقدم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة. والفن في هذا السياق تعبير عن الصورة الخاصة للعالم وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة الشعور والوعي العاطفي.. وكمال «التعبير» ها هنا هو قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص[26].

ويعد «كانت» (1724 ـ 1800) وهيغل (1770 ـ 1831) المنظرين الفلسفيين للبرجوازية والفردية، والمؤثرين الحقيقيين في النقاد والأدباء الذين ظهروا في هذه الفترة، وواضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير. وقد فصل «كانت» بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقة. أما هيغل فقد رأى أن مصدر الفن هو الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة ومهمته أرفع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة. ويضع هيغل الابداع أساساً لفلسفة الفن أي انه يفسر الفن من زاوية المبدع الفنان. كما

(26) مقدمة في نظرية الأدب: انظر تفصيل ذلك ص 194.

يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي مصورة محسوسة (لا بشكل حسي ولا بشكل عقلي). فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان ويعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن ادراك خاص للحقيقة. لذا فإن أولى الزوايا بالدرس إنما هي زاوية المدرك، زاوية الفنان وأولى المسائل في هذا الدرس أداة الادراك: الخيال[27]. هكذا نرى الفيلسوفين يهتمان أساساً بالمشاعر والخيال، «فكانت» يرى أن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور وهيغل يرى أن الفن ادراك خاص للحقيقة وأن أداة هذا الادراك الخيال. وقد استندت نظرية التعبير على هذه الفلسفة وتمثلت خطوطها العامة بما يلي:

١) الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، والأدب علم المشاعر والأحاسيس، القلب هو ضوء الحقيقة (لا العقل). أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها تتمثل في إثارة الانفعالات والعواطف، وحين يتخذ الحب موضوعاً له فإن هذا الموضوع ينبغي أن يثير الحب في النفس (نفس القارىء) أما تصوير عوائق المحبين مثلا فهي مهمة الأدب الكلاسيكي.

٢) وقد اهتمت نظرية التعبير بالأديب الشاعر أكثر من الأسلوب أو الشكل فالشخصية أهم من الحبكة أو الأحداث (نظرية المحاكاة

(27) وحول فلسفة كانت وهيغل في الفن انظر في المرجع السابق ص 190 وما بعدها وفي كتاب «النقد الأدبي الحديث» للدكتور محمد غنيمي هلال القاهرة ـ دار نهضة مصر 1973 ص 300 و 310.

كانت ترى العكس). ورأت بأن الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة. وقد اهتم اصحاب هذه النظرية بتأكيد الحقيقة القائلة بأن الانسان خير بطبيعته كما اهتموا ببيان قيمة الطبيعة إلى حد التقديس فكوليردج يعتبرها أعظم الشعراء جميعاً ووليم ووردزورث يرى انها ببساطتها الأقدر على الوحي من أي شيء آخر تختلط فيه المؤثرات وتتشابك، ومن الممكن أن نقف عند علمين من أعلام «نظرية التعبير» هما «وليم ووردزورث» و «صموئيل تيلور كوليردج» اللذين أثرا بكتاباتهما تأثيراً كبيراً في مسار الأدب والنقد الاوربي والعالمي.

وليم ووردزورث (1770 - 1850):

كتب ووردزورث ديوان «غنائيات» «LYRACALBALLAD» بالاشتراك مع صديقه كوليردج وظهر هذا الديوان المشهور عام1798. وقد ظهرت الطبعة الثانية عام 1800 باسم ووردزورث مع مقدمة تبين الآراء النقدية التي كتبت على أساسها القصائد.

ويعد الديوان بداية لمسار جديد للشعر كما تعد المقدمة التي كتبها «ووردزورث» من النصوص النقدية الهامة في تاريخ النقد الأدبي. وكما كانت آراء أفلاطون الباعث وراء كتابة أرسطو كتابه الهام «الشعر» فإن مقدمة «ووردزورث» كانت الباعث وراء كوليردج لكتابة كتابه الهام «شيرة أدبية» الذي يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي[28].

(28) قام بترجمة مقدمة ووردزورث مع كتاب كوليردج «سيرة أدبية» الدكتور عبد =

وتتبع قيمة ووردوزورث في الشعر من فكرتين: شعر الطبيعة، الشعر البسيط لذلك كان يوصف بأنه شاعر الطبيعة كما كان يوصف شكسبير بأنه شاعر الانسان. غير أن ما يهمنا هنا هو أفكاره التي أوردها في مقدمة ديوانه «غنائيات».

يقول في مقدمته «أن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية» وتتضح أهمية الشعور في مثل هذا القول. غير أن عبارة «فيض تلقائي» قد تثير الكثير من التساؤلات حول الإرادة والوعي، لكننا يمكن أن نفهمها باعتبارها رد فعل على نظرية المحاكاة، أي ربما تكون محاولة لتحطيم مفهوم الصنعة في الأدب أو مفهوم التأليف عن عمد، وعلى أية حال فإن ووردزورث يضيف بأن الشعور يضفي أهمية على العمل والموقف لا أن العمل والموقف يضيفان أهمية على الشعور. ذلك أن موجات الجزر والمد في العقل تحركها الميول العاطفية العظيمة والبسيطة في طبيعتنا، ويرى بأن مشاعرنا وأفكارنا تترابط في حالة من حالات الاستثارة. غير أن الانفعال هو الذي يوجه السلوك وهو الذي يوجه العقل، لذلك فإن الشعر تعبير عن الانفعال.

= الحكيم حسان تحت عنوان «النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكوليردج» القاهرة ـ دار المعارف بمصر 1971 وحول علاقة ووردزورث بكوليردج وأهمية كتاباتها انظر في مقدمة الدكتور حسان ص: 9، وحول مقولات ووردزورث النقدية انظر في الكتاب ذاته ص 442 و 443 وانظر أيضاً صفحات 438 و 440.

وإذا كان الشعر تعبيرا عن تدفق العواطف والانفعالات فإن اللغة التي تناسبه هي اللغة الطبيعية العادية التي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا وأهل الريف الذين لم تفسدهم الحضارة، وقد رفض ما يسمى بالألفاظ الشعرية قال بأن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس كبيرا.

والعواطف هي التي تعطي الموضوع المعالج معناه وقيمته، كما أن الموضوعات يجب أن تستمد من الحياة العامة والناس الريفيين والبسطاء. فالأحداث التي تحدث بالأماكن العامة لها طابع شعري، غير أن على الشاعر أن يلون هذه الأحداث بخياله.

والشعر عنده معالجة بارعة للمشاعر الانسانية بهدف صحة الانسان العقلية والجسدية وسعادته. فالشعر يهدف إلى تنشيط روح الانسان وجعلها أكثر ديناميكية من خلال تسجيل الحقيقة بشكل مشوق وممتع ومن خلال خلقه استثارة مصحوبة بمتعة ترجحها. فقيمة الشعر تنبع من قدرته على منح السعادة، هذه السعادة أو المتعة الحالية لا تحط من الشعر كفن، إنها معرفة جمال الكون.

وهناك سبب واحد يجعل الشاعر قادراً على التعبير عن الحقائق العامة والفعالة. لأنه انسان سعيد بعواطفه وارادته الخاصة ولأنه أكثر من غيره يبتهج مع روح الحياة الموجودة داخله. وهو يمكن أن يخلق هذه العواطف إذا لم تكن موجودة فيه اصلاً، يقول حول هذه المعاني في مقدمة ديوانه:

- «وما الشاعر؟ إنه انسان كسائر الناس ولكن الله حباه بنعمة

الحماس الفائر والحس المرهف والحنان العذب، إنه يفوق الناس علماً بطبيعة الانسان ويدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره، إنه انسان فرح بما عنده من إرادة، طرب لما له من عواطف مغتبط بما يحس من روح الحياة. لذلك هو يتأمل هذه العواطف وتلك الإرادة وهي تتجلى في غيره من المخلوقات والكائنات ولقد اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها، يضاف إلى ملكاته تلك أنه قد كون في نفسه العادة لأن يتأثر بما هو ليس موجوداً كما يتأثر بالموجود وأن يجمع في نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التي تحدثها الاحداث العادية ولكنه في الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التي تثيرها الحياة العادية أكثر مما تشبه الانفعالات التي تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده لذلك ولأنه قد مرن كثيراً، نراه قد استعد استعداداً ممتازاً لأن يعبر عما يحس وعما يفكر ولأن يعبر بوجه خاص عن هذه الافكار وتلك العواطف التي يختارها هو أو يختارها له تركيب عقله، والتي تتفجر فيه دون أي مؤثر خارجي»[29] وعلى الرغم من أن ووردزورث يتفق مع صديقه كوليردج في انعدام المؤثر الخارجي أو تفاهة شأنه في الفن، فإنهما - كما تقول الدكتورة سهير القلماوي - مختلفان كل الاختلاف في عمق التفكير واتساع آفاقه مما جعل ووردزورث شاعراً ناقداً ملماً بشيء من موضوعات التفكير في عصره، وكوليردج صاحب نظرية.

(29) نقلاً عن فن الأدب، المحاكاة: ص 128 و 129.

صموئيل تيلور كوليردج (1834 - 1772):

يعده كثيرون ألمع اسم في تاريخ النقد كله بعد أرسطو حتى القرن التاسع عشر، فقد كان كوليردج شاعراً وفيلسوفاً وناقداً كبيراً وصاحب نظرية الخيال.

رفض كوليردج فلسفة «كانت» في الخيال التي كانت تتمثل في أن الخيال هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة. إذ كان يرى أن الخيال «ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل وقد تجرد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته، لا، ولا هو جمع بين أجزاء أحست من قبل لتأليف شيء لم يحس، ولكنه في الواقع خلق جديد. إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان، بل كلاً واحداً في الطبيعة. هذا الخيال وحده هو الذي يميز بين الشعراء والعباقرة والشعراء المتشاعرين.. الخ»[30]. فالعقل وحده لا يستطيع خلق الصورة كما أن الادراك وحده عاجز عن فعل ذلك. غير أن كوليردج لم يلغ أثر العقل أو أثر الادراك. فالعقل - كما يرى هو القوة الكونية العامة والضرورية للاقناع والايمان وهو مصدر وأساس تفوق الحقيقة على المشاعر وهو يحمل الحقيقة في ذاتها. أما الادراك فهو ملكة أو قدرة ترتب وتنظم الحقائق العامة وتعكس الانطباعات والمشاعر. هاتان القوتان (العقل والادراك) تتحدان في الشعر أو في الفن

(30) في الأدب؛ المحاكاة: ص 126 وما بعدها.

بواسطة الخيال الذي يصهر ويدمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل، فالخيال يذيب، يسهب، يثبت، يوحد يجدد من أجل إعادة الخلق للوصول إلى الوحدة والمثل. فالشعر هو النشاط العام للخيال.

ويرى كوليردج أن الخيال نوعان «إنني اعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً. فالخيال الاولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الادراك الانساني ممكناً وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الارادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى ايجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[31]. فالخيال نوعان، أولي وثانوي والخيال الأولي هو الذي يتمتع به كل الناس أما الخيال الثانوي فهو الخيال الشعري أو الخيال الذي يتمتع به الشعراء فقط. والخيال الاولي قوة تمكن الناس من ادراك الأشياء أي هو طريق الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة. ذلك

(31) قضايا النقد الأدبي؛ بين القديم والحديث: د. محمد زكي عشماوي، بيروت، دار النهضة العربية 1979 ص 62 وانظر النص ذاته في كتاب «النظرية الرومانتيكية في الشعر» للدكتور عبد الحكيم حسان ص 240.

أن حقيقة الاشياء لاتكمن في الاحساس بها أو بوجودها وإنما بالعلاقة بينها وبين الذات، هذه العلاقة التي يلعب الخيال دوراً أساسياً في الكشف عنها.

أما الخيال الثانوي فإنه صدى للخيال الاولي كما انه يشترك معه في نوع الوظيفة التي يؤديها أي لا يختلف عنه في النوع وإنما يختلف عنه في الدرجة وفي الطريقة. فالخيال الثانوي أو الشعري لايهتم بجزئيات الشيء المدرك، أو بالعلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك. لأن موضوع الخيال الثانوي ينبغي أن يكون غائباً. أي أن الشاعر يعطينا صورة الشيء كما تراءت له أو كما تخيلها في شكل من الأشكال، فالشاعر إذن يختار من جزئيات الموضوع أو الشيء الصفات التي تهمه. لذلك فإن الموضوعات التي يعمل بها الخيال الثانوي موضوعات ثابتة ولا حياة فيها كما يقول كوليردج، لأن الخيال الشعري يتخذ مادته من الواقع بعد أن يلغيه أو يعتبره غير موجود، فكأن الخيال الثانوي يهتم (ليس بالكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع المدرك كما يفعل الخيال الأولي) وإنما بالكشف عن العلاقة الخفية بين ذات الشاعر وكيفية تصوره للأشياء الموجودة في الطبيعة. لذلك فالخيال الشعري يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق لنا صورة جديدة تحل محل موجودات الطبيعة عن طريق الخيال، فاجزاؤها المادية هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع لكنها في مجموعها متخيلة أي من صنع خيال الشاعر الذي استطاع أن يجمع الأجزاء ويصهرها ويوحد فيما بينها في صورة، فعبارة مثل [أصابع الفجر تمتد] هي صورة شعرية وهي صورة متحركة، ومنسجمة

ومتآلفة، لكن عناصرها الأساسية [الأصابع والفجر] في الواقع متنافرة تماماً، إذ لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأصابع والفجر لكنها بالشعر تبدو متآلفة وهذا بفعل الخيال الذي يحطم ويلاشي ذلك التنافر لكي يخلق لنا صورة جديدة.

هذا ما يميز الشاعر عن غيره من الناس العاديين، إنه الخيال الثانوي الذي يمكن الشاعر من تقديم رؤية جديدة لكثير من المظاهر التي نراها عادية مألوفة رتيبة تعيش بيننا ونعيش بينها غير أن الشاعر لأنه أكثر منا تأثراً وإثارة بالأشياء وأوسع خيالاً فإنه يقدم لنا المألوف بصورة جديدة لها دلالات جديدة أيضاً ـ كل ذلك يتم بعد أن يخلع الأديب عليها من ذاته معنى جديداً، فالشعر نتاج للخيال والإرادة الواعية التي تنظم الرؤية الجديدة والعاطفة التي يبثها الموقف المتخيل (لا الموقف فحسب).

فالذات تلتحم تماماً مع الموضوع وينتج عن ذلك شكل جديد له صفات الكائن العضوي الحي، ومن هنا جاءت فكرة الشكل العضوي مقابلة للشكل الآلي الذي قالت به نظرية المحاكاة.

وقد ميز كوليردج بين الخيال والوهم، فالوهم يجمع بين جزئيات باردة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفياً وهو على النقيض من الخيال من حيث ميدانه المحدود والثابت وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ويشبه التوهم الذاكرة في انه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي

المعاني[32] ولعل اهم فرق بينهما أن للخيال «قوة تركيبية سحرية» لهذا كله يعتبر كوليردج الخيال الشعري قمة الملكات الانسانية بل ذروة النشاط الانساني أيضاً، وقد عظم كثير من الفلاسفة والادباء والنقاد من قوة الخيال وأثره في هذه الفترة، فـ «وليم باليك» يرى أن الخيال رؤية مقدسة وهو القوة الوحيدة التي تخلق الشعر، ويرى «شيلنج» أن الخيال هو الوسيلة الوحيدة لادراك أية حقيقة. أما الشعر بمعناه العام فيمكن تعريفه عند «شيلي» بأنه تعبير عن الخيال. أما «فيخته» فيطلق مصطلح «الخيال المنتج»[33].

إن كوليردج يعرف الشعر من خلال عمل الشاعر (أي من زاوية الفنان كما فعل هيغل) من خلال عمل الخيال وقوته الخلاقة الموحدة المجددة. لذلك نراه يفرق بين القصيدة والشعر. إن القصيدة هي الترتيب المعين للكلمات ومتعتها مستقاة من تنظيم وترتيب اللغة. أما الشعر أو الشكل الحقيقي العضوي فهو من انجازات الخيال الذي ينشط روح الانسان ويجعلها فعالة وديناميكية.

ملاحظات عامة على نظرية التعبير:

كان لنظرية التعبير آثار هامة على مسار الأدب والنقد، وقد شكلت انعطافاً حاداً في هذا المسار لا تزال آثاره ممتدة حتى يومنا هذا. بل إن البصمات التي تركتها على المسار الأدبي والنقدي ربما

(32) قضايا النقد الأدبي: ص 63 و 73 وما بعدها وانظر في النظرية الرومانتيكية في الشعر: ص 74 وما بعدها.

(33) هذه الأقوال نقلاً عن كتاب «قضايا النقد الأدبي»: ص 53.

ستظل واضحة القسمات، فقد أسهمت بالفعل في تنوير جوانب العمل الأدبي وعملية الابداع.. ويمكن أن نلخص أهم نتائجها بما يلي:

أ ـ قوة العلاقة بين الأدب والسيرة: فالأدب نتاج الفرد الخالق، والشاعر يكتب عن نفسه وأعمق مشاعره، يقول كوليردج إن أية حياة مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق، وقد أوجد هذا ما يسمى بالنقد البيوغرافي أو السيري الذي يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن المشاعر والخبرات الشخصية، والأدب ينبغي أن يدرس وينقد من خلال سيرة الكاتب ونفسيته.

ب ـ قوة العلاقة بين الأدب وعلم النفس: إذ ظهرت الكثير من الدراسات التي تربط الأدب بعلم النفس وحاولت كشف العالم الداخلي للانسان، وقد ربطت بين انتاج الأدب والموهبة الفردية واللاشعور الفردي والجمعي.... الخ.

ج ـ يعد كوليردج ممهداً للفرويدية والوجودية فلسفة وأدباً.

وعلى أية حال فإن نظرية التعبير قد جاءت ـ كما تقدم ـ نتاجاً للثورة البرجوازية على الاقطاع، لهذا يمكن أن تعد بمثابة رد فعل عنيف على نظرية المحاكاة، ولعل المقارنة السريعة بينهما توضح ذلك.

فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين وتعليمات لا بد من

اتباعها فإن نظرية التعبير تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم، وبينما ترى نظرية المحاكاة ان القيمة للعقل والمنطق (ضرورة ضبط العواطف أو صقلها) فإن نظرية التعبير ترى القيمة كل القيمة في العواطف والانفعالات، وإذا كانت الطبيعة مزيفة ومشوهة لدى (أفلاطون) أو هي مأساة رديئة ناقصة لدى (أرسطو) فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى أصحاب نظرية التعبير إذ يعتبرها كوليردج أعظم الشعراء جميعاً. والأدب في ضوء نظرية المحاكاة موضوعي لأنه محاكاة للعالم أما في ضوء نظرية التعبير فالأدب ذاتي وفردي بالدرجة الأولى، والأديب أو الشاعر هو الأقدر على المحاكاة، بينما هنا الأقدر على التعبير، وما يولد الأدب هو الالهام (أفلاطون) أو غريزة المحاكاة (أرسطو) وفي ضوء نظرية التعبير والانفعال (ووردزورث) والخيال (كوليردج).

وعلى الرغم من ذلك فإن نظرية التعبير قد صدرت عن الفكر المثالي هذا الفكر الذي لم يلغ العقل لكنه وضعه في تناقض مع الوجدان. وألح بان المعرفة الحقة إنما هي المعرفة الوجدانية، وما دام الأصيل في الانسان هو وجدانه فإن الأصيل في الفن والأدب هو ما عبر عن هذا الوجدان.

من هنا وضع «كانت» تناقضاً بين العمل والفن وجعل «هيغل» المعرفة الفنية مغايرة للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية معاً. وجعل كوليردج الموقف الفني من الحقيقة مناقضاً للموقف العلمي منها، ومن هنا أيضاً جاء الالحاح على الكشف عن العالم الحق العالم

الباطني للفنان، لذلك كثرت الدراسات النفسيه ـ المفيدة في غالبها ـ غير أنها لم تربط النفس بعلاقتها بالعالم الطبيعي والاجتماعي.

لكن التركيز على الذاتية والفردية وعلى العواطف والانفعالات والمشاعر والخيال مع تأكيد الفصل بين العقل والوجدان، بين العمل الفني والعمل، بين المعرفة الوجدانية والمعرفة العقلية والعلمية، بين الباطن والخارج، بين الفرد والمجتمع كل ذلك يهدف إلى إبراز حرية الفرد ووجوده لكنه في الجهة المقابلة يهدف إلى اغفال أثر الاطار السياسي والاقتصادي والاجتماعي[34].

(34) انظر ذلك في «مقدمة في نظرية الأدب»: ص 203 و 204.

نظرية الخلْق

ظروف نشأتها:

لنظرية الخلق صلات حميمة مع نظرية التعبير على الصعيد الفلسفي والفني والأدبي، فإذا كانت نظرية التعبير نتاجاً لصعود البرجوازية وتقدمها فإن نظرية الخلق كانت نتاجاً لفكر الطبقة نفسها في زمن أفولها وإبان أزمتها الفكرية والروحية.

لقد ظهرت نظرية الخلق أواخر القرن التاسع عشر أي في عهد الانحطاط السياسي والاقتصادي والأدبي والفكري، وقد جاءت نظرية الخلق كرد فعل على تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي، فهي في أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المتردي. لذلك نادت بالفن الخالص أو الفن الحقيقي الذي يرفض ارتباطه بحليف ملوث فاسد (الاخلاق، العلم، المجتمع... الخ) لذلك رفضت أن يوظف الأدب والفن في خدمة أهداف نفعية.

والهروب من النفعية وعدم ارتباط الأدب بأي شيء خارجي (الدين، العلم، المجتمع) يؤدي إلى عودة الفن إلى برجه العاجي ويجعله يتبنى الجمالية المحضة. وبهذا يصبح الفن حراً، ووفقاً لهذا

الموقف فإن كل ما يروق حاستنا الجماليه يتسم بالصحه.

إن أصول النظرية هو العودة بالفن والأدب إلى مكانته السامية والابتعاد به عن السوق التجاري الرأسمالي، ومن الهام هنا أن نوضح أن فكرة الفن الخالص أو الفن للفن قد نقلت إلينا خطأ إذ وضعت في أدبنا ونقدنا العربي مقابلة ومواجهة لفكرة الالتزام. أي أن مبادىء نظرية الخلق لها أساس اجتماعي اقتصادي حضاري وهو ما غاب عن بال كثير من نقادنا ومفكرينا.

لكن أصحاب هذه النظرية وضعوا أنفسهم عرضة لكثير من الاعتراضات المنطقية فبدلاً من التوجه إلى جذور المشكلة اتجهوا إلى معالجة الظاهرة مفصولة عن جذورها وأسبابها الحقيقية.

فالفنان الخالص على سبيل المثال يرفض الفن من أجل النجاح والشهرةمع أن حب النجاح والشهرة صفة انسانية خالدة ولا تكون دائماً معارضة للفن أو تحط من قيمته، وأكثر من ذلك فإن الفن من أجل الحصول على المعلومات موجود في الروايات التاريخية والواقعية، كما أن المعلومات الصحيحة يمكن أن تكون مادة ممتازة للفن ولكن انتقاء المعلومات لا يشكل هدفاً خالصاً للفن. والفن من أجل قضية ما هو هدف انساني ويسمو على كل المواضيع الأخرى ويجب أن نعترف بأنه لا يحط من قيمة العمل الأدبي والفني توظيفه في خدمة قضايا انسانية نبيلة وفي المقابل فإن الأدب والقضية قد يعانيان أحياناً من اللجوء إلى النفاق وتحريف الأفكار والحقائق.

ومن المفيد أن نميز بين أربعة معاني للأدب في ضوء نظرية الخلق،

أول هذه المعاني ينظر إلى الأدب كتسلية خالصة وهذا النوع من الأدب يعتبر مستقلاً ومسؤولاً عن نفسه فقط. وثاني هذه المعاني أن الأدب تكنيك، فالأديب يستمتع بالتكنيك بحد ذاته، ولكن التكنيك يتضمن الهدف، فالتكنيك وسيلة لخلق شيء ما وهذا الشيء يجب أن يعتبر أهم من الوسيلة ذاتها، فأن يكون للأديب اسلوب شيء مقبول وجيد ولكن أن يكون الأديب اسلوبياً فهو شيء غير مقبول وثالث هذه المعاني أن الفن للفن والشعر للشعر والأدباء الذين يؤمنون بهذا المبدأ يرفضون كل صلة للأدب بقيمة أخرى مهما كانت، وموقفهم هذا موقف جمالي بحت حيث يعتبرون قيمة الأدب بكونه فناً، وأي شيء نفعي لا يمكن أن يدخل في اطار الأدب والفن. لكن الفن والادب يفرض الاتصال، والاتصال يفرض الارتباط باهداف أخرى منفصلة، ورابع تلك المعاني ينظر للعمل الأدبي على أنه كائن خلقه الأديب من ذاته ووسيلته في الخلق هي اللغة، فعملية الابداع الأدبي عملية خلق حرة وجوهر الأدب هو الصياغة والتشكيل.

أسسها الفكرية والفلسفية:

قلنا إن نظرية الخلق لها صلات حميمة مع نظرية التعبير. فنظرية الخلق تستند إلى الفلسفة المثالية الذاتية بل المغرقة في الذاتية. فقد إنتهى «كانت» - الذي كان له أثره الكبير في أصحاب النظريتين - إلى مثالي ذاتي متطرف. ففصل بين الجميل والمفيد بل وضع تناقضاً بينهما، وإذا كان أفلاطون قد رفض الفن لأنه غير مفيد على حد

ترضيه، فإن «كانت» يرفض الفن إذا ارتبط بأية فائدة أو منفعة أو غاية!!

وقد اهتم «كانت» بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله، فهو يرى أن كل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية فيها نفسها تنحصر الغاية منه، فالعمل الأدبي والفني له بنية ذاتية وما يجعل منه عملاً ... وثانيا هو هذه البنية، ويضيف كانت بأن كل شيء له غاية سوى ... ال فأمامه نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية، ولو وجد عالم ... ه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته.

ويفصل كانت بين الغاية والوسيلة فالتفاحة يراها الرسام جميلة لأنه ليس له منفعة أما التاجر فله منفعة في تحسين هذه الزراعة دون أن يكون همه الأول الجمال. فالجمال هو الشكل بعد تجريده من أي مضمون أو غاية! واقتران الجمال بالخير يجعل الجميل غير خالص لجماله.

ويرى كانت أن الحكم الجمالي النقدي يصدر عن الذوق وينبغي أن يكون ذاتياً أولاً وهو حكم غير خاضع للمنطق والعقل والسؤال عن الغاية.

أما هيغل فيرى أن مضمون الفن فكرة الجمال (المستقلة) مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي. بينما يقرر «تيوفيل جوتييه» بأن الفن ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته لذا فهو مستقل تماماً، ويمضي أبعد من ذلك حين يقول بأن «لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان

لا فائدة له، وكل ما هو نافع قبيح» [35] ومن المفيد أن نذكر أن الأديب الفرنسي بودلير (1821 - 1867) أول من قال بفكرة «الفن للفن» وقد وضع لديوانه عنواناً ذا دلالة «زهور الشر» ويرى بودلير بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وأن الشعر العظيم الذي يستحق اسم الشعر هو ذلك الذي يكتب لمجرد المتعة في كتابته [36]، ويمكن أن نضيف إلى قائمة اعلام نظرية الخلق اسماء كثيرة مثل إدجار آلان بو، أ. س. برادلي، بندتوكروتشيه، ت. س إليوت، توماس أرنست هيوم، عزرا باوند، جون كرورانسوم. . . . الخ غير أن كثيراً من هؤلاء لم يستمر في نهجه هذا وكثيراً ما عاد عن مبادئه وأفكاره وربط الأدب بالأخلاق والمجتمع والعلم والدين.

ويمكن أن نعرض أهم أسس نظرية الخلق وفق المحاور التالية:

أولاً ـ الشعر والحياة:

يرى أ. س. 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. غير انه يعود ـ فيؤكد غير مرة ـ فيما يشبه التناقض ـ بأن بين الشعر والحياة اتصالاً خفياً، ويضيف برادلي بأن التجربة الشعرية غاية في ذاتها وقيمتها هي قيمتها الذاتية، والحكم على الشعر يفرض دخول التجربة وتتبع قوانينها وان ننسى ما يربطنا بعالم الواقع، والفن لا يوضع مقابلاً

(35) النقد الأدبي الحديث: د. غنيمي هلال ا.ل.ر ص 306.

(36) المرجع نفسه: ص 308.

... عامة الانسانية لأن العمل الفني الناضج بحد ذاته منفعة[37][38].

ثانياً ـ الشعر والموضوع :

الموضوع، الفكرة، المحتوى، المضمون كل هذه لاقيمة لها، وينبغي ألا نهتم بها والذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني.

فالموضوع لا أهمية له لأنه لا يمنح العمل الأدبي أية قيمة، وليس بالضرورة أن يكون اختيار التغني بالوطن والبطولات القومية موضوعا لقصيدة ما، أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار موضوع آخر كالتغني بالأزهار مثلاً، ولو كان همنا ينصب على موضوعات الوطن، البطولة، الفلاح. . . . الخ فالأولى بنا أن نذهب إلى علماء السياسة والاقتصاد والزراعة وأن نقرأ المقالات السياسية والتاريخية والعلمية عن هذه الظواهر، ونحن لا نقرأ الشعر من أجل الموضوع، فموضوع العمل الأدبي لا يمنحه قيمة ما. وفي تأكيدهم لهذه الفكرة يضيفون بأن تباين التجارب الشعرية والفنية التي تكتب في موضوع واحد دليل على أن الخلق الفني يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الأديب وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه.

(37) للمزيد من التفصيل حول آراء برادلي انظر في «الأدب المقارن» د. محمد عبد السلام كفافي، بيروت، دار النهضة العربية 1972 ص 84 وما بعدها.

ثالثاً ـ الشعر والعواطف والانفعالات :

العمل الفني ليس نتيجة للشعور والمشاعر والعواطف فهناك قصائد تكتب في موضوع واحد وتجربة واحدة ومناسبة واحدة وتصدر عن عاطفة واحدة لكنها تتفاوت في جودتها فواحدة جيدة وأخرى رديئة. . لماذا؟! السبب في قدرة الشاعر على الخلق الفني. فالعواطف والتجربة والموضوع والمناسبة لا تؤثر في القيمة الفنية للعمل، وهذا يعني أن الأدب ليس تعبيراً عن الانفعال ـ كما تزعم نظرية التعبير ـ فلو كان الأمر على هذا النحو لكانت التجربة الانفعالية باطن الفن وجوهره، والقصيدة هي ظاهر الفن أي مجرد صورة لذلك الانفعال وهذا يعني الفصل بين الجوهر والصورة أو بين الشكل والمضمون [38]، فالفن ليس تعبيراً عن العواطف والانفعالات، كما أن قيمة العمل الأدبي لا تتمثل بمقدار تضمنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا به كقراء، وإنما القيمة لقوة الابتكار والخلق الأدبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الايحاء وامتلاك قوة التأثير.

رابعاً ـ اللغة والخلق الفني :

العمل الأدبي كائن خلقه الفنان الشاعر من ذاته، واللغة مادة الأدب أما معنى الخلق الفني فهو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه، واللغة وسيلة الأديب للخلق الأدبي فاللغة

(39) «المجمل في فلسفة الفن»: بنديتوكروتشيه ت د. سامي الدروبي، دمشق، دار الأوابد ط 2، 1962 انظر ص 53 وص 185 وما بعدها.

هي موسيقاه وألوانه وفكره والمادة الخام، والذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعورية والفروق الدقيقة التي نشأت من هذه العلاقة.

خامساً ـ العمل الأدبي خلق حر:

يرى كروتشيه بأن الفن حدس خالص أو صور خالصة متجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم بل ومن الأخلاق واللذة، وهي مستقلة عن أية غاية عملية أو نفعية. فالفن خلق حر، ولتوضيح ذلك يقول: إن الفكر وسيلة للحياة لكن الحياة تصبح في لحظة ما وسيلة وأداة للفكر نفسه، ونحن ننتقل في هذه الدائرة من الفكر إلى الحياة ومن الحياة إلى الفكر ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك، لكن استئناف الطواف مصحوب دائماً بخلق شيء لم يكن موجوداً وهو ثمرة فعل حر، ولكن نفهم ذلك نقول بأن ما من شاعر يخلق أثره حراً من شروط الزمان والمكان، ولكن متى تم خلق القصيدة فقد أضيف إلى الوجود عنصراً لم يكن موجوداً من قبل أو اكتشفت حقيقة كانت إلى ذاك مجهولة[40]، ويقول كروتشيه ـ بما يذكر بفكرة المعادل الموضوعي عند إليوت ـ «إن الفن هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة» ونحن لا نستطيع أن نطلب من الفنان الخلاق «إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به»[41].

(40) المرجع نفسه: انظر ص 14، 15، 46.

(41) المجمل في فلسفة الفن: انظر ص 9، 10.

مركز رئيس للخدمات التعليمية
تصوير ـ تغليف ـ تجليد
جامعة الأزهر

سادساً ـ المعادل الموضوعي، الفن الموضوعي:

ليس الشعر تعبيراً عن المشاعر والعواطف والانفعالات بل هروب من المشاعر والانفعالات، وليس الشعر تعبيراً عن الذات أو الشخصية بل هروب منها، إن الشعر خلق.

بهذه المقولات يتقدم إليوت الذي فاقت شهرته حدود أوربا وامريكا لتصل إلى عالمنا العربي وغيره من البلدان، ليقدم لنا مفاهيم جديدة لما يسميه «الفن الموضوعي» ومن ثم «النقد الموضوعي» مؤكداً أن الشعر خلق، وفي مقاله المعروف «التقاليد والملكة الفردية» يحلل إليوت باسلوب الشاعر وحسه وتفكيره عملية الابداع الفني فيقول:

«ليس على الشاعر أن يبحث عن انفعالات جديدة وإنما عليه أن يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل ليخرج منها احساسات ليست في الانفعال العادي بالمرة، والانفعالات التي لم يجربها الشاعر شخصياً تنفع كما تنفع تلك التي يكون قد مر بها فعلاً. إن التعبير الشائع الذي يصور العملية الفنية من أنها «الانفعال يتذكر في هدوء»[42] لتعبير خاطىء كل الخطأ. إنها ليست انفعالاً وليست تذكراً ولا هي هدوء إذا استعملنا كلمة هدوء في معناها الأصلي. إن الابداع الفني تأمل عميق واخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق. تأمل عميق لطائفة كبيرة من التجارب الحسية التي لا تبدو للرجل العادي الضارب في الحياة انها تجارب أصلاً. إنها تأمل لا

(42) هذه عبارة ووردزورث وإليوت يرفضها.

عادياً ولا هو يشعر به أو يحس، إن التجارب لا تتذكر ولكنها موجودة، في جو ليس هادئاً إلا من حيث انه سلبي أو غير موجود بالنسبة للحادث الذي أوجب الانفعال، وليس هذا هو كل شيء، ففي تأليف الشعر ارادة وقصد، بل اننا في الواقع نرى الشاعر الرديء يحس حيث يجب الا يحس، أي حيث يجب أن يكون سلبياً، ويكون سلبياً حيث يجب أن يحس ويشعر، وكلا الغلطتين تجعلانه شخصياً لا عالمياً. إن الشعر ليس انفجاراً للانفعال وإنما هو فرار من الانفعال، وليس هو تعبير عن الشخصية إنه فرار من الشخصية، ولكن هؤلاء الذين ينفعلون حقاً ولهم شخصية هم وحدهم الذين يقدرون ما هي الرغبة في الفرار من كل هذا»[11] ويحاول إليوت أن يبرهن صحة مقولاته هذه حين يرى أن الشاعر ينفعل بتجربة ما ويتعاطف معها غير أنه عليه ألا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له يساويه ويوازيه، ويعين الشاعر في ذلك عقله وتعين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته. أي أن على الأديب أن يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو مركب جديد أي إلى خلق جديد، ويتم خلق المعادل الموضوعي للانفعال بانفصال الأديب عن ذاته، فكأن للأديب شخصيتين واحدة تنفعل وأخرى تخلق، والأديب لا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته المنفعلة. ذلك أن انفصال الأديب الفنان عن ذاته دليل

(11) نقلاً عن فن الأدب، المحاكاة: ص 139 و 140

عمقه وبلوغه حظاً موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالتكنيك. هذه المقدرة هي التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية أي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج هي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدباً، ولكن كيف يستطيع الأديب أن يبعد انفعالاته وينفصل عن ذاته ليخلق المعادل الموضوعي لتلك الانفعالات؟!

يجيب إليوت بأن كل ذلك يتم عن طريق عقل الفنان الذي يقوم بدور الوسيط في المعادلات الكيميائية. أي أن العواطف والافكار والتجارب تتحول بواسطة العقل إلى مركب جديد يختلف تماماً عن الأصل بينما يظل العقل هو هو. فدور العقل يشبه دور النار في المعادلات الكيميائية فهي تساهم في خلق مركب كيميائي جديد لكنها تظل هي هي بعد خلق ذلك المركب، وحتى يتحقق هذا أيضاً ينبغي على الشاعر أن ينأى بشخصيته عن عقله أي أن يفصلها ويبعدها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخالق أن يتفهم مواد هذا الموقف الفني من عاطفة واحساس وتجربة وافكار وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها هو القصيدة.

إن معيار التمكن الفني هنا هو - كما تقدم - أن ينأى الشاعر بذاتيته عن مادته وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخالق فبهذا وحده ينجو العمل الأدبي من الذاتية وتتحقق له الموضوعية، ويبدو أن إليوت يهدف من وراء كل ذلك إلى تأكيد أمرين:

أولا : هدم مقولة أن الادب تعبير عن الذات وعن الشخصية .

ثانياً: قيمة الأثر الفني ليس بما يحتويه من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية بل بما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية أي التكنيك أو الصياغة، ولكن ما هي مهمة الناقد إزاء هذا الأدب الجديد أو الفن الموضوعي؟ يحاول إليوت أن يضع أسساً جديدة لما يسميه أيضاً بالنقد الموضوعي، فيرى أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه، ومقياس نقده ينبغي ألا يكون من خارجه بل لا بد أن يلتزم - هذا المقياس - بتلك القوانين والحقائق وهي لدى إليوت قوانين وحقائق لغوية وجمالية خالصة. هذا هو أساس النقد الموضوعي الذي قال به إليوت، والناقد الموضوعي تبعاً لذلك يمتلك أداتين: التحليل، والمقارنة. أي تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي ببيان الأنساق والهيئات والتراكيب والعلاقات ومن جهة التشكيل الفني بتحليل الدلالات والرموز، والمقارنة تتم ببيان أثر الشعرية الموروثة في هذا العمل المنقود وتأثير هذا العمل في نقد التقاليد، فأثر الموروث أمر بديهي كذلك فإن العمل الشعري المعاصر - إذا كان ناجحاً - يضاف إلى تقاليد ذلك الموروث[44].

ملاحظات عامة على نظرية الخلق:

يتضح من العرض الموجز لنظرية الخلق أن كثيراً من الفلاسفة والأدباء والنقاد قد اهتموا بارساء مبادئها، وقد انصب اهتمامهم على

(44) حول المعادل الموضوعي والنقد الموضوعي استعنت بكتابي «قضايا النقد الأدبي» ص 21 خاصة، و «مقدمة في نظرية الأدب» ص 111 وما بعدها.

فيه الآثار الأدبية أي على جوهر الاعمال الأدبية الذي يتمثل عندهم بالصياغة أو التكنيك أو التشكيل، وارتباطاً مع ظروف نشأتها يمكن القول بأن هؤلاء قد رفعوا راية الجمال في وجه المجتمع الرأسمالي الذي حول كل شيء إلى سلعة، وقد فصلوا بين الجميل والمفيد لأن الجميل أصبح غاية في حد ذاته وهذا يعني أن على الناس أن يتوجهوا نحو الفن لا الفن الذي يتوجه نحو الناس. لقد رأوا الواقع المحيط بهم قبيحاً رديئاً وشكّوا في مقدرة الانسان على التغيير ولم يجدوا شيئاً يؤمنون به سوى الجمال فنادوا بالجمال الخالص.

ومهما يكن الأمر فإن نظرية الخلق قد ساهمت مساهمة كبيرة في التأكيد على النص الأدبي وصياغته وسموه الفني ولفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية.

لكن نظرية الخلق مليئة بالثغرات فهي في مجمل محاورها بدأت بمقدمات خاطئة وانتهت إلى نتائج خاطئة كذلك، ويمكن أن نقول بأن الموضوع والعواطف والانفعالات تؤثر كثيراً في صياغة العمل الأدبي وفي الشكل بالتحديد، والفارق بين عمل وآخر يعود إلى الفرق في الخبرات الاجتماعية لصاحبي العملين. بل إن الموضوع يتحول لدى الأديب الماهر إلى مضمون من خلال زاوية الرؤية التي يعالج بها موضوعه. كما أن إليوت يفسر عملية الابداع الأدبي بوضعه فروضاً تأملية، ومن شأن التأمل ألا يحقق (الموضوعية) التي يقصد إليها إليوت مادام هذا التأمل بعيداً عن أن يسنده العلم،

فالعلم المعاصر لا يؤيد نفتيت الانسان إلى قوى ومكان منفصلة. إن إليوت يتحدث عن الفنان وكيف يبدع لكنه يهدف الوصول إلى العمل الأدبي، هذا العمل الذي ينتمي إلى عالم خاص هو الفن الذي يختلف عن العالم الداخلي للفنان وعن عالمه الخارجي في ان عالم الفن مسير بقوانين ذاتية، لغوية جمالية. هذا النظر يعزل العمل الفني عن الفنان ويعزل الفنان عن مجموع علاقاته[45]. واخيرا فإن مصطلح المعادل الموضوعي - المستمد من الرياضيات - يحمل تناقضا بين ما قصد إليه أصحابه وبين دلالته، فالمعادل هو معادل لشيء أي أن البحث عن المعادل يفرض البحث عن المعادل وهذا يعني أن العمل الأدبي حتى في هذه الحالة له صلة بشيء خارجي[46].

(45) مقدمة في نظرية الأدب: ص 206، 207 وما بعدهما.

(46) انظر في مجلة فصول القاهرية العدد الخاص «بالرواية في القص» مقال «بعاد نجيب محفوظ» د. جابر عصفور.

نظرية الانعكاس

تمهيد:

في القرن التاسع عشر ظهر أدب جديد اصطلح على تسميته بالأدب الطبيعي والأدب الواقعي، وقد جاء هذا الأدب نتاجاً للتقدم العلمي والتكنولوجي والاقتصادي والاجتماعي.. الخ. وبظهور هذا الأدب الجديد ظهرت محاولات عديدة تربط بين الأدب والحياة أو البيئة أو الوسط أو المحيط أو الواقع أو الظروف الاجتماعية، على ما في هذه العبارات من تباين، ولعل أهم تلك المحاولات هي المحاولة التي قام بها «هيبوليت تين» في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الانجليزي» الذي نشر عام1863 والتي لقيت اهتماماً من قبل النقاد والمفكرين. ويرى تين أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب:

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

(ب) ـ البيئة: فالانسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية، هي التي تتحكم بالأدب والحياة العقلية. فقد كان تين مؤمناً بحتمية البيئة (فالمناخ في انجلترا مثلاً يؤثر في تشكيل المزاج للفرد الانجليزي وبالتالي يؤثر في الأدب) وهو يؤكد تأثير المناخ في المزاج الانساني.

(ج) ـ الزمن، أو اللحظة التاريخية: وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركاً ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث وربما يعني به ما عبر عنه شاعر عربي قديم بقوله «لكل زمان دولة ورجال».

ويقرر «تين» أن الفن جوهر التاريخ وخلاصته وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الانسان في زمن معين ومكان معين. إن الاعمال الفنية وثائق وآثار والازمان تتركز في الاعمال العظيمة.

ولعل أهم نقد وجه إلى «هيبوليت تين» كان من استاذه «سانت بيف» الذي أبدى اعجابه بكتاب تين لكنه اضاف بأن تين لم يتوصل إلى اكتشاف ما هو جوهري في طبيعة الشعر وأضاف بأن الاعمال الأدبية ليست سجلات تاريخية[47]. وعلى أية حال فإن تين يقول بالأثر الحتمي للتربة والمناخ في انتاج الأديب لكنه لا يقول بحتمية الأثر الاجتماعي أي لا يتحدث عن أثر العلاقات الاجتماعية وبنية

(47) حول آراء تين ونقدها أنظر في «الادب المقارن» د. كفافي، انظر ص 82 وما بعدها. وانظر في «التطور في الفنون» توماس مونرو. الجزء الأول.

المجتمع في الانتاج الأدبي. كما أن الأدب عنده صورة للبيئة لكن الأدب لا دور له بعد ذلك في هذه البيئة. وربما كان هيبوليت تين أسير الفلسفة التي استندت إليها المدرسة الطبيعية والتي عرفت الانسان على لسان رائدها «إميل زولا» بوصفه حيواناً سلبياً، حيواناً خلقته الوراثة والبيئة ولا قدرة له على الخلاص من قدره المحتوم فالانسان ليس محركاً وإنما هو يتلقى الافعال دون أن يكون قادراً على القيام برد الفعل.

وفي اواخر القرن التاسع عشر ظهرت محاولة أخرى لتفسير الفن على أسس جديدة وقد أثارت اهتمام النقاد والمفكرين، لكنها لم تخرج عن اطار الفلسفة المثالية شأنها شأن محاولة تين. هذه المحاولة قام بها أديب فاقت شهرته حدود بلاده، واحتلت اعماله الأدبية مكانة مرموقة في مسار الأدب العالمي، إنه «ليو تولستوي» الذي حاول في كتابه «ما الفن؟» أن يكون داعية إلى فن يسعد الجماهير الفقيرة على وجه الخصوص. لقد آمن بأن العلم والفن أداتان لتقدم الانسانية، ورأى بأن الشعور الديني هو أساس الفن العظيم دون أن يعني هذا التعصب الديني، وقد رفض تولستوي الكثير من روائع الفن العالمي ولم يستثن بعض اعماله من الرفض مثل (الحرب والسلام، وأنا كارنينا) بحجة أنه كان قد كتب هذه الأعمال في جو ارستقراطي فاسد ملوث وبانها كتبت للارستقراطية كذلك. لقد اهتم تولستوي بالعلاقة بين الأدب والقراء ورأى أن وظيفة الفن هي أن ينقل إحساس الفنان إلى المتلقي، فمهمة الفن مهمة توصيلية، أي ايصال انفعال الفنان إلى المتلقين وبالتحديد إلى كل الناس البسطاء

وإن لم يستطع أن يفعل ذلك فلا يعد فنا. ومع أن تولستوي ينطلق - على ما يبدو - في تنظيره للفن من هدف نبيل يتمثل في العمل على اسعاد كل الناس، لا أن يكون الفن محصوراً في فئة بعينها، فإن آراءه أيضاً تنفي أن يكون للفن علاقة بالواقع الاجتماعي لأن هدفه فقط هو أن يوصل احساساً[48].

لقد حظيت آراء تين وتولستوي باهتمام كبير إلى حد جعل من يطلق على آراء تين «نظرية تين في الجنس والبيئة والزمن» ومن آراء تولستوي « نظرية العدوى»، وقد أثرت آراء تين تأثيراً واسعاً في الدراسات الأدبية والنقدية ووصل تأثيرها إلى نقدنا العربي الحديث حيث تجلى في بعض كتابات الدكتور طه حسين، وقد ساهمت في ايجاد تصورات جديدة للأدب وفي انشاء مناهج نقدية تدرس الظاهرة الأدبية ومدى تأثرها بالبيئة، وعلى أية حال فإن هذه الآراء تعبر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنها لم تتوصل إلى ادراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى ادراك تناقضات المجتمع وعلاقاته، وهو ما أدى إلى جعل المجتمع كياناً مبهماً يتصف بتجانس وهمي ووحدة وهمية أيضاً وهو ما يدل مرة أخرى استنادها إلى الفكر المثالي.

نظرية الانعكاس:

خلافاً للنظريات الثلاث (المحاكاة - التعبير - الخلق) ولآراء تين،

(48) حول كتاب تولستوي انظر في «الأدب المقارن» ص 73 وما بعدها وفي كتاب «في الأدب: المحاكاة» ص 134 وما بعدها.

استندت نظرية الانعكاس في تفسير الأدب نشأة وماهيّة ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، هذه الفلسفة التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي، وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة تماماً عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يتسم بالحركة. فبدلاً من أن يضعف صوت انصارها ويقل عددهم كما هو شأن النظريات السابقة نجد عكس ذلك إذ يزداد عدد أنصارها محاولين بين الفترة والأخرى أن يطوروا من بعض قضاياها أو مفاهيمها وهو الأمر الذي يجعلها متجددة وأكثر خصوبة، ولم تتميز نظرية الانعكاس بهذا فحسب بل اضافة إلى ما تقدم فإنها تتميز عن سائر النظريات بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية (ركزت نظرية المحاكاة على زاوية المتلقي، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي) وإنما تناولتها من كافة جوانبها.

ولعل استنادها إلى الفلسفة الواقعية المادية قد جعل منهجها مختلفاً تماماً. فلم تعتمد على الوصف والتأمل بل اعتمدت على وضع الفروض والاستقراء ودراسة تاريخ الفنون العالمية، وحاولت أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءاً من الظاهرة الثقافية عامة مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن بقية أنساق المعرفة والعلوم الانسانية.

وترى الفلسفة الواقعية المادية ـ وهي الأساس الفلسفي لنظرية الانعكاس كما قلنا ـ ان الواقع المادي أي علاقات الانتاج وقوى الانتاج (وهي ما تسميه بالبناء التحتي) تولد وعياً محدداً هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن (وهو ما تسميه بالبناء الفوقي). وترى أن أي تغير في البناء التحتي يستتبع تغيراً في البناء الفوقي. أي أن التغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي. غير أن العلاقة بين البناءين علاقة جدلية بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي يعود فيؤثر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحريره أو تعديله أو تغييره. ومع أنها تؤكد بأن لكل منهما استقلالية نسبية فإنها تؤكد كذلك الاستقلالية النسبية لكل فرع أو نسق من فروع البناء الفوقي (كالفن والفلسفة والسياسة) إذ لكل فرع قوانينه الخاصة به، ويمكن أن نمثل على العلاقة بين البناءين التحتي والفوقي بانتقال المجتمع من العصر الاقطاعي إلى العصر البرجوازي حيث تغيرت أشكال الوعي والقيم والمفاهيم الفلسفية والأدبية والفنية.. الخ.

فكل تغير إذن في علاقات الانتاج أو في البناء الاقتصادي الاجتماعي يستتبع بالضرورة تغيراً في الرؤية لمفهوم المجتمع، والانسان واللغة، والادب والقيم... الخ وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الاشكال الأدبية من حيث الموضوعات والاساليب والاهداف، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي. لكنه لايعني 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.

وبما أن المجتمع ليس كلاً متجانساً فاننا نلمس في المجتمع ثقافتين، ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة السائدة والمسيطرة على المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى تبنيها الطبقات المقهورة والمستغلة والمسيطر عليها، وعلى هذا الاساس فإن للفن والأدب بعداً طبقياً اجتماعياً، أي هناك أعمال أدبية ممثلة للواقع الاجتماعي وتدعو للتصالح معه، وأعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل. أي أن بعض الأعمال تنطوي على رؤية ممثلة تصالحية وأخرى تنطوي على رؤية تجاوزية وهنا يصبح الانعكاس أنواعاً، فهناك انعكاس طبيعي (مزيف) وانعكاس واقعي (صادق) على حد تعبير لوكاش، وهذا يدل بأن المقولة التي تستند إليها نظرية الانعكاس - والتي استمدت اسمها منها - والتي تتمثل في أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، تعني أن الانعكاس ليس آلياً ولا متوازياً ولا بسيطاً وإنما هو عملية متداخلة معقدة مركبة.

وهذا يعني بأن الاعمال الأدبية لها صلة بالواقع لكنها ليست كلها واقعية»، وهنا لا بد من الوقوف عند قضية هامة تتصل بمفهوم الالتزام أو بمفهوم الواقعية إذ كثيراً ما تعرضا للفهم الخاطىء والتشويه سواء من قبل أنصارهما أو خصومهما فالمفاهيم الشائعة خطأ أن العمل الواقعي هو الذي يصور أحداثاً وقعت بالفعل وان الالتزام يعني

مطالبة الأديب بتصوير الأحداث والمشاكل الاجتماعية أي أن يوقف أدبه على تصوير الهموم الاجتماعية وأن يتخلى عن همومه الذاتية، وبهذا المعنى فإن الالتزام يتوازى ويتداخل مع النقد الاخلاقي أي يصبح قضية أخلاقية فالناقد الاخلاقي يطالب الأديب بالالتزام بالأخلاق، والناقد الواقعي يطالب الأديب بالالتزام بتصوير الهموم الاجتماعية، وهنا يصبح مفهوم الالتزام - بالفعل - بعيداً عن اطار النظرية وفلسفة الفن، ولكن بناء على ما قلناه سابقاً فإن مفهوم الالتزام ومفهوم الواقعية يصبح لهما معنى آخر يتصل بل ينبع من صميم الفن، هذا المعنى يتمثل في أن الالتزام وتصوير الواقع هو أمر يلقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية وبعبارة أخرى نستطيع القول بأنه كلما انغرس الأديب بتصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل حقق لأدبه ارتقاءً وسمواً فنياً وبالمقابل فإن تصوير الهامشي والسطحي أمر يهبط بالأدب والفن - واحسب أن مفهوم الالتزام بهذا المعنى يلقي باضواء ساطعة على مسألتي التشاؤم والتفاؤل كما قد يوضح أكثر معنى الانعكاس الطبيعي والانعكاس الواقعي.

وبما أن نشأة الأدب هي انعكاس للواقع الاجتماعي فإن طبيعة الأدب لا بد وأن ترتبط بذلك الواقع الذي انتج فيه. ومن خلال استقراء تاريخ الفنون الأدبية العالمية يرى أصحاب نظرية الانعكاس أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الاقطاعي وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البرجوازية، وان التقدم العلمي والتكنولوجي ولّد المدرسة الطبيعية، وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية، لذلك كله فإن الأدب صورة للواقع الاجتماعي

الذي انتجه أو انتج فيه وإن صورة الأدب تتغير بتغير صورة المجتمع.

ولعل كل ما تقدم يثير أسئلة متعددة مثل: أليس الأدب إستخدام خاص للغة؟ وما هو دور الفرد المبدع الأديب الذي يتميز عن غيره من الناس؟ ثم إذا وجد عدة أدباء في مرحلة اجتماعية واحدة وربما في طبقة اجتماعية واحدة فهل يفرض هذا تماثلاً في إنتاجهم الأدبي؟ ثم هل يعني تقدم المجتمع تقدماً في الاشكال الأدبية؟ وهل تفرض انتكاسة المجتمع انتكاسة في الاشكال الأدبية؟ وهل الأعمال الأدبية الحديثة أكثر فنية من الأعمال التي جاءت انعكاساً لمراحل اجتماعية قديمة؟ ولماذا تستمر فنية الأعمال القديمة؟.

مثل هذه الأسئلة والتساؤلات لم يغفلها أصحاب نظرية الانعكاس بل حاولوا الإجابة عنها.

إن التغيرات الاجتماعية تفرض تبدلاً في الرؤية والمواقف والمفاهيم وكذلك في الاشكال واللغة، والأديب عضو في جماعة، إنه كائن طبقي أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية في التحليل الأخير. إذ لا وجود للفرد المطلق لأن الفرد خارج المجتمع هو خارج نفسه، والأديب لا يبدأ من الصفر فهناك مواد سابقة مثل العادات والتقاليد والموروث ودرجة التطور الاجتماعي والأدبي. كل هذه الأمور تؤثر في الأديب أي أنه يتأثر بالجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها كما يؤثر فيها ثم أنه يقدم انتاجه إليها، والأديب حين يكتب ويبدع فلكي

يعبر عن علاقته بالواقع أو بالمجتمع أو بالعالم، إنه يشعر أن هناك خللاً ما في تلك العلاقة، وهذا ما يدفعه إلى تجسيد رؤية جديدة للمجتمع أو العالم متوسلاً شكلاً من أشكال الأدب، فالأديب هو الأداة التي يعبر المجتمع عن نفسه من خلالها أو أداة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب.

صحيح أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل. إن الابداع فعالية اجتماعية، إن بدأ فردياً للوهلة الأولى. . إن الأديب وفي اللحظة التي يكتب بها ليتصل بالآخرين ينتقل فعله من الاطار الفردي إلى الإطار الجماعي أو الاجتماعي، فهو حتى لو كان معزولاً في حجرة لا يستطيع إلا أن يفكر في الآخرين ويحاورهم. بل إن حواره الداخلي مع ذاته يحاول أن يكتبه ويتوجه به إلى الآخرين. إن العمل الأدبي نتيجة جهد فردي متميز لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه.

وطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها، وطالما أنه يكتب لكي يعبّر عن علاقته بالمجتمع فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير. فهو يمزج الخاص بالعام أو الفردي بالجماعي لكي يحقق لتجربته الأدبية شرطاً أساسياً من شروط نجاحها يتمثل في التواصل مع القراء.

وحتى على صعيد اللغة نجد أن الأديب يتعامل مع ظاهرة اجتماعية، واسلوبه الخاص نتاج للتفاعل مع اللغة، وهذا التفاعل

٤٦

يتم عبر صراع ومعاناة من الطرفين. . فالأديب يجهد في كبح جماح اللغة وتطويعها لتخدم له هدفاً محدداً، والأديب أيا كان عضو في جماعة، هذه الجماعة (لا الفرد ولا حتى مجامع اللغة) هي خالقة اللغة والمفردات والرموز لذلك لا يمكن أن يتأتى له أن يبني شكلاً أدبياً (لغوياً) خارجاً عن جماعته، فالأديب مقيد بمستوى لغوي معين يحدده الوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها، والأديب بلا شك يستخدم اللغة المألوفة (لغة الجماعة) بطريقة خاصة، ولكن حتى هذا الاستخدام الخاص للغة - أي الصياغة والتشكيل - يحدد برؤية الأديب للغة ووظيفتها ونوعية الجمهور الذي يخاطبه، والتي تعد - أي الرؤية - في التحليل الأخير نتاجاً لواقع ثقافي طبقي سياسي اقتصادي ينتمي إليه الأديب، وبالطبع يمكن القول هنا بأن الأديب العبقري هو الأقدر على تشكيل اللغة بما يواتي هدفه، وهو هدف اجتماعي ايضاً.

من كل هذا يتضح أن الاسلوب أو الشكل له دلالة اجتماعية، ولا شك بأن مضمون العمل الأدبي هو كذلك نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب والظواهر الاجتماعية أو الحياتية العامة. فمضمون العمل الأدبي وشكله - إذا جاز التعبير - نتيجة للتفاعل الخلاق بين الفرد والجماعة، هذه العلاقة الجدلية تنعكس على العمل الأدبي من حيث هو كل موحد فتصبح القصيدة أو الرواية شكلا ومضموناً معبرة عن موقف الأديب من المجتمع والعالم.

غير أن تواجد عدة أدباء ينتمون إلى طبقة اجتماعية واحدة

ويعيشون في ذات المرحلة، لا يفرض بالضرورة تماثلاً في إنتاجهم الأدبي وإن كان المرء يستطيع أن يستنبط ملامح مشتركة بين الأعمال الأدبية التي تنتج في مرحلة اجتماعية محددة. كما أن تقدم المجتمع لا يفرض بالضرورة تقدماً بالاشكال الأدبية، ولا انتكاسة المجتمع تؤدي بالضرورة إلى انتكاسة في الشكل الأدبي لأن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست آلية ولا متوازية ـ كما تقدم ـ بل متداخلة ومعقدة.

والأعمال الأدبية الحديثة لا تعني أنها أكثر فنية من الأعمال القديمة لأن تطور الأدب يتباين عن تطور بقية العلوم الطبيعية والانسانية وهذا يعود إلى طبيعة الأدب ذاته. أما أن بعض الأعمال الأدبية القديمة لا تزال تمتع قراءها وتستمر فنيتها إلى أيامنا، فهذا يعود إلى أن هذه الأعمال الأدبية قد استطاعت أن تعكس ما هو جوهري في مرحلتها، والجوهري يعني تصوير الانسان في لحظة من لحظات تطوره ونزوعه نحو مزيد من التحرر وتأسيس واقع أفضل، وهو ما يؤدي إلى تصوير جذر إنساني مشترك في القديم والحديث وهو ما يجعلنا نستمتع بالاعمال الأدبية القديمة حتى اليوم، وبعبارة أخرى فإن هذه الأعمال قد تضمنت دلالة نسبية تتعلق بالواقع الاجتماعي المحلي، ودلالة ثابتة تتعلق بالدلالة الانسانية العامة، والفن الفقير هو الذي يتضمن الدلالة التاريخية النسبية. أما الأعمال الأدبية الخالدة فهي الأعمال التي تتضمن الدلالتين لكن نجاحها في صياغة الثابت إنما يتحدد بقدرتها على صياغة النسبي التاريخي: أي قدرتها على استخلاص العام من الخاص والثابت من النسبي والنموذجي

من العارض، وهذا هو الاساس العلمي للتفريق بين المحلية والعالمية في الأدب[19].

ومن المفيد أن نذكر أن موقف نظرية الانعكاس من القارىء يختلف عن موقف النظريات الثلاث، فنظرية المحاكاة ترى أن الأدب يطهر عواطف القارىء، وترى نظرية التعبير أن مهمة الأدب هي إثارة انفعالات وعواطف القارىء، أما نظرية الخلق فترى أن الأدب يسلي القارىء ويخلق لديه احساساً بالمتعة الخالصة أو بالجمال الخالص. ومن كل هذا يتبين أن القارىء مجرد متلق للعمل. أما نظرية الانعكاس فإنها تنظر للقارىء كمتلق ومشارك بشكل غير مباشر في عملية الابداع الأدبي.

فالأديب حين يكتب ـ وبديهي أنه لا يكتب لنفسه ـ فإنه يكتب إلى جمهور من القراء له مستواه العلمي والثقافي ووعيه الفني ولذلك فإنه حين يكتب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه القضايا، وهذا يؤثر في تشكيل وصياغة العمل الأدبي، فالأديب الذي يتوجه بكتابته الى الجمهور العريض غير المتجانس ثقافياً وعلمياً لا يمكن أن يكتب بأسلوب معقد غامض ملغز، بل يفرض عليه ذلك الجمهور أن يخاطبه بأسلوب يتسم بالبساطة والوضوح دون أن يعني ذلك اللجوء إلى المباشرة والتقريرية، فالبساطة لا تتنافى مع الجمال ولا تحط من قيمة العمل، وفي الجهة المقابلة يمكن القول بأن الأديب الذي يتوجه بأدبه إلى النخبة المثقفة أو الطليعة يكتب بأسلوب آخر،

(19) لمزيد من التفصيل انظر في «مقدمة في نظرية الأدب» ص 127.

ومع أن هذه القضية تبدو مفهومة إذ أن الكاتب المسرحي قد يهدف إلى الارتقاء بذوق الجمهور العريض ووعيه الفني والثقافي فيكتب بأسلوب يثير القراء ويدفعهم إلى مزيد من القراءة الواعية، فإن ما يعنينا هنا أن جمهور القراء ليس سلبياً أي ليس مجرد متلق للأعمال وإنما له حضور غير مباشر أو مشاركة غير مباشرة، فالجمهور ونوعيته يتدخل - من ضمن عوامل أخرى كثيرة - في تشكيل الأعمال الأدبية وهو ما يؤكد أن عملية الإبداع الأدبي فعالية اجتماعية.

وحين نتحدث عن وظيفة الأدب في ضوء نظرية الانعكاس ينبغي أن نكون على دراية بأن هذه النظرية ترى أن الإبداع الأدبي فعالية إجتماعية، وهذا يعني أن الأدب تجربة انسانية، فالأديب يهدف من وراء تجسيد رؤيته بشكل جمالي لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته - بل لكي نشاركه التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير وجهة نظرنا - كقراء - أو تعديلها أو تأكيد ما كنا نؤمن به، فالعمل الأدبي قد يغير موقف بعض القراء تجاه المجتمع أو الحياة أو العالم، وقد يعدل أو يؤكد مواقف آخرين، وحصيلة كل ذلك خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة أي من خلال الإيحاء والإيماء.

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

فالأدب يخاطب العقل والشعور ويهدف إلى شحذ قوة الإدراك، أي إلى استثارة الوعي وتنويره وحفزه، وإلى فهم العالم أكثر، وإلى

مساعدة الناس على إدراك واقعهم الاجتماعي وتغييره.

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

ملاحظات عامة على نظرية الانعكاس:

يتضح من هذا العرض الموجز لنظرية الانعكاس أنها تستند إلى الفلسفة الواقعية المادية وهي بهذا تقف مضادة للنظريات الأدبية الثلاث سواء في رؤيتها لنشأة الأدب أو طبيعته أو وظيفته. وقد خاض أعلامها صراعاً فكرياً وفلسفياً فنياً ضد أصحاب فكرة الفن الخالص والجمال الخالص ورأوا أن هؤلاء إنما يحطون من شأن الأدب ودوره الهام، كما يستخفون من شأن المبدع الأديب لأنهم ينظرون إلى عمله على انه نوع من اللعب والزخرفة والتشكيل الخالي من أي مضمون اجتماعي. وقد رفض أعلام نظرية الانعكاس فكرة الفن الخالص والجمال الخالص كما رفضوا الأدب الذاتي والفردي، والأهم من هذا وذاك أنهم رفضوا أن تكون العواطف والانفعالات - فحسب - المحور الرئيسي للأدب، مع أنهم لم يغفلوا أثرها وأهميتها في تشكيل الأعمال الأدبية.

ولم يقتصر رفضهم لفكرة الشيء في ذاته أو فكرة الفرد المطلق والفن المطلق والوظيفة المطلقة للأدب بل رفضوا أيضاً فكرة المعايير

النقدية المطلقة، وقالوا بأن المعايير النقدية ينبغي أن تشتق من واقع المرحلة الاجتماعية والثقافية التي انتج فيها الأدب.

إن أعلام نظرية الانعكاس يشددون على الدلالة الاجتماعية للاعمال الأدبية والفنية وعلى الصلة بين الأدب والمجتمع، غير أن مدى العلاقة بين الأدب والمجتمع وشكل هذه العلاقة قد ظل وما زال مثار نقاش واسع بين أعلام هذه النظرية وخصومها، وبين أعلامها فيما بينهم على نحو ما نرى في كتابات بليخانوف ولوكاش وأرنست نيشر وغيرهم[50].

(50) لمزيد من التفصيل حول نظرية الانعكاس انظر المراجع التالية:

1 ـ الفن والحياة الاجتماعية: جورج بليخانوف ت الياش هاهين موسكو دار التقدم 1983.

2 ـ الفن والتصور المادي للتاريخ: جورج بليخانوف ت جورج طرابيشي بيروت دار الطليعة 1977.

3 ـ دراسات في الواقعية الاوربية: جورج لوكاش ت امير اسكندر القاهرة الهيئة المصرية 1972.

4 ـ ماركسية أم وجودية: جورج لوكاش، ت جورج طرابيشي دمشق، دار اليقظة د. ت.

5 ـ ضرورة الفن: أرنست فيشر، ت ميشال سليمان بيروت، دار الحقيقة د. ت.

6 ـ مشكلات علم الجمال الحديث: مجموعة من العلماء السوفييت، ت فريق من دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة 1979 انظر بشكل خاص فصل «الصورة الفنية».

نظرية الأنواع الأدبية

تحدثنا في النظريات الأدبية الأربع (المحاكاة ـ التعبير ـ الخلق ـ الانعكاس) عن الأدب كحقيقة عامة. لكن كلمة أدب تندرج تحتها أشكال أو أجناس أو أنواع أدبية متعددة مثل الشعر، الرواية، المسرحية، القصة القصيرة.. الخ وكل نوع من هذه الأنواع يندرج بدوره إلى أنواع أخرى أو أشكال أخرى وهكذا. ولا شك أن قضية النوع الأدبي قضية هامة في تاريخ الأدب والنقد الأدبي فهناك أنواع أدبية تنقرض وأخرى تظهر وهكذا، فهل هناك صلة بين التراجيديا المنقرضة والدراما كفن جديد؟ وهل هناك صلة بين الملحمة وفن الرواية؟ بعبارة أخرى، لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ ثم ما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية؟ هذه الأسئلة إذا ما حاولنا الإجابة عنها وجدنا أنفسنا في ميدان جديد يسمى علم الأنواع الأدبية أو نظرية الأنواع الأدبية، ولا شك أن حديثنا وبحثنا هنا يختلفان عن حديثنا عن الأدب كحقيقة عامة أي أن نظرية الأنواع الأدبية تختلف عن نظرية الأدب من حيث محاورها وموضوعها. ومن حيث الأسئلة التي تحاول أن تجيب عنها.

ومن المفيد أن نذكر ان الدارس الأدبي يجد في العصر الحديث دراسات نقدية وعلمية تحاول أن تضع مقومات وقواعد لكل نوع أدبي فهناك ما يسمى بنظرية الشعر، ونظرية الرواية، ونظرية المسرح، ونظرية المسرح الملحمي، ونظرية القصة القصيرة. . الخ. لكن نظرية الأنواع الأدبية بشكل عام لا تطمح إلى إرساء أصول نظرية لكل نوع أدبي وإنما تحاول الاجابة عن السؤالين الهامين اللذين ذكرناهما في البداية وهما لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية؟

وهنا يمكن القول بأن «نظرية الأنواع الأدبية مبدأ تنظيمي فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (الفترة أو اللغة القومية) وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة»[51].

ويعتبر أرسطو واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية حيث قسم الأدب في كتابه «الشعر» إلى ثلاثة أنواع التراجيديا، الكوميديا، والملحمة، وقد بين خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع والمضمون أو الاداء والوظيفة[52].

وقد حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة ولذلك ينبغي أن يظل منفصلاً عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع. وقد ظل يعمل

(51) نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين، ت محي الدين صبحي، دمشق 1972 ص 296.

(52) انظر ما ذكرناه سابقاً عن تفرقة ارسطو بين التراجيديا والملحمة.

بآراء أرسطو حتى القرن السابع عشر حيث وجد البعض ضرورة إدخال المأساة والملهاة معتمدين على أعمال شكسبير. ومهما يكن الأمر فإن نظرية الأنواع الأدبية لدى أرسطو لم تكن مذهباً شكلياً فارغاً، بل كان لها أساس فلسفي أكثر بكثير مما أتيح له أن يظهر منه، ولعل محاسنها تكمن في ذلك المبدأ الصحيح والضروري القائل بأن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به، ويعمل حسب مستواه الخاص به، كما أن له إجراءه المناسب له[53].

وإذا كان أرسطو يعيد وجود الأنواع الأدبية إلى أسباب موضوعية في جملتها، فإن موقف النقاد المحدثين يتمثل في التمرد الكامل على مفاهيمه وآرائه، هذا التمرد الذي يصل حد التطرف عند كروتشيه الذي يحاول تحطيم كل مفهوم كلاسيكي، لهذا ينفي كروتشيه انقسام الأدب إلى أنواع قائلاً بأن «الأدب مجموعة من القصائد المفردة والمسرحيات والروايات تشترك في اسم واحد»[54]. أما «هدسون» فإنه يقترب كثيراً من التفسير النفسي الذي يرى أن الأنواع تظهر تلبية لحاجات نفسية بشرية سواء من قبيل المبدع أو المتلقي فرداً أو جماعة. ويرى «هدسون» أن الأنواع الأدبية قد وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية الكبرى التي يمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع:

1 - رغبتنا في التعبير الذاتي (أوجد الشعر).

(53) انظر في «مقالة في النقد: عراهام هو ص 103.

(54) نظرية الأدب: رينيه ويليك ص 295.

2 ـ إهتمامنا بالناس وأعمالهم (أوجد المسرح).

3 ـ إهتماما بعالم الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود (أوجد الأدب القصصي).

4 ـ حبنا للصورة من حيث هي صورة (أوجد الأدب ككيان قائم بذاته)[55].

وهناك من ينظر إلى الأنواع الأدبية نظرته إلى الكائنات الحية من حيث تطابقهما في النشأة والنمو والتطور والانقراض، «فسيموند» يرى أن النوع الأدبي يمر بمراحل تناظر مراحل الجنين، والبلوغ والنضج والتدهور والفناء، في ضروب النمو التي تعودنا أن نعتبرها فسيولوجية وذهب إلى أن مراحل التقدم هذه حتمية لا مناص منها، من حيث أنها تظهر «قانوناً محدداً للتعاقب» يتناول به النقد التاريخي حقيقة علمية، ويرى «برونتيير» بأنه كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور وينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية ـ لا يفنى تماماً، وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه[56]. وقريب من هذا المعنى قسم بيكل الشعر إلى نوعين ملحمي وغنائي يسبق أولهما (الملحمي)

(55) الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، دار الفكر العربي ط 5، 1973 ص 21.

(56) التطور في الفنون: توماس مونرو، ت محمد أبو درة وزميليه، القاهرة الهيئة المصرية العامة 1971 الجزء الأول ص 352 و 355.

ثانيهما (الغنائي) وينتهي تداخلهما إلى نوع ثالث هو الدرامي. كما أن الشعر الدرامي نوعان أو شكلان مأساة وملهاة ينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث وهو الدراما الحديثة.

أما ت. س. إليوت فقد قسم الأدب إلى مواقف ثلاثة: الغنائي، والملحمي، والدرامي وقد سماها «أصوات الشعر الثلاثة» وفي معرض تفسيره قال بأن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث، وأن الصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى جمهور صغير أو كبير، وأن الصوت الثالث هو صوت الشاعر عندما يبتدع حديثاً يدور بين شخصيات متخيلة. ويقول إليوت إن هذا التقسيم من وجهة التغليب فحسب، إذ أن الأعمال الشعرية ذاتها لا تعرف هذا الانفصال الحاد في الأصوات الثلاثة ولا يقوم أي منها على صوت منفرد. وإننا لنجد ـ في معظم الأحيان ـ الأصوات الثلاثة متداخلة في عمل شعري واحد. سواء كان هذا العمل غنائياً أو ملحمياً أو درامياً. وعلى الرغم من هذه الحقيقة فإن التمييز بين الأصوات الثلاثة ضروري»[57].

ويتضح مما تقدم بأن الآراء السابقة في تفسير تنوع التعبير الأدبي تستند ـ على الرغم من تعددها وتباينها ـ إلى الفلسفة المثالية بدءاً من آراء أرسطو مروراً بآراء كروتشيه وهدسون وبرونتيير وهيغل وانتهاء بآراء ت. س. إليوت. لذلك فإننا نجد تفسيراً مغايراً لآراء هؤلاء

(57) مقدمة في نظرية الادب: د. عبد المنعم تليمة ص 135 و 138 و 139.

جميعا لدى نظرية الانعكاس. إذ ترى أن ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية أي أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة تطوره. فالرواية ما كان لها أن توجد في بيئة بدوية بل كان ظهورها يحتاج إلى علاقات اجتماعية كثيفة (المدينة) وإلى ظهور مطبعة وقراء ومستوى من التعليم وصحافة ومكتبات... الخ وقد سبق أن قلنا إن نظرية الانعكاس تنظر إلى عملية الابداع الأدبي بأنها فعالية اجتماعية. وبالمقابل فإن المتلقي لا بد وأن يكون على درجة ما من التعليم والوعي الفني والقدرة على تلقي النوع الجديد وتذوقه.

وعلى أية حال فإن هناك اتفاقاً شاملاً بين النقاد والمفكرين بأن الأدب ينقسم إلى قسمين كبيرين هما الشعر، والنثر، ومن الثابت أيضاً أن الشعر أسبق إلى الوجود من النثر وهذا الكلام يؤيده تاريخ الأدب في كل أمة من الأمم، ولا يعني هذا أن أحدهما ينفي الآخر بل يوجد الشعر إلى جوار النثر ويأخذ كل منهما طريقه في مجالات التعبير التي تنبع من طبيعة كل منهما، ولا شك أن الشعر يتلقى سماعاً وقراءة أما النثر فمعظم أشكاله تقرأ لهذا كان لا بد لظهور النثر من اختراع الكتابة والتدوين واتساع صنوف المعرفة والعلم، ولما كان وجود الكتابة وانتشارها يمثل مرحلة متأخرة من تطور النوع البشري وحياته الاجتماعية فإنه لم يكن مستغرباً أن يجيء النثر متأخراً عن الشعر.

وقبل المضي قدماً في التعرف على أنواع الشعر وأنواع النثر لا بد

أن نجيب عن سؤال هام يتصل بمهمام نظرية الأنواع الأدبية اتصالاً وثيقاً، وهو: ما هي أسس التصنيف بين الشعر والنثر؟ أي ما هي الخصائص الخاصة لكل منهما؟ وعلى أي أساس نعتمد حينما نقول هذا نص شعري وذاك نص نثري؟

الحق أن هذه القضية أثارت اهتمام النقاد الغربيين كما أثارت اهتمام نقادنا العرب القدامى إلى حد أن أبا هلال العسكري ألف كتاباً عنوانه «الصناعتان» أي صناعة الشعر وصناعة النثر، وفي مجال التمييز بين الشعر والنثر نجد آراء متعارضة ومتناقضة، فقديماً حاول البعض أن يصنفوا الشعر والنثر حسب الموضوعات فقالوا بأن هناك موضوعات شعرية وموضوعات نثرية، وقد ثبت خطأ هذا الرأي من خلال الوقائع الأدبية نفسها، ورأى آخرون أن التفرقة ينبغي أن تتم من خلال تحديد الخصائص الخاصة لكل منهما وهذا يؤدي إلى القول بأن ما يميز الشعر هو عنصر الموسيقى والوزن والقافية، غير أن آخرين اعترضوا على هذا الرأي بقوة بقولهم أن الفية بن مالك تتوافر على عنصر الوزن والقافية لكنها ليست شعراً بل نظماً. كما وضح آخرون بأن الاستناد إلى التفرقة على أساس اللغة والموسيقى والايقاع والصوت إنما هو موقف يهتم بالعنصر الشكلي الخارجي ويغفل الطبيعة الجوهرية للشعر أو للنثر. ويضيف هؤلاء بأن التصنيف ينبغي أن يتم بالتركيز على اختلاف المصدر الأول لكل من الشعر والنثر، وبأن المصدر الأول للشعر هو ما يسمى بالحساسية الشعرية أو الحالة الوجدانية، وهناك من يرى بأن الشعر سمي كذلك

... والشعور ولأنه أكثر إثارة للمشاعر بينما يثير النثر الذهن والفكر.

لكننا يمكن أن نلمس فرقاً بين الشعر والنثر في استخدام اللغة، فاللغة في الشعر أكثر توتراً وإيحاء وذات ظلال متعددة أكثر من لغة النثر، فالشاعر يختار الكلمات ذوات الدلالات المتعددة لتكون هذه الألفاظ أكثر قدرة على الإيحاء بالمضمون الانفعالي والعاطفي والفكري، ومع أن الروائي مثلاً يختار الكلمات والألفاظ الدالة فإن الفارق بينهما في الدرجة، وهناك من يرى بأن كيفية تلقي الفن كثيراً ما تتحكم في شكله ولغته أيضاً لذلك فإن تباين لغة القصيدة عن لغة الرواية أو لغة المسرحية اساسه كيفية تلقي هذه الأنواع، فالمسرحية تتلقى رؤية وقراءة، والرواية تتلقى قراءة، أما الشعر فيتلقى سماعاً وقراءة.

ومهما يكن الأمر فإن هناك من يربط الانفعالات والشعور بالشعر ويربط الأفكار بالنثر مع التأكيد في الوقت نفسه بأنه لا تعارض بين الانفعالات والفكر. وعلى هذا الأساس يتطلب النثر المنطق والوضوح والتسلسل.

وعلى الرغم من التباين بين هذه الآراء والمواقف فإن الغالبية من النقاد والمفكرين يتفقون بأن ما يميز الشعر عن النثر هو عنصر الموسيقى الواضح في الشعر والصياغة الشعرية. ولا بد من تأكيد نقطة هامة وهي أنه لا فرق بين الأنواع الأدبية أو بين الشعر والنثر من حيث الجوهر، فلكل منهما استخدام خاص للغة، لكن الفارق

بينهما في الدرجة إضافة إلى بروز عنصر الموسيقى في الشعر، والطريف أن عنصر الموسيقى في الشعر قد دفع جان بول سارتر في كتابه «ما الأدب»[58] إلى إخراج الشعر من دائرة الفن الملتزم.

والشعر نفسه يصنف إلى أنواع منها:

أولاً: الشعر الغنائي: وقد سمي كذلك لأنه كان يغنى على آلة موسيقية، ويسميه البعض بالشعر الوجداني أو الذاتي لأنه يعبر كثيراً عن انطباعات الشاعر وانفعالاته.

ثانياً: الشعر الملحمي: وهو الشعر الذي يروي قصة بطولية قومية وتتألف الملحمة من عدة آلاف من الأبيات.

ثالثاً: الشعر الدرامي: وهو الشعر الذي يمثل على خشبة المسرح وقد انقرض هذا النوع بسبب زحف النثر.

رابعاً: الشعر التعليمي: وهو الشعر الذي يهدف إلى تعليم الحقائق ويختلف عن النظم كما عرفه أدبنا العربي في الألفيات.

أما أنواع النثر فهي:

أولاً ـ المسرحية: وقد كانت شعرية في بدايتها كما تقدم.

ثانياً ـ القصة: بفرعيها الرواية والقصة القصيرة.

وهناك أنواع أخرى مثل المقالة وترجمة الحياة والخاطرة، غير أن

(58) ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر د. ت.

والرواية والقصة القصيرة.

الأنواع الأدبية في أدبنا العربي:

يتفق الكثيرون بأن شعرنا العربي ينتمي إلى الشعر الغنائي كما عرفه الغربيون ولم يوجد في أدبنا العربي الشعر الملحمي كما عرفه الأدب الغربي، وإنْ وجدت الملاحم الشعبية كسيرة عنترة، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن... الخ ولم يعرف أدبنا العربي القديم الشعر الدرامي أو فن المسرح بسبب البيئة الصحراوية البدوية غير المستقرة في العصر الجاهلي، ولعدم استساغة أسلافنا للمسرح اليوناني الذي يقوم على تعدد الآلهة وهو ما يتنافى وعقيدة التوحيد الاسلامية، وفي كل الأحوال فإن أولى المحاولات المسرحية في الأدب العربي ظهرت على يد «مارون النقاش» الذي قام بتمثيل أول مسرحية عام 1851 وبعد ذلك على يد أبي خليل القباني وفرقته.

ولم توجد القصة (بفرعيها الرواية والقصة القصيرة) في أدبنا العربي وإن كان هناك الكثير من الحكايات والمغامرات التي تنتمي إلى ما يسمى بفن القصص، ويجمع النقاد بأن أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث هي رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي ظهرت عام 1914. كما ظهرت أول قصة قصيرة لمحمد تيمور عام 1917 تحت عنوان «في القطار».

لا بد أن نذكر هنا أن ظهور أنواع أدبية حديثة في أدبنا الحديث (المسرحية، الرواية، القصة القصيرة، وحتى الشعر المعاصر أو ما

يسمى بالشعر «الحر») قد لقي اهتماماً وحواراً ونقاشاً واسعاً لا يزال ممتداً حتى يومنا هذا، وقد توزعت الآراء حول هذه الأنواع الأدبية في مرحلة ولادتها بين الرفض التام والقبول الكامل، وكان هذا الصراع حول الموقف من هذه الأنواع الأدبية يخفي في جنباته صراعاً سياسياً واجتماعياً.

وبعد أن استطاعت هذه الأنواع الأدبية الحديثة أن تستقر - بعد كفاح عنيد وشاق خاضه الرواد من أدبائنا - انتقل الصراع حولها من الرفض والقبول إلى مرحلة أخرى اتخذ فيها شكلاً آخر تمثل في الصراع حول تفسير نشأة هذه الأنواع الأدبية، ولم يكن الشكل الجديد للصراع هنا أقل حدة من السابق.

وقد هيمن على الساحة النقدية العربية موقفان متباينان يجهدان في تفسير نشأة هذه الأنواع الأدبية.

تمثل الأول في رؤيته لفن الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وفيما بعد حركة الشعر المعاصر على أنها أنواع أدبية «مستوردة» من الغرب. مع تأكيد خلو تراثنا من هذه الأنواع وحتى من جذورها أو بذورها، ورأى أصحاب الموقف الثاني أن معظم هذه الأنواع الأدبية ما هي إلا امتداد لأنواع أدبية قديمة اصبحت جزءاً من تراثنا الأدبي، وجهد هؤلاء في إيجاد خيوط تربط هذه الأنواع الحديثة بالتراث ولعل أحدث محاولة في هذا السبيل تلك التي قام بها «علي عقلة عرسان» في كتابه «الظواهر المسرحية عند العرب» الذي صدر بدمشق عام 1981، وينطلق أصحاب الموقف الأول الذين يقولون (بالاستيراد) من رؤية

بدعي العلمية والموضوعية لكنها متأثره بالغرب وحضارته وانجازاته العلمية والفكرية والأدبية إلى حد الانبهار.

وينطلق أصحاب الموقف الثاني (التراثيون) من هدف نبيل يتمثل في الحرص على الذات مع شيء من المباهاة والتفاخر بتراثنا، فالذي يعرفه الغرب من أنواع أدبية حديثة عرفه أجدادنا منذ زمن طويل، وأدبنا العربي لا يخلو من تلك الأنواع الأدبية الحديثة الغربية.

لكن هذين الموقفين يعكسان معاً عدة أمور هامة:

أولاً: إن حدة الصراع بين أصحاب هذين الموقفين تعكس احساساً لدى الطرفين بخطورة الوظيفة الاجتماعية لهذه الأنواع الأدبية الحديثة.

ثانياً: إن الصراع الحاد حول تفسير نشأة الأنواع الأدبية الحديثة هو في جوهره إمتداد للصراع الفكري الحاد الذي كان مهيمناً على عقول المثقفين العرب آنذاك والمتمثل في البحث عن الذات أو تحديد ملامح الشخصية القومية بعد الاحتكاك الحضاري والاستعماري بالغرب الاوربي، والذي عبر عنه بقضية العلاقة بين الشرق والغرب، وقد كانت مواقف ادبائنا ومثقفينا ومفكرينا متباينة إلى حد التناقض.

ثالثاً: يغفل الموقفان بأن ظهور الأنواع الأدبية وانقراضها يخضع لدرجة تطور المجتمع السياسية والاقتصادية والثقافية والحضارية.

رابعاً: يغفل الموقفان أثر الأوضاع والتناقضات الاجتماعية الماثلة

في الواقع العربي والتي ترافقت - أو أدت - إلى ولادة هذه الأنواع الأدبية فالموقف الأول يعزو نشأتها إلى الخارج إلى الغرب والآخر يعيدها إلى الماضي وهكذا فإن الطرفين يغتلان الحاضر. لذلك يتسم الموقفان معاً بقصورهما عن تفسير نشأة هذه الأنواع الأدبية الحديثة لاغفالهما أثر الظروف المحلية المحيطة بولادتها.

وإضافة لهذه القضايا التي يشترك فيها أصحاب الموقفين يمكن القول: بأن الموقف التراثي يخلط بين مفهوم الحكاية والقص وفن القصص وفن الرواية بمعناه الحديث. فلا يخلو تراث شعب من القصص والحكايات والأساطير والسير غير أن هذه كلها تختلف عن فن الرواية الحديثة من حيث الموضوع والأسلوب والهدف، ولا تقتصر حداثة هذا النوع الأدبي على هذا التمايز بل إن فن الرواية مثلاً لا بد له من أوضاع مادية لظهوره ونشأته فلا بد له من مطبعة وتجمع بشري كثيف يولد علاقات اجتماعية مركبة، إضافة إلى مستوى من التعليم لدى القراء وقدرة على الشراء ووقت فراغ ودور نشر ومكتبات وصحافة.. الخ.

لعل كل ذلك ينفي وجود هذه الأنواع الأدبية في تراثنا، ولذلك لا بد أن نتساءل لم وجدت هذه الأنواع الأدبية الحديثة في مصر بالذات؟ ولماذا لم تظهر هذه الأنواع في مناطق أخرى من الوطن العربي إلى الآن مثل شبه الجزيرة العربية (التي لا يوجد بها مسرح ولا رواية).

أما الموقف الثاني الذي ينفي وجود هذه الأنواع الأدبية في تراثنا

فيزعم بأنها مستوردة من الغرب أو يرى في أفضل الأحوال بأنها جاءت بسبب تأثر المجتمع العربي بالغرب، فإنه يتناسى أن التأثر نتيجة وليس سبباً لظهور هذه الأنواع الأدبية. ذلك أن المتأثر لا بد له أن يختار أو يقتطف ما يتلاءم وتصوراته ورؤاه وطموحاته وإذا كان المرء لا ينكر التأثر والتأثير فإنه لا بد وأن يؤكد بأن رؤية التأثر على أنه سبب وليس نتيجة تترتب عليها نتائج مختلفة تماماً، إضافة إلى أن أصحاب هذا الموقف يغفلون تفسير أسباب تباين الأنواع الأدبية العربية عن الأنواع الأدبية الأوربية في ظروف ولادتها.

لعل قصور هذين التفسيرين يفرضان رؤية جديدة لنشأة أدبنا العربي الحديث رؤية لا تنكر أثر التراث أو أثر الغرب في تشكيل رؤية هذه الأنواع الأدبية وفكرها وفنها وحتى لغتها، وإنما تجهد في ربط هذه الأنواع الأدبية بحركة التحولات الاجتماعية في بلادنا، وبعبارة أخرى ربما اكثر دقة نحن بحاجة إلى تأصيل اجتماعي لادبنا العربي الحديث. واحسب أن هذه المهمة ستقضي على مظاهر الفوضى التي تعانيها حركتنا الأدبية والنقدية ذلك أن التأصيل الاجتماعي سيحدد وظيفة هذه الأنواع الأدبية بشكل أكثر دقة وهذه بدورها ستحدد ماهية هذه الأنواع أي خصائصها الخاصة، وإذا انجزنا هذه المهام سيكون بمقدورنا امتلاك معايير نقدية مستنبطة من داخل الأعمال الادبية العربية، ولعل كل ذلك يساهم في تحديد المفاهيم الأدبية والمصطلحات النقدية ويوضح رؤية الكثيرين من نقادنا الذين يرون بأن المقامة شكل روائي عربي مرة، وبأنها ظاهرة مسرحية مرة ثانية، وبأنها نواة لفن القصة القصيرة مرة ثالثة. كما قد

يساهم كل ذلك بالقضاء على الفوضى التي تعم تجربة الشعر العربي الحديث ابداعاً ونقداً.

ويبقى أخيراً أن نقول بأنه لا يضير أدبنا العربي افتقاره لتلك الأنواع الأدبية التي ظهرت في أوربا، فلكل مجتمع سماته وخصائصه وبالتالي أنواعه الأدبية(59).

---

(59) هذه المناقشة لمواقف النقاد العرب حول نشأة الانواع الأدبية العربية، مستمدة من مداخلة اشتركت بها في مؤتمر النقد الأدبي الذي عقد بوهران مايو 1983 ونشرت كاملة في مجلة المعرفة الدمشقية عدد أيلول سبتمبر 1983.

ولمزيد من الاطلاع على نظريات الانواع الأدبية انظر المراجع التالية:

1 ـ مختصر في نظرية الرواية: د. سهير القلماوي، القاهرة معهد البحوث والدراسات العربية 1973.

2 ـ نظرية الرواية: جون هالبرن، ت محي الدين صبحي دمشق وزارة الثقافة 1981.

3 ـ نظرية الدراما الحديثة: بيتر زوندي، ت د. أحمد حيدر، دمشق وزارة الثقافة 1977.

4 ـ القصة القصيرة نظرياً (كذا) وتطبيقياً: يوسف الشاروني القاهرة دار الهلال 1977.

التطور في الأدب

الحديث عن نظرية الانواع الأدبية يفضي إلى الحديث عن التطور الأدبي وإذا كانت نظرية الأنواع الأدبية تهتم بالبحث عن أسباب تنوع التعبير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع، فإن البحث في تطور الأدب يحاول أن يجيب عن السؤالين التاليين: هل يتطور الأدب؟ وكيف يتطور؟ أي هل يتطور الأدب كغيره من ظواهر العلوم الطبيعية والعلوم الأنسانية أم أن له مساراً متميزاً؟ البحث في تطور الأدب وغيره من الظواهر الطبيعية والانسانية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم «التطور» بشكل عام يعد من أهم المفاهيم التي ظهرت في القرن الماضي، فقد حظي بإهتمام العلماء والمفكرين والفلاسفة والنقاد، وطبق في كل علم ودراسة حول المجتمع أو الكون أو الثقافة أو الطبيعة أو الفن . . الخ . وقد أحدث إدخال مفهوم التطور على هذه العلوم ثورة عارمة، فقد تغيرت المناهج والفروض وطرائق التفكير، الأمر الذي أدى إلى إحلال الإيمان بالتغيير والتطور والنسبية محل الاعتقاد القديم بالمطلقات وبالقوانين الخالدة الثابتة السرمدية.

ومفهوم التطور يختلف عن مفهوم التقدم أو التحول، فالتقدم يعني التغير نحو الأفضل أما التطور فانه يعني التغير سواء أكان هذا التغير سلبياً أم إيجابياً، لهذا فالتقدم فيه حكم قيمي على التحسن، أما التطور فهو إقرار لحقيقة. ويتغير مفهوم التطور بتغير المناهج الفلسفية، فهناك من يرى أن التطور يحمل معنى النمو كما يحمل معنى التحدر وحين نقول حصل «تطور» ينبغي أن تتم العمليتان معاً أي النمو أو التقعد المتزايد والتحدر مع التعديل الكيفي ونشأة أنماط جديدة، وهناك من يرى أن التطور أساسه الصراع والتناقض والحركة الدائبة.

وإدخال مفهوم التطور إلى الدراسات الأدبية أحدث خلافات واسعة بين النقاد والمفكرين، تعود أساساً إلى التباينات الشديدة حول مفهوم التطور من جهة وحول التطور الأدبي من جهة ثانية.

وإذا أخذنا التطور بمعنى التغير سواء أكان هذا التغير سلبياً أم إيجابياً فإننا يمكن أن نلمس مظاهر التطور في الأدب، في لغة الأدب المعاصر التي تختلف عن لغة الأدب القديم، وفي الموضوعات والمضامين والاشكال والتقنيات وفي الوزن والموسيقى الخ... وفي فن المسرحية مثلا نجد أن هناك تغيراً أصاب صورة البطل المسرحي فقد كانت صورة البطل مقتصرة على الآلهة ثم أنصاف الآلهة ثم الابطال الاسطوريين، ثم هيمنت عليها صورة الملك أو الأمير ثم المفكر والعالم وأخيراً صورة الانسان العادي، وفي الرواية نلمس تغيراً في صورة البطل وصورة المثقف وصورة المرأة وصورة الفلاح..

الخ. كما نلمس انتقالاً - أو تطوراً - في الشكل الذي يعتمد على اليوميات والمذكرات والرسائل إلى الشكل الذي يعتمد على بناء هندسي أكثر تعقيداً.. الخ.

ومظاهر التغير هذه تعيدنا إلى السؤال الاساسي وهو كيف يتطور الأدب؟ هل الأشكال الأدبية المعاصرة متحدرة من الأشكال القديمة مع التعديل الكيفي؟ كما تقدم؟ وهل يتطور الأدب بتغير وظيفته التي تؤدي إلى تغير طبيعته او ماهيته، أم يتطور بفعل الزمن كسائر الأشياء الأخرى، أم بفعل المبدعين الكبار، أم بفعل التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، أم بفعل قوانين ذاتية داخلية خاصة به؟ وأخيراً هل يتطور كما تتطور بقية الظواهر الثقافية أو كما يتطور العلم، خاصة وأن مبدأ التطور في الأدب قد استلهم من مبدأ التطور في العلوم الطبيعية؟.

يتضح مما تقدم التباين في وجهات النظر الذي يتصل بطرفي العلاقة التطور والأدب. ولعل استلهام مبدأ التطور في الأدب من مبدأ التطور في العلوم الطبيعية هو ما جعل أولى المحاولات التي تبحث في التطور الأدبي، تتعامل مع العمل الأدبي ككائن حي وتطبق على الأدب القوانين التي أكد صحتها علم الطبيعة والحياة.

وفي هذا المجال يعد بحث «هربرت سبنسر» «التقدم؛ قانونه وسببه» عام 1957 أول محاولة للتوفيق بين تاريخ الفن ونظرية للتطور، قائمة على المذهب الطبيعي، وأعقبت محاولة سبنسر محاولات أخرى في تطور الفن مثل محاولة هيبوليت تين في فرنسا و «جروس» في المانيا

و «هادون» في انجلترا... وقد طبق مفهوم التطور على الموسيقى والأدب والنظم... الخ واحتفظ لفظ التطور بدلالته الأصلية على تزايد التعقيد أو النمو أو الارتقاء، وفهمت العملية كما هو الحال في علم الحياة على أنها عملية مستمرة عن طريق التحدر السلالي أو الانتقال من جيل إلى جيل. لكن مع إدراك تباين الاسلوب فهي ..دية في حالة التحدر السلالي، في حين أنها ثقافية عن طريق ..حاكاة والتعليم في حالة تحدر الفنون، وقد أضاف «سبنسر» رأيين .م يلقيا قبولاً عاماً الأول أن التطور يتوافق مع التقدم والثاني أن التطور «قانون عام من قوانين الطبيعة»[60]. واستمراراً لهذه المحاولات حاول «فرديناند بونتيير» الذي سبقت الاشارة إليه - أن يتعامل مع الأثر الأدبي معتبراً إياه كائناً عضوياً، وقال بأن اللون الأدبي يرتقي ثم يضمحل كما يفعل الكائن العضوي (وانه مثل النوع البيولوجي) يمكن أن يتحول إلى لون آخر، وهكذا - كما قال برونتيير - ولدت المأساة الفرنسية مع جوديل وانقضت مع فولتير، وفي القرن السابع عشر تحول الشعر الغنائي على يد ماليرب إلى لون الفصاحة ليعود سيرته الأولى على يد روسو في القرن الثامن عشر، وتقضي آراء برونتيير بأن العمل الأدبي لا يكون ممتازاً إلا بتوفر حالات أو سمات ثلاث: إكتمال وسائله المعبرة، إيمان الفنان بذكاء جنسه وبلده، وظهوره ساعة يبلغ هذا النمط مبلغ الكمال، فيجدر أن يخرج العمل الأدبي إلى الوجود عندما يكون الشكل المحدد من

(60) التطور في الفنون: الجزء الأول ص 75 و 76.

هذا اللون في أوج حيويته لأن للألوان «زمناً واحداً فقط» والفنان الذي يولد قبل الأوان أو بعد الأوان لا يستطيع أن يبلغ الذروة، وهذه النظرية مثل نظرية «تين» - وقد كان برونتيير أحد اتباعه - تعالج دورات مزعومة لحياة أنماط معينة أكثر مما تعالج تطور الأدب في مجموعه، وقد انتقدها رينيه ويليك على اعتبار أنها مبنية على شبه خاطىء بين حياة الفرد وحياة أي لون أدبي، ويقول بأن التطور البيولوجي للكائن الفرد ليس فيه مثل هذا التماثل الأدبي، وأساء برونتيير إلى دراسة الأنماط حين بالغ في استمرار تحدرها وتحولها إلى أنماط أخرى[61].

ولكن هل يصح تطبيق قوانين التطور العلمي على التطور الأدبي؟ إن مادة العلم تختلف عن مادة الأدب، فمادة العلم ثابتة نسبياً ومحددة، إننا نستطيع أن نتحكم بها ونسيطر عليها، نوعاً ما، أما مادة الأدب فهي لينة رخوة زئبقية إن صحت التسمية، لاتصالها بمشاعر الانسان وانفعالاته وتفكيره.. ويمكن القول بأن التطور العلمي يعتمد على حقيقتين:

الأولى: أن الحقيقة العلمية تعتمد على الحقائق القديمة بمعنى أن الحقائق الجديدة تأتي نتيجة تراكم الحقائق القديمة. أي أن التراكم الكمي يؤدي إلى تغير نوعي أو كيفي.

(61) وحول آراء برونتيير انظر في المرجع السابق الجزء الأول ص 352 وما بعدها. وفي كتاب «الأدب وفنونه» لمحمد مندور ص 14، وفي كتاب «في النقد الأدبي» د. سهير القلماوي، وفي «مقدمة في نظرية الأدب» ص 135.

والحقيقة الثانية تتمثل في أن الحقيقة العلمية الجديدة تنسخ الحقائق القديمة، وهاتان الحقيقتان اللتان تتحكمان في تطور العلم لا تجدهما في تطور الأدب. ذلك أن العمل الأدبي الجيد والجديد (أي الذي يضيف جديداً إلى مسار الأدب) قد لا يأتي نتيجة اعتماده على الأعمال الأدبية القديمة. كما أن العمل الأدبي الجيد والجديد أيضاً لا ينسخ الأعمال الأدبية القديمة بل تستمر فنية الأعمال القديمة إلى زمن بعيد.

وهنا يتجدد السؤال الذي طرحناه في البداية وهو كيف يتطور الأدب؟ سنحاول أن نسلط الأضواء على هذه القضية استناداً إلى أعلام النظريات الأدبية وغيرهم من المفكرين والنقاد.

لقد قلنا بأن أفلاطون وارسطو أنكرا التغير في الواقع وفي الفن، فالشاعر عند افلاطون يحاكي المظاهر بشكل مرآوي عن طريق الإلهام! أما أرسطو فقد أغفل أثر العلاقات الاجتماعية في الأدب كما هدف من وراء كتابه الشعر إلى رسم طريقة مثلى لكتابة تراجيديا جيدة، أي أن ارسطو وضع قواعد وقوانين لا بد للشاعر من اتباعها حتى ينتج (أو يصنع) شعراً مقبولاً، والأهم من هذا أن ارسطو حدد وظيفة دائمة للشعر لا تتغير بتغير الزمان أو المكان.

ومع أن أعلام نظريتي التعبير والخلق يؤمنون بأن العلم والثقافة يتطوران ويتقدمان، فإن مواقفهم من تطور الأدب قد لا تختلف كثيراً عن موقف ارسطو ـ بالتحليل الأخير ـ على الرغم من تمايزها الواضح.

لقد أكدت نظرية التعبير دور العبقرية الفردية في الأدب والفن، ووضعت العلم والأدب على طرفي نقيض. وقال أعلامها بأن كل خطوة في تاريخ الفن إنما هي إبداع أو خلق خاص، ومفاجأة مذهلة، ومن ثم قيل بأن تعاقب الخطوات في الفن ليس نشوءاً أو ارتقاءً متصلاً وأنه لا يتأثر في الاساسيات، بالأحداث الخارجية أو الأحوال الاجتماعية، وهذا يعني أن الأعمال الأدبية عبارة عن دوائر غير متداخلة ولا متماسة وغير متسلسلة ولا متعاقبة، فكل عمل أدبي نتاج عبقرية فردية، وهذه العبقرية لا يمكن أن تنتقل من فرد إلى آخر لذلك يرى «كانت» أن المهارة أو الموهبة في الفن «لا يمكن أن تنقل، ولكن الأمل يقتضي أن تمنحها الطبيعة مباشرة إلى كل فرد، وأن تنقضي بانقضائه، في انتظار أن تجود بها الطبيعة مرة أخرى على فرد آخر بنفس الطريقة»[62] ويكرر «الدوس هكسلي» في القرن العشرين كلام كانت حين يقول «إن كل فنان يبدأ من البداية في حين أن رجل العلم من ناحية أخرى يبدأ حيث انتهى سلفه»[63] ولا شك أن هذه الآراء تقف ضد التطور في الأدب حين تنفي التأثر والتأثير بين أديب وآخر كما أن كلام كانت يوحي بأن هناك قوى غامضة تمنح الموهبة الفنية وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى إلهام أفلاطون. بل إن هذا المعنى يعبر عنه «جون كيرد» بصراحة مستنداً إلى الاختلاف الجوهري بين الفن والعلم حيث يقول إن المواهب

(62) التطور في الفنون: ج 1 ص 79.

(63) المرجع نفسه: ج 1 ص 80.

الفنية لا يمكن أن تنتقل من السلف إلى الخلف، ويضيف بان الشأو في الفن يعتمد على قدرة الفرد وعبقريته، والأهم من هذا وذاك أن «كمال العمل الفني يكمن فيما هو أعمق من مجرد التعبير، في الملكة الخلاقة أي موهبة العبقرية التي تجل عن الوصف، كما يكمن في الفراسة البدهية التي تنفذ إلى حياة الطبيعة والانسان وتلك الحساسية العجيبة لكل ما هو نبيل ورقيق وجميل، مما يمس منا شغاف القلوب ويهزنا، في أعمال عباقرة الفن والغناء، وهذا عنصر لا يتيسر نقله أو توريثه إلى فرد آخر، فهو غير مقيد بأي تقليد وأي تعليم، بل إنه ينزل بمثابة وحي أو إلهام على نفوس منتقاة، يهبط إليها عذباً رطباً من الينبوع الخارجي للضوء ولا يمكن أن يكون بلوغه أيسر منالاً لأهل اليوم مما كان عليه لاولئك الذين عاشوا في أقدم العصور»[64].

إن هذه الآراء تسلم بأن العلم يتطور ويتقدم لكنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن الفن، وطبقاً لهذه الآراء فإن الفن والأدب يسير في مسارات خاصة به، فهو خارج نطاق عملية التطور لأن الأديب الفرد عالم مستقل قائم بذاته لا يتأثر بغيره من المبدعين. إن مفهوم التطور والإيمان به له نتائج هامة على صعيد الابداع الأدبي من جهة والنقد الأدبي من جهة ثانية لأن التسليم بالتطور الأدبي يعني التسليم بمؤثرات عديدة في عملية الصياغة الأدبية فإذا كان الأدب ظاهرة متطورة فهو يؤثر ويتأثر بالماضي والقوى الاجتماعية والأفكار السائدة والأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة كذلك، لكن كل هذا يتنافى مع

(64) المرجع نفسه: ج 1 ص 81.

نظرية الابداع الخاص المستقل التي تربط الإبداع بالعبقرية الفردية، فالأديب - من وجهة نظرها - يبدع اشكالا أدبية جميلة من أعماق نفسه أو من اتصاله الوثيق بالطبيعة وحدها.

وهذا القول به جانب من الصحة إذ أن الأدباء العباقرة يسهمون بالفعل في تقديم أعمال أدبية جديدة تثري المسار الأدبي، لكن الاعتراض عليه قد ينطلق من وجهة نظر قوية ترى أن العبقرية وهي اكثر المظاهر تفرداً وتمايزاً لا بد لها وأن تتناغم أو تنسجم مع العصر الذي توجد فيه أي لا بد لها من شرط تاريخي محدد. بل لعل سر العبقرية هو في درجة تناغم (الذاتي) واستجابته لذلك الشرط التاريخي، وإضافة إلى هؤلاء الذين يعارضون فكرة التطور استناداً إلى الفصل بين العلم والأدب، وإلى القول بأن كل أديب عالم مستقل، فإن هناك مفكرين غيرهم يرفضون فكرة التطور استناداً إلى حجج أخرى لا تبتعد كثيراً عن حجج السابقين، فبدلا من القول بفردية الابداع الأدبي فإن هؤلاء يقولون بأن كل عمل أدبي عمل فريد، وهؤلاء يرفضون مفهوم التطور في الأدب بشكل واضح وصريح.

ففي حين ينكر يتوفيل جوتييه أي تقدم في الفن «ليس ثمة تقدم في الفن»[65] فان ت. س. إليوت يرفض حقيقة التطور الأدبي «وينبذه نبذاً تاماً» من وجهة نظر، فلسفته الفوطبيعية مؤكداً أن كل أدب أوربا من عهد هوميروس ذو وجود متزامن ويشكل ترتيباً

(65) التطور في الفنون: ج 1 ص 80.

متزامناً، ولا يبتعد كروتشيه عنها حين يقرر «بأن كل عمل فني إنما هو عمل فريد»[66] وقد روج كروتشيه هذه الفكرة ورددها «اوسكار وايلد» في قوله «ان كل عمل من أعمال الفن إنما هو في جوهره جنس خاص لا يتجزأ، فالعمل الفني نتيجة فريدة لمزاج فريد، وينبع جمال هذا العمل من حقيقة أن مبدعه يصدر بنفسه عن نفسه»[67].

ولكن هل كل عمل أدبي عمل فريد؟ إن هذا القول أيضاً به جانب من الصحة فكل قصيدة وكل أديب بل كل انسان فريد من بعض الجوانب. لكنه في الوقت ذاته ليس فريداً تماماً. لأن كل إنسان وكل أديب وكل عمل أدبي وفني يشترك مع غيره بخصائص كثيرة سواء من حيث الموضوع أو المضمون أو الشكل أو من حيث النوع. صحيح أن الأعمال الأدبية تختلف فيما بينها في بعض الوجوه، لكن الصحيح أيضاً أنها تشترك فيما بينها في وجوه أخرى. إن قصائد امرىء القيس والمتنبي ومحمود درويش تختلف فيما بينها من عدة جوانب لكنها تشترك فيما بينها بسمات تجعلنا نطلق عليها جميعاً لفظة «الشعر». بل إن تأثر الأعمال الأدبية فيما بينها قد أوجد علماً حديثاً يختص بالبحث عن مواطن التأثير والتأثر هو الأدب المقارن. لذلك فان التركيز على أوجه الخلاف والتمايز فحسب لا يقل خطأ عن التركيز على أوجه الشبه أو التماثل، والمفروض أن

(66) المرجع نفسه: ج 1 ص 83.

(67) المرجع نفسه: ج 1 ص 83.

يعنى الناقد المنهجي بإبراز الملامح المشتركة العامة والملامح الخاصة المميزة، وإذا كان أرسطو وأوائل الرومانسيين وسائر المثاليين يرفضون فكرة التطور ويعادونها، بتأكيدهم فردية المبدع مرة، وفردية العمل الأدبي مرة أخرى. فإن نظرية الانعكاس تقف مرة أخرى موقفاً مغايراً لكل هؤلاء في هذه القضية الهامة.

وقد سبق أن قلنا بأن نظرية الانعكاس ترى بأن عملية الابداع الأدبي نتاج فعالية اجتماعية، كما ترى بأن ظهور أو انقراض أنواع أدبية يخضع لحاجات جمالية اجتماعية، وهذا يعني أن قانون التطور ينبثق من حركة المجتمع، بمعنى آخر أن التطور نتاج لحركة الصراع والتناقضات، وإذا انتفى الصراع انتفت الحركة وبالتالي انتفى التطور. ولكن للأدب خصائص نوعية متباينة عن خصائص أشكال المعرفة والثقافة الأخرى.

فهل للأدب قوانين تطور خاصة به تبعاً لذلك؟ يجيب أعلام هذه النظرية بأن للأدب قوانين خاصة ترتبط بخصائصه النوعية كما أنه يخضع في الوقت نفسه للقوانين العامة التي تحكم الظواهر الثقافية العامة، وقوانينه الخاصة ترتبط بالتراث الأدبي والحاجات الجمالية المستجدة وقوانين اللغة ومفرداتها باعتبار أن اللغة مادة الأدب، ولكن طالما أن الأدب جزء من الثقافة فلا بد له أيضاً أن يخضع إلى القوانين العامة التي تتحكم بالظاهرة الثقافية بشكل عام، وهذا يعني أن الأدب لا يعارض العلم، كما يعني أن الأدب الجديد ليس أفضل من الأدب القديم، فالتطور الأدبي يخضع لقوانين ذاتية أدبية وقوانين

عامة، وهذا يعني أن الأدب الحديث أكثر تطوراً من الأدب القديم لكنه ليس أكثر تقدماً منه أي ليس أفضل جمالياً وفنياً من الأدب القديم[68].

إن الحجة القوية التي يقدمها معارضو التطورية في الأدب والفن تتمثل في قولهم بأن الأدب ليس تراكمياً، ولكن على الرغم من الخصائص الخاصة للظواهر الأدبية فان الأدب تراكمي بعض الشيء في أساسياته في الموضوعات، وفي المحتوى، وفي الأفكار وفي الاسلوب، ولو أنه في هذا كله أقل من العلم.

إن هناك أعمالاً أدبية كثيرة استمرت بفنيتها حتى يومنا هذا، بالمقابل فإن هناك الكثير من الأعمال الأدبية التي اعتبرت رائعة في وقتها «تضيع روعتها وتبلى جدتها» بالفعل فيما بعد من حيث اهتمام الجمهور بها، وليس حتماً على كل أديب أن يبدأ «من أول نقطة تماماً».

إن أي فنان لا يستطيع أن يقطع الصلة بالماضي مهما بذل من جهد في هذا السبيل فهو يتخير ويحذف ويطور ويضيف ويرتب من جديد في شيء من الأصالة لا كل الأصالة. . إن الأعمال الأدبية الحالية أصبح لها وجود عن طريق عملية طويلة من التحدر مع التعديل التدريجي والتكيفي، ونشوء أنماط جديدة للشكل، واتجاه

(68) حول موقف نظرية الانعكاس من التطور في الادب انظر في «ذات الكاتب الابداعية، وتطور الأدب» م. خرابتشينكو، ت يوف وأبو جمرة، دمشق وزارة الثقافة 1980.

إلى التعقد المتزايد، وهذا يعني أن الأدب يتطور بالفعل لكنه لا يعني أن الأعمال الأدبية تتحسن أو تتقدم، أو أنها تنمو بصورة واحدة في إتجاه واحد، أو أنه يحددها عامل سببي واحد معين، أو أنها سوف تستمر في نموها بالضرورة في المستقبل، أو أنها تتطور بصورة مستمرة، دائمة وفي كل مكان دون ان يعترض طريقها شيء ودون بدايات جديدة أو أن كل فن حديث هو أكثر تطوراً من الفن الأقدم.

إن تاريخ الآداب يدل على تطور بهذا المعنى، ذلك أن عملية واسعة النطاق من التحدر الثقافي مع تغير تكيفي، تراكمي، تعقيدي، قد حدثت في الفنون ولا تزال تحدث وليست هذه العملية عامة شاملة، أو واحدة متطابقة، أو حتمية الدوام بل هي عرضة للكثير من الحالات الشاذة والحركات المضادة[69].

(69) التطور في الفنون ج 2 انظر ص 22، 23، 33.

الأدب والايديولوجيا

الايديولوجيا كلمة غير عربية، ولا توجد باللغة العربية كلمة مرادفة لمعناها بدقة، وحولها في الفكر الفلسفي الأوربي مناقشات واسعة وتعريفات متعددة تصل إلى حد التناقض[70]. لكن هذا لا يهمنا إذ ليس هو مجال بحثنا، وحسبنا أن نأخذ الايديولوجيا بمعنى علم الأفكار، أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية.. أي مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الانسان بالانسان وعلاقة الانسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي. وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة وإن يكن مصطلح العقيدة يتصل بالدين. وهي تتصل بقيم سياسية اجتماعية ثقافية.. الخ.

---

(70) لمزيد من التفصيل انظر في «الايديولوجية»: ميشيل فاديه ت د. امينة رشيد وسيد البحراوي، بيروت. دار التنوير 1982 وحول العلاقة بين الادب والأيديولوجيا استفدنا هنا من الفصل الأول من كتاب «الشعر في إطار العصر الثوري» د. عز الدين إسماعيل، بيروت، دار القلم ط 1، 1974.

وإذا كان التغير الاجتماعي يؤدي إلى تغير مفاهيم الانسان عن نفسه وعن المجتمع من حوله، فإن الايديولوجيا تتغير من مرحلة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر. وبما أن المجتمع ليس كلا متجانساً فإننا نجد داخل المجتمع الواحد أيديولوجيات متعددة تعبر عن تباين القوى الاجتماعية ومصالحها المتعارضة.

الايديولوجيا إذن مجموعة من المواقف المحددة المتسقة، والأدب من ناحية ثانية هو التعبير بالكلمة عن موقف الأديب من المجتمع أو من الحياة من حوله.. فهل هناك علاقة بين الأدب والايديولوجيا؟ وإذا كان الجواب بالايجاب فما مدى هذه العلاقة وشكلها؟ ثم إلى أي حد تؤثر ايديولوجيا الأديب في عمله الأدبي؟ وهل هذا التأثير - إن وجد - إيجابي دائماً؟ أي هل يزيد من فنية العمل الأدبي أم يهبط بقيمته الفنية؟ هذه الاسئلة الهامة سنعرض لها بإيجاز.

لعل أول من أشار إلى هذه العلاقة الناقد والشاعر الكبير «كـ وليردج» عندما قال «الأدب نقد الحياة»، هذه العبارة تعني أن الأديب يتخذ موقفاً من الحياة أو يقوم بتفسيرها في أدبه. لكن نقد الحياة أو اتخاذ موقف منها أو تفسيرها يتطلب قبل ذلك تفهمها أي يتطلب أن يتسلح الأديب بوعي وفكر قادر على تفسير الظواهر الاجتماعية المتعددة وكشف أسبابها. أي لا بد له من الايمان بنظرية فلسفية تفسر الفعل البشري وبواعثه وتحدد مهمة الانسان في الحياة وعلاقاته... الخ. وكل هذا لا يتأتى له إلا من خلال قراءاته ومطالعاته وخبراته إضافة إلى انغماسه التام بالحياة واحتكاكه الحار

بالبشر، ولا بد له من المعاناة والمكابدة الفعلية أيضاً. ولكن إذا قام الأديب بكل هذه المهام الصعبة فهل هذا يجعل أدبه أكثر فنية؟ قبل الاجابة عن هذا السؤال يحسن بنا أن نعرض لمواقف النظريات الأدبية من هذه العلاقة.

رأينا فيما تقدم أن نظرية المحاكاة لم تتحدث عن انفعالات الشاعر وخياله كما لم تتحدث عن فكره أو إيمانه أو انتمائه، بل طالبت الأديب بالالتزام بمعايير أخلاقية مرة (أفلاطون) وبمعايير جمالية شكلية مرة أخرى (ارسطو).

أما نظرية التعبير فقد آمن فلاسفتها ونقادها وأدباؤها بالفرد عالماً قائماً بذاته ونادوا بكتاباتهم بالحرية الشخصية والحرية الفردية، وقد فعلوا ذلك انسجاماً مع صعود الطبقة البرجوازية في المجتمع الاوربي، ولا شك أن هذا الايمان بالفرد وبالفرد العبقري الخلاق القادر على ابتكار أي شيء من ذاته ومن أعماق نفسه أصبح جزءاً من ايديولوجية الطبقة البرجوازية التي أثرت في المسار الأدبي تأثيراً كبيراً على صعيد الموضوعات والأساليب والأهداف. على الرغم من أن التطور العلمي ونتائج دراسات علم النفس قد وضحت بأن العبقري لا يمتاز عن بقية البشر مع أنه يتميز عنهم.

وآمنت نظرية الخلق بالفن واعتبرت الفن الحق الفن الذي لا يرتبط بأية منفعة أو فائدة، وقالت بأن الأفكار والمضامين ومواقف الأدباء لا قيمة لها، فقد كانت ترى أن الحياة قبيحة ورديئة وأن الانسان شرير فاسد لا سبيل إلى إصلاحه.. بل إن الشيء الجميل

في هذه الحياة هو الفن فآمنت به كغاية في حد ذاته. وقد أنتج هذا الايمان بالأدب كغاية في حد ذاته أدباً تهويمياً يتسم بالزخرف والألفاظ الرنانة والموسيقى الصاخبة مع الهروب من إعطاء معنى محدد. ولأن الأدب تجربة انسانية وعلى علاقة حميمة بحياة الناس فقد انهار هذا الايمان على الرغم من وجود قلة لا تزال تمد أعناقها بين الفترة والأخرى رافعة شعار الفن للفن بأشكال مختلفة وألوان متعددة.

أما نظرية الانعكاس فقد طالبت الأديب بالايمان بالفكر الاشتراكي العلمي وأن يعبر في أدبه عن قيم إنسانية أصبحت تمثل ايديولوجيا، مثل العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحق الشعوب في تقرير مصيرها. . الخ. والأدباء الذين يصدرون في أدبهم عن هذه الايديولوجيا، يتسم أدبهم بسمات ذات دلالة متميزة سواء باختيار الموضوعات أو فن التشخيص أو بناء الأحداث وحتى في استخدامهم للغة، ونجد أمثلة على ذلك في أدبنا العربي في أعمال حنّا مينه والطاهر وطار واميل حبيبي وغيرهم.

لا شك إذن بأن أيديولوجيا الكاتب تؤثر في رؤيته للأدب ودوره ووظيفته وتنعكس على العمل الأدبي موضوعاً ومضموناً وبناءً، وكما رأينا فإن الايمان بالفرد العبقري الخلاق أنتج أدباً مغايراً للأدب الكلاسيكي سمي بالأدب الرومانسي. كما أن الايمان بالاشتراكية العلمية انتج أدباً سمي بالأدب الواقعي الاشتراكي، ويمكن القول بأن تجربة الشعر المعاصر في أدبنا العربي قد نشأت نتيجة أسباب متعددة من ضمنها تمرد الشعراء المعاصرين على الايديولوجيا

السائدة، كما أن الرافضين لهذا الشعر ولهذه التجربة ينطلقون في رفضهم من موقع ايديولوجي محدد.

إن كل عمل أدبي ينطوي على موقف، وحتى الأدب التهويمي الذي يجهد في الهروب من تحديد موقف يعبر بحد ذاته عن موقف (اللامنتمي)، بل إن تعدد مواقف الأدباء هو انعكاس لتعدد انتماءاتهم الاجتماعية والايديولوجية، فالأديب في قصيدته أو روايته يقدم لنا رؤية محددة من المجتمع والحياة من حوله وهذه الرؤية قد تكون ممثلة للواقع وقد تدعو للتصالح معه كما قد تدعو إلى تجاوزه وتخطيه، وكل هذا يعود حسب انتماء الأديب الاجتماعي والايديولوجي كذلك، ويمكن القول بأن الرؤية الفنية الممثلة والتصالحية تخدم الايديولوجيا السائدة وتقدم العالم الفني ساكناً مستقراً وهو ما يفقد العمل الأدبي مسحة الحركة والحياة، أما الرؤية التجاوزية فإنها تقدم العالم الفني مليئاً بالحركة والحيوية لأنها تجسيد للتناقضات الماثلة في المجتمع، وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الاقناع والايصال. أي يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية.

إن كل ما تقدم يؤكد بأن العلاقة بين الأدب والايديولوجيا علاقة حميمة وهنا نصل إلى سؤال هام مؤداه هل الأهم في العمل الأدبي الفكرة أو الموقف الايديولوجي أم الاطار الفني؟

هناك نقاد لا يهتمون سوى بالفكرة أو الموقف بغض النظر عن الصياغة الفنية وهؤلاء يمارسون ما يسمى بالنقد الايديولوجي،

وبالمقابل هناك نقاد لا يهتمون بالفكرة أو موقف الأديب بل كل همهم ينصب على الاطار الفني أو الصياغة والتشكيل اللغوي والفني، وهؤلاء يمارسون ما يسمى بالنقد الفني أو الجمالي الخالص. وكلاهما مخطىء، لأن الاهتمام بالفكرة أو الموقف بغض النظر عن متطلبات الصياغة الأدبية يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى بالادب الدعائي، ومعروف أن الأدب الدعائي لأية فكرة يكون منفراً، لأن الأدب يعتمد على الايحاء والايماء والتصوير والتجسيد وليس من مهمته تقديم الافكار، كما أن الأدب الدعائي يدل على عجز الأديب عن تجسيد رؤيته تجسيداً فنياً، ومهما وجد هؤلاء الأدباء - الذين تلح عليهم الفكرة والموقف - نقاداً يمتدحون اعمالهم استناداً إلى موقفهم الايديولوجي فان هذه الأعمال سرعان ما تذبل ويطويها النسيان.

كما أن الاهتمام بالاطار الفني واللغوي والتشكيلي دون إعارة الفكرة أو الموقف أي اهتمام يعد عملاً قاصراً لأن العمل الأدبي الذي يخلو من موقف يفقد وزنه وقوته لأنه يفتقد إلى شرط أساسي من شروط نجاح التجربة الأدبية المتمثل في التواصل مع القراء، فالأديب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز لنا مهارته الفنية وبراعته اللغوية، وإنما يكتب بوحي من مشكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه، وهو يهدف من وراء كتابته أن يشاركه أكبر عدد ممكن من القراء في التفكير فيها ووضع الحلول لها.

ويتضح مما تقدم بأن موقف هؤلاء وأولئك يدفعنا للحديث عن

قضية خالدة في النقد الأدبي وهي قضية المضمون والشكل في العمل الأدبي، وقد أصبح واضحاً في أيامنا هذه بأن التركيز على مضمون العمل الأدبي لا يقل خطأ عن التركيز على شكله، وأحسب أن إحدى مهام النقد المعاصر هي بيان درجة التداخل والتجاذب بين مضمون العمل الأدبي وشكله ومهما يكن الأمر فإن كل قول ينطوي على موقف كما يقول سارتر وهذا يعني أن التزام الأديب بايديولوجية معينة يزيد من تفهمه للمجتمع والحياة وهو ما يميز أدبه بعد ذلك عن أدب أديب آخر عاجز عن تحديد موقف فكري واضح ولا يستند في تفسيراته للحياة إلا إلى الحدس والتخمين.

غير أن الأديب الملتزم بأيديولوجيا محددة يواجه تحدياً كبيراً أو معادلة صعبة تتمثل في مدى قدرته على إقامة توازن دقيق بين الايديولوجيا ومتطلبات الصياغة الأدبية بحيث لا يطغى جانب على آخر. فالوعي الايديولوجي لا يخلق أدباً وفناً كما أن اللعب بالزخرفة والتشكيل وعدم الاهتمام بالفكرة يؤدي إلى فقدان الأدب لدوره وفعاليته. لذلك فإن المهمة الملقاة على الأديب الناضج تتمثل في إقامة علاقة صحيحة بين الايديولوجيا والأدب تتسم بالتآزر والتآلف والانسجام. أي أن الأديب الناضج هو الذي يستطيع أن يقيم توازناً دقيقاً بين وعيه الفكري ووعيه الفني.

إن كل ما تقدم يوضح بأن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا علاقة حميمة، وإذا قلنا مع سارتر بأن كل قول ينطوي على موقف فإننا نستطيع القول بأن الأدب جزء من الايديولوجيا بالتحليل

ومع ذلك فالصورة الأدبية لكل منهما [illegible]
[illegible]ية. فكل منهما يتطور وفق نسق مختلف عن الآخر، وكل منهما يتعامل مع العلاقات الاجتماعية بطريقة خاصة. وبالاضافة إلى ذلك فان الايديولوجيا نظام من المفاهيم والتصورات الاجتماعية، هي محددة ومتعينة، بينما الأدب والفن عامة يتمرد دوماً على كل الحدود والقوانين والقواعد. لهذا كله فإن العلاقة بين الأدب والايديولوجيا ليست علاقة بسيطة بل مركبة ومتداخلة وبالغة التعقيد.

وليس أدل على ذلك سوى وجود أعمال ادبية عديدة مناقضة لايديولوجية أصحابها، بل ولاقوالهم عنها، وهناك أمثلة متعددة على ذلك لعل أكثرها شهرة نموذج «بلزاك» الذي كان مؤيداً للملكية والبرجوازية على الصعيد السياسي لكن انتاجه الروائي جاء مضاداً للبرجوازية إلى حد أن فلاسفة الفكر الاشتراكي اتخذوا أعماله الأدبية شواهد على تفسخ البرجوازية الحاكمة وقرب انهيارها، لكن هذه الاستثناءات لا تنفي قولنا بأن أيديولوجية الأديب تؤثر في عمله الأدبي فكراً وفناً، ولا تغير من النتيجة التي توصلنا إليها والتي مؤداها أن العلاقة بين الأدب والايديولوجيا علاقة متداخلة ومعقدة، ومن المفيد القول هنا بأن هناك علاقة بين النقد والايديولوجيا، فالناقد الأدبي الذي يتعامل مع النصوص لا بد وأن يكون له موقف فلسفي فني، بمعنى أن الناقد يمتلك رؤية محددة للواقع الاجتماعي تبدو من خلال موقفه وتعامله مع النصوص الأدبية. ذلك أن البحث عن وظيفة الأدب يفضي بالضرورة - أو يعني - البحث عن مهمة

الانسان، وبالتالي فان إيمان الناقد بمفهوم محدد للأدب ودوره ووظيفته يأتي امتداداً - أو هكذا ينبغي - لموقفه من الواقع الاجتماعي كما أن موقفه من الواقع الاجتماعي (أو انتماؤه الايديولوجي) ينعكس على موقفه من الادب ومهمته. وكما أن المرء يستطيع أن يستنبط ايديولوجيا الشاعر أو الروائي من خلال قصائده وروايته فانه يستطيع أن يستشف ايديولوجيا الناقد من خلال نقده للنصوص وتعامله معها.

ويحسن بنا أن نقف عند أعلام النظريات الأدبية لنرى بأنهم في تفسيرهم لنشأة الأدب وطبيعته ووظيفته كانوا يصدرون عن ايديولوجية محددة.

فأرسطو مثلاً حين يضع وظيفة سرمدية للأدب فإنه ينفي بذلك التفاعل بين الأدب والعلاقات الاجتماعية كما ينفي التفاعل بين الانسان والعلاقات الاجتماعية. أما نظرية التعبير التي ترى أن مصدر الأدب هو الفرد العبقري فإنها قد ساهمت بذلك في بناء ايديولوجيا الطبقة البرجوازية الصاعدة التي نشأت على أساس من الحرية الفردية اقتصادياً واجتماعياً وفلسفياً.

وإذا كانت عملية الابداع الأدبي في ضوء نظرية التعبير فردية وذاتية بالدرجة الأولى، فإنها نتاج لفعالية اجتماعية في ضوء نظرية الانعكاس التي ترى أن الانسان كائن طبقي وإن همومه ومشكلاته جزء من هموم الطبقة التي ينتمي إليها، لذلك فإن الأدب انعكاس للعلاقات الاجتماعية وهو ظاهرة متطورة أي تؤثر وتتأثر بالواقع

الاجتماعي، وكل منهم (الأدب والواقع) في حركة مستمرة وتفاعل دائم أيضاً.

إن التعامل مع الأدب ابداعاً ومادة وتلقياً يرتبط بمفاهيم محددة للانسان ومهمته وللعلاقات الاجتماعية السائدة وبرؤية مستقبلية، وعليه فإن الأديب يحاول في عمله الأدبي أن يجسد رؤية من المجتمع والعالم، وكذلك الناقد في تعامله مع العمل الأدبي يصدر عن رؤية من المجتمع والعالم.

الأدب وعلم النفس

الأدب وعلم النفس يتواكبان في مسيرة واحدة، فالحديث عن أي ركن من أركان الأدب (الأديب ـ العمل الأدبي ـ القارىء) يفضي بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية والوجدانية لدى المبدع والقارىء، وقد قلنا سابقاً أن نظرية التعبير في محاولتها التركيز على أثر الانفعالات والعواطف وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألقت بأضواء على عملية الإبداع الأدبي من زاوية نفسية أو حاولت أن توضح الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس متذوقه.

وقد ظلت عملية الإبداع الأدبي تكتنفها التفسيرات الغامضة التي تدل على الحيرة إزاء هذه الظاهرة المتميزة، إلى أن جاء علم النفس وقدم دراسات علمية متعددة حول الابداع الفني وقدم مفاهيم جديدة لعل أهمها أن العبقرية انفعالات ذكية منظمة يتميز صاحبها بقدرة أكبر على عمليات التركيب والتحليل والربط والتنظيم عن بقية

مكتبتنا العربية دراسات رائدة في هذا المجال قام بالأولى الدكتور «مصطفى سويف» بعنوان «الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة»[71] ثم تبعه تلميذه الدكتور «مصري حنورة» بدراسات أخرى فكتب حول «الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية»[72] ثم قام بدراسة أخرى حول «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية»[73]. وهناك من يقول بأن النقد الأدبي برمته قد قام على أسس نفسية وهم يشيرون بذلك إلى كتاب الشعر لارسطو وما تضمنه من حديث هام عن التطهير أي عن الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقين، ومهما يكن الأمر فإن علم النفس الحديث قد قدم تفسيرات جديدة للأدب لعل أهمها محاولات فرويد وتلميذه يونغ، وقد فرضت هذه التفسيرات نفسها على ساحة النقد الأدبي إلى حد أن وجد منهج نقدي متكامل هو المنهج النفسي في النقد الذي يستمد معاييره ومقاييسه من معطيات ونتائج علم النفس الحديث.

وسواء كنا مع هذه التفسيرات الجديدة أو ضدها فإن الأمر الذي لا شك فيه أن هذه الدراسات والبحوث قد تركت بصمات واضحة

(71) الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر: د. مصطفى سويف القاهرة دار المعارف 1959.

(72) الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية: د. مصري حنورة القاهرة دار المعارف 1979.

(73) الأسس النفسية للابداع الفني في المسرحية: د. مصري حنورة القاهرة دار المعارف 1980.

على الدراسات الأدبية والنقدية، إلى حد يمكن القول معه بأنه لا يوجد ناقد حديث أو معاصر إلا وتتخلل دراساته النقدية مصطلحات نفسية.

لذلك يبدو من المفيد قبل الوقوف عند تلك التفسيرات النفسية المنهجية الوقوف عند بعض المصطلحات النفسية التي يكثر ترددها دون معرفة دقيقة بها أو تمييز فيما بينها، وسنبدأ بالوقوف عند الشعور، ما وراء الشعور، اللاشعور، الاستعدادات والعواطف، ثم الادراك الحسي، التصور، التخيل، تداعي المعاني، الوجدان، الانفعال، العاطفة[74].

الحياة العقلية:

يبحث علم النفس في الحياة العقلية ويقسم علماء النفس العقل إلى ثلاث مناطق أو مستويات هي: منطقة الشعور، منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور. منطقة اللاشعور أو العقل الباطن.

أ - منطقة الشعور:

هي موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الانسان في حالة اليقظة، فنحن نشعر بحرارة الجو، بثقل الثياب، بازدحام السيارات، بأحاديث الناس من حولنا، وقد نشعر بالفرح والحزن،

(74) تعريفات هذه الحقائق النفسية والامثلة الموضحة مستقاة بتصرف من كتاب «في النقد الأدبي» للدكتور عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية 1971 من ص 61 حتى 96.

أو نشعر بالكتاب الذي نقرأ فيه، وهذه كلها أفكار وتجارب عمليه تحتل منطقة الشعور عندنا، لكن شيئاً من هذه الأشياء المتعددة قد يستحوذ على اهتمامنا أكثر من غيره مثل الكتاب الذي نقرأ فيه، وهنا نقول إن الكتاب يحتل «بؤرة الشعور» أي أنه التجربة العقلية التي تنال القسط الأكبر من اهتمامنا في هذه اللحظة، أما ما تقل به عنايتنا واهتمامنا مثل الأشياء الأخرى فيقال عنها أنها تحتل «حاشية الشعور» غير أن ما يحتل بؤرة الشعور وما يحتل حاشيته قد يتناوبان فيحل كل منهما محل الآخر.

ب ـ ما وراء الشعور، أو شبه الشعور:

وهذه المنطقة تعد مستودعاً للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الانسان في وقت ما، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية، كتداعي المعاني وذكر «المنبهات» التي تكون في العادة كلمات، فإذا ذكرت أمامك وعلى غير توقع منك «منبهاً» ولتكن كلمة «المتنبي» أو غيرها فسوف ترى بعد تلفظي بهذه الكلمة أن سلسلة من الأفكار تتوارد على ذهنك، وكلها تحوم حول معنى هذه الكلمة أو لفظها أو ما يرتبط بها من أفكار تعرفها عن حياة هذا الشاعر ومكانته بين شعراء عصره، وربما بين شعراء العربية عامة، فمن أين أتت لك كل هذه الأفكار عن المتنبي؟ الجواب أن الأفكار كانت مستكنة في منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور، فكل التجارب التي تحتل منطقة الشعور تنحدر إلى منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور وتبقى مستكنة فيها إلى أن تستدعى إلى منطقة الشعور ثانية بالوسائل العادية المألوفة.

فالاحتفاظ بتجارب الماضي في شبه الشعور ذو أثر كبير في حياة الشخص العادية ذلك لأن تجارب الماضي لو كانت تنسى لكان عليه أن يستأنف حياته العقلية من جديد يوماً فيوماً ولحظة فلحظة، ولم يكن لماضيه القريب أو البعيد تأثير في حياته، ولم يكن في قدرته الافادة من تجارب الماضي في حل مشكلات المستقبل.

من ذلك يتضح أن كل من يتصور ويتخيل، ويفكر ويدبر ويقيس الحاضر على الماضي، إنما يستمد أكثر صوره وأفكاره من تجارب الماضي وأحداثه المستكنة في شبه الشعور أو ما وراء الشعور.

جـ ـ اللاشعور، أو العقل الباطن:

هذه المنطقة تشبه منطقة ما وراء الشعور من جهة وتخالفها من جهة أخرى، فهي تشبهها من جهة أنها تدخر بعض التجارب العقلية، وتخالفها في أن التجارب المدخرة التي انحدرت إلى اللاشعور أو العقل الباطن كانت مرة مؤلمة.

فمعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع، وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها الى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية، من هذه الوسائل احلام النوم، التنويم المغناطيسي، التحليل النفسي حالات الغيبوبة والذهول، الاضطرابات العصبية، الخبل، وفي هذه الحالات الشاذة تخرج الرغبات المكبوتة والافكار الدفينة السارية في منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور وتنحل العقدة النفسية.

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من الدوافع النفسية التي تدفع الانسان إلى الانتاج الفني بصفة عامة والأدبي بصفة خاصة مردها إلى الرغبات الحبيسة والنزعات الباطنية المكبوتة التي تؤثر في الحياة الشعورية تأثيراً لا يشعر به الانسان (كما يرى فرويد) لأن العقل الباطن ليس خامداً عاطلاً ولكنه يقظ فعال يؤثر في حياة الانسان العقلية على غير شعور منه.

الاستعدادات والدوافع:

إن عبارة «الطبيعة البشرية» التي نرددها في مناسبات شتى هي ما تعرف بعلم النفس «بالعقل الانساني الفطري»، وهذه «الطبيعة البشرية» تتكون من صفات فطرية تقسم إلى مجموعتين: مجموعة الاستعدادات ومجموعة الدوافع.

ويدخل في الاستعدادات القدرة على الادراك الحسي وعلى التصور والتخيل وغير ذلك من العمليات الادراكية، كما يدخل فيها الذكاء والمواهب الفطرية الخاصة كالموهبة الفنية والموهبة العملية وغيرها من المواهب الخاصة التي توجد لدى بعض الأفراد دون بعض، أما الدافع فهو كل حالة داخلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة، والدافع مركب من ثلاثة عناصر: من مثير ينشطه وسلوك يصدر عنه وهدف يرمي إليه، والدافع الفطري عند الانسان هو ما كانت مثيراته فطرية، وهدفه فطرياً، أما السلوك الذي يصدر عنه، فعلى الانسان أن يتعلمه في أغلب الاحيان.

والفرق بين الاثنين أن الاستعدادات موقفها سلبي، والدوافع موقفها إيجابي، وإذا التمسنا لها تشبيهاً حسياً فالاستعدادات كالآلات الساكنة، والدوافع كالمحركات التي تدفعها الى الحركة والعمل.

والاستعدادات والدوافع تتصل بالوجدان، فإذا قضى الاستعداد رغبته في يسر وسهولة كان السرور وإلا كان الألم، وإذا ظفر الدافع النفسي بمأربه أعقبه السرور وتجددت في النفس انفعالات سارة وإلا حصل الألم وتواردت على النفس انفعالات مؤلمة.

الادراك الحسي:

الإدراك الحسي من الوجهة النفسية هو أساس العمليات العقلية، وهو يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر، وكإدراك الأصوات والنغمات بالسمع، والاطعمة بالذوق، والروائح بالشم، وملمس الأشياء باللمس، وهكذا فكل ما يدرك بحاسة من الحواس يسمى «مدركاً حسياً». وللإدراك الحسي أثره الملحوظ في الانتاج الأدبي، فإذا كان هذا الادراك قوياً واضحاً استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفاً دقيقاً مطابقاً للواقع، والإدراك الحسي يتدخل كثيراً في بناء الصورة الشعرية فهناك صور شعرية تعتمد على حاسة البصر وأخرى على حاسة السمع، وصور تعتمد على حاستين أو أكثر.

التصور:

وعن الإدراك الحسي ينشأ التصور، وهو استحضار صور

المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص او تغيير أو تبديل، فإذا وقفت أمام منظر طبيعي تتملاه فالمنظر في هذه الحالة «مدرك حسي» فإن أغمضت عينيك استطعت أن تراه أيضاً، وما تراه في هذه الحالة يسمى «صورة حسية بصرية» للمنظر الطبيعي.

والتصور ميدان فسيح تصول فيه وتجول قرائح الأدباء والشعراء، فهو الذي يساعدهم على وصف تجاربهم وصفاً دقيقاً، وتباين الناس في الادراك البصري يؤدي بطبيعة الحال إلى تباينهم في التصور والقدرة على التصوير.

التخيل:

ينشأ التخيل عن التصور، والتخيل أنواع يهمنا منها هنا ما يسمى بالتخيل الانشائي أو الابتكاري، وذلك لما له من مكانة ملحوظة في العمل الأدبي وتقديره. والتخيل الابتكاري هو في حقيقته استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها ادراكاً حسياً. والصور المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في جملتها، والجديد فيها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صورة غير مألوفة في عالم الواقع وذلك كالصور التي تتولد عن التشبيه الخيالي كما يقول البلاغيون، فالتشبيه الخيالي تتولد عنه في العادة صورة مركبة من عناصر، كل عنصر منها موجود يدرك بالحس، ولكن هيئتها التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما لها وجود متخيل أو خيالي.

ومن التخيل الابتكاري اسناد العمل الى غير مصدره الحقيقي كإسناد التكلم إلى الحيوان وذلك مثل قول المتنبي:

يقول بشعب بوان حصاني
أعن هذا يسار إلى الطعان؟

ومنه أيضاً اسناد الشعور إلى الجماد كقول المعري في تفضيل صخرة على أبناء آدم:

أفضل من أفضلهم صخرة
لا تظلم الناس ولا تكذب

ومنه إسناد بعض الانفعالات الى النبات كإسناد انفعال الحنو إلى الروح كما في قول حمدونة الأندلسية:

وقانا لفحة الرمضاء واد
سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحنا علينا
حنو المرضعات على الفطيم

ومن التخيل الابتكاري ما هو مطلق وما هو مقيد، ويمتاز التخيل الابتكاري المطلق بأنه لا يخضع للارادة وبأنه ليس له غرض معين وبأنه لا يتقيد بالزمان ماضياً ومستقبلاً، ويدخل في هذا النوع ما يسمى بأحلام اليقظة. أما الخيال الابتكاري المقيد فيمتاز بأن له غرضاً مقصوداً يشعر به الانسان ويعمل على تحققه، وبأنه خاضع لإرادة المتخيل، ومرتبط بالمستقبل وهو نوعان: تخيل علمي وتخيل

فيه. ومن أمثلة التخيل العلمي ما يحس به المهندس المعماري مثلاً حينما يفكر في وضع تصميم شيء ما. أما التخيل الفني فمن أمثلته ما يجري بنفس الشاعر وهو ينظم قصيدة في موضوع خاص، ومقدار النجاح في التخيل الابتكاري المقيد علمياً كان أو فنياً، إنما يقاس بقدرة المتخيل العقلية، ومدى معارفه وتجاربه الخاصة في الحياة، ويمتاز التخيل العلمي بتقيده بالواقع، وعدم تأثره بمزاج العالم الشخصي وعواطفه وميوله الخاصة. أما التخيل الفني فيتأثر بمزاج الفنان وذوقه وعواطفه وشخصيته كما يتأثر بعواطف الناس وميولهم، وهو مضطر إلى ذلك ليضفي على تصويره روعة ويخلع عليه ثوباً من الجمال يثير العواطف ويستهوي الأفئدة.

تداعي المعاني:

ومن العمليات العقلية المؤثرة في الانتاج الادبي «تداعي المعاني» ويقصد به توارد المعاني على الذهن واحداً بعد الآخر لوجود علاقة بينها، وقد حصر أرسطو عوامل تداعي المعاني في ثلاثة هي التشابه، والتضاد، والاقتران الزماني أو المكاني، فمن تداعي المعاني بعامل التشابه أن ترى شخصاً فيذكرك بشخص آخر تعرفه وذلك للتشابه بينهما في ملامح الوجه أو الصوت، أو طول القامة. كذلك تذكرنا التجارب السارة أو المؤلمة بأمثالها في تجاربنا الماضية لما بين التجربة الحاضرة أو الماضية من تشابه.

ومن تداعي المعاني بعامل التضاد أن الطويل يذكرنا بالقصير والكريم يذكرنا بالبخيل وهكذا، ومن تداعي المعاني بعامل الاقتران

الزماني أو المكاني أن الحوادث التي تحدث للانسان في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضاً.

وظاهرة تداعي المعاني لها أهمية بالغة في الأدب ابداعاً ونقداً، لأنها هي الأساس النفسي للأساليب البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية.

أ - أثر تداعي المعاني في التشبيه:

فالأديب يرى شيئاً من الأشياء، فيذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء كان قد أدركها من قبل، فيختار منها في حال التشبيه ما يحقق غرضه ويطابق مقتضى الحال، فإذا رأى وجهاً مشرقاً وشبهه بالبدر فما ذلك إلا لأن أموراً مثل إشراق الوجه واستدارته وملاحته قد استدعت إلى ذهنه نظائرها في البدر فاختاره مشبهاً به. وكذلك إذا سمع صوت مغنية وشبهه بصوت البلبل، واسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والادراك ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه من الأمور الحسية التي تدرك بالحواس، وأشد أنواع التشبيه حاجة إلى التفكير واعمال الذهن والروية ما كان كل من طرفيه ووجه الشبه فيه صورة مركبة من عناصر متعددة ومن أمثلة ذلك قول شاعر يمدح فارساً:

وتراه في ظلم الوغى فتخاله
قمراً يكر على الرجال بكوكب

ب ـ أثر تداعي المعاني في الاستعارة.

عرفنا أن ظاهر تداعي المعاني هي الأساس النفسي للتشبيه، ولما كان التشبيه أصل الاستعارة، فإن ظاهرة تداعي المعاني تدخل عليها عن طريق التشبيه كأساس نفسي لها. أيضا.

والاستعارة كقيمة تعبيرية تتميز عن التشبيه بالمبالغة والإغراق في التخيل. فأنت في الاستعارة لا ترى شيئاً يشبه شيئاً آخر في صفة أو أكثر كما هو الحال في التشبيه وإنما أنت تدعي أن المشبه هو عين المشبه به، بناء على تخيل اتحادهما في الحقيقة ولهذا يقول البلاغيون: إن الاستعارة تقوم على إدعاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلي واحد، ومرد هذا الادعاء بطبيعة الحال هو الاغراق في التخيل والمبالغة بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتى يطغى على أوجه التباين بين المشبه والمشبه به وإذا هما شيء واحد.

وبصدد الكلام عن الاستعارة تجدر الاشارة إلى أن البحث في معاني مفردات اللغة يظهر أن كثيراً من المفردات قد استعمل في الأصل استعمالاً مجازياً على سبيل الاستعارة ثم لكثرة التداول والاستعمال تنوسيت هذه الاستعارات وصارت هذه المفردات تستعمل في معانيها المجازية كما لو كانت من معانيها الحقيقية. وكثيراً ما نستعمل في كلامنا استعارات دون أن نفطن إليها من ذلك قولنا «فلان عاش حياة طويلة عريضة عميقة» فالطول والعرض والعمق من صفات الماديات فإسنادها إلى المعنويات «كالحياة» هو من قبيل الاستعارة، وكذلك الأمر في قولنا عقل نير، رأي ناضج، حكم

صارم، حظ باسم.. الخ والسؤال الآن هو ما السبب في تناسي مثل هذه الاستعمالات الاستعارية؟ أغلب الظن أن السبب يعود إلى حكم العادة والإلف وطول الزمن، ولذلك يمكن أن تسمى هذه الاستعارات «استعارات غير شعورية».

ومما يلحق بالاستعارة إسناد الحياة إلى الجمادات، واسناد صفات الأنسان إلى غيره من الكائنات الحية، ولعلماء النفس في تعليل هذه الظاهرة موقفان، الأول يرى أنها من بقايا معتقدات اسطورية لدى الانسان البدائي، والثاني يعزوها إلى قوة الوجدان الانساني إلى درجة أن يمتد فيشمل ما يحيط بالانسان من الكائنات.

جـ ـ تداعي المعاني في الكناية:

الكناية في اصطلاح علماء البيان: لفظ أطلق وأريد لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي للفظ، والواقع أن الاسلوب الكنائي يقوم على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل تداعي المعاني لأننا باستعماله نستخدم اللازم ونريد الملزوم فإذا كنيت بكثرة رماد القدر عن الكرم مثلا، فذلك لما بين كثرة رماد القدر والكرم من تلازم. فالكرم يستلزم ويستدعي للذهن كثرة تقديم الطعام للضيوف، وذلك يستلزم ويستدعي كثرة الطبخ، وهذا يستلزم ويستدعي للذهن كثرة إيقاد النار، وذلك يستدعي ويستلزم للذهن أيضاً كثرة تخلف رماد القدر.

من كل ما تقدم يتضح أن الأساليب البيانية ترجع في المحل الأول إلى هذه الظاهرة النفسية الهامة في الحياة العقلية، ظاهرة

تداعي المعاني، وهناك عمليات عقلية أخرى إضافية تساعد عملية تداعي المعاني في إستعمال هذه الأساليب كالتصور والتخيل ولا شك أن التجارب والمشاهد من شأنها أن تقوي تصور الانسان وتوسع دائرة خياله كما تساعد على إدراك ما بين الأشياء من علاقات وروابط ومفارقات.

الوجدان:

الوجدان في إصطلاح علماء النفس: أمر يشمل الانفعال والعاطفة. وعلى هذا فالسرور الذي يشعر به الانسان عند رؤية منظر طبيعي، أو الألم الذي يعتريه من حادث مؤلم، لا يسمى انفعالاً فقط، ولا عاطفة فقط وإنما هو مزيج من الاثنين معاً:

الانفعال:

هو حالة جسمية نفسية ثائرة يضطرب لها الانسان جسماً ونفساً، وتظهر آثاره عليهما، والانفعال لا يظهر إلا حين تكون غريزة من الغرائز في حالة نشاط وذلك كالخوف والرعب والغضب، وكالفرح والحزن، والاشمئزاز والعجب والشهوة، والانفعال ثلاثة أنواع: أولي وثانوي، ومشتق، فالانفعال «الأولي» هو ما يصحبه غريزة واحدة. أما الانفعال الثانوي فانفعال مركب من انفعالين أو أكثر، وبمعنى آخر يظهر الانفعال الثانوي حين تكون غريزتان أو أكثر في نشاط، وذلك كالازدراء المركب من الاشمئزاز والغضب، والانفعال يسمى «مشتقاً» إذا اتصل بحادثة حدثت في الماضي أو إذا تعلق بحادثة ستحدث في المستقبل، فكل من الأسف والندم وتأنيب

الضمير انفعال «مشتق» لأنه يتصل بحادثة حدثت فتأسفت على وقوعها أو ندمت عليها أو أنبك ضميرك بسببها، وكل من الثقة والرجاء واليأس والقنوط انفعال مشتق أيضاً لكنه يرتبط بحادثة تنتظر وقوعها.

العاطفة:

العاطفة انفعال قوي يتجمع حول شخص أو شيء أو معنى معين ويرتبط به كعواطف الحب والكره والصداقة والطموح والوطنية وعاطفة احترام الذات. وتتكون العاطفة من تكرار اتصال الفرد بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة، ترضي فيه دوافع مختلفة وتثير في نفسه مشاعر سارة لذيذة، أو تحبط لديه بعض الدوافع وتثير في نفسه مشاعر مؤلمة مريرة.

والعاطفة قد ترتبط بأمر محسوس فتوصف بأنها عاطفة حسية مثل عاطفة محبة الأم، وعاطفة الصداقة، وعاطفة الولاء للوطن. وقد ترتبط بأمر معنوي فتوصف بأنها عاطفة معنوية، كعاطفة محبة العدل والأمانة والكرم، وكعاطفة كراهية الظلم والخيانة والبخل والرذيلة.

الانفعال والعاطفة:

كثيراً ما يحدث الخلط بين الانفعال والعاطفة فيقال مثلا أن الحب انفعال وإن الحنو عاطفة، ولهذا يجدر التمييز بينهما، فالعاطفة تنظيم وجداني ثابت نسبياً ومركب من عدة استعدادات انفعالية تدور حول موضوع معين قد يكون شيئاً أو شخصاً أو جماعة أو فكرة، ومن هذا

يتضح أن العاطفة تختلف عن الانفعال من ناحيتين على الأقل، فالعاطفة استعداد ثابت نسبياً، في حين أن الانفعال حالة طارئة، والعاطفة موضوع خاص تدور عليه في حين أن الانفعال مطلق غير متميز بموضوع خاص.

الوجدان والأدب:

قلنا بأن الوجدان هو ناحية السرور أو الألم التي تتكيف بها كل عملية عقلية، ولما كان الوجدان مزيجاً من الانفعال والعاطفة فإننا نستطيع أن نتبين الصلة الوثيقة بين الأدب الذي يثير في النفس شتى الانفعالات والعواطف، ولهذا يصح القول بأن هناك مظاهر وجدانية لها آثار واضحة في الأدب ومن هذه المظاهر:

أ ـ المثير الطبيعي والمثير الصناعي:

إذا حدثت لك حادثة سارة أو حادثة مؤلمة في وقت الصباح مثلاً، فإن الشعور بالسرور أو الألم قد يتجدد في نفسك صباح كل يوم ولو لم تحدث لك الحادثة السارة أو المؤلمة، فكل من الحادثة السارة أو المؤلمة تسمى «مثيراً طبيعياً» أما وقت الصباح المقترن بأي من الحادثتين فيسمى «مثيراً صناعياً». ولعل هذا هو السر في أن إقبال الليل يثير في بعض الناس شعوراً سارا أو مؤلماً تبعاً لتجاربهم في أثناء الليل، ومن أجل ذلك كان التباين الذي نراه في استقبال الشعراء لليل، فمنهم من يمدحونه ومن يذمونه وذلك لأن إقباله عليهم وحده باعتباره مثيراً صناعياً، كاف لإثارة الوجدان الخاص، ولعل في ذلك ما يفسر لنا ظاهرة من ظواهر الشعر العربي وهي شغف بعض

شعرائنا بذكر ديار الأحباب والتغني بآثارهم، فإذا تأملنا مثلاً قول الشاعر:

أمر على الديار ديار سلمى
أقبل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الديار شغفن قلبي
ولكن حب من سكن الديارا

فإننا نرى أن «سلمى» هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب التي تدعو لعاطفة التقبيل، ولكن لبعد سلمى عن الشاعر حلت ديارها محلها في إثارة عاطفة حبها، فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي لعاطفة حب سلمى والذي سوغ ذلك أن سلمى كانت تسكن الديار، فوجود هذه اقترن بوجود تلك.

ب ـ تذكر الوجدان يثير وجداناً مثله أو ضده:

ومن المظاهر الوجدانية ان تذكر وجدان من شأنه أن يثير وجداناً مثله أو ضده فإذا تذكر المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضره المؤلم، وإذا هو يعيش في ماضيه وينغمس فيه انغماساً يشعر معه بالسرور، ففي هذه الحالة يكون شعوره الوجداني الحاضر من نوع شعوره الوجداني الماضي، وقد يتجه ذهنه إتجاهاً آخر فيقارن بين ماضيه السار وحاضره المؤلم، فيعتريه الحزن وعندئذ يكون شعوره الوجداني الحاضر مضاداً لشعوره المؤلم.

فالمرء قد يمارس في حياته تجارب حسنة أو سيئة متصلة بشيء معين ومن ثم تتوارد على نفسه وجدانات سارة أو مؤلمة يسببها ذلك الشيء فينظر إليها نظرة خاصة مناسبة لتلك التجارب، وبمرور الزمن على ذلك يصير اسم ذلك الشيء رمزاً لتلك الوجدانات، كأنها تجمعت حوله، والتفت به، أو كأنه انطوى عليها فاصبحت تفهم منه ولهذا فكلما ذكر الاسم تجددت في النفس تلك الوجدانات، فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة «الحرب» وتتبعناها لدى الشعراء وجدناها ترمز إلى وجدانات سارة عند بعضهم، وإلى وجدانات مؤلمة عند البعض الآخر.

د ـ امتداد الوجدان:

ومن الظواهر الوجدانية أيضاً امتداد الوجدان، أي انتقال حالة السرور أو الألم من الشاعر إلى بعض عناصر بيئته، أو العكس مثل قول الشاعر:

فبكائي ربما أرقها
وبكاها ربما أرقني

ومرجع الامتداد في الحالين إلى التخيل.

«2»

من خلال هذه المصطلحات والحقائق النفسية تتبين الصلة الوثيقة بين الأدب والحياة النفسية، كما يتضح أثر الدراسات النفسية في

إضاءة الكثير من جوانب عملية الابداع الادبي، ويمكن القول بأن علماء النفس كثيراً ما اتخذوا الأدب مادة لموضوعاتهم النفسية فاستنبطوا من خلال دراستهم للأعمال الأدبية والفنية حقائق نفسية بالغة الأهمية، ودليل ذلك ما يعترف به فرويد ذاته من أن الأدباء هم الذين اكتشفوا قبله العقل الباطن أو اللاشعور، ويمكن ان نقف هنا عند التفسيرات النفسية الجديدة للأدب التي قام بها فرويد ومن بعده يونغ ونتبع هاتين الوقفتين باعطاء لمحة مختصرة عن التفسير الاسطوري للأدب الذي يعد استمراراً لتلك التفسيرات.

من الناحية التاريخية يلمس المرء الكثير من الملاحظات النقدية الهامة التي تستند إلى أسس نفسية، وقد أشرنا قبل قليل إلى نظرية التطهير الأرسطية التي حدد من خلالها وظيفة الشعر والأدب. كما حاول نقادنا العرب القدامى أن يحددوا بواعث الشعر بالرغبة والرهبة والطرب والغضب وما إلى ذلك من حالات نفسية. بل ان ستانلي هايمن يرى بأن النقد كله كان نفسياً بمجمله. لكن كل هذه الملاحظات النفسية تختلف عن الدراسات المنهجية المنظمة التي استندت إلى معطيات علم النفس ونتائجه كما تختلف عن المنهج النفسي في النقد.

وفي ضوء هذه الدراسات المنظمة المنهجية نجد مفهوماً للأدب يتمثل في كون الأدب مرآة عقل الأديب ونفسه، أو هو صورة من صور التعبير عن النفس، أما فرويد فيعتبر الأدب والفن صور محولة عن دوافع مكبوتة في اللاشعور. وهناك من يرى أن اكتشاف

«فرويد» للاوعي أو اللاشعور أو العقل الباطن - وهي تسميات متعددة لمسمى واحد - قبل القرن التاسع عشر بقليل، قد جعل علم النفس يحرز اتجاهاً يستطيع منه أن يفهم ويستبصر الامور على نحو لم يكن متيسراً في أصول الأعمال الأدبية ومبانيها، وقليل هم الذين يستحقون الذكر من النقاد النفسيين قبل فرويد.

ويرى فرويد - أن أساس السلوك البشري هو اللاشعور وخزوناته من الدوافع المكبوتة التي تظل تفعل فعلها بشكل دائم، ويؤكد بأن الدوافع المكبوتة في مرحلة الطفولة التي تتميز بالنمو والانفعالات والفوران والاضطرابات هي التي تحدد سمات الشخصية. ويركز بشكل خاص على عقدة أوديب التي تعني لديه أن الطفل في السنة الثالثة وحتى الرابعة يشعر نحو أمه شعوراً جنسياً ولهذا تشتد غيرته من أبيه ويعتبره غريمه، فخبرات الطفولة لها تأثير كبير في سلوك الانسان، واللاشعور يتحكم في أفعالنا وسلوكنا ويوجهها أيضاً وإذا ما حاولنا الفكاك من هيمنة اللاشعور فإن هذه المحاولة بحد ذاتها تعود إلى عوامل لا شعورية أيضاً، ومن هنا فإن اللاشعور أو العقل الباطن هو مصدر عملية الابداع الأدبي، فالأديب عصابي أو مريض نفسياً وهو يبدع أدباً وفناً كوسيلة من وسائل التسامي. لذلك فإن الأعمال الأدبية في جوهرها صور محولة عن الدوافع المكبوتة في اللاشعور. فالأعمال الأدبية شواهد على مرض صاحبها النفسي، لأنها تتضمن العقد والطباع والتأويلات الباطنية، فنتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية، وبالطبع يمكن الاسهاب في عرض آراء فرويد وشرحها كما يمكن الاسهاب في نقدها كذلك،

ولكن يكفي أن نقول في هذا المجال أن الأديب إذا كان عصابياً فكيف يفهمه الآخرون؟ والأهم من هذا هل مرض الأديب النفسي هو الذي يجعل منه مبدعاً، وإذا شفي الأديب من مرضه وعصابه فهل يصبح غير قادر على الإبداع؟ لا شك أن هناك تساؤلات عديدة لها قيمتها يمكن إدراجها في هذا المجال ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن فرويد قد أسهم في تنوير مستويات الحياة النفسية كما أن كشفه عن اللاشعور أو العقل الباطن يعد انجازاً انسانياً هاماً على الرغم من الملاحظات النقدية الهامة التي يمكن أن توجه إليه سواء إلى نظريته في علم النفس أو إلى تفسيراته للأدب وعملية الابداع، فقد استطاع فرويد أن يترك أثراً بالغاً في معظم الادباء والنقاد في العصر الحديث.

كما استطاع تلميذه «يونغ» - الذي انشق عنه فيما بعد - أن يقدم فوائد كبيرة للنقد الأدبي ربما فاقت فوائد فرويد على حد تعبير «مود بودكين».

وتنبع قيمة يونغ من فكرتين أساسيتين «النماذج العليا» و «اللاشعور الجماعي» أما فكرة «النماذج العليا» فهي حسب تعريف يونغ صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية، لا تحصى «شارك فيها الاسلاف في عصور بدائية وقد ورثت في انسجة الدماغ بطريقة ما، فهي - اذن - نماذج اساسية قديمة لتجربة انسانية مركزية، وترى «مود بودكين» أن هذه النماذج تقع في جذور كل شعر أو كل فن آخر ذي ميزة عاطفية خاصة.

ويرى يونج أن هذه النماذج العليا موجوده في كل حلقات سلسلة النقل - أو التعبير - كتصورات في اللاوعي. عند الشاعر، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر -، وكتصورات في اللاوعي عند القارىء أو عند الجمهور، وهذا مبني على فكرته عن «اللاشعور الجماعي» الذي يختزن الماضي الجنسي وهو الذي ولد الأبطال الاسطوريين للبدائيين، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن، وهو الذي يجد تعبيره الأكثر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبياً، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبداً[75].

فاللاشعور الشخصي للأديب مرتبط - باللاشعور الجماعي - بالملكات والميول الكامنة في الجنس البشري، وهذا المخزون من الميول البشرية والتطلعات والاشكال والاحلام ليس جامداً، إنه مجموعة من القوى التي سوف تجد تعبيرها ما استطاعت ومع أن يونغ يرى أن الفنان ليس امرءاً مريض الاعصاب فإنه يقول بأن الفنان والمريض عصبياً يعيدان بتفصيل، الاساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الانسان البدائي، احياناً عن وعي، وأحياناً من خلال عملية «حلمية».

وقد دفعت آراء يونغ تلامذته للحديث عن الوعي الاسطوري، وعلى أية حال.فان التفسير الاسطوري للأدب يساير تفسيران: فرويد

(75) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن ت د. محمد يوسف نجم ود. احسان عباس. بيروت - دار الثقافة 1958 ج 1 ص 245-246.

ويونغ من حيث اشتراكهم جميعاً في إغفال تأثر الأدب بالواقع الاجتماعي، وإعادته إلى منابع ومصادر غير ملموسة. إذ أن التفسير الاسطوري للأدب يرى أن الأساطير ليست رافداً بل هي الرحم الذي يخرج منه الأدب كله، ويعد «نور ثراب فراي» من أهم «نقاد الاسطورة» أو النقاد الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب، وهو يعتبر أن اكتشاف العلاقة بين الاسطورة والشعر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي، وتقوم نظرية فراي على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية في القصيدة،وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي بشكله «التام» - على حد تعبيره - يتحرك من نقطة البدائية إلى نقطة أكثر تحضراً حتى يصل إلى قمة الحضارة، وبالتالي فالأدب عبارة عن «تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والانماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية» وفي ظل هذه النظرية يصبح البحث عن الرموز البدائية في الشعر نوعاً من «الانثروبولوجيا الأدبية تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية»[76] ويرى كاسيرر «أن الاسطورة سابقة على اللغة، أو أنها على الأقل نسق رمزي مستقل يتطور بمحاذاة تطور اللغة». صحيح أن الاسطورة غير مرتبطة باللغة إذ يمكن أن ترسم وأن يعبر عنها بالرقص أو الشعائر لكنها لا تهم النقد الأدبي حتى تنال شكلاً لغوياً. إن

(76) التفسير الاسطوري في النقد الأدبي: د. سمير سرحان مجلة فصول القاهرة العدد الثالث أبريل 1981 ص 103.

الاسطورة بالنسبة للأدب والنقد تتضمن قصة، وحتى تنال الاسطورة شكلاً لغوياً وتتجسم في قصة فإنها لا تصبح في إطار الأدب لأنها ليست مرتبطة بأية بنية لفظية خاصة. أي أن الاسطورة الواحدة لها تعبيرات لفظية متعددة وقلما احرزت صياغة أدبية محددة، وهذا يظهر أن الاسطورة تعيش جنباً إلى جنب مع الأدب وتدخل في صلات معه، غير أنه لا يظهرها على أنها الجذر الأصلي الذي نجم عنه الأدب. لقد قدم «جيمس فريزر» في كتابه «الغصن الذهبي» تفسيراً لكل الاساطير باعتبارها شعائر خفية للخصب والفصول، وقد أقبل الشعراء والنقاد مثلهفين على هذا التفسير باعتباره يزودهم بتبرير وأساس موضوعيين لاستعمال الاساطير المختصرة التي ما زالوا متعلقين بها تعلقاً عميقاً. إن ما بدأ بالظهور وكأنه زينة ليس لها وظيفة غدا ينظر إليه على أن له أساساً واقعياً ونال فرصة جديدة للاستمرار في الحياة، وقد ثنى على هذه الحركة علماء النفس فرويد ويونغ. إذ أصبح الأدب (ليس محاكاة للتجربة العملية) نوعاً من ترميز ميول العقل البشري القديمة والعميقة الجذور، وهي الميول التي وجدت تعبيرها الأولي في الاسطورة وحسب هذه النظرية فإن المحاكاة الأدبية للخبرة التجريبية ليست سوى ستار يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس. لهذا فان النقد الاسطوري لا يرى أن الشكل الأدبي قد اختير لغاية جمالية وإنما يراه شكلاً فرضته دوافع نفسية. كما أنه لا يرى الشخصيات والحوادث في الأدب بوصفها تقليداً لما يشبهها من اشخاص وحوادث في التجربة وإنما يراها بوصفها ترميزاً لاستجابات قديمة وبالتالي غير

دقيقة لمواقف معينة للنماذج العليا (البدائية). وسرعان ما أسست العادات الجديدة في التفكير. فقد كفت الشخصيات في الأعمال الأدبية عن أن تكون «مجرد تمثيلات للطبيعة» وغدت تجسيدات لثوابت اسطورية قليلة. فأي شاب يتوفى في أية قصة يغدو الإله المتوفي وينسب إلى أدونيس واوزيريس واي بطل روائي يفقأ عينيه ينسب الى أوديب وهكذا.

إن النقد الاسطوري في أصفى حالاته لا يعنى بالأدب عناية جوهرية. فهو يستخدم الأدب بوصفه موضوعاً لما هو في جوهره دراسة علم الانسان، وهو يجد مادته في الأدب كما قد يجدها في غير الأدب[77]. . وإذا كان النقد الاسطوري لا يعنى بالقيمة لأنه في صميمه لا يهمه إذا كان الأدب الذي يستخدمه ذا ميزات أو بلا ميزات فإن المنهج النفسي في النقد في تفسيره وتحليله للاعمال الأدبية قد يحيلها الى مجرد وثائق نفسية لا مكان فيها لذكر القيم الفنية الخاصة، كما أنه قد يساوي بين الاعمال الأدبية الرديئة والجيدة لأنهما من الناحية النفسية يمكن الاستشهاد بهما، بل ان الناقد النفسي إذا عجز عن تأكيد العلاقة بين العمل الأدبي والعالم الباطني للأديب أو

(77) مقالة في النقد: غراهام هو انظر صفحات 88. 172. 174.

بين العمل الأدبي ومعطيات علم النفس، فإنه يصرف نظره عن هذا العمل مهما تكن أهميته[78].

(78) وحول علاقة الأدب بعلم النفس يمكن النظر في المراجع الهامة التالية إضافة إلى ما ورد سابقاً:

1 ـ من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: محمد خلف الله أحمد، القاهرة لجنة التأليف والترجمة النشر 1947.

2 ـ ثقافة الناقد الأدبي: محمد النويهي، القاهرة، 1949.

3 ـ نفسية أبي نواس: محمد النويهي، القاهرة، 1953.

4 ـ التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، بيروت دار العودة د. ت.

الأدب وعلم الاجتماع

العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة جداً، ولعل هذا ما جعل بين الأدب وعلم الاجتماع وشائج قوية إلى حد تخصيص فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية سمي علم اجتماع الأدب.

وعلم الاجتماع الأدبي أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسميه يهتم بالأدب كظاهرة اجتماعية مثلها مثل كثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وهو يدرس أركان الأدب الثلاثة، الأديب، الأثر الأدبي، القارىء من الزاوية الاجتماعية، أي أن علم الاجتماع الأدبي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، وبعبارة أخرى فان دراسة الظاهرة الأدبية كظاهرة اجتماعية يفيد دارسي الأدب ونقاده كما يفيد علماء الاجتماع انفسهم.

بل إن الأدب كثيراً ما اتخذ لدى علماء الاجتماع كمحك أساسي

لتأكيد صحة نظرياتهم الاجتماعية. ذلك لأن من السهل احيانا دراسة الكثير من الظواهر العلمية والثقافية والحضارية كظواهر اجتماعية لأن مادة هذه الظواهر تختلف اختلافاً بيناً عن مادة الأدب الذي كثيراً ما يوصف بأنه ظاهرة معقدة.

وعلم الاجتماع الأدبي بمعناه العام أثر تأثيراً كبيراً في الحركة النقدية والأدبية العالمية وقدم لها فوائد جمة من خلال الدراسات المتعددة التي ألقت بأضواء ساطعة على الظاهرة الأدبية، إبداعاً وطبيعة ووظيفة، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب، وفي تغير المدارس الأدبية، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة، وفي الكتّاب وانتماءاتهم، ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام، ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والانتاج بالجملة وبدور الناشرين... الخ.

ولعل تعدد هذه الاهتمامات والموضوعات هو ما جعل علم الاجتماع الأدبي ينقسم بدوره إلى فروع متعددة فهناك علم اجتماع القراء، وعلم اجتماع المؤلفين، وعلم اجتماع الموزعين، وعلم اجتماع الأنواع الأدبية، أو علم اجتماع الرواية على نحو ما اهتم به لوسيان جولومان وأصدر كتاباً يحمل هذا العنوان.

وإذا كان علم الاجتماع الأدبي بمعناه العام يهتم بالعلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية، فإننا نجد مواقف متعددة لعلماء الاجتماع تتباين إلى حد التناقض حول رؤية طرفي العلاقة، أي حول النظر إلى الأدب من جهة، والنظر إلى المجتمع ونشأته وتركيبه

وتطوره من جهة ثانية، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى وجود مفاهيم متعددة لعلم الاجتماع الأدبي ذاته أو إلى وجود مستويات متعددة له. فهناك علم اجتماع أدبي يهتم بتفسير نشأة الأدب وماهيته ووظيفته على اعتبار انه شكل جمالي له دلالات اجتماعية وربما اهتم هذا النوع باطلاق احكام قيمية، وهناك علم اجتماع أدبي يختلف عن النقد الاجتماعي للأدب من حيث اهتمامه بالبحث عن صورة المجتمع داخل الأعمال الأدبية.

كما قد نجد نوعاً آخر يهتم ببيان فكرة التناظر بين الأنواع الأدبية وانماط العلاقات الاجتماعية السائدة، وهناك علم اجتماع أدبي ينظر للأدب على أنه سلعة أو انتاج وإلى الأدباء بوصفهم منتجين والقراء بوصفهم مستهلكين.

إضاءة تاريخية:

من الناحية التاريخية تعد محاولة المفكر الايطالي جيامبا تيستا فيكو (1668 — 1744) في كتابه المشهور (مبادىء العلم الجديد 1725) أول محاولة منظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، وفيكو هو صاحب فكرة الدورات التاريخية وبأن لكل حضارة دورة حياة كاملة، وقد ربط فيكو بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فقام بربط الملاحم - ملاحم هوميروس - بالمجتمعات العشائرية، وقال بأن الدراما نشأت مع ظهور المدينة - الدولة حيث يمكن أن يتجمع جمهور المشاهدين. أما الرواية فقد ولدت مع ظهور المطبعة والورق وانتشار التعليم... الخ. ويشير أحد النقاد العرب بأن فكرة فيكو

في تناظر الأنواع الأدبية مع انساق المجتمع يمكن أن تكون تطويرا لأفكار عالم الاجتماع العربي العظيم ابن خلدون في الفصل المعنون «في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول»[79]. وإذا كان فيكو قد اهتم بعنصر الزمان من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية فإن مدام دي ستال (1766 — 1817) تتقدم خطوة أخرى في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي في كتابها «الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية» الذي صدر عام 1800 حيث ترى بأن كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ولا حاجة إلى أي حكم قيمي فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد»[80] غير أن البيئة الاجتماعية لدى مدام دي ستال لا تتضمن العوامل السياسية والاقتصادية لأنها اهتمت بالبحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين[81]. وقد طور هيبوليت تين (1828 — 1893) أفكار دي ستال واستفاد من تقدم الدراسات الاجتماعية وأضاف إلى عنصري الزمن (الذي قال به فيكو) والعامل الجغرافي الاجتماعي (الذي قالت به دي ستال) عنصر الجنس أو العرق مكوناً بذلك ثالوثه المعروف (البيئة ـ الجنس ـ الزمن) الذي

(79) الادب والمجتمع: د. صبري حافظ مجلة فصول، القاهرة ع 2 يناير 1981 ص 66.

(80) الادب والمجتمع: د. صبري حافظ ص 67.

(81) سوسيولوجيا الادب: روبير اسكاربيه، ت آمال عرمون، بيروت ـ عويدات ط 2، 1983 ص 9.

وقفنا عنده اثناء عرضنا لنظرية الانعكاس. أما كارل ماركس فقد جاء بمفاهيم جديدة حول المجتمع وبنائه وتطوره واثر الاساس الاقتصادي وقال بالعلاقة الجدلية بين البناءين التحتي والفوقي مما أوجد مفاهيم جديدة تماماً للأدب من حيث النشأة والطبيعة والوظيفة ومن حيث علاقة الأدب بالمجتمع وهو ما عرضنا له في نظرية الانعكاس.

الأدب كمؤسسة اجتماعية:

مهدت الدراسات السابقة الطريق أمام ظهور منهج جديد في دراسة الظاهرة الأدبية في ارتباطها مع الأنساق الاجتماعية. هذا المنهج الذي أصبح يعرف بعلم الاجتماع الأدبي أصبح ينظر للأدب على أنه مؤسسة اجتماعية. فقد أصبح الادباء والقراء والناشرون والنقاد والدارسون والمهتمون والصحف والمجلات والروابط والجمعيات الأدبية والاتحادات والنوادي، يشكلون مؤسسة اجتماعية أدبية يتفاعل اصحابها وأنصارها واعضاؤها مع بعض ويتبادلون الآراء ويهتمون بتطوير الأدب. ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل إن هذه المؤسسة تتأثر وتتفاعل مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى، ومفهوم الأدب كمؤسسة اجتماعية لا يعني أن القائلين به هم من أنصار النقد الاجتماعي في الأدب، فها هو رينيه ويليك يقر بهذا المفهوم في كتابه «نظرية الأدب» الذي يعد محاولة تأصيلية واعية للنقد الشكلي، يقول ويليك «الأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية،

كالرموزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها. إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلا في المجتمع. أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل «الحياة» و«الحياة» في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي - أو الذاتي - للفرد كانا موضوعين من موضوعات «المحاكاة» الأدبية. فالشاعر نفسه عضو في مجتمع، منغمس في وضع اجتماعي معين، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً، مهما كان افتراضياً، وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، ونكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر. كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو «فائدة» لا يمكن أن تكون فردية صرفاً.

وعلى هذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية بشكل ضمني أو كلي: مسائل الاعراف والتقاليد، قواعد الأدب وأنواعه، رموزه وأساطيره، ويستطيع المرء أن يقول مع تومارس «لا تقوم الاعراف الجمالية على الاعراف الاجتماعية فهي لا تشكل حتى جزءاً من الأعراف الاجتماعية: إنها أعراف اجتماعية من نمط معين وتترابط في صميمها مع بقية الاعراف[82]. لكن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهي بمجرد انحيازه إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية.

(82) نظرية الأدب: رينيه ويليك اوستن ارين، ص 119 وانظر الفصل التاسع بعنوان الادب والمجتمع.

إنها بالأحرى تبدأ كما يقول ميلتون أو لبريشت لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يعتبرون الأدب نشاطاً ثانوياً، أما الذين يعطون الأولوية للقيم الثقافية - بالمعنى الاجتماعي الواسع لمفهوم الثقافة - يضعون الفن والدين في أعلى المكانات. كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة يختلف باختلاف وجهة النظر تلك، لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كولي وماكيفر ومالينوفسكي وهيرتزلر وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي ينظم الانسان نشاطاته ويدعمها لكي تلبي حاجاته الأساسية إنها بناء شديد التعقيد يلبي حاجات اساسية للمجتمع ويتطور بتطور هذه الحاجات ووظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكاً وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها، وسواء كانت وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية اشباع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل (فيبلمان) أو إلى المتعة الجمالية (ستيفن بيير) أو بالترفيه عن الانسان (هيرتزلر) أو بدور تعويضي (كما يرى بارسون) أو بتحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتذوقية (ماكس فيبر)، فإن هذه الآراء تبين بأن المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددة التي يشبع خلالها كثيراً من حاجات الانسان الاساسية والثانوية، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الاسهام في

احداث التغيير الاجتماعي[83]. لكن الهام هنا أن اعتبار الأدب مؤسسة اجتماعية يحصر مهمة علم الاجتماع في الوصف ولا يمكنه من الانتقال الى التقويم أو استنباط معايير لأن همه اساساً ينصب على توضيح أثر الجو الحضاري والاجتماعي الذي يسود فترة ما في انتاج الأدب وتذوقه.

وكما هو أمر علماء النفس الذين قد يجدون في الأعمال الأدبية الرديئة خير شاهد على إثبات نظرياتهم النفسية، فإن علماء الاجتماع قد يجدون كذلك في الأعمال الأدبية الرديئة قيمة كبرى من الناحية الاجتماعية. أي قد تتساوى أمامهم الأعمال الجيدة مع الأعمال الرديئة. لكن البعض حاول أن يربط مسألة الانتاج الأدبي بمسألة الأوضاع الصحية في المجتمع، فالأوضاع الاجتماعية الرديئة لا تنتج أدباً ونقداً جيدين وكذا العكس، ونجد مثالاً على هؤلاء بمحاولات ماثيو أرنولد وخلفائه الذين جعلوا أحكام القيمة تنطبق على المجتمع والأدب على السواء، وهو ما يعكس رؤيتهم البسيطة والساذجة كذلك[84].

الأدب كانتاج:

ينظر بعض أنصار النقد الاجتماعي للأدب على أنه إنتاج في محاولة لتأكيد أصوله ودلالاته الاجتماعية. أي أن الأدب بهذا المعنى

(83) الأدب والمجتمع: د. صبري حافظ انظر صفحات 73، 74، 75.

(84) مناهج النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ت د. محمد يوسف نجم، بيروت دار صادر 1967 انظر ص 592.

لا يتم في فراغ وإنما لا بد له من حقل اجتماعي ينتج فيه. لكن علم الاجتماع الأدبي البرجوازي ينظر للأدب كإنتاج من زاوية مختلفة تماماً عن مفهوم النقد الاجتماعي، فهو ينظر للأدب كإنتاج تجاري، أي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب كانتاج والمجتمع كمستهلك. والأدب بهذا المعنى مثله مثل أي بضاعة تجارية يمر بمراحل التصنيع والتوزيع والاستهلاك ويتأثر بالسوق الاستهلاكي وبقوانين العرض والطلب... الخ، فالكتابة مهنة لأن الأديب ينتج كتباً توزع تجارياً، والقارىء مستهلك لهذا الانتاج. لكن بين الأدباء والقراء وسيط خطر هو الناشر الذي يعرف بحاسته التجارية متطلبات القراء - السوق، ويشترط على الأدباء تبعاً لذلك أن ينتجوا أعمالاً (بضاعة) ذات مواصفات محددة حتى يمكن رواجها ويؤمن قسطاً من الربح.

فالكتاب الأدبي يصل إلى القارىء بعد رحلة مطولة يمر بها عبر محطات متعددة فمن أيدي الكتّاب - بوصفهم منتجين - إلى لجنة الاختيار في دار النشر - إلى المطبعة - إلى مؤسسة للتوزيع - ثم إلى أيدي القراء - المستهلكين، وعلم الاجتماع الأدبي يحاول أن يدرس رحلة الكتاب هذه عبر محطاتها المتعددة ليبين اثر كل منها في الأدب باعتباره انتاجاً من ناحية، والعلاقات المؤثرة فيما بينها من ناحية أخرى، مثل دراسته للعلاقة بين الأدباء والناشرين أو مسألة الذوق العام للجمهور وأثره في إنتاج أدب ذي مواصفات محددة وما إلى ذلك.

ويعد هذا النوع من الدراسات حديثاً نسبياً، ومن الممكن أن نشير في هذا المجال إلى كتاب (ف. ر. ليفز ودنس طومسون) الذي صدر بلندن عام 1933 بعنوان (الثقافة والبيئة) والذي حاول أن يدرس فيه أثر الظروف الصناعية الحديثة والاعلان والنتاج بالجملة وتحديد المقاييس على الطريقة التي يعيش بها الناس ويفكرون وعلى طبيعة استجابتهم نحو الأدب والفنون[85]. وفي فرنسا يعد روبير اسكاربيه رائد هذا النوع من الدراسات إذ أصدر عدة أبحاث في هذا المجال لعل أهمها كتابه «سوسيولوجيا الأدب» الذي صدر عام 1958 والذي لقي اهتماماً من قبل الدراسين العرب في الآونة الأخيرة فقاموا بنشر مقتطفات منه والتعليق عليه ثم ترجموه بالكامل فيما بعد.

ويمكن القول بأن أي باحث في سوسيولوجيا الأدب لا بد وأن يهتم بمحاور ثلاثة هي نوعية الكتاب، نوعية القراء، دور النشر، وبالعلاقات المؤثرة فيما بينها.

أولاً نوعية الكتّاب:

يهتم الباحث في علم الاجتماع الأدبي بنوعية الأدباء والكتّاب ويحاول أن يبين انتماءاتهم الاجتماعية والثقافية والفكرية والملامح العامة للبيئة التي عاشوا فيها كما قد يصل اهتمامه بإنتماءات الأدباء إلى عائلات بعينها ليبين تأثير الوراثة في رسم الطريق الفكري والفني في بعض العائلات، ثم يبين المشكلات الاقتصادية التي

(85) لمزيد من التفصيل انظر في «مناهج النقد الأدبي»: ص 590.

نواجه الكاتب التي تتمثل في مشكلة التمويل. فهناك كتاب مثلاً لم يتح لمؤلفاتهم أن ترى النور بسبب امكاناتهم المالية المحدودة[86]. وباختصار فإن السوسيولوجي يدرس نوعية الكتّاب باعتبارهم صانعين ومنتجين، ويميل اصحاب هذه الدراسات إلى دراسة الأدباء والكتاب كأجيال على اعتبار إن الجيل يعيش في ظل ظروف اجتماعية واحدة وبالتالي يمكن استنباط سمات مشتركة لجيل من الأدباء تؤثر أو تطبع انتاجهم الأدبي، ويرى اسكاربيه أن المؤثر الأساسي في نوعية الكتاب أو في مسألة تتابع الأجيال هو أحداث ذات طابع سياسي وتتضمن التغير في أشخاص الحاكمين وتبدل العهود والثورات والحروب[87]. لكن السؤال الذي يواجهنا هو هل النتائج التي يتوصل إليها السوسيولوجي في هذا المجال يمكن أن تفيد الدارس الأدبي؟ يرى بعض النقاد أنه لا أهمية على الاطلاق في معرفة أشياء عن حياة الأديب وظروفه الاجتماعية. بحجة أن النص الأدبي هو المفتاح الرئيسي في النقد وأن القارىء قد يستمتع بنص أدبي دون أن تكون لديه دراية بصاحبه وظروف حياته والمؤثرات الاجتماعية فيها، ولا شك أن هذا صحيح احياناً، لكن المرء في اغلب الاحيان يكون أكثر قدرة على فهم نص أدبي معين وتحليله وتفسيره بدقة حين يكون أكثر معرفة بصاحبه وظروف نشأته

(86) حول هذه القضايا انظر في كتاب روبير اسكاربيه «سوسيولوجيا الأدب» ط 1، 1978 ص 16. 17. 18.

(87) التحليل الاجتماعي للادب: السيد يس، القاهرة، دار الانجلو 1970 ص 112.

والمشكلات الأساسية لعصره. كل ذلك يبين اهمية معرفة الوضع التاريخي والاجتماعي للكاتب وضرورة أن تكون هذه المعرفة جزءاً أساسياً من مكونات التحصيل المعرفي المطلوب توافرها في الدارس الأدبي. غير أن النقطة الجديرة بالاهتمام هنا هي أن الحديث عن اجيال من الأدباء قد يعطي صورة أفضل من الحديث عن كل أديب على حدة لكن هذا ينبغي ألا يعني بأن الناقد الجاد يغفل أو يهمل الملامح الخاصة لكل أديب بل يطمح إلى تجسيدها.

ثانياً: نوعية القراء:

بديهي أن الكاتب لا يكتب لنفسه بل يهدف إلى التواصل مع القراء، وهو يخاطب بأدبه جماعة ما في سبيل هدف ما. وهو يفعل ذلك حتى حين يدعو بأدبه إلى العزلة، بل حواره الداخلي موجه إلى الآخرين. لهذا قلنا سابقاً إن القراء ركن أساسي من أركان وجود الحقيقة الأدبية.

وعلم الاجتماع الأدبي يهتم بدراسة هذا الركن في علاقاته مع المحاور الأخرى. ولكن باعتبار القراء مستهلكين للانتاج الأدبي. لهذا يخصص روبير اسكارابيه القسم الرابع من كتابه المشار إليه آنفاً لدراسة هذا الركن ويضع له عنواناً «الاستهلاك»، ويرى اسكارابيه أن جمهور القراء يختلف باختلاف الموضوع والأسلوب، وما تكثر قراءته في قطاع اجتماعي معين قد يكون معدوماً في قطاعات اجتماعية أخرى. إن من القراء من يقبل بنهم على مطالعة القصص والروايات البوليسية والغرامية أو التاريخية غير أنهم لا يطيقون قراءة

كتاب في السياسة أو في الاجتماع أو ديوان شعر، وإقبال جماعات من القراء على كتب معينة يؤلف قطاعات اجتماعية أدبية تتفاعل مع الكاتب، لكن نجاح كتاب ما جماهيرياً - كما يرى اسكارابيه - يمكن أن يتجلى في مظهرين: إما بعدد القراء أو بنسبة مبيع الكتاب، والأمران ليسا متلازمين. هناك القارىء المتذوق وهناك القارىء المستهلك وقد يفوق عدد المتذوقين اضعاف اضعاف عدد المستهلكين كما أن ليس جميع المستهلكين من عشاق المطالعة، فكم من الناس يشترون الكتب ويقتنونها لمجرد المباهاة، وبين الناشرين من يمتلك الحس التجاري فيضفي على كتاب ما مشوقات تجذب هؤلاء الهواة. كأن يطبعه على نوع من الورق الفاخر أو يحمل أرقاماً معينة أو توقيع صاحبه أو رسوماً بالألوان لفنان معروف فتدور مثل هذه المؤلفات في إطار ضيق لما تتميز به من مواصفات «فنية» وقد تتسع دائرتها إذا ما تجردت من هذه الميزات، ويسلط اسكارابيه الضوء على الظروف التي تتم بها المطالعة ويرى أن هذه الظروف مشروطة بطبيعة الحال بنوع الكتب وطبقات القراء وتوافر الوقت لديهم، وتوافر أماكن المطالعة العامة أو الخاصة، ويبدو أن اسكارابيه يهتم بدراسة القراء من خلال أثرهم في اكتمال الدورة الاقتصادية للكتاب كما يهتم بالجانب الاجتماعي أكثر، فمثلاً حوافز المطالعة لديه متعددة لكنها لا تخرج عن إطار حب القارىء في التفرد أو العزلة أو معالجة الملل وأوقات الفراغ أو «الهروب الأدبي».. الخ بل يرى أن فعل المطالعة اجتماعي ولا اجتماعي في الوقت نفسه وهو - أي فعل المطالعة - غاية في حد ذاته لأن «الحوافز الأدبية الخالصة هي تلك التي لا تحترم

الأثر ولا تجعل من المطالعة وسيلة بل غاية»[88].

- لا شك أن دراسة القراء ونوعيتهم وثقافتهم وميولهم واذواقهم وظروفهم الاجتماعية يعد عملاً هاماً وضرورياً ومفيداً للدارس الأدبي وربما للأدباء أنفسهم، ولكن هل يمكن أن نسلم مع اسكارابيه بأن معايير النجاح تتمثل إما بعدد القراء أو بنسبة مبيع الكتاب؟ لا شك أن اتساع قاعدة القراء يساهم في رواج نوع أدبي معين أو في رواج أدب كاتب ما مما يدفعه إلى مزيد من الانتاج، ولكن هل زيادة عدد القراء دلالة على نجاح اعمال ذلك الكاتب من الناحية الفنية؟ وهل الطبعات المتعددة لديوان شعر أو لرواية ما دليل على جودتها الفنية؟ الحقيقة أن مثل هذه الاحصاءات قد تفيد في التعرف على الذوق السائد كما قد تساعد على استنباط دلالات اجتماعية لفئة أو طبقة من الناس، لكنها ليست بالضرورة دلالة على جودة الأعمال الأدبية ونجاحها فنياً، ذلك أن كثيراً من الأعمال الأدبية الجيدة التي ظهرت في فترة معينة ولم تلق اهتماماً من النقاد والقراء إلا في مراحل أخرى. كما أن الاقبال الشديد للقراء على كتب أدبية محددة ينبغي ألا تخدع الدارس الأدبي فكثيراً ما يكون ذوق الجمهور بحاجة إلى الارتقاء. إن جمهوراً غفيراً من القراء يقبل على قراءة أعمال «أجاثا كريستي» وتطبع أعمالها مرات ومع هذا فان كثيراً من النقاد يقرر بأن هذه الأعمال رديئة ولا تدخل في إطار الروايات الفنية أصلاً.

(88) سوسيولوجيا الادب: انظر ص 160 وما بعدها.

إن علاقة الجمهور بالعمل الأدبي - عدا عن كونه ركناً أساسياً لوجوده - لا تقف عند حد كونه مستهلكاً بل تمتد وتصبح أكثر خطورة وأهمية لكونه مشاركاً في انتاج العمل مؤثراً في محتواه وأسلوبه، وبهذا المعنى فإن العلاقة بين وظيفة العمل الأدبي والجمهور ونوعيته علاقة جدلية تتسم بالتأثير والتأثر، ويمكن القول بشكل عام بأن اي تغير يصيب أحدهما يؤدي - وربما يفرض تبدلا وتطوراً في الطرف الآخر، فكلما عبر العمل الأدبي عن مشاكل القراء وهمومهم أدى ذلك إلى انتشاره وزيادة قرائه، وكلما ازداد عدد القراء أصبحت وظيفة العمل أكثر تحدداً وأهمية وفاعلية في الجمهور العريض، فزيادة عدد القراء تجعل الأديب يخاطب مليون قارىء مثلا وهذا يفرض عليه تحدياً يتمثل في ضرورة تمركز رؤيته حول فكرة أو مشكلة ما نابعة من المجموع وليست من الفرد، فزيادة الجمهور تجعله يرتفع عن فردية القارىء إلى عمومية القراء وهو ما يتطلب شكلاً له سمات معينة ووظيفة أخرى.

لكن زيادة عدد القراء تجعلهم غير متجانسين وهذا ما يجعل دراسة الجمهور وتبيان نوعيته أمراً غير هين، ففي مثل هذه الأحوال يبدو من الصعب تحديد نوعية قراء جنس أدبي ومستوى ثقافتهم بدقة، ويمكن أن يقال هنا أن طبيعة النص ووظيفته يحددان قراءه ومستوى ثقافتهم، ولكن ينبغي أن يكون معروفاً أن هذه القضية تظل تحيطها اشكالات لا بد من ذكرها، ذلك أن الكاتب قد يخاطب الجمهور العريض سواء أكان ملتزماً أم لا، فأديب الطبقة المسيطرة قد يدس أنفه لتشويه مشكلة جماعية أو ليذر الرماد في عيون

[illegible] وهم جوهري حقيقي أصيل ذلك الأدب الملتزم قد يهدف أحياناً إلى الارتقاء بثقافة الجمهور العريض المتوسط الثقافة، بل أحياناً يضطر إلى مخاطبة الطليعة المثقفة كضرورة تفرضها الأمية المتفشية.

ثالثاً دور النشر:

قلنا قبل قليل إن زيادة انتاج نوع أدبي تدل على ازدياد أهميته واتساع جمهوره وخطورة وظيفته الاجتماعية، لكن هذا الحكم ينبغي ألا يؤخذ بإطلاقه، فدور النشر تلعب دوراً بالغ الأهمية في هذا المجال.

تتم عملية النشر عبر مراحل ثلاث: اختيار المخطوطة الأدبية، ثم دفعها إلى المطبعة ثم توزيعها، وعملية الاختيار تتم من قبل لجنة أدبية تقرأ المخطوطة ثم تصدر قرارها بأنها صالحة للنشر أو غير صالحة، وهذا القرار لا يخضع دوماً لجودة المخطوطة، فالاختيار يخضع أكثر لتمثل الناشر جمهوراً محدداً، فيختار من بين ما يتقدم له من مخطوطات ما يناسب هذا الجمهور، ويرى اسكارابيه أن لهذا التمثل طابع مزدوج ومتضاد إذ فيه من جهة حكم واقع على ما يفضله ذاك الجمهور ليشتريه، ومن جهة أخرى، حكم قيمي على ما يجب أن يكونه ذوق هذا الجمهور، ومن هنا حول كل كتاب هذا التساؤل المزدوج الذي لا يجاب عنه إلا بافتراض مساوم: هذا الكتاب، هل هو تجاري؟ وهل هو جيد؟ ويضيف اسكارابيه بأن دور الناشر المعاصر لم يعد يقتصر على اتخاذ دور الموفق بين عروض المؤلفين

ومقتضيات الجمهور التي يراها تناسبه. بل يحاول التأثير على المؤلف، باسم الجمهور، وعلى الجمهور باسم المؤلف، أي مؤلفاً وقارئاً يناسب واحدهما الآخر. ومن كل هذا يتضح أن كل عملية اختيارية تفترض «جمهوراً نظرياً» لأجله وباسمه يكون «الاختيار» كما تفترض نموذجاً من المؤلفين المؤهلين لتلبية رغبة ذاك الجمهور. إذن كل اللعبة الأدبية التي يديرها الناشر تدور بين هذين الفريقين المحددين سلفاً، وهنا يلعب التصنيع دوراً مهماً، فمنذ بداية الدراسة الأولية حتى نهاية التصنيع يجب التفكير في «نوعية الجمهور»، فسواء أكان الموضوع حول كتاب مخصص لبضع مئات من هواة جمع الكتب أم حول كتاب شعبي رخيص الثمن فان التباين يبدو واضحاً في الورق والحجم ونوع الحروف في الطباعة وكثافة الاسطر والرسوم والغلاف وخاصة عدد النسخ المطبوعة، فمنذ البداية يحسب الناشر حسابه حول «العملية التجارية» التي يعتزم القيام بها خلال عملية الاختيار: هل هذا الكتاب لهذا الجمهور أم ذاك؟ من هنا تختلف مواصفات طباعته وإصداره، وأبرز هذه المواصفات عدد النسخ فإذا كان محدوداً، تزيد مصاريف الطباعة (ثمن المخطوطة، التنضيد، التصحيح، الاخراج، الطباعة) مما يزيد في ثمن مبيعه فيقل جمهور قرائه. أما سائر المواصفات الأخرى فلا يدخل فيها حجم الجمهور النظري فحسب بل كذلك طبيعته ورغباته وميوله ونفسيته[89].

فالناشر يؤثر في نجاح بعض الكتّاب وفي إخفاق آخرين. كما قد

(89) سوسيولوجيا الأدب: انظر ص 97 وما بعدها.

بإسهام في تنمية مواهب الأفراد وفي قبل عبقريته أحرين. إن أعمال فرانز كافكا على سبيل المثال رفضت من قبل الناشرين ولم يذع صيتها إلا بعد وفاته. كما أن الناشر يؤثر في الجمهور فيكرس لديهم عادات تتجلى في كيفية القراءة ونوعية الوعي الأدبي، وكل هذا بالطبع يؤثر في مسار حركة أدبية ما في مرحلة معينة، فدور النشر بتفضيلها أدب ذي وظيفة محددة مسايرة للسوق وذوق القراء تساعد على انتشاره لكنها قد تخنق أو تعرقل انتشار ادب ذي وظيفة مغايرة. بل إن بعض دور النشر قد يصل بها الأمر الى التدخل في طبيعة الأعمال الأدبية مثل حذف بعض المقاطع أو تحويرها وتبديلها بحجة الرقابة الحكومية أو ضرورة مسايرة الذوق السائد، وهناك أمثلة عديدة في التاريخ على تدخل الناشرين في تغيير عناوين بعض الروايات والدواوين الشعرية واستبدالها بعناوين أخرى تساهم في انتشارها وتوزيعها، وبالطبع فان الأديب الأصيل الجاد لا يرضى بمثل هذه التدخلات التي تشوه الأعمال الأدبية والفنية في سبيل هدف تجاري.

وأخيراً فإن علم الاجتماع الأدبي يفيد الدارس الأدبي في مستويات محددة إذا أحسن هذا الأخير استخدام نتائجه. أما في مستوياته الأخرى فإنه لا يهتم سوى بالوصف ولا يطلق قيماً أو معايير نقدية، ومع ذلك فإن الدارس الأدبي لا بد أن تكون قراءاته لمعطيات علم الاجتماع جزءاً من عدته الأساسية.

البنيوية

البنيوية، البنائية، الألسنية، تسميات متعددة لمسمى واحد، هذه المصطلحات ترددت كثيراً في كتب النقد الأدبي وغيرها من الكتب في الآونة الأخيرة، وككل جديد أحدثت البنيوية نقاشاً وحواراً واسعين بين أنصار هذا المنهج أو المذهب الجديد وبين خصومه ومعارضيه.. ولم يقتصر النقاش الحاد على كيفية تناول الاعمال الأدبية بل امتد إلى تحديد مفاهيم جديدة تماماً للأدب والنقد وعلاقتهما بالمجتمع والايديولوجية والاوضاع التاريخية والانسان واللغة.. الى آخر ما هنالك من قضايا تتصل اتصالاً مباشراً بالعملية النقدية.

ولم يقتصر هذا النقاش على فرنسا وكل اوربا وامريكا بل امتد إلى وطننا العربي في سبعينات هذا القرن ولا يزال، وبدا أن هناك حماسة كبيرة لدى نقادنا ومفكرينا لهذا المنهج الجديد، تجلت من خلال الترجمات العديدة لكتب البنيويين، والمقالات المتعددة في المجلات والصحف، وبعض التطبيقات على النصوص الأدبية، القديمة والحديثة.

وبعد فما هي البنيوية؟ وما هي مفاهيمها الجديدة للأدب والنقد؟ وما هي مهمة الناقد البنيوي وكيف يتعامل مع النص؟ وهل من الممكن أن تكون البنيوية بديلاً لكل المناهج النقدية السابقة كما يزعم أصحابها؟

في البداية لا بد أن نقول أن الحديث عن البنيوية ليس بالأمر الهين لأن مصطلحاتها جديدة تماماً ومبادئها ومفاهيمها غير مألوفة ومن هنا تتسم كل الكتابات عنها وحولها بالغموض، وسنرى أن الحديث عن البنيوية يشبه الحديث عما يجري في تلافيف الدماغ، لهذا فان تبسيط مبادئها ومفاهيمها - وهو ما يفرضه كتاب من هذا النوع - ليس بالأمر السهل كذلك، وعلى أية حال سنسعى بكل جهدنا لعرض مفاهيمها بشكل موجز نوضح فيه الخطوط العريضة العامة لهذا المنهج، ثم نبين بعد ذلك الروافد التاريخية للبنيوية، ونقف بعد هذا عند المنبع الأصلي الذي نهل منه البنيويون أفكارهم ومبادئهم.. ونلحق كل ذلك بملاحظات عامة هي بمثابة مناقشة مختصرة وتعليق عام على أهم القضايا التي يطرحها التحليل البنيوي على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري كذلك.

الخطوط العامة للتحليل البنيوي:

أولاً: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي! في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على

وصف العوامل الخارجية. لذلك ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل مع النص دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأديب وأحواله النفسية والاجتماعية. لأن العمل الأدبي - كما يرون - له وجود خاص وله منطقه ونظامه، أي له بنية مستقلة هذه البنية - العميقة أو التحتية أو الخفية - هي مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات.

ثانياً: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي، التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم. بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي. وهذا ما يجعل التحليل البنيوي متميزاً عن سائر المناهج لأنه الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي!!.

ثالثاً: يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، أو عند حدود اكتشاف «نظام النص» كما يحلو لبعض البنيويين أن يسمي شبكة العلاقات أو بنية النص، وأرى أن عبارة «نظام النص» عبارة هامة وربما تتحول في القريب إلى مصطلح نقدي يعمل به سائر النقاد بعد تجريده من دلالاته البنيوية. وحين يتم

التعرف على بنية النص «أو نظامه» لا يهتم التحليل البنيوي بدلالتها أو معناها فلو فرضنا أن ناقدا بنيويا توصل إلى الكشف عن بنية رواية من روايات نجيب محفوظ فإنه لا يبحث ولا يهتم ولا يتساءل عن دلالتها أو معناها أو ما الذي فرضه. أو عن العوامل المؤثرة في تشكيلها، أو لماذا جاءت على هذه الشاكلة، أو عن علاقتها بغيرها من بنية روايات أخرى سواء كانت لذات الكاتب أم لغيره من الروائيين. لأن البنيويين يعتبرون هذه الاسئلة اشكالية ربما لأنها تطمح إلى التعليل. لهذا يرى بارت وتودوروف - وهما من أبرز رواد النقد البنيوي - أن هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته. لأن عقلانية «النظام» الذي يتحكم في عناصر النص مجتمعة، غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير [نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي] التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها!!

رابعاً: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماماً عن أي شيء إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب. . الخ لأن الأدب «لا يقول شيئاً عن المجتمع» أما موضوع الأدب فهو الأدب نفسه.

خامساً: لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي مستقل، أو جسد لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة

لها بخارج النص، ورولان بارت يعرّف القصة بأنها «مجموعة من الجمل». بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها. والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية).

سادساً: كما لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يعتبرون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية أو الانساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل والتي تتطلب دراسة من منظور تزامني أو تواقتي، ومن هنا يرون ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى في الأدب حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها، بل من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير.

سابعاً: للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والافكار والمعاني والبعدين الذاتي والاجتماعي، وبعد عملية التخليص (أو الاختزال) يتم التحليل البنيوي أو تحليل النص بنيوياً من خلال دراسة المستويات النحوية والايقاعية والأسلوبية. وإذا كان الأثر الأدبي عملاً روائياً على سبيل المثال فإن الناقد البنيوي يدرس البنى الحكائية والاسلوبية والايقاعية، وينبغي أن يقوم بتجزئة الرواية إلى وحدات أساسية هي أعمال اشخاص الرواية ووحدات ثانوية هي أوضاع الاشخاص وأجواؤهم، والوحدات الأساسية هي

الوظائف لكنها تعبر عن أعمال الاشخاص لا عن دوافعهم واستعداداتهم البيئية، والوظائف تشكل المفاصل الأساسية للرواية، وهي دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها. أما الوظيفة الثانوية فهي التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين.

وبعد تحديد الوظائف في الرواية يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها البنيويون «الاجراءات التركيبية» وفيها يتم تخليص النص الروائي من جميع الاشارات التي تدل على المكان والزمان ومن جميع العناصر ذات الصفة التوصيلية، كما يخلص من فئة الشخوص ويوضع بدلاً منها فئة العوامل، وعمليات التحويل أو التخليص يجب ألا تدهش القارىء لأن البنيويين يعرفون الرواية بأنها مجموعة من الوظائف، ولكن إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن البنيويين يعتبرون أن الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة (أهو انسان أم حيوان أم شيء) وحول أية وسيلة استخدمت (اقناع، غش، عنف)، ومن أجل أية غاية (للمساعدة، للانتقام، للاساءة) ـ يعتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية، وحتى عند احصاء الوظائف، وهي الخطوة التالية، فإن البنيويين يعتبرون أن الوضع الأدبي للرواية مثل موضعة الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم الطبقية، وصفاتهم الخلقية، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها، مؤثرة في السياق العام للرواية كما يقول «بروب» ومن الهام أن نشير هنا بأن البنيويين يؤكدون بأن هذا المخطط للوظائف قابل للتطبيق في مجالات عدة،

في الرواية كما في المسرحية، وفي السينما كما في الرسوم المتحركة وحتى في الشعر القصصي.

ثامناً: ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية والايقاعية والاسلوبية والحكائية، فعلى سبيل المثال يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقف، النبر، المقطع التنغيم في النص النثري ويضاف إليهم الوزن والقافية في النص الشعري. أما في تحليل التركيب فتتم دراسة طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ والخبر والعلاقة بين الصفة والموصوف والصلة وغير ذلك، ودراسة الروابط كبحث استعمال الواو أو الفاء أو ثم أو إما... الخ. والأهم هو دراسة «ترتيب» التركيب، وفي تحليل الألفاظ تدرس الكلمة وتركيباتها والصيغ الاشتقاقية والمصاحبات اللغوية... الخ.

تاسعاً: وإذا كانت البنيوية تختزل النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضوع أو الاطار الزماني والمكاني أو بالبعدين الذاتي والاجتماعي، فما هو دور القارىء؟ يجيب البنيويون أن النص يحاور نفسه، والقارىء هو الكاتب الفعلي للنص! كيف ذلك؟ بشيء من التفصيل يرى البنيويون بأن القارىء ليس ذاتاً إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءاته السابقة وبالتالي فان قراءاته للنص ورد فعله إزاءه تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قراءً عديدين فان هناك قراءات متعددة للنص الواحد. أي كأن

هؤلاء القراء يقومون «بترجمة» النص كما يرى بارت، لكن النص يبقى هو النص وهذا فانه يحاور نفسه. وإذا شئنا الدقة أكثر فإن بارت يرى بأنه لا توجد إلا قيمتان أدبيتان: القراءة والكتابة، أو الكتابة للقراءة [بمعنى أن الكتابة تقرأ القارىء (النص يتكلم بلغة رغبات القارىء وخبراته) وفي النص لا يتكلم إلا القارىء وحده] والقراءة والكتابة، وهما وجهان لحقيقة واحدة أو قيمة واحدة، فالكتابة فعل اشبه بالقراءة والقراءة فعل أشبه بالكتابة، وقيمتها ليست في الشيء المنتج (معنى القراءة أو معنى الكتابة) بل في الانتاج نفسه. أي أن المهم هو ذلك الحوار المستمر بين القارىء والنص بغض النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستمد من القراءة.

الروافد التاريخية للبنيوية:

لعل هذه الخطوط العريضة توضح بأن الروافد التاريخية للبنيوية هي مدرسة الشكليين الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في امريكا والتي ظهرت في أربعينات وخمسينات هذا القرن، إضافة إلى آراء ت. س إليوت ولا سيما المعادل الموضوعي في الخلق الأدبي.

فمدرسة الشكليين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة الأدبية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه جاكوبسون أدبية الأدب، وتتكون الأدبية من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره. وانطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية، أو وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع

وليس انعكاسا له بأي حال. كما حددت أهم مراحل الدراسة الأدبية باستبعاد واقصاء كل الفروض السابقة عن علاقة الأدب بالأفكار أو الفلسفة أو المجتمع... الخ ومع أنها لم تتحدث عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب فإنها حددت وظيفة الأدب بالاجهاز على الألفة والعادية في العالم، أي أن تنسيق عناصر العمل الأدبي وادواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفياً للعلاقات المألوفة بين الانسان والعالم. علاقة تسمح بتجديد إدراك الانسان الحسي أو الكلي لنفسه وللعالم على السواء، ويرى بعض النقاد أن الفروض التي أبرزتها مدرسة الشكليين الروس وبخاصة الأدبية جاءت البنيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعيدين النظري والتطبيقي.

كما تتضح الصلات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب، فعزرا باوند يرى أن الشاعر كالعالم والشعر ما هو إلا نوع من «الرياضيات» الفنية. أما هيوم فقد رفض ما يسمى بالموضوع الشعري وطالب بالتركيز على القالب الشعري. ويرى جون كرورانسوم بأن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسة فلأنه شعر قبل أي شيء آخر. فالناقد في ضوء هذه المدرسة يبدأ بالنص وينتهي بالنص.

أصول البنيوية:

يمكن القول بأن البنيوية في أصولها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبقه العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (1857 — 1913) في دراسته للغة،

إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب، ويمكن التعرف على أصول البنيوية من خلال عرض سريع لأسس نظرية دي سوسير في علم اللغة.

يرى دي سوسير بأن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها وقد فرق بين اللغة والأقوال المتداولة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين. وفي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق. لأن اللغة بالتحليل الأخير - نظام إشاري (سيميولوجي) - أي أن علم اللغة يهتم «باللغة المعينة» ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار الحر.

وإذا كان دي سوسير يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاماً أو كتابة، فإن البنيويين يفرقون بين الأدب والأعمال الأدبية، فيعرفون الأدب بأنه نظام رمزي تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى «الأنواع الأدبية» والأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما. وعلم الأدب - كما يرى تودوروف - يدرس الأدب ولا يشغل نفسه بالأدب الواقع بل بالأدب الممكن، أي بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية وهي أدبية الأدب.

وفكرة النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة والذي يمكن الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية والاسلوبية والايقاعية، مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساساً من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات (فكلمة باب لا تتضح إلا من خلال كلمة نافذة وإلا عدت كل فتحة في الجدار باباً). كما أن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، فالمفهوم يتحدد في الذهن وبالتالي فان دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة. بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات.

ولكن هل يصلح نموذج علم اللغة في دراسة الأدب؟؟ إنني أقول مع استاذنا الدكتور «شكري عياد» بأن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «الأقوال» ممكن علمياً لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل وقد يمكن تفسيرها «بأسباب» معينة ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «قصد» معين وكذلك اختلاف هذه «الأقوال» في هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبي. بناء على هاتين الحقيقتين يمكن «تصفية» اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة، ولكن

هل يمكن ذلك في الأعمال الأدبية؟ إن هذه الأعمال - مهما يكن سلطان التقاليد أو المواصفات الأدبية - تتميز بدرجة من «الفصامية» تجعل من العسير جداً فصل ما هو «أدبي» بالمعنى المجرد عما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المدروس.

ملاحظات عامة:

وأخيراً لا بد أن نشير إلى أهم المزالق والمخاطر الفنية والايديولوجية للبنيوية: فعلى الصعيد الأدبي تعرف البنيوية الأدب بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل - على حد تعبير - رولان بارت - وهو تعريف مبتسر فضلاً عن أنه يثير الكثير من المشكلات التي يحتاج المرء لمناقشتها إلى صفحات كثيرة، ويكفي أن نشير هنا إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر، ومن العبث أن نعرف التمثال بأنه جسد حجري!

ثم إن تعريف القصة مثلاً بأنها مجموعة من الوظائف أو مجموعة من الجمل النحوية أو من الأفعال النحوية، واعتبار الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني يؤدي إلى إلغاء خصائص الأدب والفن، لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة، وهو ما يتناقض مع دعوى البنيوية بضرورة الحرص على أدبية الأدب وحمايتها من المناهج الأخرى.

ثم إن البنيوية تنظر إلى النص ككيان مغلق منته في الزمان والمكان، وهي بذلك تقطع النص عن منتجه (الكاتب) وعن مقام

الانتاج (المحيط) لأنها - كما تزعم - غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام، فالنص الأدبي منقطع الجذور عن حركة الواقع الاجتماعي، ومن ثم فان البنيوية تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور أي لا يتأثر ولا يؤثر، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية، بل إنها تلغي تاريخية النص فيتساوى عندها ألف ليلة وليلة مع روايات الطاهر وطار مع قصائد الشعر الجاهلي. كل ذلك بدعوى توخي الدقة والموضوعية والعلمية في سبيل الحرص على أدبية الأدب.

وعلى الصعيد النقدي تهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص أي بنيته الاساسية ومن ثم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الابداعية للغة والكاتب. ولذلك فإن وظيفة النقد البنيوي تنحصر - على ما يبدو - في قضية التذوق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) وتبدو البنيوية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة، لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركاً. وبديهي ألا ينتج أي نوع من الفهم بدون تعليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية. وينتج عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادىء نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً اخرى لأنه منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة، وهو الأمر الذي يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، وأخيراً فإن عملية التخليص والاقصاء للمعنى والموضوع والبعدين الذاتي والاجتماعي تؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبية وتجريدها من خصائصها الأدبية والفنية. لهذا يشعر القارىء

لبعض التطبيقات البنيوية بأن النصوص الأدبية تذوب بين أيدي البنيويين وتتلاشى فنيتها ويختفي أصحابها.

ولعل المخاطر الفكرية للبنيوية أكثر فداحة، فهي إذ تلغي التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية للتاريخ، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الانسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها. ذلك أن العقل البشري يفكر أيضاً من خلال أنظمة، فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن.

لعل هذه المزالق والمخاطر هي التي دفعت ناقداً معاصراً إلى وضع منهج جديد في تناول الأعمال الأدبية أثار ضجة بين المثقفين وكبار النقاد في اوربا والوطن العربي لا تقل عن تلك التي احدثها المنهج البنيوي. هذا الناقد هو لوسيان جولدمان (1913 — 1970) الذي أطلق على منهجه اسم «البنيوية التوليدية» في محاولة لتمييزه عن المنهج البنيوي اللغوي أو الشكلي الذي يمثله رولان بارت وتودوروف وغيرهم. ومع أن جولدمان يهاجم البنيوية الشكلية بعنف ويرى بأنها حين تلغي البعد الذاتي فإنها تلغي التاريخ والانسان وحين تتجاهل الوظيفة فإنها تدمر الدلالة فإن منهج جولدمان في جوهره محاولة للاستفادة من ـ أو تطوير ـ البنيوية الشكلية.

البنيوية والنقد العربي:

وأخيراً فإن كل ما أطمح إليه هو أن تكون هذه الخطوط العامة

العريضة قد ألقت بأضواء على البنيوية وروافدها وأصولها ومخاطرها، وتبقى كلمة أخيرة عن البنيوية في النقد العربي.

إن انتشار البنيوية وهيمنتها على النقد العربي منذ سبعينات هذا القرن وحتى اليوم تأتي لتؤكد انبهار نقادنا ومفكرينا بكل ما هو غربي، والأهم ظاهرة الاقتطاف غير الواعي بخصوصية واقعنا الأدبي والاجتماعي ودرجة تطورهما. لكن الظاهرة البنيوية في نقدنا العربي لها أسسها الموضوعية التي يمكن أن تتجلى بأمرين: الأول احساس نقادنا بقصور المناهج النقدية السابقة وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثرية في النقد.

ويرتبط الأمر الثاني بأزمة الديمقراطية في وطننا العربي، ففي مثل هذه الأحوال تبدو البنيوية وغيرها من المناهج الشكلية خير ملاذ للكثيرين من نقادنا ومثقفينا.

وأخيراً فإن المرء ليرى بأن ثعرية هذه المناهج التي تشوه الأعمال الأدبية والفنية وتدعو للامتثال «للأمر الواقع» هي جزء من مهمة الدارسين الذين ينشدون واقعاً أدبياً ونقدياً أفضل لكنها ليست كل المهمة، فالجزء الثاني والأهم يتبدى في العكوف على النصوص الأدبية طويلاً والابتعاد عن التطبيقات الفجة التي عمت نقدنا العربي، سواء ذلك النقد الذي استخدم لغة تعميمية انشائية تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها، أو ذاك الذي عد النصوص الأدبية مقالات سياسية ملغياً بذلك استقلالها النسبي وقانونها الخاص الذي

يعد تجسيده نقدياً خدمة جلى للوعي بالقوانين الجدلية الدامة التي تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية الأخرى"[90].

(90) وحول البنيوية انظر في المراجع التي استفدنا منها:

1 ـ مشكلة البنية: د. زكريا ابراهيم، القاهرة 1976.

2 ـ نظرية البنائية في النقد العربي. د. صلاح فضل، القاهرة ط 1، 1977.

3 ـ الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة: د. موريس أبو ناضر، بيروت 1978.

4 ـ علم اللغة النقد الأدبي: د. عبده الراجحي، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

5 ـ الأدب والمجتمع: د. صبري حافظ، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

6 ـ البنائية من أين وإلى أين: د. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

7 ـ موقف من البنيوية: د. شكري عياد، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

8 ـ عن البنيوية التوليدية: د. جابر عصفور، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

9 ـ الألسنية والنقد الأدبي: د. شكري الماضي، مجلة فصول القاهرة يناير 1981.

نظرية الأدب في التراث العربي

بعد عرضنا لجهود الفلاسفة والنقاد ـ منذ أفلاطون وحتى بارت وجولدمان ـ في مجال نظرية الأدب، يبرز سؤال هام وهو أين جهود النقاد والفلاسفة العرب في هذا المضمار؟ هل اقتصرت جهودهم على النقد التطبيقي والتعامل المباشر مع النصوص كالموازنات والوساطات... الخ؟ أم تعدت ذلك إلى التعامل مع الأدب كحقيقة عامة ومحاولة تأصيل مفاهيمه للوصول إلى نظرية عربية مستنبطة من خلال النصوص الأدبية العربية؟.

الحق أن هذا السؤال كبير وهام وينتظر الاجابة بالحاح، والباحث العلمي لا يجرؤ على إصدار أحكام تعتمد على الظن والترجيح، بل لا بد له من البحث والاستقصاء وهي مهام لم يقم بها النقاد العرب حتى يومنا هذا. اضف إلى ذلك أن قسماً كبيراً من تراثنا لا يزال موزعاً في مكتبات العالم وغير موجود بالمكتبات العربية، كما أن قسماً آخر لا يزال يعلوه الغبار، والقسم المدروس يغلب عليه طابع التأريخ والعرض والتحقيق الجزئي والإنتقاء العفوي لهذا الكاتب أو

تلك المخطوطات والقارىء لكتب تاريخ النقد العربي يطلع على كل شيء لكنه بعد أن يفرغ منها لا يثبت في ذهنه شيء، فدراسة الحركة النقدية العربية القديمة وفق منهج علمي محدد لا تزال في المهد، ولعل كتاب الدكتور جابر عصفور «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» يعد من المحاولات الجادة والرائدة في هذا السبيل.

وعلى أية حال فإن بحث واستقصاء الآراء النظرية في التراث يحتاج إلى جهد جماعي، وهي مهمة ملحة إذا ما أردنا لحركتنا النقدية المعاصرة التطور والازدهار وتخطي أزماتها، وقبل هذه المهمة - أو لعلها تتطلب دراسات منظمة لكثير من الظواهر التراثية ولا سيما دراسات في المصطلح النقدي عبر القرون المتعددة، وتبعاً لذلك فإن المرء لا يستطيع هنا إلا إلقاء أضواء على المحاولات التنظيرية التأصيلية الموجودة في الكتب النقدية المدروسة والمحققة، ومن خلال هذه الكتب يتبين أن تراثنا لا يخلو من جهود متعددة لتأصيل الكثير من المفاهيم النظرية الأدبية، وتندرج هذه الجهود بدءاً من الملاحظات المتعددة والأقوال المتناثرة إلى محاولات جادة لوضع أصول نظريات أدبية لم تكتمل أو تجد من يطورها، إلى كتب مستقلة تتناول الشعر كظاهرة عامة جديرة بتأصيل مفاهيمها الكلية، وسنكتفي هنا بعرض موجز لهذه الظواهر الهامة.

آراء نظرية متناثرة:

ويمكن أن يجد الدارس آراء نظرية متناثرة في كتب اللغويين والبلاغيين والفقهاء ولدى الأدباء والنقاد والفلاسفة، وبالطبع ليس

من مهمتنا في هذا الكتاب - أن نقوم بعمل ببلي جرافي أو احصائي على أهميته القصوى - وإنما يكفينا أن نشير فحسب إلى القضايا النظرية التي تعرض لها هؤلاء والتي يمكن أن تتمحور حول التفريق بين الشعر والخطابة أو النظم والنثر (كما فعل ابن طيفور والمبرد والمرزوقي وابن حزم الاندلسي وغيرهم) وأسس كل منها وهو ما يتصل بتحديد خصائصها. أو اهتمامهم بالحالات النفسية مثل الحديث عن الاستعداد النفسي لقول الشعر أو أثر الشعر في النفوس (وهذه الملاحظات النفسية تجدها في كتب ابن قتيبة، والفارابي وابي حيان التوحيدي وابن جني وابن رشيق وابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني والباقلاني وغيرهم) كما اهتموا بتحديد العلاقة بين الشعر والدين والفلسفة، ونلمس ذلك في كتب الصولي وابن جني والقاضي الجرجاني وعبد القاهر والثعالبي الذي يتحدث عن اثر القصيدة في الشعر. أما عن أثر البيئة في الشعر فقد تحدثوا كثيراً وميزوا بين الشعر الذي يؤلف في البداوة والشعر الذي يؤلف في الحضر (مثال عدي بن زيد) كما تحدث ابن شهيد عن أثر الزمن وتبدل العصور في الذوق والشعر.

غير أن الحديث عن هذه القضايا الهامة كان متناثراً في الكتب العديدة، ولم تحظ هذه القضايا بكتابات مستقلة لاسباب تاريخية واجتماعية وثقافية فلم يكن النقد سوى جزء من العلوم والمعارف العامة، وكان يحتاج إلى زمن طويل حتى يثير الاهتمام ويحظى بكتابات مستقلة ومنهج متكامل ليتخطى مرحلة النظرة الجزئية والتعميم والانطباعات والاحكام غير المعللة، ويمكن القول بأن النقد

العربي القديم قد أصبح له كيان متماسك بدءاً من القرن الثالث الهجري.

أصول نظريات لم تكتمل:

ومع أن النقد قد أصبح في القرن الثالث أكثر تنظيماً وله قواعد وأصول مؤسسة فإنه ظل جزءاً من النشاط الفكري والثقافي العام، وهذا هو الجاحظ المفكر والفيلسوف والعالم يكتب في النقد فيضع لنا أصول نظريات لم يمنحها ما تستحق من شرح وتفسير وتمثيل ولم يطورها الذين جاءوا بعده، من ذلك مثلاً أن الشعر في الجماعات إنما يعتمد على ثلاثة عناصر الغريزة (أي الطبع العام المواتي للشعر) والبلد (أي البيئة) والعرق (أي الصلة الدموية) يقول في كتاب الحيوان: «وإنما ذلك (أي قول الشعر) عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق»[71] أما أصول النظرية الثانية التي أتى بها الجاحظ فتكمن في قوله المشهور عن المعاني الملقاة في الطريق، والذي أثار مناقشات عديدة، وحمّل تفسيرات متباينة يقول الجاحظ في كتاب الحيوان «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير» فالجاحظ في هذا القول يحاول أن يحدد ماهية الشعر من خلال تركيزه على الشكل،

(71) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. احسان عباس - بيروت دار الأمانة ط 1، 1971 انظر ص 96.

فماهية الشعر لا تكمن في المعاني الملقاة وإنما في ترتيبها وتنظيمها وجودة سبكها، وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن الجاحظ يقارن في هذا النص بين الشعر والرسم وخاصة في عبارته «وضرب من الصبغ» وأن الجاحظ لو اهتم بهذه المقارنة - أو طورها من جاء بعده - لتوصل إلى صياغة متكاملة لنظرية في الشعر. غير أن أكثر النقاد استشهدوا بقول الجاحظ السابق للتأكيد بأن الجاحظ يفصل بين (اللفظ والمعنى) شأنه شأن الكثيرين من النقاد في عصره وهي القضية التي شغلت فكرنا النقدي القديم.

ومع أن قول الجاحظ «عن المعاني الملقاة في الطريق» يبدو للوهلة الأولى غير محتمل للبس، فإن النقاد قد اختلفوا في تفسير كلمة «المعاني» فالذين قالوا بالفصل بين اللفظ والمعنى (أو الشكل والمضمون) فسروا كلمة المعنى بالفكرة، وقال آخرون بأن الجاحظ يبدو متردداً في تحديد موقف من هذه القضية خاصة وأنه يقول بعد ذلك مصيباً بأن «المعاني لا توجد إلا بعد التعبير عنها» وقد ذهب بعض ثالث إلى القول بأن الجاحظ لا يفصل بين اللفظ والمعنى لأن (المعاني) في قوله لا تعني الأفكار وإنما المشاهد والتجارب وأن هذه بالفعل مطروحة في الطريق أمام الناس جميعاً، ولعل كل هذا يؤكد ما أشرنا إليه قبل قليل - من ضرورة دراسة المصطلح النقدي في التراث العربي، لأن دراسة المصطلح النقدي وفق منهج علمي قد يغير الكثير من آرائنا ومواقفنا حول نقدنا القديم، ومهما يكن الأمر فإن الجاحظ يبدو في قوله السابق حائراً في تحديد مفهوم لماهية الشعر، فقوله السابق يركز على الشكل أو المظهر الخارجي أو على

من المصور وهي تتوازن و تتسق مع تركيزه على الشكل، وهي عبارة هامة وصحيحة حتى بمقاييسنا النقدية المعاصرة، إذ ليس من مهمة الشعر تقديم الأفكار والمعاني بل إن مهمته الأساسية تكمن في التصوير تصوير العواطف والاحاسيس أو الوجدان الفردي أو الجماعي . . . الخ إذ لا يهم الخلاف في طبيعة الشيء المصور بعد ذلك.

مؤلفات نظرية متخصصة:

وإضافة إلى ما تقدم يمكن أن نشير إلى الكتب المتعددة التي تعالج الظاهرة الشعرية معالجة نظرية بحتة أي تهتم بتحديد ماهية الشعر ومهمته مبتعدة عن الدراسة التطبيقية لنص أو شاعر أو عدة شعراء، وقد شارك في وضع هذه المؤلفات الفلاسفة والشعراء الذين مارسوا النقد والنقاد المتخصصون.

ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى رسالة الفارابي وعنوانها «رسالة في صناعة قوانين الشعر» وقد نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه «فن الشعر»[92] الذي ترجم فيه كتاب أرسطو كما ضمنه شروح ابن سينا وابن رشد لكتاب ارسطو. كما نشير إلى تلك المحاولات

(92) انظر في ارسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي القاهرة 1953 ونشير في هذا المجال الى رسالة دكتوراه تناولت «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» تقدمت بها الباحثة إلفت الروبي عام 1983 إلى كلية البنات بجامعة عين شمس بالقاهرة.

القديمة التي استخدمت منهجا نقديا متكاملا في محاولتها تأصيل المفاهيم العامة للشعر وهذه المحاولات هي كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا (322 هـ) ونقد الشعر لقدامة بن جعفر (337 هـ) وكتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني (608 — 684 هـ) ويرى الدكتور جابر عصفور أن كتابي «عيار الشعر» و «نقد الشعر» يؤسسان مفهوماً نظرياً للشعر، وأن هذا المفهوم يتكامل في كتاب حازم القرطاجني[93] أما الدكتور عبد الرحمن بدوي، فإنه يعتبر كتاب المنهاج بما انطوى عليه من ثقافة فلسفية عميقة ومهارة في تحليل المعاني الجمالية، أول محاولة عربية في علم الجمال[94].

ومهما يكن الأمر فإن كل هذا يشير إلى اهتمام نقادنا القدامى بالقضايا النظرية للشعر والأدب عامة، ولعل ما يؤكد ذلك إضافة إلى ما تقدم عناوين كتب متعددة لم تصلنا نذكر منها «المدخل إلى علم الشعر» لمحمد بن الحسن بن يعقوب العطار (355 هـ) و «كتاب الشعر» لمحمد بن الحسين بن محمد الفارسي (ـ 421 هـ) وكتاب «الترجمان في الشعر» للمفجع البصري (ـ 327 هـ) وكتاب «حضارة» في نعت الشعر لأبي الحسين بن فارس (ـ 295 هـ) وكتاب «صناعة الشعر» لأحمد بن سهل البلخي (ـ 322 هـ) وكتاب «المدخل إلى علم

(93) مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، بيروت دار التنوير ط 2، 1982.

(94) حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة: د. عبد الرحمن بدوي القاهرة 1961 ص 6.

بن ثابت بن قرة (- 331 هـ) و«كتاب الشعر» لمحمد بن عمران المرزباني (- 378 هـ.) و«صنعة الشعر» لأبي الحسن العسكري (- 382 هـ) و «الهلباجة» للحاتمي (-388 هـ.) وحضارة في نحت الشعر» لأحمد بن فارس (- 395 هـ) كما ألف ابن الهيثم الفيلسوف (- 430 هـ) «رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي» وكتاب «نقد الشعر» لعبد الله الكفرطابي (- 503 هـ). ولعل عناوين هذه الكتب الضائعة تدل بأن نظرية الشعر كانت مطروحة بقوة في تراثنا القديم[95].

تعريفات للشعر في التراث:

وهناك محاولات عديدة لتعريف الشعر تبدأ من القرن الثالث لدى الناشيء الأكبر وتستمر عبر القرون لتنتهي عند ابن خلدون في القرن الثامن، ويمكن أن نقدم طائفة من تعريفات الشعر علّها تلقي باضواء على فهم أسلافنا لطبيعة الشعر ومهمته، وقد شارك في وضع هذه التعريفات الفلاسفة والشعراء والنقاد، وقبل عرضها لا بد أن نشير بأنه ليس ضرورياً أن نتفق أو نختلف مع هذه التعريفات كما ليس من الضروري أن تقترب هذه التعريفات بكثير أو بقليل من المفاهيم المعاصرة. وحسبنا هنا أن نعرض لأهمها ونعلق عليها بشكل عام بعد ذلك.

يقول الفارابي (- 339 هـ) «الشعر هو الصناعة التي بها يقدر

(95) انظر في «تاريخ النقد الأدبي» لاحسان عباس ص 128 وفي «مفهوم الشعر» ص 128.

الانسان على تخييل الأمور التي تبينت ببراهين يقينية في الصنائع النظرية والقدرة على محاكاتها بمثيلاتها» أما ابن سينا فيقول «الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة». أما أبو العلاء المعري الشاعر والفيلسوف (- 449 هـ) فيعرف الشعر بقوله «الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس» (الغريزة عنده قوة الاحساس).

ولعل من المفيد أن نقف عند تلك التعريفات التي وردت في الكتب المنهجية المتخصصة التي أشرنا إليها وهي كتب «عيار الشعر» لابن طباطبا و «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و «منهاج البلغاء وسراج الادباء» لحازم القرطاجني.

يقول ابن طباطبا في تحديده ماهية الشعر:

«كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الاسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة. كالطبع الذي لا تكلفه فيه»[96] أما قدامة فيعرف الشعر بقوله: «القول

(96) عيار الشعر: لابن طباطبا تحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام القاهرة المكتبة التجارية 1956 ص 3 و 4.

[illegible] الشعر الداخل من [illegible] ويدرك في موضع آخر «وما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل به على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط، ولكل منها اسم ينزل بحسب قربه من الجيد أو الرديء، أو وقوفه في الوسط الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء... كان الشعر أيضاً - إذا كان جارياً على سبيل سائر الصناعات - مقصوداً فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء، إنما هو من ضعفت صناعته، فإن قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر التي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة، وهو الغرض تنتحيه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات، والغاية الأخرى المضادة لهذه الغاية التي هي نهاية الرداءة»[98].

ويقول حازم القرطاجني في القرن السابع تحت عنوان «معرف دال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته: «الشعر: كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحْمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما

(97) نقد الشعر: قدامة بن جعفر تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي بيروت دار الكتب العلمية د. ت ص 64.

(98) نقد الشعر: ص 64 و 65.

يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام وقوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[99] ويقول في موضع آخر:

«كلام موزون مخيل، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية»[100]

إن هذه التعريفات تلقي بأضواء على طبيعة الشعر ووظيفته - وهي في عمومها تدل على التدرج الذي يصل إلى حد النضج عند حازم القرطاجني، وبالطبع يمكن مناقشة كل تعريف على حدة وتبيان الخصائص الخاصة أو العامة للشعر التي حاول أن يوضحها التعريف أو الحد - على قول القدماء - ولكن هذه ليست مهمتنا في هذا المجال ويكفي أن نتحدث عن هذه التعريفات بشكل عام فنقول بأنها في مجملها تركز على مسألتين الأولى التركيز على الشكل أو المظهر الخارجي للشعر أو الخصائص التي تميزه عن النثر وهي الوزن والقافية، أما الثانية فهي مفهوم الصناعة في الشعر، فالشعر صناعة لفظية أو صناعة عقلية. أي له قوانين لا بد من استيعابها وفهمها وممارستها بعد ذلك، والعرب في هذا المفهوم يلتقون مع أرسطو ومفهومه للصناعة اللغوية الشعرية الذي ظل مهيمناً على اوربا حتى

(99) منهاج البلغاء وسراج الادباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس 1966 ص 71.

(100) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 89.

الفرن الثامن عشر - كما اشرنا عند حديثنا عن ارسطو في نظرية المحاكاة - ومن المفيد أن نذكر هنا أن بعض النقاد يؤكد تأثر العرب بكتاب الشعر لأرسطو الذي ترجم في القرن الثالث على يدي «متى بن يونس» وتناوله الفلاسفة بالشرح والتلخيص، وهناك من يؤكد تأثر قدامة في كتابه «نقد الشعر» بالمنطق الارسطي. بينما ينفي المستشرق «بونيباكر» ذلك. غير أن الجميع يتفق على تأثر حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء الذي يراه البعض ثمرة لمزيج من الثقافتين اليونانية والعربية وهو ما يؤكده كتاب المنهاج ذاته[101].

ويؤكد الدكتور شكري عياد بأن نقادنا القدامى حاولوا ضبط قوانين الصناعة الشعرية سواء «أصحاب المعقول» الذين تأثروا بالفكر اليوناني أو «أصحاب المنقول» الذين نفوا التداخل بين المنطق والفلسفة والشعر، ويضيف بأن قدامة بن جعفر من «أصحاب المعقول» في نقد الشعر وهي تلك المدرسة التي اعتبرت الشعر صناعة عقلية، أما حازم فإنه يجمع بين المعقول والمنقول، ولذلك حاول التوسع في مفهوم «المحاكاة» لتلائم الشعر العربي، ولكن كلا الرجلين ارتأى أن عمل الناقد هو صياغة «قوانين» للتمييز بين الجيد والردىء في صناعة الشعر. ولم يكن «أصحاب المنقول» - وهم كثرة النقاد العرب - أقل ثقة بأحكامهم العامة أو رغبة في فرضها على

---

(101) انظر في مفهوم الشعر لجابر عصفور، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب لاحسان عباس وفي كتاب حازم القرطاجني ونظريات ارسطو لعبد الرحمن بدوي.

الشعراء، وإن كان الشعر عند هذا الفريق من النقاد صناعة لا دخل للمنطق أو الفلسفة فيها، وإنما هي استعداد فطري، ثم تأثر للسابقين، ثم مهارة في صياغة الكلام، (أو كما يقول القاضي الجرجاني «علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء) وإذا كان الفريق الأول من النقاد قد استطاعوا أن يحملوا الشعراء على تهجين شعرهم بشيء من القياس المنطقي الذي لا يصلح إلا في النثر فإن الفريق الثاني كانوا أكثر نجاحاً في فرض «عمود الشعر» مع أن معناه ظل غامضاً إلى أن حاول المرزوقي (القرن الثاني عشر م) تحديده، ومن الحق - ونحن في صدد المقارنة بين الفريقين - أن نقرر أن القوانين التي وضعها أهل المنقول، كانت - بحكم غموضها نفسه - أقل إلزاماً للشعراء، كما كان هذا الفريق من النقاد - بحكم اعتمادهم على الرواية - أكثر اتكاءً على الذوق، واستدعاءً لانفعالهم الخاص عند قراءة الشعر.

ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن هؤلاء وهؤلاء كانوا يتصورون «النقد» «علم الشعر» كما سموه - مجموعة من القواعد التي يلتزمها الشعراء كلهم ولعل هذه السمة المشتركة بين الفريقين كانت راجعة إلى أنهم جميعاً عاشوا في ظل مجتمع ذي قيم ثابتة، و «الثبات» هنا لا يعني القوة دائماً، وإنما يعني أننا لا نعثر على أية محاولة جادة لاحلال قيم أخرى محلها، ولكن هذه قضية يجب أن تبقى معلقة إلى أن يهتم مؤرخونا اهتماماً كافياً بدراسة نمو المجتمعات العربية وانحلالها بدلاً من قيام الدول وسقوطها[102].

---

(102) النقد الأدبي بين العلم والفن: د. شكري عياد، الفكر العربي عدد يناير=

على أية حال فإن مفهوم الصنعة الشعرية سواء كان عند ارسطو أو العرب - يحتاج إلى مناقشة لأن هذا المفهوم وجّه النقد التطبيقي وجهة محددة طوال قرون متعددة في اوربا وفي تراثنا العربي ايضاً. مع أن هذا المفهوم قد اصبح مهجوراً بعد ظهور الرومانسية ونظرية التعبير.

لقد قال ارسطو بأن المحاكاة صنعة فنية لفظية، وارتبط مفهوم الصنعة بالفن عموماً، والصنعة تعني احداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعي والتوجيه أو هي التأليف عن عمد، وإذا كان الشعر صنعة أو صناعة فهذا يعني أن الشاعر كالنجار أو الحداد الذي يقوم بتحضير الوسائل اللازمة لصناعته ثم يقرر الشكل الذي يريد أن ينتجه أو يصنعه ثم يتصور شكله كاملاً في ذهنه (طاولة، كرسي. .) وبعد ذلك يبدأ بالتنفيذ، وإذا صح هذا في الحرف والصناعات فإنه في الفن والأدب يؤدي إلى فهم آلي لعملية الابداع لأنها تتم في هذا الاطار على مراحل متعاقبة، فهناك دائماً مرحلتان مرحلة التخطيط ثم مرحلة التنفيذ، وهذا يعني أن الشاعر ينبغي ان يكون ملماً بقواعد الصنعة الشعرية - من خلال الدربة والممارسة والمران المتصل - ولكنه في هذه الحالة يكتب لكي يبين للقراء والنقاد مدى اتقانه وبراعته في تطبيق تلك القواعد والقوانين اي لا يكتب ليعبر عن أحاسيسه ومشاعره وتخيلاته (لهذا لم يذكر ارسطو لفظاً يدل على الخيال) كما أن مفهوم الصنعة يعني بأن الغاية تسبق الوسيلة اي

= فبراير 1982 ص 214.

أن الشاعر بعد أن تكتمل في ذهنه غاية ما فإنه يكتب القصيدة كوسيلة لابراز تلك الغاية وتحقيقها. وهذا يؤدي إلى الفصل بين الشكل والمضمون لأن الشاعر يتخيل القصيدة كاملة في ذهنه - كما يتخيل النجار المنضدة التي يريد صنعها - قبل أن يبدأ بالتنفيذ، ثم إن مفهوم الصنعة يؤدي - نتيجة تراكم الخبرات بقواعدها - إلى أن يصبح العمل الأدبي الجديد أفضل من القديم، وهذه القاعدة لا يؤكدها بل يدحضها مسار أديب واحد أو حركة أدبية كاملة[103].

لهذا قلنا غير مرة بأن قول ووردزورث «الشعر الجيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية» كان يهدف إلى تحطيم مفهوم الصنعة أو التأليف عن عمد.

(103) حول مفهوم الفن والصنعة انظر في كتاب «مبادئ الفن» روبين كولنجوود ت. د. أحمد حمدي محمود، القاهرة، الدار المصرية للتأليف 1966 انظر الفصل الثاني وص 23 وما بعدها بشكل خاص.

نصوص في نظرية الأدب

«في الالهام»

يقول أفلاطون على لسان سقراط في محاورة أيون:

«إني أرى ذلك يا أيون، وسوف أمضي لأفسر لك ما اتصور انه علة ذلك فالموهبة التي تملكها، موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة، ليست فناً، ولكنها كما قلت منذ هنيهة من الإلهام، فهناك قوة إلهية تحركك، كتلك القوة المودعة في ذلك الحجر والذي يسميه أوريبدس المغناطيس ولكن اسمه الشائع هو حجر هرقل، هذا الحجر لا يجذب أطواق الحديد فحسب، ولكنه ينقل إليها قوة مشابهة لجذب الأطواق الأخرى، وفي بعض الأحيان ترى عدداً من قطع الحديد والاطواق وقد تعلقت إحداها بالأخرى حتى لتتكون منها سلسلة طويلة جداً، وكلها تستمد قوة التعلق من الحجر الأصلي، وبالمثل فان ربة الشعر نفسها تلهم (بعض) الناس أولا، ومن هؤلاء الاشخاص الملهمين تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام. ذلك لأن كل الشعراء المجيدين، سواء أكانوا من شعراء الملاحم أم من الشعراء الغنائيين، لا يؤلفون قصائدهم

الجميلة بأعين ولكن يؤلفونها، إنهم مفتونون بجاذبيتها. وكما أن راقصات كوريبانت حين يرقصن إنما يرقصن وهن في غير وعيهن، كذلك الشعراء الغنائيون لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة بل تسيطر عليهم الموسيقى والوزن فيوحى إليهم وينجذبون، . . . فالشاعر كائن لطيف مجنح مقدس، وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحي إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد: فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو بغير حول وهو عاجز عن التفوه بنبوءاته»[104].

«دور الشعر»

يقول أفلاطون في الكتاب العاشر من «الجمهورية»:

«والآن يمكن أن نضع مثل هذا الشاعر جنباً إلى جنب مع المصور لأنه يشبهه من ناحيتين: أولا لأن ما يخلقه من أعمال فنية على درجة خفيضة في سلم الحقيقة وهو في هذا يشبه المصور في رأيي، وثانياً هو يشبهه في أنه معني بالجانب الأسفل من الروح، هو ما يعطينا الحق في ان نرفض إدخاله في مدينة يسودها النظام الحسن، لأنه يوقظ الاحساسات ويغذيها ويقويها ويعرقل حركة العقل، وكما قلنا مثل روح الانسان التي يصنع فيها الشاعر المقلد أساساً فاسداً مثل مدينة يسمح فيها للاشرار بالسلطان بينما يقصى فيها الأخيار عن السلطان، لأن الشاعر المقلد يطلق العنان للطبيعة اللاعقلية التي لا تميز العظيم

(104) نصوص النقد الأدبي (اليونان): ت. د. لويس عوض ص 18 و 19.

من الخسيس بل تحسب نفس الشيء أنا عظيم وأنا خسيس، فهو مجرد صانع صور وهو بعيد كل البعد عن الحقيقة»[105].

أنواع الشعر المقبولة في المدينة الفاضلة

يقول أفلاطون:

«كذلك نحن على استعداد لأن نعترف بأن هوميروس هو أعظم الشعراء قاطبة وأنه على رأس من كتب التراجيديا، ولكن رغم ذلك كله لا ينبغي أن يتزعزع إيماننا بأن الاناشيد الموجهة إلى الآلهة والمدائح التي تزجى في مشهوري الرجال هي أنواع الشعر الوحيدة التي يجب أن نسمح بدخولها في دولتنا؛ فلو أنك تجاوزت هذا وسمحت بالدخول لربة الشعر المعسولة اللسان سواء ملهمة الملاحم أم ملهمة الشعر الغنائي فإن ما سيسيطر على دولتنا هما اللذة والألم وليس القانون والعقل، وهما ما اصطلح البشر على اعتباره أرقى شيء في الوجود»[106].

سيكولوجية الخلق الفني

يرى أرسطو أن ما يولد الشعر غريزة حب الوزن والايقاع وغريزة المحاكاة ويقول: بأن «غريزة المحاكاة توجد عند الناس منذ الصغر:

(105) نصوص النقد الأدبي (اليونان): ص 69 و 70.

(106) المرجع نفسه: ص 72.

لكن الشعراء أخذوا يرقون بها قليلا قليلا حتى ولدوا الشعر من الأدوار الأولى . . . الخ»[107].

خطوات الابداع

يقول في كتابه الشعر: «وينبغي للشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديماً أم مبتدعاً أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه» ثم يضيف في موضع آخر «ثم إذا فرغ من وضع الاسماء من بعد فينبغي أن تتناول القطع فينظر في كونها مما ينتمي إلى الموضوع»[108].

الشعر صناعة لفظية

«ولكن هوميروس يبدو هنا - كما امتاز في سائر الأمور - صائب النظر إما صناعة أو فطرة»[109].

التراجيديا محاكاة لفعل الشخصية

واعظم اجزاء التراجيديا «نظم الأعمال، فان التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، للسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل. و«الغاية» هي فعل ما وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الاخلاق اما السعادة أو ضدها فتتبع

(107) ارسطو طاليس في الشعر: ت د. شكري عياد ص 38.
(108) ارسطو طاليس في الشعر: ص 98 و 100.
(109) المرجع نفسه: ص 62.

الأعمال، فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الاخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالأفعال والقصة وهي غاية التراجيديات، والغاية هي أعظم كل شيء ثم إنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الاخلاق»[110] وفي موضع آخر يقول «والتراجيديا تحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال».

الشعر اعظم فلسفة من التاريخ

«وظاهر مما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص أما الجزئي فهو - مثلاً ما فعله ألكيبياديس أو ما حل به»[111].

(110) المرجع نفسه: ص 52.
(111) المرجع نفسه: ص 64.

«إن المعايير التي تطبق على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة وغير التي تطبق على الصنائع الأخرى»[112].

الشعر تعبير عن العواطف

يقول وليم ووردزورث في مقدمة «القصائد الغنائية» التي ظهرت عام 1800: «قلت إن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، يتخذ أصوله من عاطفة تستذكر في هدوء، ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من رد الفعل حتى يتلاشى الهدوء تدريجياً وتتولد بالتدريج عاطفة صنو لتلك التي كانت قبل التأمل، وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الذهن، وفي هذه الحال يبدأ النظم متوالياً وفي حال مشابهة لها يستمر مريره، لكن مهما يكن نوع العاطفة ودرجتها فإن المسرات المتنوعة الناشئة من عدة أسباب، تعدلها، حتى إن الذهن إذ يصف أية مشاعر، ويكون وصفه لها إرادياً، إنما يكون على الجملة في حال ابتهاج وسرور»[113].

الشعر هو النشاط العام للخيال

يقول كوليردج في كتابه «سيرة أدبية»: «إنني اعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الادراك الانساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي

(112) المرجع نفسه: ص 142.

(113) مناهج النقد الأدبي: ت د. محمد يوسف نجم ص 526.

لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الارادة الواعية، هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، لكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. وحينما لا تتسنى له هذه العملية فانه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع الى مثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[114].

«الشعر للشعر»

يقول أ. س. برادلي في محاضرة ألقاها في جامعة اكسفورد ونشرت لأول مرة 1901: «إن عبارة الشعر للشعر تذكرنا بعبارة الفن للفن» ثم ينتقل إلى شرح هذه العبارة فيقول: «ماذا نفهم عن التجربة الشعرية من عبارة الشعر للشعر، إنها ـ على ما أفهم ـ تعني ما يلي: أولاً أن التجربة الشعرية غاية في ذاتها وأنها جديرة بأن تطلب لذاتها، وأنها تنطوي على قيمة ذاتية، ثانياً أن قيمتها الشعرية هي تلك القيمة الذاتية لا سواها» ويضيف برادلي «وقد تكون للشعر قيمة جانبية بوصفه أداة للثقافة أو الدين وذلك لأنه ينقل المعارف، ويرقق العواطف، ويزيد المبادىء الحميدة، أو لأنه وسيلة تجلب للشاعر الشهرة أو الكسب المادي. وكل هذا حسن، فلنقدره لهذه الأسباب أيضاً، لكن هذه القيمة الجانبية ليست هي

(114) قضايا النقد الأدبي: ص 62 انظر في النظرية الرومانتيكية: ص 240.

التي تحدد القيمة الفنية للشعر بوصفه تجربة خيالية ممتعة، فهذا مما لا يتبغي، لأن قيمة الشعر تبقى - بصفة كلية - على أساس ذاتي في الشعر. إن مراعاة الأهداف الجانبية سواء من ناحية الشاعر وهو ينشىء القصيدة، أو من ناحية القارىء وهو يتلقاها تميل إلى الخفض من قيمتها الشعرية، وهي تحدث ذلك لأنها تنطوي على اتجاه لتغيير طبيعة الشعر، بإخراجه من جوه الخاص، فإن طبيعته لا تجعل منه جزءاً ولا نسخة من العالم الطبيعي، كما نفهمه بصورة عامة، وإنما الشعر عالم قائم بذاته، مستقل، له كيانه الخاص، ولكي نتملك ناصية هذا العالم يجب أن ندخله، ونتبع قوانينه، وأن ننسى - وأنت فيه - تلك المعتقدات والرغائب والظروف الخاصة التي تربطك بعالم الحقيقة»[115].

الفن حدْس

يجيب بندتوكروتشيه في كتابه «المجمل في فلسفة الفن» عن سؤال ما هو الفن؟ بقوله: إن الفن حدس، ويضيف «إن اجابتي بأن الفن حدس تستمد في الوقت نفسه دلالتها وقوتها من كافة الآراء التي انكرها ضمناً ومن سائر الاشياء التي أميزها عن الفن، فما هي هذه الآراء التي تنكرها هذه الاجابة؟

«إن هذه الاجابة تنكر أولاً ان يكون الفن واقعة مادية، أن يكون، مثلاً: الواناً أو نسباً بين الوان، أن يكون اشكالاً جسمية،

(115) في الأدب المقارن: د. عبد السلام كفافي، ص 84 و 85.

ان يكون أصواتاً او نسباً بين أصوات، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية، أي ان يكون على الجملة شيئاً مما يشار إليه بقولهم «مادي»... وثمة انكار آخر ينطوي عليه تعريفنا بأنه حدس، فإذا كان الفن حدساً، وكان الحدس من باب النظر لا العمل أي من قبيل التأمل، كان من غير الممكن ان يكون الفن فعلاً نفعياً. ولما كان الفعل النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم فان الفن، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة، إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم. ومن السهل ان توافقونا على أن لذة ما من اللذات من حيث هي لذة، ليست بذاتها فنية. فما من فن في لذة الشرب ارواء للظمأ... والانكار الثالث الذي ينطوي عليه تعريفنا للفن بانه حدس أن ينظر إلى الفن على أنه فعل اخلاقي... فما دام الحدس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، حتى لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئاً عن الارادة، فلئن كانت الارادة قوام الانسان الخير فليست قوام الانسان الفنان...»[116].

موضوعية الخلق الأدبي

يرى ت. س. إليوت:

«ليس الشعر (تعبيراً) عن مشاعر، وإنما هو تخلص من المشاعر، وليس (تعبيراً) عن ذات الشاعر وشخصيته، وإنما هو تخلص منهما.

(116) المجمل في فلسفة الفن: بندتو كروتشيه ت د. سامي الدروبي، ص 29 حتى 35.

إن الشعر (خلق). وهذا الخلق إنما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة، بين ما يسميه إليوت (القوة الناقدة) و (القوة الخالقة) عند الشاعر. إن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه، وعليه ألا يعبر عن انفعاله، بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال (معادلاً موضوعياً) يساويه ويوازيه ويحدده، ويعين الشاعر في ذلك عقله ويقين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته. أي أن على الشاعر أن يحول عواطفه وافكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو إلى مركب جديد، إلى خلق جديد، وعقل الشاعر في منزلة العامل المساعد في العمليات الكيميائية تتحول بواسطته تلك العواطف والأفكار والتجارب إلى المركب الجديد، المختلف عن الأصل بينما يظل هو كما هو، وعلى الشاعر أن ينأى (بشخصيته) عن (عقله) أن يفصلها عنه، حتى يستطيع هذا العقل الخالق أن يتفهم (مواد) هذا الموقف الفني من عاطفة واحساس وتجربة، وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها هو القصيدة. إن معيار التمكن الفني هنا هو أن ينأى الشاعر (بذاتيته) عن (مادته) وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخالق، فبهذا وحده ينجو العمل الشعري من (الذاتية) وتتحقق له (الموضوعية)»[117].

«الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي»

«ترى نظرية الانعكاس أن الحد الذي تستطيع به معرفتنا أن

(117) مقدمة في نظرية الأدب: ص 206 و 207.

تقترب من الحقيقة الموضوعية المطلقة هو حد مشروط تاريخياً. ولكن وجود هذه الحقيقة وحقيقة أننا نقترب بها أمر غير مشروط، وعلى هذا، فان عكس الواقع لا يعني نقله على نحو سلبي، فقد أكد لينين أن «انعكاس الطبيعة في فكر الانسان ينبغي ألا يفهم على نحو مجرد لا حياة فيه، على نحو يخلو من الحركة ويخلو من التناقضات. ولكن في مجرى عملية الحركة الأبدية في مجرى نشوء التناقضات وحلها» وفي هذا المقام، يؤكد لينين الأهمية البالغة للخيال، الذي لا تقف ضرورته عند الشاعر بل تمتد لعالم الرياضيات أيضاً. إن الخيال قائم في التعميمات البسيطة الأولية، ولكنه ينبغي أن يستند إلى الواقع، ينبغي أن ـ يكون صورة نوعية لعكس الواقع، ولا يحلق فوقه. أن الانسان يدرك الواقع ككائن اجتماعي ولهذا فان شعوره لا يمكن إن يكون مرآة هامدة تعكس العالم الحقيقي على نحو سلبي، فالانسان يسعى دائماً في إدراكه للواقع إلى التأثير على مجرى تطوره، وهو يتخذ موقفاً إلى جانب هذه الطبقة ـ أو القوة الاجتماعية ـ أو تلك، ومن هنا تكشف عملية الادراك عن موقف هذا المنظر أو ذاك وترى نظرية الانعكاس أن أساس وهدف ومعيار المعرفة هو الخبرة الاجتماعية التاريخية للجنس البشري»[118].

«التطور في الأدب»

يقول مكسيم غوركي:

(118) مشكلات علم الجمال الحديث: م. اونسيانيكوف ص 166 و 167.

«إن كل كتاب نقرياً لكاتب جديد مرتبط داخلياً بالمؤلفات التي سبقته، كما أن في كل كتاب جديد عناصر من القديم... إن ستندال وبلزاك وفلوبير وموباسان يستحيل فصل واحد منهم عن الآخر، فلو أن الاثنين الأولين لم ينجزا عملهما لتوجب على فلوبير وموباسان انجازه»[119].

الأدب والايديولوجيا

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل:

«إن الجدل النظري بين الايديولوجيا والفن قد يستنفد طاقتنا في سبيل الانتصار لجانب على الآخر، لكننا نؤمن بأن الانتصار لجانب منهما على الآخر لا يخدم طرفاً منهما لا الايديولوجية ولا الفن.

ولو أننا أمعنا النظر في حقيقة الفن من حيث هو تعبير انساني وجدناه منذ بداياته الأولى شديد الارتباط بالعقيدة، ورجعة في التاريخ إلى الوراء تؤكد لنا هذه الحقيقة فتاريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية، وظل آماداً طويلة شديد الارتباط بها. بل أن المتدبر لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والعقيدة فليس هناك فنان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة»[120].

(119) ذات الكاتب الابداعية وتطور الأدب: م. خرابتشينكو، ص 341.

(120) الشعر في إطار العصر الثوري د. عز الدين اسماعيل ص 18.

الادب وعلم النفس

«لدى كل مذهب من مذاهب علم النفس الحديث ما يقوله عن الأحوال النفسية التي ينشأ فيها الفن. أما الفرويديون فيعتقدون بقيام العلاقة بين الفن والمرض العصبي وأما اتباع يونغ فقد وجدوا في الآثار الأدبية صوراً عليا واضداء لأساطير عريقة تتردد في حياة البشر، وقد ألحق بهاتين النظريتين ما لا يحصر من التعديلات والزيادات، وقد شاعت الفكرة التي تقول إن الفنان مريض مصاب بالعصاب مختل الاتزان، وإن الفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال، وراجت تلك الفكرة كثيراً خلال المائة والخمسين سنة الماضية ويبدو أن علم النفس الحديث قد مدها بالمسوغات»[121].

البنيوية أو «علم الشعر»

يقول تودوروف في كتابه «علم الشعر»:

ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر. إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي، ومن ثم لا ينظر إلى أي عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة، لا يعدو أن يكون واحداً من تحقيقاتها الممكنة، فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع بل بالأدب الممكن، أو بعبارة أخرى:

(121) مناهج النقد الأدبي: ديفيد ديتش ص 527.

بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية أعني أدبية الأدب»[122].

«صناعة الشعر»

يقول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر تحت عنوان «صناعة الشعر»:

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة نخص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق

(122) نقلا عن: موقف من البنيوية: د. شكري عياد مجلة فصول القاهرة ع 2 يناير 1981 ص 195.

الذي يفرف وشيه بأحسن التفويف ويسده وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر... الخ»[123].

«الشعر والصياغة»

يقول قدامة في كتابه «نقد الشعر»:

«ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى - كان - من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة والمرح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[124].

«الشعر اليوناني والشعر العربي»

يقول حازم القرطاجني مدركاً خصوصية الشعر العربي:

(123) عيار الشعر: تحقيق د. الحاجري ود. سلام ص 5 و 6.

(124) نقد الشعر: ص 65 و 66.

«فان الحكيم ارسطوطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب ما اهّب اليونانية فيه ونبه على عظيم منفعته وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت اغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها / يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها، وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه، فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تعرف، كتشبيه الأشياء بالاشياء، فان شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال.

ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الابداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تعرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا (كذا) لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[125].

(125) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 68 و 69.

أولاً: المراجع

1 - الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل، القاهرة، دار الفكر العربي ط 5، 1973.

2 - الأدب وفنونه: محمد مندور، القاهرة د. ت.

3 - أرسطوطاليس في الشعر: د. شكري عياد، القاهرة دار الكاتب العربي 1967.

4 - أرسطوطاليس فن الشعر: د. عبد الرحمن بدوي القاهرة 1953.

5 - الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر: د. مصطفى سويف القاهرة دار المعارف 1959.

6 - الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية: د. مصري حنورة القاهرة دار المعارف 1979.

7 - الأسس النفسية للابداع الفني في المسرحية: د. مصري حنورة القاهرة دار المعارف 1980.