

الدراسات الأدبية والنقدية

في نظرية الأدب

شكري عزيز المصافي



دار المنهج العربي

شكري عزيز المصايفي



في نظرية الأدب

دار النشر: مكتبة المتنبي

جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى
1434 هـ - 1993 م

دار النشر: مكتبة الاستشارات
الهندسية والهندسة المعمارية
م. ب. : 117430 - بيروت - لبنان

التوزيع

 **مكتبة الاستشارات الهندسية**

بيروت - مصر - طرابلس - قبل الف - بابل - عمان

تلف : 883441 - 883442 - 883443

م. ب. : 117430 - بيروت - لبنان

تلف : 883441 - 883442 - 883443



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقيتها على طلابي في جامعة القاهرة، وأقبل ما دفعني إلى نشرها الشكر المسمى من قبل المراجع في مادة نظرية الأدب بالمعنى، وهي أن يكون لها مساهمة في المسألة العربية نظرية في هذا التوجه من الدراسات ولا يوجد باللغة العربية سوى كتاب «نظرية الأدب» لرواية وديك وولمان ولومن وقد ترجم في بداية السبعينات، وهو في جوهره محاولة تأصيلية وأمية لجهود مدرسة التشكيك الروس، وكتاب آخر بعنوان «مقدمة في نظرية الأدب» للأستاذ الدكتور محمد السيد وهو محاولة باللغة استندت بها كثيراً.

لماذا قلت أنعمت في هذا الكتاب أن يكون سهلاً بسيطاً وقد أنعمت أيضاً لذلك من الأسطر في طرح الجوانب الفلسفية لكثير من القضايا.

لما يحسن القضايا التي لا تقوم إلا بالعودة إلى أسسها الفلسفية

قد أثرت، عرجها بشكل بسيط مختصر، غير أني لم أبدأ بتدوين فلسفة
في القاريه بشكل حاضر دون شك لي عهد من عهدي الإنشائي بأنه
المعبر الأساسي في أي عملية تربوية أو ثقافية.

وقد حاولت في البداية أن أكون الشاعر والمتأمل بين مبادئ
نظرية الأدب وفلسفة الأدب، وتخرج الأدب، ثم عرجت للنظريات
الأدبية ثم إلى نظرية الأبراج الأدبية وهو ما دعيت إلى التحدث عن
فلسفة الشعر في الأدب وبعد ذلك عرجت لعلاقة الأدب
بالأدبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع ثم أثرت معجراً
التحدث عن القصة على اعتبار أنها كل النماذج الجديدة وفلسفة
جديدة للأدب مستندة إلى معطيات علم اللغة العام، وأخيراً كان لا
بد من التحدث عن نظرية الأدب في التراث العربي.

غير أني لا بد أن أؤكد هنا بأن معجور الكتاب تعرض لمجهود
الفلاسفة والفكر في مجال نظرية الأدب بدءاً من الفلاطون وأرسطو
موراً بـ بورخيزوت وكولبرج وبراملي وكرويتشيه وباليوت
وبليستوف ولوكاتس، وسيمون، وسيسر، ويونغر، وفرويد، وبراغ
والياشينا وفينكو، ومدام دي ستال، وحيويات، ابن توماسوي
والسكريف، والتهال، بارت، ولوموروف، وسوسير، وجوانسك، إضافة إلى
جهود علماء القديس أمثال البياض، والسعدي، وابن سينا والقزويني
والغمام، بن جعفر وابن طائفا، وحليم القرطاسي، وغيرهم، ولا شك بأن
الوقوف عند نصية من القضايا المطروحة أو عند علم واحد من هؤلاء
الأعلام قد يتطلب مؤلفات بمظهر، وأحياناً فإن المعجور التي يتضمنها
هذا الكتاب والتي تتضمنها بين أيدي القراء ليست إلا إشارات على

على القضايا المعقدة وقد كثرت الاختلاف في الموضوع الذي رأيه
 يحتاج إلى ذلك لم أسهت لغير الإنشاد في موافق وأنها أخرى
 وسبقت الفقرة التي لم أكف بالفرض والفرق والتسليم
 والفرق (وهو جهد قد لا يفهم سوى من أحرف الكتاب) وإذا
 حاولت التخليق والتعليق والربط والمقارنة كلما اقتضت الضرورة
 وقد أريدت مناور الكتاب فيسور أقدم تصويراً في نظرية
 الأدب وقد أكرت منها متصفاً عليها فقد في إلقاء أحوال على
 القضايا التي عالجه الكتاب كما قد تكون شيئاً للاستفادة في
 بعض التطبيق الخاصة.

وأخيراً يأتي قسم شكري وامتناني إلى طائفتي في جامعة
 فلسطينية للأموال القرابية 1982-1983 / 1983-1984 الذين استطعت من
 محاوراتهم ومناقشتهم وأسئلتهم كما أقدم بالشكر لكل الزملاء
 والأصدقاء الذين أسفوني فلاحاتهم وكثيرهم.

وأخيراً أمل أن يستفيد القراء والفكرسون بهذه المحاور التي
 قدمت بصياغتها على أمل أن تكون على معنى الأستاذ وأن تفتح
 آفاق في الوقت نفسه أمام تساؤلات كثيرة.

د. شكري عزيم السامي



نظرية الأدب

مفهومها

يعتقد القارئ الأدبي، في بداية عمله، إلى تصنيف المادة الأدبية من غير ذلك، وهو على هذا الأمر، في الغالب، يتكلم في القراءات، فهناك أعمال أدبية تفصح عن نفسها مثل القراءات المسرحية... إلخ، أصبح لها حضور حثيث عليها بذلك علم.

ولكن إذا حاول القارئ أن يسأل نفسه سؤالاً بسيطاً من نوع ما: "لماذا يقرأ الأدب من غير ذلك؟ وما الذي يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً؟" فإنه سيواجه صعوبات ومشكلات متعددة. لأن الإجابة على هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها البسيطة في جوهرها، تباين من عالم إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى، فهي تعني البحث عن الخصائص الخاصة بالأدب، ومصدرها ومجسدها.

فهل الذي يقرأ الأدب فقط أم المحتوى، الصورة أم الإطار البصري، الفكرة أم أسلوب التعبير؟ أو أن العمل الأدبي يبدأ كفاية نظرية؟ وإذا كان كذلك، فما مفهوم المبدأ كذا؟ وما هو موضوعها؟ هل هو مبدأ كذا نظراً للمبدأ أم للإلتزامات القاعدية أم لتكوينها؟ هناك

من يقول بأن الأدب مرآة ويرد مصطلح المرآة عند البلاطون وحتى
 أرسطو هناك، وأنهم يريدون التعبير لراء القائلين بهذا المصطلح، فهل هو
 مرآة الانعكاس لم يعقل الأدباء، أم القصد أن مرآة الحقيقة والموسط
 والمصير، أم للمصطلح لم يعقل المرآة مستوية لم محدبة أم مقعرة؟
 ولربما من مصطلح المرآة ورد الشعراء بأن الأدب صورة ونسب أرسطو
 مرة أخرى أمام علاقات، هذا فهل هو صورة الفعل الشخصية أو صورة
 الحياة الأدبية، أم لا نقصد أن صورة من صور التعبير عن الحياة، أم
 صورة العلاقات الاجتماعية وسيبدأ عن هؤلاء وأولئك هناك من
 يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح
 جزءاً من الفن بشكل عام، أو جزءاً من المعارف والعلوم الإنسانية، أو
 جزءاً من الأدب أو جيد، أو جزءاً من النظام الاجتماعي أي بعد ظاهرة
 اجتماعية، وربما ظاهرة حضارية.

وبصرفاً لتكثيف ما تقدم هناك من يقول أن يعرف الأدب من
 خلال الألفاظ والأدب فن لغوي، أو لغة القول، أو كيان لغوي، حسب
 لغوي، أو مجموعة من الجمل^{٢٨}... الخ وهناك من يرى أن الأدب
 شكل جمالي تعبير، أو عمل فني، حسب، أو نظام من الرموز
 والدلالات التي تولد في النص وأحياناً فيه ولا صلة لها بالخارج النصي
 وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون أن الأدب تعبير بالثقافة عن موقف
 الأدب من العالم، أو أنه أداة تعبير لطبقات أو أنه صياغة لغوية للتجربة
 إنسانية معينة، أو أنه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما.

٢٨ - في اليونان واللاتين يعرف الأمر بعدة جوانب، فربما قصد:

كل هذه الأساطير والمسؤوليات السابقة انعكس على المعتقدات
والصعوبات الناتجة من محاولة الإجابة عن السؤال السابق، وقد يلاحظ
القارئ الأجنبي بولتي من تلك الآراء المستعصية لكنه في محاولة
الرجعة على صيغة الرأي الذي اتخذ بعد معرفة أن الرأي المعتمد
المسودج المبع في الإجابة، لتأكيد صيغة ما ذهب إليه، فهناك من
يحاول تأكيد وجهة نظره ومبرراتها من خلال اعتماد مبدأ العمل
الأجنبي في تشابه ومضمره، وهناك من يخطئ وجهة أخرى إذ يركز
على وظيفة العمل الأجنبي على اعتبار أن الوظيفة ليست المعيار، وهنا
وهناك بعد الآراء المستعصية السابقة إلى حد القاطع.

فهل نستطيع إنشاء الأدب فوق علاقة من الإجابة الإنسانية
والطبيعة البشرية على الراسي والألغام أي ربة الشعر عند اليونان القدماء،
وشيطان الشعر عند العرب في المعتقدات، أم فوق ترابطها بالإنسان على
ضرورة حب النعم والإفراج، أم الإقتضال والانشغال العام للحرفاء، أم
التصور الفردي، ومخزونه من المكونات، أم النقص، أم أنه
الأساطير القديمة؟ هناك من يقول بأن الأدب نتاج عملية على حرفة
وعلى انعكس هؤلاء يرى آخرون بأن الأدب نتاج عملية اجتماعية،
وهنا نرى أسئلة أخرى: هل الأدب لعب أم عمل، صيغة أم انعطاف،
إفراج أم عطف.

وهل وظيفة الأدب بعد ذلك إحصاء الأساطير، أم تطوير
المواظف، أم إثارة المواطن وتكوين الفرد من التعبير عن التطلعات، أم
إدانة المعتقدات الخاطئة، والسياسة البعيدة والإحساس بالجمال الخاطيء، أم
إدانة بؤس وظلمة العمل في القرار من الواقع إلى عالم آخر من عالم

الغاية الشعرية، ثم على العكس فلكل من ههنا في مقابلة الغايات
بالواقع في سبيل الخطأ والخطأ، والخطأ والخطأ.

أول كل هذه الأساليب هي تعرض طرق الفلاسفة الأقدمين
حول القضايا الثلاث هي: نشأة الأدب، وطبيعة الأدب، ووظيفة الأدب.
في مصادرهم ومناهجهم ومهمتهم. ولا شك أن البحث في هذه القضايا
يسلّم مواقف مختلفة من الإنسان والمجتمع. لأن المعتقدات من وظيفة
الأدب مثلاً ينعكس على النظرة إلى المعتقدات من مهمة الإنسان
وعلاقته بالشعر الذين يعيشون معه ويؤثرون. وبعبارة أخرى إن البحث
في تلك القضايا يتطلب الإنسان أو الإنسان إلى نظرية في المعرفة أو
فلسفة محددة متكاملة حتى يوفر الأساس لإتخاذ مواقف من
القوة والانساق والموقف البشري.

ولذا ما وفر الباحث لمعنا كل هذا وجد نفسه في ميدان متباين
من ميدان الفلسفة الأدبية وتاريخ الأدب، هو ميدان نظرية الأدب.

نظرية الأدب هي مجموعة من الأفكار والأفكار القوية والمعتقدات
والقيم والمبادئ والمعتقدات إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة
محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته. وهي
تدرس الظاهرة الأدبية باعتبارها من هذه النواحي في سبيل التمييز والتأصيل
مفاهيم عامة تميز طبيعة الأدب والفكر.

لذا فإن كثيراً من الأراء هي تصور حول الأدب أو جانب منه لا
يركز إلى مستوى النظرية لأنها لا تستند إلى فلسفة محددة أو تفكر
إلى القوة والانساق.

غير أن المصور والفقيه والأستاذ والاستاذ إلى فلسفة أو نظرية في الصورة لا يعني بذلك أن أية نظرية أدبية نظرية من الفنون أو الفنون الفنية، فكل نشاط أدبي مرتبط بمرحلة الاجتماعية والثقافية، وكل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضاً بالخروج التاريخي والأدبي الذي يسبق إليه في أسسها وأرائه وأفكاره. ولا شك بأن مهام نظرية الأدب التي تتمثل في البحث عن نشأة وطبيعة ووظيفة النص الأدبي لا تعني بمفهوم الأدب كمنطقية عامة في أي زمان أو مكان وفي أية لغة كتب. هذا والبحث في نشأة الأدب يعني بيان العلاقة القائمة بين الأدب والفصل الأدبي، كما أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان دور الأسس الأدبية في تشكيلها واستمرارها وتطورها. وأما بيان البحث في وظيفة الأدب يعني بيان العلاقة بين الأدب والمجتمع والقراء أي بيان أثر الأدب في المجتمع. ولا شك بأن الأدب والفصل الأدبي والمجتمع القراء أو كان أدبية لوجود الأدب. وبذلك ينبغي أن تكون من هذه الأركان التي وجود الأدب.

لكن لا تعني هذه الأركان الثلاثة وحدها بأن مهام نظرية الأدب تتعامل مع مهام النقد الأدبي والخروج الأدبي كالفن. فالفن على سبيل المثال قد يهتم بالمسحور الثلاثة كما قد يعصب اهتمامه على إبراز الوظيفة الاجتماعية للنص المستوحى. بل لا بد للفن من التسليم بالخروج من الأدب، كما لا بد له من الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل نشاطه المباشر مع القصوص الأدبية. وفي نشأة الفصل الأدبي أو الأسس الأدبية أو مرحلة أو أدب قومي، ما يحتاج إلى نظرية أدبية كما أن الخروج الأدبي لا بد له من مفاهيم عامة للتفسير بين الأسس

الأدبية والفنية^١، بل إن نظرية الأدبية كلها تلك الفقه والفريق، لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأسس الأدبية، فكيف أن لا وجود للفقه قبل وجود الفاسد أو القاسي فلا وجود لمعطر أو مزوج أدبي إلا بعد وجود الأدبية.

غير أن هذا المتماثل والتشابه والصفات القوية بين الفقه الأدبي والفنية والفريق الأدبي لا يعني بأن لكل منهما استقلالاً في ميدانه الخاص، على الرغم من حقيقة تعاملهم مع الموضوع الأدبي، إذ أن لكل منهما طريقة خاصة في التعامل مع الأسس الأدبية يستند بها لهدف المعسر لكل منهما، فالمزج الأدبي يتعامل مع النص لينتج الظروف والملازمات التي أسقطت به وصاحبه، والفقه يتعامل مع النص لينتج مواطن المعونة والزيادة والسلبية أو لينتج لما مدنى الفقه به أو ليصدر لنا حكمًا أو تقرراً له، أما المعطر الأدبي فإنه يقوم بحلقة من الموضوع لا لكي يصدر حكمًا أو يصور الفقه لإزاء هذه الأسس وإنما لكي يستنبط مبادئ عامة خالصة تزين حقيفة الأدب، وإزاء كل ظاهرة عامة أيضاً، ولكن توضح الفاسد بين هذه المقتول والمباحين يمكن أن نقول بأن الفقه هنا وصف النص بأن حقيقته وخرس ما عساه من عوامل البرهة والتخصيص وموافاق الأبحاث أي: طبق الفقه بين وبين معناه وبين وبين ظروف الحياة من عساه كان هذا تاريخ الأدب وإذا حكم على النص حكمًا أي إذا وصف الفقه به تطبيق بعض المبادئ عليه أو حال في قبضتي الحياة ولكن من خلال هذا النص

١ - حقا، لو افترضنا أن : معنى النص المعنى، معنى الفقه من معناه.

كما يقول، وأنتم في زعمكم مبررون في ذلك هذا حكم وإحدى نظريات
 الاتصال ليس إلا وقد التزمكم في بعد ذلك أنه لا قيمة له إلا بحقيقته
 أي بانطباقه على موافق الحقيقة عامة أو موافق قولية مستطاف ذلك
 هذا فقد أقمي صريحاً أنه لا يوجد تلك الأديب عامة مبرراً كونه
 وحقيقته وحقيقته وأفكره عرج وحققه هذا إلى ما نسبته بنظريات الفن
 الأديب في تاريخ الأديب، ولقد يهتدون بالنسب ليصدروا أحكاماً لها
 النظرية فإنها تتصل مع حقيقة الأديب فلا مجال هذا للاتصال أو
 إصدار الأحكام المتصلة بالجموع أو الزيادة وعلى الرغم من هذا
 الصادر فلا بد من تأكيد حقيقة عامة وهي أنها حين تعرض للنظريات
 الأدبية منذ ما قبل الميلاد إلى يومنا هذا تعرض فيها أن القيمة في
 فهم الأعمال الأدبية وانطباقها وتقدم.

وسمع أن النظريات الأدبية كلها لها نسبها فلاسفة الغرب، وهذه
 ومذكورة فإنها تبدو لنا أكثر نقلاً من دراسة النقد الأوروبي في
 المجال الذي ندرسه جيد، فذلك أن النقد وتاريخ الأديب الأوروبيين -
 حسب التقسيم السابق - لا يمكن أن تتفرع بهذا تنطافاً مباشراً لأنها
 تعرض وحكمكم أو وحيد وطرق التصور الأدبية الأوروبية،
 والاستفادة من طائفتي التقسيم في النقد لا بد من معرفة هذه
 التصور ونهجها فهماً صحيحاً في لغتها الأصلية، وقد تقيت الترجمة
 ترجمة التصور في هذا النوع من القوس شرط أن يتاح لها المترجم
 الموهوب الذي لا يفتقد الفهم في رحلة الترجمة القوي والروحي

١٥٠ في الأصل: المبدأ الثاني، من غير المضمون، المقصود: بأنها المعنى الثاني من الثاني.

غير مبدئية فيها عموماً، أعزاً... فتح إذا القسم الثالث وهو قسم الطريقة، فهو في رأينا المعتقد الذي يجب أن تبدأ به، وهو توسيع المبادئ الخاصة بالإيمان، بعد ذلك أنه عبارة أحكام تطبق على الفن عامة والمعتقد من الحقيقة التي لا تغير بغير الأدب أو القناعة...^{١٠٠}

نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد

ظهرت نظرية المحاكاة - أي أن نظرية في الأدب - في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده أرسطو - وافق هذا الطرح بكثير آخر على آراء سقراط وأفلاطون متذمرا لدور حول طبيعة الأدب ووظيفته، فعلى الشعر عند هوميروس هي بالاحتياج الذي يولّد نوع من التسلية أما عسيوه فيرى أن وظيفة الشعر هي التعليم أو نقل رسالة سياسية، والمحاكاة أن الصراع بين الشعر والمحاكاة كان قد بدأ منذ القرن السادس قبل الميلاد، وقد بدأ هذا الصراع بين الشعر والمحاكاة عند على أساس استثنائي، فالشعر مستقر أما أصحاب المحاكاة العلمية والأخلاقيات، ومن الممكن القول بأن كل هذه الآراء القديمة وهذا الصراع يشير إلى وجود آراء نقدية أخرى ربما لم نصلها، غير أن كل ذلك إضافة إلى أوجه ألبا المشهورة، قد مهدا الطريق لتطور آراء أفلاطون حول الشعر والتعليم، والتي عادت هذه الآراء التي تعد البداية في طرح نظرية الأدب والتعليم الصحيح.

أفلاطون 427-347 ق.م

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في ^١الجمهورية التي كانت على

شكل مسطويات وأعمدة وألوان، والجمهوريات والفرانك والخصص
 لفلانين كتاباً مستقلاً يطالع فيه الظاهرة الأدبية القليلة. فلانوه حول
 الأدب تنظري فحسب من هذه المسطويات، ورجع أنه خصص جزءاً
 كلاً من الجمهوريات من الكتاب العظيم الذي يتحدث فيه عن الأدب
 والفن، وقد كمل كتابه حول حقيقة الأدب وأثره إذا كانت تأتي
 مرسلة وتهدف المبدأ إلى نيات أثر الشعر في سلوك المواطنين. على
 جمهوريته المثالية حيث يصنف الناس ويصنف وظائفهم كأن لا بد
 من تحديد وظيفة لشراء فيها وفي الشعر.

ولا خلاف بين المفكرين والفلاسفة بأن لفلانين كان حكماً
 وفلسوفاً بارعاً لكن أرائه التي تتعلق بالأدب والفن ظلت محدودة
 وحار الفسوفات حقيقة عند الكثير من الكتاب والفلاسفة القرون طويلة
 بعده.

يرى لفلانين أن كل القرون قائمة على التقليد وسداد
 السدادات. وينطلق في هذا من إيمانه واستغاده إلى الفلسفة المثالية
 التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة لذلك يرى أن الكون
 منقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. والعالم المثالي
 أو عالم العقل يتضمن المطلق المطلق والأفكار المثالية والمفاهيم
 المثالية العليا. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو - بكل ما
 يحويه من أشياء وأشجار وأهل وأدب وفن... الخ - مجرد صورة
 مشوهة ومزيفة من عالم العقل الأول الذي خلقه الله، ويصير أمر إن
 العالم الطبيعي سداداً لك العالم العقل والأفكار المثالية الذي هو
 الحق وحرف ورائه. فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد

معاً تلك الذكرة الشبيهة بالمسجود في عالم العقل. وتنبه الأستاذ في
 العالم الطبيعي علانية على عدم تماثلها مع تلك الذكرة وعلاوة على
 أنها ناقصة ومنهكة. والنتيجة أو التباين معاني العالم الطبيعي
 المستوسم فيصبح عند معاكسة لها هو معاكسة لشيء، وبالتالي فهو
 بعيد عن الحقيقة والتي تكمن فحسب في عالم العقل والاعتكاف
 بعداً شديداً.

والخلاصة يوضح أفكاره ومواقفه من الأدب في الكتاب العنصر
 من الجمهورية من خلال الحوار الذي يجريه بين سقراط والثيرسيوس
 الذي يمثل أفكار الفلاسفة وسقراط الذي يمثل الأساس الطبيعي
 واسفل هذا الحوار يرفقه أسطوح يشكك فيأثر ديمون وسقراط على
 أراء الفلاسفة من خلال هذا النص الذي يعد أروع نص في تاريخ نظرية
 الأدب.

يقول ثيرسيوس بطريقة مباشرة عقول: كلمة كان تعدد من الأثر
 اسم مشترك، فترجى أن أهم فكرة مفيدة أو نظرية مفيدة، أنهم ما
 قول.

- نعم أذهب.
- فقل ، أي على شئ: ن في العالم سرراً وموتاً . عند عظيم
 منها ليس كذلك؟
- نعم.
- ولكن ليس هناك فكرتان أو نظريتان هما : فكرة أو قلب السرور
 وفكرة أو قلب المصائب.
- صحيح.

ومما يصح كل جهل يصح السرور أو الفداحة لكن استخدامه واستخدمها وفقاً للتكبر - هذه من طريقها في الكلام في هذا السؤال ولتنبه - ولكن ما من صانع يصنع الأوتار نفسها إلا يرى هذا صانعاً

نعم صانع

ومما هناك هناك أمر، أحب أن أتركه عليك فيه

ومن يكون هذا

فإن هو صانع كل ما يصنع سواء من الصانعين أمسين

يا له من رجل فاع

سواءً تصيد شيئاً آخرى فلا يصيب به فهو لا يستطيع قطع

أن يصنع الأرض من كل شيء ولكن يستطيع أيضاً أن يصنع

الحيوانات والنباتات أن يصنع نفسه وكل ما يصنع الأرض

والسماء وما في السماء وما في سطح الأرض وهو يصنع الأشياء

أيضاً

لا بد أن يكون مائراً على وجه الباقين

إفك لا تصغي، أليس كذلك؟ قصد أن مثل هذا الصانع لو

المتن لا وجود له أم قصد أن صانع كل هذه الأشياء قد

يكون له وجود بعض من المعاني وقد لا يكون له وجود بعض

أخرى لئلا أن هذا طريقة يمكنك بها صانع كل هذه الأشياء

بفعلها

له طريقة

طريقة سواء في صفاتك أو على الأصح أن هناك طرقاً عديدة

يمكن بها تحقيق هذا العمل العظيم بسرعة وفي أسوأ فائس

هذا السرخ من إرادة مولا في كل المراتب والدرجات المستطرح
على القبر أن يصنع القبرس والسماوات وتصنع الأرض وتصنع
السموات وتصنع السموات والقبور وكل ما عدلها من الأشياء التي
كما تحدث عنها من الحقائق.

قال نعم ولكنها لن تكون إلا مظاهر ظاهر.

قلت أحييت ذلك أصل الآن إلى الحقيقة التي أريد.

والمصور أيضاً في تصويره على هذا المصنع أيضاً هو على
مظاهر ليس كالحقائق بلية ولكن الحقائق كلها أن يا مظهره
والله وجه ذلك المصنع من المصنع فإن المصور يخلق سروراً
أيضاً.

قال نعم ولكنه لا يخلق سروراً حقيقياً.

وما أقر مصانع السرور أنه هو أيضاً لا يصنع الحقيقة التي هي في
الآية جوهر السرور وإنما يصنع سروراً مبدعاً.

نعم قلت هذا.

قلت فما دام لا يصنع ما هو جوهره فهو ظاهر عن جوهر الموجود
المطابق وإنما يصنع ظاهراً من شبه الموجود. ولو أن أحداً قال
إن جعل مصانع السرور أو جعل أي مصانع السرور وجود حقيقي
فمن المتعارف الظن بأنه يتناول الحق أصلاً على كل حال
والله أعلم بالكون إنه لا يتناول الحق.

قال هذا إلى مصانع المراتب التي في الخلق عند الله تعالى من المراتب وهو القبر
والسموات والأرض من هذه المراتب والسموات.

- .. فإن فلا فرفلة أن يكون مبدعاً مبدعاً عن الطبيعة.
- .. نعم، لا فرفلة.
- .. ففر من الآن أنما تبحث على ضوء ما تقدم الآن من الأمانة ما يكون هذا المظنة.
- .. الفضل.
- .. هذا فإن فلا سرور سرور موجود في الطبيعة مبدعاً الله، كما اعتقد أن في إمكاننا أن نقول فليس غير الله يمكن أن يكون مبدعاً فليس كذلك.
- .. نعم.
- .. وهذا سرور آخر من صانع المخلوق.
- .. نعم.
- .. ثم ليس صانع المصور سروراً فلا.
- .. نعم.
- .. فالسرور فإن فلا أواج، وهذا فلا فخلقين يخلقون مبدعاً الله والمصور صانع السرور والمصور.
- .. نعم هذا فلا سرور.
- .. فلا إما بإختياره أو بمكني الضرورة صانع سروراً وابتدأ في الطبيعة وابتدأ لا سواء وهو لم يصنع فقل في الماضي وإن يصنع فقل في المستقبل سرورين أو أكثر من هذا السرور المخلوق وما السبب.
- .. لأنه حتى ولو لم يخلق غير سرورين الظاهر من وجودهما سرور ثالث، يكون ابتداء الفكرة أو المخلوق كذلك مبدعاً، وهذا يكون السرور المخلوق وليس السرورين الآخرين.

- قال: هذا عين الصواب.
- وقد عرف الله ذلك، ولما كان يكون الصانع المخلقي لسرم
- خلقي، لا الصانع المعين لسرم معين، ولذا فقد خلق الله سروراً
- هو في نفسه، وبطبيعته السرور الوحيد.
- هذا ما اعتقد.
- هل تحدثت عن الله إبان حديثنا عن الخلق أو الصانع الطبيعي
- السرور؟
- أحببتكم أحب، إذتدبر ما هو خلق هذا والأشياء الأخرى بمسألة
- الخلق الطبيعية.
- وهذا يقول في الخبر - ليس هو أيضاً صانع السرور؟
- بلى.
- ولكن النسبي المصور خلقاً وميضاً؟
- قطعاً لا.
- ومع ذلك فإن لم يكن هو صانع السرور فما علاقته به؟
- قال: لكن أن في مقدوره أن يسميه ونحن نعتقد ذلك ما
- يصنع الآخرون؟
- قلت: هذا جميل. إننا نأخذ النسبي الثالث في البعد عن الطبيعة
- مطلقاً.
- قال: بالتأكيد.
- والشاعر الراعي الذي مطلق، ولذا فهو كسائر المطلقين، بعيد عن
- المطلق ذاته أو صفاً من صفاته عند اليونان، ومن الطبيعة بثلاث
- درجات؟

.. الأمر يبدو هكذا..

هذا النص الهام .. يوضح موقف فلاطون الفلسفي والأدبي..
قال: من الذي يظن الفكرة والفكرة السيرة مثلاً وهي الحقيقة المطلقة
الحقيقية التي توجد في عالم المثالي والاصابع أو النجار يقول أن
يحاكي تلك الفكرة، وبشيء ألا يكون الطائر كمالاً بينهما الفارق
بأن عمل النجار ناقص، ثم يأتي الشاعر فيحاكي ما قام به النجار
النجار فيصبح عمله أقل من كمال النجار، ويبتعد عن الحقيقة الحقيقية
بدرجات، والفلاطون يرى أن عمل الأنبياء يبتعد عن عمل الفساده، أي أن
مساكنه لأشياء، والظواهر التي نرى فيعرفها أي معرفة ولذلك فهو لا
يقيم سواه صورة موزنة لا حامية لها بها لأن ما يحاط به ويضاهى هو
الأصل لا الصورة. أما إذا قام الشاعر بتصور الظواهر بشكل غير
عرفي كأن يريد عليها أو يقتصر منها فيصبح غير صادق فيما يقال.
فمن التامنين يصبح الشاعر قادراً سواء كانت مساهمته معرفية أو إذا
تعرف بالشيء المحاكية، ولكني أعني في إدراكه يضيف الفلاطون
وهي المصهورة، بأن الفساده لا يعرفون أصلاً أي معلومات من
المعلومات التي يحاكيها ظهورها بصف المعاكس ولكنه لا يعرف
شيئاً من التكوين المسكون والمنطق العربي، ووصف الطب لكنه
لم يخلق لها كتاباً من مبادئ الطب... الخ.

ويبدو أن الفلاطون لا يزال مصراً على التاميم الصراع بين الشعر

180 ... فلا من مفهوم تلك الأدبي الوثائقية عند .. ليس هو من الفكرة بل المصاديق

المصدر: ج 1 ص 180 وما بعدها.

والفلسفة إذا كان الأديان هي كلها فنون عقلية موهوبة يتركها العقل، والظاهر بعد كفاً عن استخدام العقل وبالعقل يؤيد عن الحقيقة التي يمدد أسس الفيات ويضد أسس الفيات هي معرفة الحقيقة، ولذلك يمتدد ممكن التي والآداب عند العقل ما يقدر في مجال هذه المعرفة، والمعرفة أو الحقيقة عند لا تفسر من خلال العوائق لأن الموضوع هو في وهي باقي شيء شأن المقام الطبيعي الفاعل العزوف، وبعداً لذلك فإن الكائنات برهن الشعر ولكن لأنه لا يتأخر الحقيقة بل يكفي بتسليم معطيات العوائق التي هي في حد ذاتها صورة مسبوقة للحقيقة وبهذا عنها يلائم ارتباط، فالعقل لا يفسر عند الشعراء بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون الحقيقة أكثر مما يخاطبون العقل.

ويجد الكائنات هذا مدخلاً آخر لفكرة الشعراء وهو مخاطبتهم القواميل، فبدلاً من أن تكون مهمة الشعر تعريف القواميل أراد يقوم بهذه معاكسة إذ يراجع القواميل الثاني ويلعبها وبهذا يعظم عن استخدام العقل ويصطوبهم أكثر عزيمة للاستسلام للقواميل.

ولا يكفي هذا التمدد ليركز إدانة الشعر والشعراء بل يقدم حجة أخرى ليدين من خلالها الطريقة التي يدرك بها الأدياء والمفكرون أنماثل تلك الحقائق، فهم لا يعتمدون على الطريقة العقلية الواقعة بل على نشوة الوعي والإلهام، فقد لو ربح الشعر تقوم الشعراء بالشعر بولم ترجمته ومن خلاله ير الثبات المعنوي إلى الحضور، فالشعراء كالمسيرة للذات بما قد حسبه فيها من ماء دون حساب، يقول في كتابه وتكونه فتلك الشعراء المصنفين شعراء البلاغ والمعرفة الغناء

على السواء يؤمنون بغيرهم المصدق لا من من أو سلف ولكن الله
 يوصي بالصدق، ولكن رؤساً المقصود أنه يؤمن بالرفيق وقد ألتزمهم
 لشدة الدين. ويصف الشاكر فيكون: فإنه مخلوق خليف مطلق لا
 يخرج شيئاً حتى يوصي إليه فاستقل حوائج ويظهر عنه خلقه فلا تم
 يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حزن ولا حزن ولا يستطيع أن يتولى
 بالشعر^{١٢} فالشعر في نظره ليسوا فاني مطلقين أنهم لا يتكون
 السيطرة على ما يقولون بسبب الوحي والإلهام فذلك لا يمكن
 اعتبارهم برشدين للسلوك الصالح الأمثل. بل هم في الحقيقة
 مجنون ومفنون من المسؤولية.

لعل كل ما تقدم بين أن بحث أعلامون في ناحية الأدب
 وظيفته كان متعباً على بيان أنه في السلوك الإنساني، أي كان
 دور حول الأخلاق والمعصية الأخلاق، لذلك فصل أعلامون بين
 الصحة والمصلحة وأهم بالمصلحة وحدهم ومع ذلك فقد اعترف أيضاً
 بأن لدى الشعراء قسراً من الحكمة كما اعترف في أشياء أخرى بقلة
 الشعر ومطروحة وظيفته الاجتماعية. وحول طين المعصية والتمسك
 بين الصحة والفائدة واعترف بقلة الشعر يقول في الكتاب العاشر:
 فوالله لا نسب إليها ربة الشعر العظيمة أو قلة التهذيب، فقل لها إنه
 هناك عصباً متعباً بين الفلسفة والشعر... ورغم كل هذا فليطعن
 في أهمية الحقيقة ربة الشعر والقرون المتعديتة القواني يعصفت على
 التقليد أنها لم استطاعت أن تبت إذا جازها بالحياة في سرح حواء

١٢ في الأبيات الستة المذكورة مع ما ذكره من بعد.

معرفة العظم فإنما يستبعد باستثائها ضمن أنها ما تكون بصفة إلى
 معرفة، وإنما أن يكون الحقيقة بسبب معرفة طرية. واعتقد أنك
 ما يكون أن كل شيء من غير ما معرفة ولا سيما كلمة العظمي
 في العظمي.

- هناك أن معرفة على عظمي
- عظمي لمخرج فإن أن تسمح لها بالعودة من العظمي ولكن بشرط لا
 العظمي أنه وهو أن الخارج من نفسها في شعر الخالي أو في أي
 بحر من البحر العظمي
- بالأكيد.

هل يمكن أن أيضاً أن يكون العظمي عنها من معنى الشعر، وإن
 لم يكونوا أنفسهم شعراء أن يدعوا عنها بالشيء، والخرج لهم
 العظمي لا يظهرها معانيها فحسب، ولكن يظهرها عنها
 القول والمعرفة الإنسانية، وسوف تصغي إلى قولهم بروج
 العظمي هو أن يكون أن يدعوا ذلك، أقصد أن يدعوا أن الشعر العظمي
 كما أن في هذا المكان ذلك كسبأخذ.

قال: بالأكيد سوف تكون نحن الكاسيون.

إن عظمي في ماضيها يا صديقي العزم، فإنها موقفا منها
 موقفا العظمي مع ما يختلفون حين يعتقدون أن رغبتهم عاقبة
 لمصالحهم، أنهم يكلمون صانع مواهب، وهذا ما يعني أن عظمي
 على قول العظمي فحسب عنها ولكن برغبة كلهم، فمن أيضاً قد
 لهذا حب الشعر الذي فرقة فيه نظام العظمي في القول القليلة وإنما
 يعني عظمي أن تصل ربة الشعر العظمي في أصل ما يعني العظمي

الحال. ولكن يمكن تجنبنا هذه فهي أيضا طريقا للتخليق بهذا الزيادة التي أبعدنا عما سيجري ظاهريا أن رتبة الشعر ظاهرة عن التنازع من نفسها وهي رتبة لا نقدا لظروفا على نفسها كلما استمعنا إلى أغانيها حتى لا يستولي علينا الملل إلا حينئذ، ذلك الملل الذي يخلب ألباب الكثيرين. ومهما يكن من أمر فمن غير شك أن الشعر وهو على الحال الذي وصفنا لا يمكن النظر إليه نظرة جافة على أنه طريقة إلى الحقيقة ومن يصفي إلى كلام ربة الشعر يصفي على أنه يحترق من ألوانها ما دام في قرارة نفسه يخشى على سلامة المعنى، ويخشى عليه أن يبتعد من كلامنا القوي الذي يصر عليه.

فعل الرغم من هذا التلاطم بالشعر واعتراف هذه الحقيقة فإنه لأن الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة تليد، والشعراء مفسدون للحل العليا والأخلاق التي لتلك طريقتهم من جمهورية الحقيقة لكن حكمة هذا لم يكن حكمة أي لم يفعل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم شروطا قبل بعض أنواع الشعر التي تدخل بالتصانيد التي ترمي بالأبطال والآلهة والسمات من المستأجر كما وضع شروطا أخرى فلا يجوز للشاعر أن يكتب أية قصيدة تطرح مع ما هو شرعي، ومنزلا ولا يجوز له أن يطرح أصدا على قصائده قبل عرضها على القضاة وعراس القبول.

لذا يمكن أن نقول بأن التلاطم بين فكرة الشعر والشعر وبين الأخلاقي والمفهوم بالشعر من حيثها ومحتوى بالتصانيد التي

بأنها في مجهرية هي الفعالة الفعالة وقد فصل الفاعلون
 المتعددة واختار الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي لأن
 المتعددة على حد تعبيره هو فاعلة الأحداث بأفعالها أما التراجيديا
 فإنها تتركها للفن الفاعلة والمخوف وبذلك تجعل الناس أكثر ضعفاً
 أما وفي الأخير في الشعر فيمثل في أن الشعر يجب أن يقرأ كشكل
 فني وليس على أساس أنه ظاهرة علمية أو أنها علاقة بالبيئة.

وبعد أفلاطون أول من ميز بين الفن الأممي والفن البشري.
 وقد قسم . كما رأينا . بالفن الأممي: أي الشعر الفن والأدب على
 شكل المواطنين وقد اعتبر هذا الشعر غير صالح وغير غير بشكل
 عالم الثاني قسم طرق الشعراء من مجهرية أو على الأقل بضبط
 أنفسهم ومزاجهم والنسب نفسه لم يخط الشعر مكانة كرجل
 الحكمة في عمل القانون.

وقد أثرت أدب الفاعلون . ولا تزال . مناقشات علماء قبل
 الشاعر . كما يدعي أفلاطون . حقله غير مسؤولاً ولعلنا قد بينا
 وهل يحل بالأدب وبشكل بشكل من هذا ومن الشعر على ضبط
 إليهم بوجه الشاعر؟ وإذا كان الشاعر حليماً فمن الذي يقوم بعمل
 الرقابة على أعماله؟ وهل عليه أن يفسد الشعراء لأنهم يحتفلون
 الفاعلة أكثر مما يحتفلون العقل؟ وهل يهدف الشعر إلى الحقيقة
 فحسب؟ أم أنه يجمع بين الحقيقة والخيال والتوجيه من خلال وسائل
 هذا كالتأريسي (الطوبى) الذي يعتبره أرسطو السبب الوحيد القوي
 وجوده عن الترويض؟

إن هذه الأسئلة العظيمة الإشارة إلى المناقشات التي وضع فيها

الخلاطون وإضافتها إلى تلك، فإننا نحظى برمود وإعطيات جديدة على
أراء الخلاطون قبل أنفسها رد مسترفضة بأن القطن قاصر على الصيغ
الموضوعة في تلك والربط بينها وبين تلك أكد ضرورة على الخلط
بالقوة إن لم يكن بالفعل. كما رد بلوتوس (الخلطون) بقوة إن القوة
لا تكتف بعد تقليد المعاني لكنها تعود إلى الأسباب التي تبرع منها. لم
إنها تحظى الكثير من دافعا وإعجاب إلى القطن لأنها بعد فإنها
كقطن الصلابة. أما أرسطو فقد رد على أستاذه بكتيب مستقل عن
كتاب الشعر الذي يحتاج إلى وثقة مطولة.

أرسطو 384-322 ق.م

ومنها يمكن الأمر بأن الخلاطون بعد بحول أول منظر القطن والأدب
في التاريخ. وقد استطاع التلمذ أرسطو أن يضع أول كتاب قطني
في تاريخ البشرية هو كتابه بالشعر، مصففاً على أراء أستاذه لكنه
واقف لها منذ البداية وحتى النهاية. وقد اعتقد أرسطو على يدي
الخلاطون لمدة عشرين عاماً [384-322] وترك الأكتوبيا أثر وثقة جرسها
الخلاطون.

وكتاب بالشعر بعد تحليلاً وروياً غير مباشر على كتابات أستاذه
الخلاطون مع أنه لم يذكر اسم أستاذه مراراً. ولا بد من القوة بأن
كتاب بالشعر أرسطو قد جرس على القطن الأساسي والقطني
الأوروبي لمدة أزيد على الأساسي حتى فقد ظل أساساً القطن
الأسطوري والقطن الكلاسيكي القطني الأوروبي حتى أرسطو القرون
التي من أرسطو - جونسون - فولتون - بوب - وحتى أن
جونسون [التي ترقى جزو هو القطن الأساسي أن كتاب الشعر أهم مؤلف

في تاريخ النظرية. كما يعد أرسطو صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأخلاق، ولا يزال لأرسطو كبراج وأهميته حتى الآن. كما لا يزال كتابه يتضمن نقاشات نظرية صالحة حتى يومنا هذا في معالجة بعض الأبراج الأخلاقية.

وقد قلقت الأمور من كتاب «الشعر» أما الأمور التي وصلتها فإنها تتناول العدالة والميل، ومن خلالها يمكن استيعاب أسس نظرية في طبيعة الأخلاق ووظيفتها بشكل عام.

وقد بقي كتاب أرسطو المعنوي من قبل الفلاسفة العرب عند القدم فقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري على يد علي بن يوسف. كما قام بشرحه والمفسره ابن سينا والقرطبي. وفي العصر الحديث قام مفكرونا وفلاسفنا بوضع ترجمات عديدة لكتاب «الشعر» فهناك ترجمة قام بها الأستاذ محمد عفيف الله أحمد، والأستاذ طه حسين في الأربعينات، وآخرى قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي عام 1953 وهناك الدكتور إحسان عباس عام 1961 ورواية الدكتور الشكري عام 1967.

ويمكن القول بأن نظرية المسألة كما قد ارتبطت بأرسطو أكثر من ارتباطها بالفلسوف وذلك لأهمية المعايير النظرية التي أرساها أرسطو في كتابه «الشعر».

وبما كان الفلاسفون قد انجذبوا عن الشعر من خلال اهتمامهم أساساً بالبحث في الوجود والمعرفة والسرقة والأخلاق فإن طبيعة أرسطو قد جسدت كتاباته الفلسفية والعلمية الكثير من أرائه الإنسانية إضافة إلى كتابه «الشعر». وأعلى هذا بل على أهمية الشعر لدى

أرسطو كما قد يدل على اثنين موافقه من الشعر من موافق أفلاطون
والأهم من هذا أن أرسطو يرى التراث الأثيني اليوناني المعاصر
أنه وحول من خلال دراسة الأبراج الأثينية الموجودة في عصره أن
بسيط مفاهيم نظرية أصل مشتقة هذه الأبراج وطبيعتها ووظيفتها،
والطريقة التي فيها أرسطو في تحديد مفاهيم حول الأثين
ومعيره اثنين بشكل مطروح من طريقة أفلاطون. فأرسطو يستخدم
المصوح الأرسطي الاستقالي بهذا يستخدم أفلاطون المصوح الثنائي،
ولا شك بأن مناسب المصوح الأخير لا بد وأن يعرض نفسه لخطأ
كثير.

وأصل مبحثنا لآراء أرسطو كما جاءت في كتابه فالتعريفات
نظرته السببية والمناقضة لآراء أرسطو أفلاطون. كما سئلنا بأخيراً
على منهجه وهذا يؤيد ونقده العليا وحسن موافقه.

ثلاً - الشعر شكل من المصادك

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المصادك، وهو يستخدم
المصطلح ذاته الذي يستخدم أفلاطون لكنه يسميه مفهومياً شيئاً
جديداً عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أن الشعر مصادك
المصادك وبالمثل فهو صورة مزينة ومشروطة عن عالم الحقل أو
الحقيقة المصادك. وإذا كان أفلاطون قد عصب مفهوم المصادك على
كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإن أرسطو قد قصر مفهوم
المصادك على الفنون. كما رفض أرسطو رأي أرسطو الثاني بأن
المصادك نقل حرفي، وأبو مرقس على حد تعبير أفلاطون في

المستحيل^{١٠٠} لمقتضى الطبيعة. ويرى أرسطو بأن الأديب حين يحاكي
 ذلك لا يقل قط على مصروف في هذا القول، بل تعبد أرسطو أئمة
 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 منظرًا طبيعيًا مثلاً ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتعبد ذلك
 المظهر بل أن يحاكيه ويرسده كأفضل ما يكون أي بأفضل مما هو
 عليه فالطبيعة ناقصة ولكن يقدم ما في الطبيعة من نقص. لذلك فإن
 الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل من الحياة الإنسانية.
 فالشعر يحاكي الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما
 هم.

وهذا كان الثاني .. كما يرى أرسطو .. يتسود إلى حين
 واحد من أمرين وأولهما هذا لا بد أن يكون الذين يحاكون في الشعر
 إما شرًا ما أو خيرًا ما أو متطابقًا لكن الشعر يصبح أكثر جودًا إذا
 محاكى ما يمكن أن يقع فبعد أن المستحيل الممكن غير من
 الممكن المستحيل. يقول في كتاب الشعر: فربما أن يكون الشاعر
 المستحيل المستحيل الممتثل على احتمال الممكن غير
 الممتثل^{١٠١}. وهذا يعني أن الشاعر يحاكي ما يرى ولكنه يحاكي
 ما لا يرى بفرط أن يتضح أنه يمكن أن يوجد وهذا مدخل جديد غير
 للكلام على الخيال الشعري وعلاقته بالمحاكاة وعن علاقة

١٠٠ في الأديب المحاكاة: مرجع سبق ذكره الفصل من ١٤٠.

١٠١ أرسطو مائيل في الشعر: ٤، ذكر في جواب الفيلسوف: في كتاب الشعر ١٤٠٠ من ١٤٠.

المحاكاة بالإقحاح. لكن أرسطو لم يذكر نقداً يدل على فهمه^{١٠٠} ولكن عيسا لم يجد أرسطو مبرهاً على أن بعض أن الشاعر من في التصديق موضوع الحقيقة أو حروفها ترك قد أحس، وحسبني العالم المتعلق في الشعر الذي أضاف، إن هذا الذي يفسد الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحصل بطابع المحاكاة العام. إن الحقيقة التي يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلاً، فهي لا بد أنها على الإقحاح وليتأكد حروفها، بل إن هذا الذي يقع بالمثل ليس محاكاة بل هو الشعر المنعزل وفرد لا أنه شاذ. وبعبارة أخرى نقول أن شعر قول الطبيعة ولكن عليه ألا يختلف أو يختلف إلى ما يكون من قوانينها^{١٠١}. نعلم ما تقدم ووضح مفهوم أرسطو الحقيقي للمحاكاة، والمبرهنة أكثر نقول: إن القلائد أعرف بهذا الشعر لما يتطوّر عليه من وزن وإقحاح وأحسن لكن أرسطو يرى: «وما رداً على أسئلة». بأن ما يصنع الشعر ليس الوزن والتوسيل وإنما عنصر محاكاة العام الكوني أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة. وهذا يعني محاكاة ما يمكن أن يحدث لا ما حدث بالفعل. وهذا قد يرد سؤال عام هو إذا كان الشعر محاكاة لما يمكن أن يحدث لا لما حدث بالفعل لماذا يصر أرسطو على استخدام مصطلح المحاكاة ويصف الشاعر بأنه مقلد؟ إن المورخ والكتّاب في العلوم يفتقدان موضوعات ذات وجود حقيقي ويصنع أن يأتي تقليدكم مقلداً للواقع، أما الشاعر فهو مقلد، يعني هذه المقلدات، إن هو لم يقلد مخرجاً أصلياً على

١٠٠ من الأدب المحاكاة، انظر من ١٠١.

١٠١ السراجي، الفصل من ١٠٢.

الفرق من أن مثل هذا الفرج لم يوجد بل قد وضع ذلك بأن
 بالمسألة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي
 على الرغم من أنها لا تألف من موضوعات نوعية ذات وجود تجريدي
 جوهري. إن ما يطرحه الذي يحدث عنه تشكيل ليس بمسألة
 لرجل واقعي قد وجد فجلاً حلقاً وجد قمار كوس أو بطوسه الذي
 يحدث عنه وجوده غير أنه مسألة لرجل. وأن فرج أميل ليس
 وجوده ليس نظرياً لأي فرج قد وجد في نوع من الألف سوى أنه
 تقليد لفرج. الثالث أنه معنى يكون فيه الشاعر متعلقاً بأنه يصنع أشياء
 لم توجد قبل البدء ومع ذلك غير متعلق بأنه يصنع أشياء بالمسألة
 لأشياء موجودة^{١٢٩}.

أخيراً . موضوع المسألة

والشاعر عند أرسطو لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة بحسب
 بل يحاكي أيضاً الانطباعات الشعبية والجمال الذاتي وجمالهم.
 والإنسان المحاكي إما أن يكون مثالياً عالياً أو أقل مستوى.
 فالراعيدي يحاكي المثاليين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى.
 ولكن يعني أن نرى هنا أن أرسطو يعبر الشعر بمسألة فصل
 الشخصية لا للشخصية بعد ذلك يقول في كتاب الشعر: فإن
 الراعيدي ليست بمسألة الأشخاص بل للأصوات والحيات والسمعة
 والفتاة والسمعة والفتاة هنا في الفصل والفتاة هي فعل ما
 ليست كهيئة ما على أن الفكيديات تبيع الأساطير لها السمعة أو

١٢٩ مثلاً في اللغة ومعنى عند ذلك مراد.

عندما تصبح الأعمال بالتمثيل ذاتي لا يقصد إلى محاكاة الأشخاص
 ولكنه يتناول الأشخاص من طريق محاكاة الأشخاص ومن ثم فالأعمال
 والقصة هي غاية التراجيديات والخطبة هي أسمى كل شيء ثم يأتي لا
 نجد تراجيديا قد تكون من محاكاة فعلية ولكنها قد نجد تراجيديا
 عقلية من محاكاة للأفعال^{١٠٨}. تراجيديا لا تقلد الشخصيات بل
 تقلد سر كنهها أي^{١٠٩}، سلطانها وثقلها وكنز سلطانها ولا بد أن
 يصعد صورة من صورة المراكاة، فالشخصية المطلقة أو الخير المطلق.
 ومع الهدف من القصة - كما يرى أرسطر ليس مجرد صفة يصف
 بها القائل وإنما هي فعل من نوع معين. فالخطبة التي من أجلها تعيش
 هي نوع من أنواع المراكاة لا القول في صفة من الصفات والوصف
 إلى الأشخاص بهاء. فذلك أنه طراح الناس لشكل مبالغ فيه أو إذا
 كانت قصتها مبالغيتها ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير
 سعداء وبها على ذلك تراجيديا لا تملك الشخص من أجل
 محاكاة الطابع، على العكس إن محاكاة الطابع إذا هي جزء من
 محاكاة الشخص أو يعني أحر محاكاة الشخص فليس محاكاة
 الطابع^{١١٠} تراجيديا كما يقول أرسطر فتشأكي القائلين من طريق
 محاكاة الأشخاص^{١١١} فالشخصية المسرحية أقل من الصفات ولكنها لا
 تستند ولا تلتقي إلا بالمراكاة أي بالأعمال والأحداث، وعلى ذلك لا

١٠٨ أرسطراليس في الشعر من ١٤.

١٠٩ نظرية المراكاة من أرسطر إلى أفلاطون - وذلك يقتضي معرفة طبع المراكاة - ١١٠
 من ١٤ وما بعدها.

١١١ أرسطراليس في الشعر من ١٤.

يريد من المنطوقية أن تكون لها الصفات أو الالفاظ، إذا أراد منها أن
تصرف، أن تعمل وفقاً لهذه الصفات، والخاصية تكفي من خلال
الحركة وهي مضمرة فيها^{١٩}.

والشعر لا يصور شيئاً بشكل المذكر والمؤنن، ولكنه يصور
الخاصية بصفة في هذا الشكل بشكل معين من أشكالها^{٢٠} لهذا يصور
الوسط الحدث أو الفضا أو الحركة كعم أجواء الفاعل في تكون
« حسية الحسية » من الحركة « الشخصية » الفكرية « الأداة »
الوسيلة « المشاعشع » فالحدث أو الحركة أو الشكل أهم من
الشخصية ولهذا له دلالات فلسفية واجتماعية عامة مغلف بها عند
الحديث عن نظرية الشعر.

ثالثاً . الطبيعة الفلسفية الشعر

بعد الملاحظون الصراع الذي كان قائماً بين الشعر والفلسفة
والعز بشكل واضح الجانب الفلسفي أما الهبط فقد عطل - أن يريد
عليه بشكل غير مباشر كما نقرأ - وذلك بما كنهه أن الصراع بينهما
صراع متعدي لا أساسي له مبدأ في الوقت نفسه الطبيعة الفلسفية
الشعر، يقول في كتابه الشعر هو الشعر وما قيل أن عمل الشاعر ليس
رواية ما وقع بل ما يجوز ولوقت وما هو ممكن على مظهر الرجوع
أو الضرورة، فإن الصراع والشعر لا يشققات بل ما يرويه منظم أو
متنوع وهذا الصراع القوي غير متساوي في أوزان قنطل الفريخاً سواء وزات

١٩ - في الأبيات المتشابهة من شعر.

٢٠ - في الأبيات المتشابهة من شعر.

أم لم نورد في هذا يختلفان بأن أسعدنا يروي ما وضع علي حين أن
 الآخر يروي ما يجوز ظهوره. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الحقيقة
 وأبعد مربة من التاريخ لأن الشعر أسهل إلى قول التكرارات علي حين
 أن التاريخ أسهل إلى قول الجزئيات. وبذلك هو ما يقع الخطأ من
 قس أن يقره أو يخطئه في حال ما علي مفسر الرخصة أو
 الضرورة. وبذلك ما يفسده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص أما
 الجزئي فهو. مثلاً ما فعل التكراريس أو ما حل به ^{٢٠٠} فإن ليس
 القول أو التوسيف هو الخاصية الأساسية للشعر بدليل أن كتابات
 هيرودس التاريخية تصاح في أوردان ومع ذلك نكل قريباً وليس
 شعراً وحده مثلاً ألفية بن مالك التي كتبت القرن والثانية ومع ذلك
 بعد نظراً لا شعراً. لكن ما يميز الشعر عند أرسطو بشكل أساسي هو
 محاكاة العظم التكراري فالشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي
 أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال أي لا يحاكي الحاضر والجزئي أو
 ما وقع بالفعل.

إن زعميدنا الأوروبي هناك محاكاة لأسعد. لم تقع التكرار
 ممكنة التاريخ. وسراج أوسيب مع الشعر الذي انتهى به ^{٢٠١} على معنى
 جداً أو كونه مثلاً. أما التاريخ فإنه يحاكي ما وقع بالفعل وهو
 ربط الأحداث زمانياً ومكانياً فضلاً عن نقلها بصدق المثال. فإن
 الشعر يحاكي الحقيقة المثالية المعروفة بما يجعله أقرب إلى روح
 الفلسفة أو أعظم فلسفة من التاريخ. فالشعر لا يشبه الحقيقة ولا

^{٢٠٠} أرسطو قال في الشعر: من ٢٠

يتمدد عنها بمرجات. كما زعم أفلاطون، كما إنه لا يفتد على
القيصر من الفلسفة لأن الشعر والفلسفة يهتكان إلى استحقاق
الخطبة ولكن طريقة.

وتجاء . فقام الشعر وحضر معه

ربط أفلاطون الشعر بطوى عارضة من الطبيعة الإنسانية عندما
أكد أن الإلهام بالوحي في قول الشعر.. وقد رفض أرسطو هذا
المسلك تماماً وقال بأن النافع إلى قول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية
فما يولد الشعر إنما هو غزوة المحاكاة وغزوة حب القوة
والإفراج^{١٢٨}.. فالمحاكاة غزوة إنسانية والإنسان فطر على حب
التم والموسماني. وبهذا التفسير عكس أرسطو بفلسفة الفن والأدب
عظيمة واسطة عند إق ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برابط وثيق
أي الشعر الشعر ظاهرة إنسانية بادية، ويرتب على هذه التطبيقية التجميع
عالم.

فإن قلنا بالوحي والإلهام فإن هذا يعني أننا نعيد الشعر إلى
مصدر عفي عن الظن والافتراض كما في زواج - بطوى لا تعرف من
كدها أو سرها أو عذتها أي شيء أما إذا قلنا .. مع أرسطو - بأن
الشعر ظاهرة إنسانية فهذا يعني أنه جزء من النشاط الإنساني، يمكن
فهمه وتحليله منقوبة والتعرف على بواطنه ومهنته. ويضيف أرسطو
بأن غزوة المحاكاة تريد عند الإنسان عند العصف وبها يحصل على
معارفه. فالمحاكاة وسيلة للتعليم واكتساب المعارف ولا تشك بأن

١٢٨ - فطر جون فوك في كتابه أرسطو قالس في الشعر من ص ٢٤ و ٢٥.

الأسباب المبررة تؤدي إلى الموت، وإذا كان الشعر شاكلاً من
 السماكة فلا بد أن يكون متصلاً ومؤدياً إلى الخطي، والتي يستتبعون
 بتأثيره طبيعة أودية الأسباب، عندئذ أن هناك متصلاً في السماكة
 أثناء وعروضه، حيث (كافق) .. والوجود الميت، مع أن هذه الأودية
 تكون مؤلمة في الحياة الواقعية، كما أن الفن والشعر يلعب أثناء
 حياته والطبيب يحترق، وإذا لم يلعب جديداً فمنه يستمتع
 بتأثيره ما كان يعرفه، وأخيراً هناك عدة بتكتيك العمل الفني.

والآن إذا كانت السماكة غيرة إنسانية توجد مع الإنسان منذ
 الطفرة عما الذي يجعل من ذلك شاعراً دون غيره، يرى أرسطو أن
 الإنسان أكثر الكائنات شجاعة على السماكة وأن الشاعر يرقى
 بقدره من خلال القدرة والمشاركة والشعر لديه صفة أو صياغة كما
 سيجيء يقول أرسطو علىشعره أصلاً بل هو يهتف به (يحدث السماكة)
 قليلاً قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأولي المرتبطة، كالحياة.

نفساً - ديفيد الشعر والفن

قام أرسطو بوصف أكثر الأعمال الأدبية وفعلها في المثلين،
 ولم يقتصر عمله على وصف أثر هذه الأعمال في المثلين أثناء
 تفهم الأعمال الأدبية فحسب، بل يقول أن وصف أثرها بعد فعلها
 الفني، وكان منهجه هذا الوصف والقدرة والاستقرار فلم يبدأ بوضع
 مقدمات معينة ليصل إلى النتائج المتعلقة بالفن وفلسفة الأعمال.

أرسطو والفن في الشعر من ٥٥

وبما كان أفلاطون قد فصل بين المنة والمثابة وانحاز إلى المنة كنايةً ووجهاً أكثر من هذه بكثير وقصصوا بينهما لكنهم انحازوا إلى جانب المنة كنايةً فإن أرسطر بعد بحثه من أقدام الثالث الذين قالوا بالمنة والمثابة مستغلبة من التواضع القوية الراسية.

وبما أن أفلاطون وأرسطر يختلفان في أن التواضعية التي عاينها الحقيقة والمثابة فإنهما يختلفان بعد ذلك فيما يخصها أفلاطون بسبب ذلك قد انصرف أرسطر إلى أشكال أكثر للسبب ذاته. وقد رأى أفلاطون بأن التواضعية التي عاينها الحقيقة والمثابة والتي أكثر ضعفاً وهو نفس ذلك بأن التواضعية تجعل المواقف والمثابة والمثابة يكون الأعمال الثمينة بما يورث في سلوكهم اليومي. وأما بأن المنة تجعل المثابة أكثر حياءً وموقفاً للأمر الذي يؤدي إلى التسويات التوافقية والانعكاسات والتي تبعه من استخدام العقل وتبعه إسهاماً ضعيفاً. فقد أن التوافق الذي عند أفلاطون هو الذي يستجيب لهذا العقل لا المنة. فالإنسان الذي ألتزم به معية كلفته وأنه مثلاً يحاول أن يبدو حياءً مثابةً أمام الآخرين أما حين يصبح وحيداً فإنه يكتفي بمثابة التوافقية وهو في الموقف الأول يبدو حياءً لأنه يستجيب لصوت العقل. أما في الموقف الثاني فيبدو ضعيفاً لأنه يستسلم لتوافقته.

أما أرسطر فإنه يؤمن بأن التواضعية التي عاينها الحقيقة والمثابة لكنها تجعل المثابة أكثر قوة من خلال المثابة. فقد مدافعتا التواضعية بطريق مثابةً مثلاً بذلك العقل الذي فهي إلى عقل أليه والفرح من أنه دون أن يعرف وحيداً عرفاً مثابةً عليه.

وعام على وجهه، فإننا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأن ما الكوارث التي حلت به لا يستحقها، كما أننا نشعر بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث لنا، ومن خلال الشفقة والخوف، نشعر بمراسمة.

التراجيديا ترحل لنا تصريف المواقف المسكونة القاسية والبيكاه في التراجيديا والاضطراب في الكوميديا، أي، نبحث أكثر ترويضاً من الحياة الاجتماعية والميلاد، وبالتالي فإن المساعدة بشعر بالمراسمة وبالفرد.

غير أن أثر التراجيديا في المنطقي أثناء المساعدة، تمثل في أنها تيسر أكثر سروراً لأنها تترك الطاب دون أن يعطى مع أن البطل قد يصف بالألمة مثلاً، كما نشعر بالفوق تراء الشخصية التراجيديا التي تتألم، غير أننا في نهاية التراجيديا نشعر بالسرور من خلال المسئلة التي نمر بها في الحياة أي من خلال المسئلة النفسية التي نواجه أن علينا كل من طاب الشخصية فنشعر بالارتياح وربما بالقوة حين نرى أن هذا كان وعمرنا مستوحاة مثلاً مع كوارث، وبصقلب الشخصيات التراجيديا، وبالتالي تصبح أكثر قوة وقوة على التصدي لها أو تجنبها، غير أن مصطلح التطوير الذي أورد أرسطو في كتابه للأخلاق، والسياسة، والميلاد، والنشوء أكثر العديد من الطيور، لدى المفكرين والفلاسفة، وفي أبحاث الفلاسفة، ذلك الذي يرى أن عاطفة الشفقة هي عاطفة الإنسان تجاه الآخرين وعاطفة الخوف عاطفة الإنسان تجاه ذاته، وبهذا المعنى فإنها أصول المواقف الإنسانية وبالتالي لا يمكن أن يكون معنى التطوير هو

المتعلق من جانب المتعلقين بل يكون هناك نسبة المتعلوق المتعلقين
 الفرد تبعاً له. والأميرين الرسول إلى تسليم وظائفه المتعلقات
 الشخصية. أي أن أرسطو يرى أن المتعلق الشخصي والمتعلق
 والوطني. وهو ما يؤيد الفرائديا من خلال التطور. والذي إلى
 المتعلق الاجتماعي، وهذه المعنى فإن أرسطو يرى على الأقلين. الثاني
 رأي أن الشعر حسب الأصول. - مؤكداً أن الشعر يعنى وظيفة
 أخلاقية.

وعلى أنه حال فإن تحديد وظيفة الشعر في الظهور من خلال
 نسبة المتعلق الشخصية والخوف على الأشخاص عامة على الشروط التي
 أرسطو في بناء الأحداث يورس شخصية البطل الفرائدي.
 شكى تؤدي الفرائديا وظيفتها على أكمل وجه من الضروري أن
 تكون الشخصية الفرائديا مثقلة وظيفتها على نحو غير متوقع
 والمتماثلين وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية. أن الشعر المتعلق
 الشخصية والمتعلق. أما البطل الفرائدي فينبغي أن يتوفر في رسمه
 عدة شروط هي:

أ - أن يمتد البطل إلى حيزه الهائل في أن يكون أسيلاً أو ملكاً وأن
 سقوطه القيل أشد. وهذا في الغرض وأكثر دواً من سقوط
 الإنسان العادي.

ب - ألا يكون حاضراً بشكلي متعلق ولا بداية بشكلي متعلق لأن

يقول أرسطو في نظرية الأبيات: عند التسميم يجب التخلص من المادة الفاسدة وإعطاء
 قدر من الغذاء. 1384، 1385، 1386.

مفرد الفاعل يمر فيها عاطفة الاستمرار لا عاطفة التفتة كما
أن مفرد الرضخ أو التردد يمر فيها عاطفة الرضخ لا عاطفة
التفتة. وعاطفة التفتة تمر حينما تحمل المصائب والكوارث
وإسكان لا يستعملها.

ج . يجب أن يدخل الفعل من حالة السكون إلى حالة التفتة أو
العلة يدخل الوضوء.

د . يعني أن يكون مفرد الفعل تبعاً لفتة دخل في شخصه
والسرج، القرد، الأفياء... الخ.

هـ . يرى أوسلو أن الهياكل غير السكونية في الأفعال بالنسبة
لترابيدية أما القوق القسي فيدخل مكانة البحر ومعالجة القرد.

أما طريقة تسمية عاطفتي التفتة والخوف فيرى أوسلو أن
استخدام العاطفة كسبب لوضع حركة قبل حلاً لا يحل حلاً جيداً
ولذا تسمى تلك العواطف من خلال التفكير بأنها مثل أن يكتشف
الفعل أن السكون أمر حلاً بالرجوع ولقد أتت بوزنه من الحج.

نصاً . هناك لاري المحاكمة السكونية

فقد أوسلو بين الترابيدية والصلحية ووجد أن موضوعها
محاكمة الأعداء النظام لكنها تتفرعان في طريقة المحاكمة
فالطريقة في الصلحية هرة مباشر أو غير مباشر وفي الترابيدية حركة
مستقلة وفي الصلحية لا يوجد متفاعون وسويقي كما هو الأمر في
الترابيدية لأن الصلحية تتفرع.

ومن حيث الشكل الشعري تكون الصلحية من مقاطع صالحة

بينما تكون الترابيديا من مقاطع متوحد لها من حيث الطول فإن
 الملحمة غير موحدة الطول بينما الترابيديا لا تسطرون يوماً واحداً.
 فكان فإن الترابيديا أكثر تعقيداً من الملحمة لأنها تحتوي كل
 عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والمصهور. لهذا يرى أرسطو
 أن الحكم السديد على الترابيديا هو في الوقت نفسه حكم جيد على
 الملحمة.

لكن أرى أن الشكل المصالح الشعرية في المسرحية الشعرية
 لأنها تعطين كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والمصهور
 وهي يمكن أن تقرأ وقد كتبت وهي أكثر تركيزاً وقراءة ولها وحدة أكبر.
 ساجد . تطرق على كتاب أرسطو

عندما كتب أرسطو كتابه الشعرية تحدث على معلومات
 الكلاطون وأوتو والمصهور والقوانين وقد راعى أرسطو كل أراء
 والمفكر أستاذ هذا اصطلاح بالمصالح التي أستاذ تفسيراً جيداً
 مختلفاً تماماً عن مفهوم الكلاطون له. وهذا هذا أن روح كتاب الشعر
 كان تعقيداً وتعقيداً يوماً غير مباشر على كتابات الكلاطون. وقد ظهر
 أرسطو فيه تفسيراً ومنطقياً بالشريعة الأولى. ولهذا بالشريعة الثانية
 وسبباً للشعر بالشريعة الثالثة. أما هدف الكتاب فهو رسم طريقة على
 كتابة الترابيديا جيد. وقد استشهد كثيراً بالترابيديا اليونانية
 الكلاسيكية طويلاً. هناك شيئاً منها جداً جداً ومختلفة لكنها لا تستطيع
 كتابة الترابيديا الحديثة. وهذا ما يباع الترابيديا القديمة. أما أكر الكتاب .
 فكما ذكرت . كان أستاذاً للشعر الأوروبي والطور الأدب الأوروبي.
 ولا يزال ذا قيمة كبيرة حتى اليوم. ومن وجهة نظر نقدية معاصرة

يمكن القول بأن كتاب أرسطو يحسن ألبان لها نفسها على نوا
 بغير أنظم فلسفة من التاريخ، وبالأهمية تظهر التوافقية والمثل
 الترابيدي، يجب ألا يكون مثالي بشكل مثالي بل مثالي.

ملاحظات عامة على نظرية السمات

إنه يجب اهتمام نظرية السمات على أثر الشعر في القراء أو
 المستمعين وهو جانب عام لا يترك من جوانب الظاهرة الأدبية لكن
 دراسة هذا الجانب، تضمنت الشعير للأصوات، فالقارئ يرى أن
 الشعر مفيد للأصوات وأرسطو يرى أن الشعر يهدف إلى إحداث
 توازن نفسي (الطهر) والظلي توازن أخلاقي وسروري
 وعلى الرغم من ذلك أراء القلائد مع أراء وإحدى منهجيهما تأخذ
 بصياغة إلى الفلسفة المثالية وقد اتهم كل منهما بالوظيفة الاجتماعية
 الشعر ووجهها مباشر، موجهة لوظيفة الشعر والقارئ عمومًا غير محدث
 فكان معنى أو مرحلة اجتماعية محددة، فكلاهما أذكر الشعر في القراء
 وفي الأوجاع الاجتماعية¹ وهو ما يمر من روح الكلاسيكية التي
 تؤمن بأن الأدب الكلاسيكي من الممكن أن يخرج في كل زمان
 ومكان، وهذا يعني سيادة المنهج الشكلي وعدم إيراد العلاقة بين
 الأدب والأوجاع الاجتماعية وبين الشكل والمضمون، فالأدب شكل
 أو قالب له قيمة قائمة بذاته واستقلالية، يجب في هذا قالب «
 إنشاء وفي أي زمان وقامت أي ظرف»

ويوضح أيضاً أن نظرية السمات لا تم تهتم بتأدية الشاعر

1- مقدمة في نظرية الأدب، ط 1، ص 100.

عروضه، لثبته، غير أنه إياه، لثبته الاستدلالى... فتح غلبته...
كما تقدم أو الحقيقة بالشكل أهم من الشخصية. إن أرسطو لم
يذكر شيئاً يدل على الخيال ولا هو في رأيه يتحدث عن هذه
الحقيقة بوضوح دون أن يذكرها كما يرى الأستاذ جندرة في كتابه
قديم عن نظرية أرسطو في الشعر والظنون الجميلة، ولكنه وهذا في
نظراً بكتفه، قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الحقيقة. هناك
صورة وما على وجه الصورة والمثل تتدخل حركات وسوانح
ووجدته لما تور كل منها وكيف تصلح؟ هذا ما تركه أرسطو لثبته
من بعده يقولون فيه. إنه لم يذكر الرسمى ولم يرسم صورته. ولكنه
في كتابي الشعر والخطابة يتحدث عن الحقيقة ويذكر من شأنها
ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب. وهو لا شك
كان يرى أن هذه الصناعة أو الفوائد الفنية ليست بقاطعة كما
يقول، مبعين الشاعر أي عون على التأليف الأسمى المستقل. لذلك لا
نصيب إذاً لـ أرسطو في الفنون التي قد بطريقة مباشرة أو غير
مباشرة تقرأ ألبتة الإكثار من تلك الصناعة. وبالرغم من جهود بعض
الثقاة فقد ظلت الصناعة أي الفكر الهندسي في التأليف الفني غاية
حتى ظهر الهندسة^{١٢٧} كما هيمن ظهور الصناعة على تركتها الأسمى
والفني القديم.. بل أن أرسطو يربطها بدونه.. وهو ما يتطلب منه
تفصيل في المسور الأخير من هذا الكتاب.

١٢٧ في الألبتة الصناعة من جهة.

نظرية التبعية

طريف تشاربا

هذه نظرية السيادة كما تسيطر على الحركة الأوروبية الحديثة الأوروبية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً. وفي هذه الفترة شهدت المصالح الأوروبية لغزوات سيطرة هزمت أيدى الاستعمارية والسياسية والاقتصادية والثقافية. لقد استطاعت الثورة البرجوازية على الإطاحة بأنظمة البشرية بجميعها من عصر إلى عصر إذ وقعت فيها ومخاضها جديدة على كافة الأصعدة والمستويات. ويمكن أن نرى هذه الغزوات التي كان لها أثر كبير في طرح الأدب والفكر بما يلي:

هزمت قوات اجتماعية جديدة على جميع مناحي الحياة سبوت بطيئة البرجوازية استطاعت أن تقوم بهزيمة عبودية والاقتصادية استقرت بدورها قيام نهضة فكرية وعلمية واقتصادية وثقافية. لقد شهدت المجتمع انتقالاً قاسياً من الرخاء إلى الفقر، وأصبحت المدن تكتظ بالمستعمرات البشرية مما يؤدّي علاقات اجتماعية كئيبة ومضطربة ومستقرة. وتطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وظهورت فلسفات جديدة وأدب وفن جديدين. وأدت الروح القومية والروح

الديكتاتورية إذا كان شعاراً لحرية الأعداء والمساواة والديمقراطية.. وجاء التقدم العلمي والتقني ليضفي على مفهوم الحرية معان جديدة أيضاً. وظهرت السلطة والصحف والكتب والمكتبات. كما انتشر التعليم فزادت قاعدة القراء ونمت وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيمًا مما أوجد وقت فراغ كان على الناس أن يقوموا بتنظيمه بالفرغ. وقد انعكست كل هذه التغيرات على الحياة الاجتماعية الإنسان على عقله وفكره وأحاسيسه ومشاعره. وظهر الحب جديد وموضوعات جديدة. وازداد الثراء والأداء على المعرفة العلمية والفنون والفنون الكلاسيكية.

كل هذا أدى إلى ظهور نظرية جديدة في الأدب هي نظرية القيمة التي جاءت استجابةً وبنسبةً لتلك التغيرات العلمية. وقد ارتبطت بالرجولية وعبرت عن نفسها وطورتها في فترة معروفة.

أسسها الفكرية والفلسفية

هذه التغيرات الجذرية السابقة لعبت دوراً هاماً في الفنون والفنون بالقرنين. لم تقتصر شعارات الثورة في الحرية والديمقراطية على مجال نورد آخر.. على الصعيد الاقتصادي راحت البرجوازية تطرحها الشروط هذه بطل.. هذه بره وعلى الصعيد الأمني وجد شعار آخر بولاري هو هذه بطل من فاته. لقد أصبح الفرد والحرية محور الفكرة في المجتمع البرجوازي الجديد. ولا شك أن هناك فردية في المجتمع الاقتصادي لكن الطابع الموهبي هو أن المجتمع كله قد أصبح هنا مبدأ على القيم الفردية إضافة إلى أن الفردية في المجتمع الاقتصادي

مستندة من الملكية والجملة والعلانية والنسب والبيع ودون
 توافر هذه الشروط لا يعرف بالفرد مهما بلغ من قوة شخصية أو
 عقائد تلك فإن الفردية والإحسان بها في عصر الانكسار مستندة
 بالعلانية والنسب والنسب لهذا يقال بأن المجتمع الإنساني مجتمع
 محافظ يحرم على طيف المواظف والاعتدالات والاعتدالات إلى
 القتل القتل يقال أيضاً بأن المجتمع الإنساني يعني دائرة الأفراد
 من هذا كان الاعتماد في نظرية المسالك القتل الشخصية لا
 الشخصية بعدد قائلها ومن هذا فهم العدا القتل على بيان الطريقة
 الاجتماعية الشعر وأعلنت الحديث عن مشاعر الأنبياء والعلانية
 وبعدها

لما في المجتمع القوي الذي السيفيد فإن الفرد كائن القوية في
 الخراب والإجاب في البيع والشراء وفي التعبير عن أوجه وأفكاره
 وسواه وعرفته وشعاره بعض النظر عن النسخة القاتلة فالإنسان
 يعرف هذا بأنه الإنسان نوع النسخة الاجتماعي هذه المفاهيم
 الجديدة مستندة في تحرير الفرد من رتبة الانكسار
 الفرد عظم قائم بذلك أو دلياً مستندة ويعود الأسس القوية
 الشعر، الوجدان العاطفة وكذا أن المجتمع سطوفاً فإن الفرد سطوفاً
 أيضاً

والفلسفة الجديدة التي ظهرت في « » القوة هي الفلسفة
 والسياسة القوية التي راجعت الأثرة وقالت « »

هذا القول « » كان على صفة من ذلك على صفة « » لهذا يقال أن هذا
 طرفاً آخر من القوة والسياسة من النسب إلى « »

أن الوجود الأولي للذات أو الوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات لأن وجوده يؤيد وجود العالم الموضوعي، وذلك على إدراك مدرك له. ويؤكد هذا الإدراك بعد العالم الموضوعي غير موجود. وما كانت الذوات تغير 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 والملاحظة على الفعل والشعور والتجربة. ولكن في هذا السياق نسير عن الصورة الخاصة للعالم وهي الصورة التي خلقها الذات معتقدة الشعور والوعي العاطفي، وكذلك بالشعور بما هذا هو القوة التي على تصور على الذات لخلقها الخاص^{١٠٩}.

ويجد دكاكست (1734-1800) وميغل (1785-1833) الفلاسفة الروحانية والقرنيتين والثلاثين الحليين في الفكر والآراء التي ظهرت في هذه الفترة ووضعوا الأسس الفلسفية لنظرية الوعي. وقد حصل دكاكست بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقية. أما ميغل فقد رأى أن مصدر الفن هو الخبرة الخاصة ومادة الفن مظهر حسي الحقيقة وجهته أربع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة. ويضع ميغل الإبداع أساساً لفلسفة الفن أي أنه يفسر الفن من زاوية المبدع الفنان. كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي مصورة محسوسة ولا يتشكل حسي ولا بشكل

^{١٠٩} - مقدمة في نظرية الأدب: الفن لتصل تلك من بعد.

عقليه. فالنفس الحسي يترك طاقه الخيال لتدرك القدره وتعمل الخيال يترك القدره الحقيقيه لا كمنسوج ولا كفكره ولا يتركها في صورتها فكل من يتركه نفس الحقيقيه لذا فكل اولي فرواها بالنفس اما هي ذليه المعرفه وذليه القدره والاولي المسائل في هذا القدره فكله الإثبات الخيال^(١) يمكنه يرى الفيلسوفين يهتدون لشيء بالمشاعر والخياله فالكثرت يرى أن طريق المعرفه الحقيقيه هو الشعور ويصل يرى أن كل من يتركه نفس الحقيقيه وأن ذلك هذا الإثبات الخيال. وقد استندت نظريه المعبر على هذه الفلسفه وكانت معطوفا العامة بما يلي:

الأدب معبر عن الذات أي معبر عن المواقف والمشاعر والأدب علم المشاعر والأحاسيس القلب هو ضوء الحقيقة والآثار. أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها العمل في إثارة الانفعالات والمواقف وعين هذا الحب موضوعاً له فكل هذا المنسوج يعني أن يتم الحب في النفس وليس القاريين أما تصوير مواقف المحبين مثلاً فهي مهمة الأدب الكلاسيكي.

وقد اعتدت نظرية المعبر بالأدب الشاعر أكثر من الأسلوب أو الشكل فالمشعبه أهم من الميمية أو الأفعول ونظرية المشاعلة كانت ترى العكس. ورأت بأن الأدب يجب أن يعبر عن الحياة من خلال رؤيه الشاعر. وقد اعتمد المعبر هذه النظرية وأكد الحقيقة القائلة

(١) ويصل فلسفه كانت ويصل في أكثر نظريه في المروج المشرق من ذلك ولا ينفذها في كتابه مثله لأدبي المعبرين. إن أكبر معبره هي مثالي الشاعر. مثل هذه المعبر

بأن الإنسان غير بطبيعة كذا الصبر، بل إن طبيعة الإنسان هي غير
 القديس كوكارودج يحرقها أعظم الشعور جميعاً ووليم وورثزورت
 يرى أنها يستغلها الأكثر على القوي من أي شيء آخر يخطط فيه
 المؤثرات والتأثيرات. ومن الممكن أن تطفئ هذه الحشود من أعلام
 نظرية الصبر هذا ووليم وورثزورت، ومسؤول تلور كوكارودج
 الذين قرأوا كتابهما كثيراً كثيراً في مسار الأدب والفن الأوروبي
 والعالمي.

وليم وورثزورت (1774-1858)

كتب وورثزورت في كتابه *الحالات النفسية* (1844-1845) مع
 الإنعكاس مع صديقه كوكارودج وغير هذا الديوان المشهور عام
 1798. وقد ظهرت الطبعة الثانية عام 1800 باسم وورثزورت مع مقدمة
 بقلمه بين الآراء النفسية التي كتبت على أساسها القصائد.

بعد الديوان بدأ ليستر جديد الشعر كما بعد المقدمة التي
 كتبها وورثزورت من النصوص النفسية الهامة في تاريخ الفن
 الأدبي. وكما كانت آراء أعلامون الباحث وراء كتابه أرسطو كتابه
 الهام والشعر، فإن مقدمة وورثزورت كانت الباحث وراء كوكارودج
 كتابه الهام *مسيرة أديك* الذي يعتبر من أهم النصوص النفسية
 في التراث العالمي.³⁹

39 - قام برسم مقدمة وورثزورت مع كتابه كوكارودج *مسيرة أديك* في عهد القسوس
 مساند لست ليستر والطريقة التي تأملها في الشعر، سواء أديك كوكارودج الشعر على
 المسار، عصر 1800 وصول 1844 وورثزورت كوكارودج وأديك كتابهما قبل في 18

يأتبع قيمة وورمزورث في الشعر من فكرتين: شعر الطبيعة
 الشعر البسيط الثالث كان يوصف بأنه شعر الطبيعة كما كان يوصف
 بتفسير بأنه شعر الإنسان. غير أن ما يوصف هنا هو الفكر، التي
 ليرمها في طبيعة ديوانه وفلسفته.

يقول في مقدمته: «أن كل شعر جيد هو شعر ثقافي لشاعر
 قوي» ويضع أهمية الشعر في مثل هذا القول. غير أن عبارة «شعر
 ثقافي» قد أثير الكثير من التساؤلات حول الزمالة والوعي، لكنها
 يمكن أن نفهمها باعتبارها رد فعل على نظرية المصادفات أي ربما
 تكون معطوفة لتعظيم مفهوم المصادفة في الأدب أو مفهوم التلقين من
 عند وعلى أية حال فإن وورمزورث يهدف بأن الشعر يعني
 أهمية على العمل والموقف لا أن العمل والموقف يعنيان أهمية
 على الشعر. ذلك أن موجات البحر والحد في الطفل لمحركها لا
 فعل على نظرية المصادفات أي ربما تكون معطوفة لتعظيم مفهوم
 المصادفة في الأدب أو مفهوم التلقين من عند وعلى أية حال فإن
 وورمزورث يهدف بأن الشعر يعني أهمية على العمل والموقف لا
 أن العمل والموقف يعنيان أهمية على الشعر. ذلك أن موجات
 البحر والحد في الطفل لمحركها أي ناديه من اللغة الطبيعية العادية
 التي توجد على ألسنة الطفلة العادية وأهل البيت لم تستخدم
 المحفوظات وقد رفض ما يسمى بالأساطير الشعرية وقال بأن الفرق بين
 لغة الشعر ولغة الفكر ليس كبيراً.

١٠ مقدمة الفكر، ص ١٠٠: «فيقول طويلاً: وورمزورث القيمة لعل في الكتاب ذاته
 من ١٩١٢ و ١٩١٣ وعلى أية حال ص ١٠٠»

والعواطف هي التي تعطي الموجد روح المصالح منه وفيها كمال
أن الموجد هو الذي يعبء أن تستمد من الحياة العامة والخاصة
والفردية. بالأحداث التي تحدث بالأماكن التي لها طابع سريري.
غير أن على الشاعر أن يكون هذه الأحداث بديلاً:

والشعر عند معالجة بارعة للمشاعر الإنسانية يهدف منحه
الإنسان العقلية والوجدانية وسعادته. فالشعر يهدف إلى تنشيط روح
الإنسان وجعلها أكثر حيوية من خلال تسخير الحقيقة بشكل
متنوع وممتع ومن خلال تلك أسطورة مصغرة تمتد لربيعها
طبيعة الشعر الفصح من القدرة على منح السامع هذه السعادة أو الحياة
الطليقة لا تحط من الشعر كقوله: إنها صرخة جبال الكورد.

وهذا سبب واحد يجعل الشاعر قادراً على التعبير عن المشاعر
الحياة والجمال. لأنه إنسان سعيد بمواقفه وحياته الخاصة ولأنه أكثر
من غيره تفتح مع روح الحياة الموجدية الخاصة. وهو يمكن أن يحتل
هذه المواقف إذا لم نكنل من مودة فيه أصلاً يقول يقول هذه
المعاني في مقدمة ديوانه:

هوما الشاعر؟ إنه إنسان كسائر الناس ولكن الله حياه بعبء
الحياتي القادر والحس المرهف والوجدان الطيب. إنه يقول الناس
عاشاً بطبيعة الإنسان ويترك من جوهر الحياة ما لا يتركه غيره. إنه
إنسان طرح ما حده من لؤفه طرب لذا له من العواطف مضيق بما
يحس من روح الحياة. لذلك هو يأنس هذه العواطف وذلك أن لؤفه
وهي تعطي في غيره من المستغربات والتكاثرات. ولقد اعتد أن
يخلطها حيث لا يمتدح يهدف إلى سلكه تلك أنه قد كوان في
نفسه الحياة لأن يأنس بما هو ليس موجوداً كما يأنس بالموجود وأن

ويصيح في نفسه: «مماثلت بوجه كل واحد من هذه فهي مستحيلة
 الاستحالة العقلية ولكن في الوقت نفسه تشبه هذه التماثلات التي
 تتربط فيها العقيدة أكثر مما تشبه الاتصالات التي تتولد عند الناس
 العاديين. يعمل العقل وحده. لذلك ولأنه قد مرت كثير من أوقات قد استند
 استخدماً مستقلاً لأن يمر عما يحس. ولهذا يفكر ولأنه يمر بوجه الناس
 عن هذه الأفكار وتلك التماثلات التي يتخيلها هو أو يتخيلها له
 تركيب عقده وهي تتميز في موت أي مؤثر خارجي» (١٩) وعلى
 الرغم من أن دوريندورث يعلق مع عقيدته كوليردج في التعامل المؤثر
 الخارجي أو تخالفاً مثله في القرن، إلا أنها - كما تقول الذكورة سهر
 القادري - «مماثلان كل الاختلاف في عمل التفكير والتخيل
 مما يعمل دوريندورث شاكراً تماماً مثلاً بشيء من موضوعات التفكير
 في عصره وكوليردج صاحب نظرية».

مسؤولية ليلور كوليردج (١٧٧٣ - ١٨٥٤)

بعد كثير من أجمع اسم في تاريخ الفقه كله بعد أرسطو حتى
 القرن التاسع عشر، فقد كان كوليردج ماثراً وفيلسوفاً وباحثاً كبيراً
 وصاحب نظرية الخيال.

رفض كوليردج فلسفة «كانت» في الخيال التي كانت تعنى
 في أن الخيال هو مجرد وسيلة لجميع الجزئيات الحسية المتفرقة. (٢٠)
 كان يرى أن الخيال ليس تذكراً شيء، أحيائه من قبل وقد تجرد

(١٩) نقلاً من ن. الأبيد، مسالك، ص ٥٥ و ٥٦.

من قهود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وإرباطاته لأن ولا هو
 جميع بين أجزاء الحسنة من قبل فكيف شيء لم يصب، ولكنه في
 الواقع على حدة، إنه على صورة لم توجد، وما كان لها أن توجد
 بفعل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي من
 استعمال الحواس والتوجهات والعقل كلاً واحداً في الفناء بل كلاً
 واحداً في الطبيعة. هذا الخيال وحده هو الذي يوزن الشعراء
 والمفكرين والشعراء المتشاهرين. ^(١) فالعقل وحده لا يستطيع
 على الصورة كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك، غير أن
 كولبرج لم يبلغ أثر العقل أو أثر الإدراك بالعقل - كما يرى هو القوا
 الفكرية العامة والضرورية للتفاهع والأوهام وهو مصدر وأساس تفوق
 الحقيقة على المتشاهرين وهو يعمل الحقيقة في فاتها. أما الإدراك فهو
 ملكة أو قدرة لرب العالمين والحكمة العامة والسكنى الانقيادات
 والمتشاهرين. هناك القوة والعقل والإدراك تستعمل في الشعر أو في
 الفن بواسطة الخيال الذي يظهر ويذبح الحواس والعلم الثاني
 والمنطقي، الفكرية والصورة المتصورة، والفكر، فالخيال يتوسط
 بينهما، ينفذ، يوجد، يوجد من أجل إقامة الخلق الرمزي إلى
 الوحدة والعقل، فالشعر هو النشاط العام للخيال.

ويرى كولبرج أن الخيال توجد بين شعر الخيال وبين إما
 أولاً أو ثانياً فالخيال الأولي هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية
 هي تعمل الإدراك الانساني مسكناً وهو تكرر في العقل المتشاهرين

(١) ان الأديب المذكور في هذا جزء بعد.

أصلية الخيال المختلفة في الألفاظ المطلق. أما الخيال الثاني فهو في معرفتي مصدر الخيال الأولي، فهو أنه يوجد مع الإضافة الذاتية وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة التنفيذ. إنه يذهب ويلاهي ويحيط لكي يتخلى عن حدوده ويحيدها لاكتسب له هذه الصفة فإنه على الأقل يسعى إلى إبعاد الحدود، وإلى التحول الواقع إلى مثالي. إنه في جوهره متوحد بهذه الموضوعات التي يعقل بها ذواتها ثمها موضوعات في جوهرها كثيرة لا حرك فيها^{١٣٨}. فالخيال نوعان أولي والثاني والخيال الأولي هو الذي يتضح به كل الناس أما الخيال الثاني فهو الخيال الشعري أو الخيال الثاني، يتضح به الشعراء فقط. والخيال الأولي فورا يمكن الناس من إبداع الأكياد أي هو طريق الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة. ذلك أن حقيقة الأكياد لا تكمن في الأحاسيس بها أو موضوعها وإنما بالعلاقة بينها وبين الذات، هذه العلاقة التي يلعب الخيال دوراً أساسياً في الكشف عنها.

أما الخيال الثاني فإنه مصدر الخيال الأولي كما أنه يشترك معه في نوع الوظيفة التي يؤديها أي لا يختلف عنه في النوع وإنما يختلف عنه في الدرجة وفي الطريقة. فالخيال الثاني أو الشعري لا يهم بمواصفات الشيء المسترک، أو بالعلاقة بين الذات المسترکة والموضوع المسترک. لأن موضوع الخيال الثاني ينبغي أن يكون

١٣٨ - هذا القول مأخوذ من كتابي *الخيال والذات* د. محمد زكي عاشوري، بيروت، ط ١، الطبعة الثانية، ١٩٨٢ م. انظر أيضاً ما في كتاب *الفكرية والخيالية في الشعر* الذي كتبه عبد الحكيم عسك في ١٩٨٢.

عندئذ أي أن الشاعر يكتسب صورة الشيء كما توجد له في
 ذهنها في شكل من الأشكال، فالشاعر إذاً يختار من موضوعات
 الموضوع أو الشيء الصفات التي توجد للشيء فإن الموضوعات التي
 يصل بها الخيال القلبي موضوعات ثابتة ولا حياة فيها كما يقول
 كولريج، لأن الخيال الشعري يتخذ صفاته من الواقع بعد أن ينفذ في
 غيره غير موجود فكان الخيال القلبي وهم وليس بالكشف عن
 العلاقة بين الذات والموضوع المستند كما يفعل الخيال الأولي، وإذا
 بالكشف عن العلاقة الحقيقية بين ذات الشاعر وكيفية تصويره للأشياء
 الموجودة في الطبيعة، لذلك فالخيال الشعري يذهب ويلاقي ويحطم
 لكي يخلق لنا صورة جديدة تحمل معنى موضوعات الطبيعة عن طريق
 الخيال، فالبرازيل السامبا هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع، لكنها
 في مجموعها حقيقة أي من منتج خيال الشاعر الذي استطاع أن
 يجمع الأجزاء ويصهرها ويوجد فيها شيئاً في صورة خيالية على
 الأصابع القليلة [أي في صورة شعرية وهي صورة شعرية، ومنسجمة
 ومتكافئة، لكن عناصرها الأساسية (الأصابع والقصر) في الواقع متفردة
 تماماً] لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأصابع والقصر
 لكنها بالشعر تبدو متكافئة وهذا بفضل الخيال الثاني، يحطم ويلاقي
 ذلك الشاعر لكي يخلق لنا صورة جديدة.

هذا ما يميز الشاعر عن غيره من الناس العاديين، إنه الخيال
 القلبي الذي يتمكن الشاعر من تقديم رؤية جديدة لكثير من المظاهر
 التي نراها عادية مأهولة رتيبة مميتة وبها وعيالي، بهذا، غير أن الشاعر
 لأن أكثر ما نقرأ ونقرأ بالأشياء وأوسع خيالاً فإنه يقدم لنا المألوف

بصورة جديدة لها ملامات جديدة أيضاً - كل ذلك يتم بعد أن يتطوع
الأدب عليها من ذلك معنى جديد، فالتصور يتطوع للخيال والإرادة
الواسية التي تطعم الرؤية الجديدة والمخيلة التي يدها الموهبة
المستحيل ولا الموهبة المسبوبة.

فالتصور المسموع أيضاً مع الموهبة ويتطوع من ذلك شكل جديد
له صفات الشكل العضوي الحي، ومن هنا يحدث شكل الشكل
العضوي مطابق للشكل الحي الذي قالت به نظرية المصادقة.

وقد ميز كولبرج بين الخيال والموهبة فالرسم يصنع من
جزئيات رؤية مفصلة الواحدة منها من الأخرى جمعاً أصلياً وهو
على القدر من الخيال من حيث هناك المستنود والثابت وهو ليس
بلا حرية من الفكرة لغير من قيود الزمان والمكان وهذه الموهبة
الفكرة هي أنه يصور عليه أو يحصل على مادة كلها بغيره وهي
قانون الداعي المعاني^(١) وأصل اسم ترك بينهما أن الخيال صورة
تركيبية مستقلة لهذا كله يعتبر كولبرج الخيال الشعري لغة
المفكرات الإنسانية بل طريقة النشاط الإنساني أيضاً، وقد عظم كثير
من الفلاسفة والأدباء والفنّاء من فروع الخيال وأكثر في هذه الفروع
فولدم طهارة يرى أن الخيال رؤية مقدسة وهو القوة الوحيدة التي
تخلق البشر، ويرى ماركس أن الخيال هو الوسيلة الوحيدة لإثبات أية
مطابقة، أما الشعر فمادة العالم ليستكن المعرفة عند تطويعه بأنه تصوير من

(١) هذا المصطلح الأخير من لغة جديدة يصنعها في نظرية البرهانها في الشعر

من القوة العقلية

الخيال، أما الحقيقة فيطلق مصطلح الخيال المتخيل^{١٢٧}.

إن كولبرج يعرف الشعر من خلال عمل الشاعر وأبي من زاوية الفنان، كما عمل عيلى من خلال عمل الخيال وفكره الخلاقة البرهنة المستندة لذلك وراء طرق بين الحقيقة والشعر، إن الحقيقة هي التراب المكون للكلمات، ومنها مستفاد من تنظيم التراب للخيال أما الشعر أو الشكل الخيالي المعطى فهو من إنجازات الخيال الذي ينشط روح الإنسان ويصنعها خيالا ويصنعها.

ملاحظات عامة على نظرية الشعر

كان نظرية الشعر أكثر عمقا على مسار الأدب والفن، وقد كانت اصطلاحاً جدياً في هذا المسار لا تزال أكثر صفة حتى يومنا هذا، بل إن الصناعات التي تركتها على المسار الأدبي والفني وما يتعلق بالخدمة النفسية، فقد أسهمت بالفعل في التمرير من الأدب العمل الأدبي ومعالجة الإبداع. ويمكن أن نقول أهم نتائجها بما يلي:

أ.. قوة العلاقة بين الأدب والشعر: للأدب فاعل الفرد الخيالي والشاعر يكتب عن نفسه وأحسب متعارفين بطول كولبرج إن أية حياة بهذا كانت، لكنها ستكون صفة إذا رويته بعينك، وقد توجد هذا ما يسمى بالفن البيروغرافي أو البيروغرافي الذي يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن الشاعر والخيالات الشخصية.

١٢٧ - هذا القول نفاً من كتاب حقيقة الفن الأدبي، ص ٤٠.

والأدب يعني أن يدور ويقترب من خلال سيرة الكاتب وتفسيره
 بـ قوة العلاقة بين الأدب وعلم النفس؛ إذ ظهر التفكير من
 الدراسات التي تربط الأدب بعلم النفس وحاولت كشف العالم
 الداخلي للإنسان وقد ربطت بين إنتاج الأدب والموعظة القرينة
 والاشعور القوي والضمير... الخ.

جـ - بعد كولبرج سبقتا الفرويدية والوجودية فلسفة وأدباً
 - وعلى أية حال فإن نظرية التعبير قد طاعت - كما تقدم - نظرية
 الثورة البرجوازية على الإقطاع، لهذا يمكن أن نجد مثلاً رد فعل حبيب
 على نظرية المسالك، وعلى المقارنة السريعة بينهما نوضح ذلك.

فيما طرح نظرية المسالك فرائد وقوانين وأطروحات لا بد من
 إتباعها فإن نظرية التعبير ككل القسود على كل الفرائد والقوانين
 والنظم. وبما ترى نظرية المسالك أن القيمة الفعل والمنتج
 ضرورية حيث المواقف أو صفاتها فإن نظرية التعبير ترى القيمة بل
 كل القيمة في المواقف والاتصالات، بل إن كانت الطبيعة سوية
 وشهوة لدى الفلاسفة أو هي مأساة روية القيمة لدى أرسطو فإن
 الطبيعة فيما يرى لدى أصحاب نظرية التعبير إذ يعتبرها كولبرج
 أعظم الشرور جميعاً. والأدب في ضوء نظرية المسالك موضوعي
 لأن مسالك العلم لها في ضوء نظرية التعبير للأدب ذاتي وفردية
 بالدرجة الأولى، والأدب أو الشاعر هو الأهم على المسالك، وبما
 هذا الأهم على التعبير، وما يولد الأدب هو الإلهام بأنه طويلاً أو
 قزواً المسالك وأرسطو وفي ضوء نظرية التعبير والإلهام
 القوي والشاعري والخيال (كولبرج).

وعلى الرغم من ذلك فإن نظرية التعبير قد عرفت، عن الفكر
المثالي هذا الفكر الثاني، لم بلغ الطفل لكنه وجدته في التفاضل مع
الوجدان. وأضحى بأن المعرفة الحقة إنما هي المعرفة الوجدانية، وما دام
الأصل في الإنسان هو وجدته، فإن الأصل في الفن والأدب هو ما
هو عن هذا الوجدان.

من هنا وضع الأكاديميه اتفاقاً بين الفن وبين جعله
المعرفة الفنية مغارة للمعرفة الحسية والمعرفة العقلية معاً، وبين
كولودج السورتن التي من الحقيقة اتفاقاً للمعرفة الباطني سواء
ومن هنا أيضاً جاء الاهتمام على الكشف عن العالم المحض العالم
الباطني للعالم لذلك كثرت الدراسات النفسية بالمعينة في عليها
.. غير أنها لم تربط نفس بملاتها بالعالم الطبيعي والاجتماعي.

لكن التركيز على الذاتية والفردية وعلى العواطف والاشتمالات
والشعور والخيال مع تأكيد الفصل بين العقل والوجدان، بين الفن
القي والفن، بين المعرفة الوجدانية والمعرفة العقلية والعلمية، بين
الباطن والخارج، بين الفرد والمجتمع كل ذلك يهدف إلى إزول
عربة الفرد ووجوهه لكنه في الجهة المعاكسة يهدف إلى إبطال أثر
الأنظر السياسي والاقتصادي والاجتماعي^{٢٨}.

٢٨ - انظر في مقدمة في نظرية الأسس، ص ٢٢٢ و ٢٢٣.

نظرية الخلق

ظروف نشأتها

نظرية الخلق ميلات جديدة مع نظرية التغير على الصعيد الفلسفي والفني والأدبي، فإذا كانت نظرية التغير ذاتاً التصعود الترميزية والقدسية فإن نظرية الخلق كانت بداية لتفكير الطبقة نفسها في زمن الحداثة وذلك لأنها 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 سلع في العالم الرأسمالي، فهي في أصولها حركة احتجاج وقد عتبت موضع الفن والأدب المرموق، إذ كانت تمثل للفن شخصاً أو الفن الحقيقي الذي يرفض الزخامات بحليفت، نارت، غاست، والأسماء العظيمة المستعصم، التي التفتت برفضه، إذ يرفض الأدب والفن في عصره الحداثي الجديد.

والهروب من القسوة وعدم الارتباط بالأدب بأي شيء عارض

والذين، الطب المستعج، يؤدي إلى عرجة الفن إلى برهة الناس
ويجعله ينسج الجمالية المسحقة. وبهذا يصبح الفن حراً، ووفقاً لهذا
السؤال فإن كل ما يروق طائفة الجمالية يسمى بالصبغة.

إن أصول النظرية هو العرجة بالفن والآداب إلى مكانته الجمالية
والأبعد عن السور التجريزي الرأسمالي، ومن الهام هنا أن نوضح أن
فكرة الفن المتخلص أو الفن الفن قد ظلت إلى حدٍ عظيمٍ، وضعت في
أوروبا وأفريقيا العربي، مثالية ومواقفها الفكرية الاكثري. أي أن مبادئه
نظرية الطلاق لها أساس اقتصادي اقتصادي حاد، وهو ما قلب من
بال كثير من المثالية وبشكل.

لكن أصحاب هذه النظرية وضعوا أنفسهم نرجة أكثر من
الانحرافات المسطوية بدلاً من العرجة إلى طريق المستحالة فجعلوا
إلى معالجة الظاهرة مفصولة عن طريقها وأصلها الحقيقية.

فالفن المتخلص على سبيل المثال يرفض الفن من أجل النجاح
والشهرة مع أن حب النجاح والشهرة صفة إنسانية عاقلة ولا تكون
دليلاً مسطوية للفن أو لخط من قيمته، وأكثر من ذلك فإن الفن من
أجل الحصول على المستويات مرموقة في الروايات النظرية
والواقعية، كما أن المستويات الصحيحة يمكن أن تكون صالحة معارفاً
للفن، ولكن استقاء المستويات لا يشكل هدفاً عاقلاً للفن، والفن من
أجل الحياة ما هو هدف إنساني ويسمو على كل المواضيع الأخرى
ويجب أن نعترف بأنه لا يحط من قيمة العمل الفني والفن توظيفه
في خدمة مثالية إنسانية ليك وفي المقابل فإن الآداب والفنية قد
باعتها أمراً من اللجوء إلى الغالب والسمعة الأثيرة والمطهر.

ومن المفيد أن نرى بين أربعة معاني للأدب في ضوء نظرية الخلق قول هذه المعاني ينظر إلى الأدب كمسألة عملية وهذا الخروج من الأدب بحسب مستلزم ومسؤولاً من قبله فقط. وإلا هذه المعاني أن الأدب تفكيرية فالأدب يستلزم بالتفكير بعد ذلك ولكن التفكير بعد من الأهداف والتفكير وسيلة لخلق شيء ما وهذا الشيء يجب أن يخرج لهم من الوسيلة لذلك فإن يكون للأدب أسلوب شيء مقبول وجيد ولكن أن يكون الأدب أسلوباً فهو شيء غير مقبول وثالث هذه المعاني أن الفن للفن والفن للفن والأدباء الذين يؤمنون بهذا المبدأ يرفضون كل صلة للأدب بقيمة أخرى بهذا كانت، وموقفهم هذا موقف معادي بحيث بحيث يحذرون قيمة الأدب بكونه هذا وإلا شيء تعني لا يمكن أن يدخل في إطار الأدب والفن. لكن الفن والأدب يرمي الاتصال والاتصال يرمي الارتباط بأصناف أخرى متصلة، ويرجع تلك المعاني ينظر للفن الأدبي على أنه كائن مثله للأدب من ذلك ووسيلة في الخلق من الفن العملية الاتصال الأدبي عملية خلق حرة وجوهر الأدب هو الصياغة والتشكيل.

أسسها الفكرية والفلسفية

فإذا إن نظرية الخلق لها صلات عميقة مع نظرية الفهم. ففكرة الخلق تعود إلى الفلسفة المثالية القديمة في المعرفة في القديس أغوستين وكاثرية - الذي كان له أثره الكبير في المعاني النظرية - إلى مثالي ذاتي متطرف الفصل بين الجسدي والمفاهيمي بل وضع الفصل بينهما وإذا كان أفلاطون قد رفض الفن لأنه غير مفيد على حد

وأما إذا كانته برفض الشيء إذا لم يربط بالية فالتدبر أو متفردة أو غير
 وقد انعم الله عليه بخصائص العقل التي في ملكه وفي ما خلقه
 غير يرى أن كل عقل هو واحد بوجهة فية فيها نفسها لتخصص
 القابلة منه فالعقل الأنبي والقي له بنية فاكهة وما يجعل منه عيلاً
 أنبأ وغياً هو هذه البنية ويضيف كانت بأن كل شيء له فاكهة سوى
 الجمال فأكمله نحن نعلمه فاكهة السؤال عن القابلة ولو وجد عالم
 ليس فيه سوى الجمال لكان فاكهة في حد ذاته.

وبالعقل كانت بين القابلة والوسيلة فالتفاحة برأها الرسام حيلة
 لأن ليس له متفردة لما الشاهر فله متفردة في تحسين هذه الترويضات دون
 أن يكون فيه الأول الجمال فالجمال هو الشكل بعد التجريد من
 أي مضمون أو عظماء والفرق الجمال بالشعر يجعل العقل غير
 خاص بالجمال.

وراء كانت أن الحكم الجمالي القوي يصدر عن القول
 ويعني أن يكون فاكهة أولاً وهو حكم غير خارج المطلق والمثل
 والسؤال عن القابلة.

لما عقل يرى أن مضمون الفن فكرة الجمال والمستطاب منها
 يكن مقهوره الاجتماعي أو العملي بينما يرى فيونيل جوانية بأن
 الفن ليس وسيلة بل فاكهة في حد ذاته لذا فهو مستقل تماماً ورفض
 أبعد من ذلك حين يقول بأن لا وجود لشيء جميل إلا إذا كان لا
 فاكهة له وكل ما هو خارج فاصح ومن المفيد أن نذكر أن الأنبي

ثانياً - الشعر والموضوع

الموضوع، الفكرة، المحتوى، الموضوع كل هذه لا قيمة لها،
ويعني ألا نهتم بها، والذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع
الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع عادي إلى عمل
فني.

الموضوع لا أهمية له لأنه لا يصح العمل الأعمى أية قيمة،
وليس بالضرورة أن يكون اختيار الفني بالوطن والوطنات القومية
موضوعاً قصيدته، ما أبلغ لو أخرج شاعره من اختيار موضوع آخر
كالفني بالأرجار مثلاً، ولو كان هذا يعصب على موضوعات الوطن،
الطوق، الفلاح... الخ فالأولى بنا أن نعصب على علماء السياسة
والاقتصاد والزراعة وأن نقرأ المظاهرات السياسية والتاريخية والعلمية
عن هذه الظواهر، ونحن لا نقرأ الشعر من أجل الموضوع، فالموضوع
العمل الأعمى لا قيمة له، وفي أكتفهم هذه الفكرة يخشون
أن يأتوا بالشعر الشعري والفنية التي يكتب في موضوع واحد
مثل على أن الشاعر الفني يعود بالفريضة الأولى إلى طبيعة الأوب
وتحرره الفنية ويحادي سيطرته على شعره ولكنه من عناصره.

ثالثاً - الشعر والعواطف والاتصالات

العمل الفني ليس نتيجة للشعر والشاعر والعواطف، فهناك
قصائد يكتب في موضوع واحد وشعرية واحدة ومناسبة واحدة
واحد من عاطفة واحدة لكنها تطورت في جوانبها فواحدة حيدة
وأخرى رديئة... الخ السبب في قدرة الشاعر على التحلي الفني.

المواظقة، والصبر، والموضوع، والمثابرة لا توفر في القيمة الفنية
الفنية، وهذا يعني أن الأدب ليس تمييزاً عن الاتصال - كما توهم
نظرية التمييز - بل هو كائن الأمر على هذا النحو لتكثف الصبر
الاتصالية بالتي هي وسعها، والقيمة في ظاهرة التي هي وسعها
صورة لتلك الاتصال، وهذا يعني الاتصال بين الموهبة والمواظقة أو بين
الشكل والمضمون، فالتي هي ليس تمييزاً عن المواظقة والاتصالات،
كما أن قيمة العمل الفني لا تعني بغيره، فقيمة العمل الفني
الاتصالات ولا حتى بالقيمة به كقيمة، وإنما القيمة القوة الإبداعية
والاحتكاك الفني، التي تعني في عمل الفنان القوة على الإبداع والاحتكاك
بغيره الفني.

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

العقل الإنساني كمثل حقله الفيلق الضامر من الماء، واللغة حقله
الأعور. أما معنى العقل القوي فهو سيطرة الأعيب على اللغة بما يعطيه
عليها من قوة بروس، واللغة وسيلة الأعيب لتخليق الإنساني فالحقل هي
موسيقاه وألوانه وفكره والمفاتيح الضام، والذي يحدث فيه العقل
الإنساني هو العلاقة التي تنشأ بين اللغة والصور الضمورية والفروق
المتغيرة التي تنشأ من هذه العلاقة.

1998

برای دریافت اطلاعات بیشتر، لطفاً با ما تماس بگیرید.

© 2004 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

من الفلسفة أو التاريخ أو العلم بل ومن الأديان والفنون وهي مسبوقة
 عن أية غاية عملية أو فنيّة. فالفن خلق حر، وأوضح ذلك يقول: إن
 الفكر وسيلة الحياة لكن الحياة تصبح في لحظة ما وسيلة وأداة للفكر
 نفسه. ونحن نشغل في هذه الفترة من الفكر إلى الحياة ومن الحياة
 إلى الفكر لم نستطع الطواف، ومكاننا موقفيك، لكن استطاع الطواف
 معصوب. دائماً يخلق شيء لم يكن موجوداً وهو لمرآة لخلق حر،
 ولكن نفهم ذلك نقول بأن ما من ظاهر يخلق كره حرّاً من شروط
 الزمان والمكان، ولكن متى تم خلق القصيدة فقد أضيف إلى الوجود
 شيئاً لم يكن موجوداً من قبل أو اكتشفت حقيقة. كانت إلى ذلك
 مسبوقة^{١٢٨} ويقول كرونييه: «ما يذكر بشكرة الساحل الموحشي
 عند الموت». ذلك الفن هو التفكير الكامل بين الماشقة التي يحسها
 الفنان وبين الصورة التي يمر بها من هذه الماشقة. ونحن لا نستطيع
 أن نطلب من الفنان المخلوق ولا شيئاً واحداً هو التفكير الكم بين ما
 ينتج وما يشعر به^{١٢٩}.

مباشراً - الفنان الموحشي، الفن الموحشي

ليس الشعر نصيراً عن المشاعر والمواقف والاتصالات بل
 هروب من المشاعر والاتصالات وليس الشعر نصيراً عن الذات أو
 الشخصية بل هروب منها. إن الشعر خلق.

هذه المطولات يقدم إليوت التي كانت شهرته حفره أوروبا
 وأمريكا الفصل إلى «الأسطورة» وغيره من المقالات. يقدم لنا مفاهيم

١٢٨ - المراجع نفسه، الفن من الفن، ص ١٢٨.

١٢٩ - المسجل في فلسفة الفن: الفن من الفن.

جديده لما يسميه ظنن الموضوعي، ومن ثم فالظن الموضوعي
 مؤكداً أن الشعر غيبي، وفي تلك المعروف، والتقليد، والملكه
 القديمه يحل الموت بأسلوب الشاعر وحده وتفكيره عملية الإبداع
 الفني غيبيون:

فليس على الشاعر أن يبحث عن الاتصالات جديده وإنما عليه أن
 يحصل الاتصالات الموضوعيه بالفعل ليخرج منها إسهامات ليست
 في الاتصال العادي والمعرف، والاتصالات التي يعبرها الشاعر شخصياً
 تنبع كما تنبع تلك التي يكون قد مر بها فعلاً، إذ الشعر الشائع الذي
 يصور العملية الفنية من ألبا والاتصال، يتذكر في حدوده^{١٠٠} شعر
 غيبي، كل الاتصال إنما ليست اتصالاً وليست تذكراً ولا هي حدود
 إذ اتصالاً كلمة حدود في معناها الأسفل، إذ الإبداع الفني يأتي
 عميقاً وأمازج شيء جديد من هذا العالم القديم، تأمل عميقاً لظلاله
 كبيرة من المتحارب الحسية التي لا تبدو الرجل العادي المتحارب في
 الحياة إنما المتحارب أصلاً، إنما تأمل لا يأتي عميقاً ولا هو يشعر به أو
 يحس، إذ المتحارب لا تذكر ولكنها تتصنع، في هو ليس عميقاً إلا
 من حيث أنه سلمي أو غير موجود بالحسية الاتصالات التي أوجب
 الاتصال وليس هذا هو كل شيء على أيكف الشعر زيادة وفصاحة
 بل إنما في الواقع يرى الشاعر القديم بعض شيء يجب ألا يحس
 أي حيث يجب أن يكون سلباً ويكون سلباً حيث يجب أن يحس
 ويشعر، وكلا المتطرفين يستلزمه شخصياً لا عالياً، إن الشعر ليس

١٠٠ هذه عملة الموضوعية والموت والحدود.

مستلزماً للاتصال وإنما هو قرار من الاتصال وليس هو تصور من
 الشخصية إنه قرار من الشخصيات ولكن هؤلاء الذين يفكرون خطأ
 ولهم شخصية هم وحدهم الذين يفكرون بما هي الرتبة في القرار من
 كل جهة^{١٢٢} ، ويقولون يقولون أن برهن صراحة بطلانك هذه حين يرى
 أن الشاهد يفتقر بديهة ما ويصطقل منها غير أنه عليه ألا يصر من
 اتصال بل عليه أن يتخلص من هذا الاتصال بإيجاد معادل موضوعي
 له يساويه يقولون: ويصير الشاهد في ذلك هذه وتكون الشاهد في
 تجسده اتصالاً لهذا وهذا التصور أي أن على الأديب أن يحوّل عواطفه
 والتفكير ويحوّله إلى شيء جديد أو مركب جديد أي إلى شيء
 جديد وهم على المعادل الموضوعي للاتصال بالتفصيل الأديب من
 ذاته فكان الأديب شخصيتين واحدة متصل وأخرى منفصل والأديب
 لا يقع مرحلة التفتيح في المظهر الفني إلا إذا أوجد الاتصال من ذاته
 المستقلة، بل أن الاتصال الأديب الفنان من ذاته دليل أنك وطرقه
 خطأ موقراً من المستقلة الفنية أو ما يسمى بالذاتية. هذه المستقلة
 هي التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية أي
 تستطيع أن تجعل الفكر الفني يمثل من مجرد التعبير عن الذات إلى
 مرحلة التفتيح هي مرحلة المظهر والتفكير الفني تحتاج إلى طريقة
 خاصة ليست في مظهر كل من يكتب أدباً ولكن كيف يستطيع
 الأديب أن يجد اتصالاً ويتصل من ذاته ليخلق المظهر
 الموضوعي لهذا الاتصال^{١٢٣}

١٢٢ - خطأ من في الأدب الحديث من عدم وجود

بجواب الموت بأن كل ذلك يتم عن طريق خلق النفس الثاني
 يقوم بغير الوسيط في المستلزمات التكيفية أي أن شروط
 والأفكار والمخبرات تتحول بواسطة العقل إلى مركب جديد يختلف
 تماماً عن الأصل بينما يظل العقل هو هو. تدور العقول بغير انقطاع
 في المستلزمات التكيفية فهي تساهم في خلق مركب كيميائي
 جديد أكثر تعقيداً من ذي قبل على ذلك المركب وحتى يتمكن
 هذا الجسد الذي على الشاغر أن يأنس بخصائصه عن خلقه أي أن
 يتصلها ويصلها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخلاق أن يفهم مواد
 هذا الموقف النفسي من علاقة وإحساس وتجربة والتفكير وأن يتمكن
 من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها في القيمة.

إن سائر الممكن النفسي هذا هو .. كما تقدم .. أن يأنس الشاغر
 بخلق من خلقه وأن يترك هذه المادة ليعمل خلقه الخلاق فيها وحده
 ينمو العقل الأعلى من القالب ويحقق له الموضوعية، ويبدو أن
 الموت يهدف من وراء كل ذلك إلى تأكيد أمرين:

أولاً: عدم نفوق أن الألب تبرز من القالب وعن الخصائص.

ثانياً: قيمة الأثر النفسي ليس بما يحويه من مشاعر ذاتية أو
 لحارب شخصية بل بما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فيه أي التفكير
 أو الصياغة، ولكن ما هي قيمة القالب إذاً هذا الألب الجديد أو نفس
 الموضوعية؟ يتحول الموت أن يصبح شيئاً جديداً لما يسمى أيضاً
 بالقالب الموضوعية، فبمجرد أن يشعر عقل جديد له قدراته الخاصة
 وحالته، وخصائص خلقه ينبغي ألا يكون من خارج بل لا بد أن يقوم
 .. هذا السطحي .. بخلق القوانين والمفاهيم وهي لدى الموت قوانين

وحقائق الثوبه وجعلها حاصداً هذا هو أساس الفن الموضوعي الذي قال به أرسطو، والفن الموضوعي بهذا فذلك يقتضي أن يكون التحليل والمطابقة أي التحليل المصنعة من جهة التشكيل الثوبه هيأت الأساس والهيأت والتركيب والمطابقة ومن جهة التشكيل الفني تحليل الحقائق والرموز، والمطابقة هي هيأت أثر التقليد الشعري المبررة في هذا العمل المقصود وأثر هذا العمل في تلك التقليد أثار المبررات أثر ينهي كذلك فإن العمل الشعري المتناسر - إذا كان ناجحاً - يضاف إلى التقليد تلك المبررات^{١٠٨}.

ملاحظات عامة على نظرية التحليل

ينبع من العرض السومر لنظرية التحليل أن كثيراً من الفلاسفة والأدباء والفناني قد انصرفوا لدراسة مبادئها، وقد انصب اهتمامهم على غاية الأثر الأدبية أي على جوهر الأعمال الأدبية الذي يمثل عندهم بالصياغة أو التشكيل أو التشكيل، ويربطها مع ظروف نشأتها يمكن القول بأن هؤلاء قد رفضوا راية التحليل في وجه المستصعب الرأسمالي الذي حول كل شيء إلى مخطط وقد انصرفوا بين العمل والتفكير لأن العمل أصبح غاية في حد ذاته وهذا يعني أن على الناس أن يوجهوا نظرهم إلى الفن الذي يوجه لهم الناس، لقد رأوا الواقع المحيط بهم ليساً وميضاً وشكوا في مقدرة الإنسان على التعبير ولم يجدوا شيئاً يؤمنون به سوى العمل فأنشأوا بالعمل الحقيقي.

١٠٨ - حول التحليل الموضوعي، وقد التزموا منه، ولكن بعدوا عن الغاية من

العمل، واهتموا في نظرية الأدب من ١٩٢٠ وما بعده.

وهذا يمكن الأمر بأن نظرية العقل قد ساعدت مساعدة كبيرة في التأكيد على الفن الأدبي وحياته وسموه الفني وألقت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات الفن الداخلية وعلى عدم استخفاف معايير غير فنية.

لكن نظرية العقل طيلة بالتفاوت فهي في مجمل معالومتها بدأت بتبسيط علاقة وانصبت إلى نتائج خاطئة كذلك ويمكن أن نقول بأن الموضوع والعوامل والاختلافات تؤثر كثيراً في معالجة العمل الأدبي وفي التشكل بالتحديد والعلاقة بين عمل وأثر يعود إلى الفرق في الخبرات الاجتماعية لمدارس الفنون. على أن الموضوع يتحول لدى الأديب المدبر إلى موضوع من خلال رؤية فنية هي منتجها موضوع. كما أن إثبات نفس عملية الإنتاج الأدبي بوحدة فروعاً أدبية ومن شأن التأنيق ألا يحسن والموضوعية التي يقصد إثبات إثبات ما دام هذا التأنيق بعيداً عن أن يستند العلم بالعلم المدبر لا يؤيد نصيب الإنسان إلى قوى ومكانة متفصلة. إن إثبات وصفت من الفنان وكيف يدرج لكنه بهدف الوصول إلى العمل الأدبي. هذا العمل الذي ينسج إلى عالم خاص هو الفن الذي يختلف عن العالم الداخلي للفنان ومن خلاله يخرج في أنه عالم الفن مسر بقوانين ثابتة لغوية بديلة. هذا النظر يقول العمل الفني من الفنان ويحول الفنان من موضوع علاقاته. وأخيراً إن مصطلح المتأنيق الموضوعي - المستند من الرياضيات - يحصل

١٥٠ - مقدمة في نظرية الأدب من ١٩٥٥-١٩٥٦

تألفاً بين ما قصد إليه لمصداقه وبين ذلك، فالمعادل هو معادل
 لغوي، أي أن المعنى من المعادل يفرض المعنى من المعادل وهذا
 يعني أن المعادل الأصلي يحل في هذه الحالة له صفة بشرية
 خارجي ١٩٩

١٩٩ نظر في هذا السؤال الفاعلية العدد المتغير متغيرة في الفرض على ذلك حسب
 متغيراته من غير متغير

نظرية الانعكاس

لهذه

في القرن التاسع عشر ظهر أدب جديد اصطلاح على تسميته بالأدب الطبيعي الواقعي، وقد جاء هذا الأدب نادياً لتقديم الطبيعي والبيئي والانساني والاقتصادي... الخ. ويظهر هذا الأدب الجديد ظهرت مسطولات عديدة تربط بين الأدب والبيئة أو البيئة أو الوسط أو المحيط أو الواقع أو الظروف الاجتماعية على ما في هذه العبارات من تباين، وعلى أهم تلك المسطولات هي المحاولة التي قام بها اميوليت حيناً في مقدمة كتابه التاريخ الأدب الانجليزي الذي نشر عام 1880. والتي كتبت اختصاراً من قبل ألفريد والمفكرين.

ويرى حين أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب:

أ - الجنس أو العرق أو اللون: ويقصد به الخصائص القومية إذ يرى أن أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى وهذا يعود إلى تباين الخصائص القومية التي تسمى أمة تأثر المناخ وحرارة والسموات الجسام والمواقع القروية والعناصر الوراثية والخرافات الدينية والمعتقدات الشعبية والمزاج العصبي. الخ.

بـ القصة الإنسانية في بيعة الخاضع لأوضاع حديدية من التي
تتحكم بالأدب والقصة التقليدية، فقد كان ابن مومناً بحتمية
القصة والقضج في الخطأ مثلاً يؤثر في تشكيل المزاج القوي
الاستيطاني وبالتالي يؤثر في الأدب، وهو يؤكد تأثير المضج في
المزاج الإنساني.

جـ ـ الزمن أو اللحظة التاريخية: وهو ما يحصل مفهوم القصة منسجماً
وحسب به روح العصر أو مكان الفصل الأدبي من تاريخ القرون
وإذا بقي به ما غير عهد متأخر عربي قدم بقوله: «لكل زمان دولة
ورجاله».

ويؤيد ابنه أن الفن هو من التاريخ وعلمائه وهو بالضرورة يمر
عن اللحظة التاريخية، لحظة الإنسان في زمن معين ومكان
معين، إذ الأعمال الفنية والتي تأثر والأزمان تمر كز في الأعمال
الفنية.

وأصل أهم نقد وجه إلى «ميواليت» ابنه كان من أسلافه «ميواليت»
بصفة الذي أبدى اهتمامه بكتاب ابن لكتيم أحياء بأن ابن لم يوصل
إلى اكتشاف ما هو «عربي» في طبيعة البشر وأحياء، بأن الأعمال
الأدبية ليست سجلات تاريخية^{١٢٤} وعلى أية حال فإن ابن يقول
بأنه الحتمي القوي والمضج في إنتاج الأدب، لكنه لا يقول بحتمية
الأثر الاجتماعي أي لا يتحدث عن أثر العلاقات الاجتماعية ودية

١٢٤ ـ يقول ابن في قصة الخط في كتابه «المعارف» في كتابه الخط من قاء وما يشهد.
ويؤيد في بعضه في القصة الأدبية «ابن مومناً».

المستبعد في الإبداع الأدبي. كما أن الأدب عند عبادة القبيح لكن
 الأدب لا دور له بعد ذلك في حياة القبيح. وربما كان ميولات بين
 أسر الفلسفة التي استندت إليها المدرسة الطبيعية والتي عرفت
 الإنسان على أساس واقعها وأصل زواله، وبمقتضى حيواناً مطلقاً حيواناً
 عبقثه القوّة والبيئة ولا قدرة له على التخلص من قدره المحدوم
 فالإنسان ليس محرراً وإنما هو يلقى الأفعال فهو أن يكون نظراً على
 القيام به الفعل.

وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت محاولة أخرى لتفسير الفن
 على أسس جديدة وقد أثارت اهتمام النقاد والمفكرين، لكنها لم
 تخرج عن إطار الفلسفة المثالية ذاتها. كان محاولة بين هذه
 المحاولة قام بها أدب. فالتت ظهرت حدودها واضحة وأصبحت أسسها
 الأدبية مكانة مرموقة في مسار الأدب العالمي، إنه فريد تومستوي
 الذي حاول في كتابه «ما الفن؟» أن يكون جابجا إلى من يستد
 الجماهير القشرة على وجه الخصوص. لقد آمن بأن العلم والفن
 لهماان تقدم الإنسانية، وبأن الفن القصير القوي هو أساس الفن العظيم
 دون أن يحد هذا التعصب القوي. وقد رفض تومستوي الكثير من
 رواج الفن العلمي ولم يستن بعض أسسك من الرغبي مثل والمغرب
 والفلسف، وأما كزاريان، فمجدد له كان قد كتب هذه الأعمال في جو
 أرستقراطي فاض ملوث وبهاها كبرت لأرستقراطية كذا. لقد نعم
 تومستوي بالعلاقة بين الأدب والفرد ورأى أن وظيفة الفن هي أن يخل
 إحساس القارئ إلى المستطفي، فلهذا الفن مهمة تومستوي، أي إيصال
 القارئ القارئ إلى المستطون والمحدث إلى كل الناس البسطاء وذلك لم

يستطيع أن يفعل ذلك فلا بد أن يجمع أن تولستوي يعالج - على ما يبدو - في نظريته الفن من هدف تليق بفناني في العمل على إبعاد كل الناس، لا أن يكون الفن محصوراً في فئة معينة فإن أراد أيضاً أن يكون الفن علاقة بالواقع الاجتماعي لأن هدفه فقط هو أن يوصل إسهامه.

لقد سلطت أراد ابن وتولستوي باهتمام كبير إلى حد جعل البعض يطلق على أراد ابن نظرية ابن في الجنس والبيئة والزمن. وعلى أراد تولستوي نظرية الصوري، وقد أثبت أراد ابن تأثيراً واسعاً في الدراسات الأدبية والنقدية ويوصل تأثيرها إلى نقدنا العربي الحديث حيث نجلى في بعض كتابات الدكتور طه حسين وقد سلطت في إيجاد تصورات جديدة للأدب وفي إنشاء مناهج نقدية تدرس الظاهرة الأدبية ومدى تأثيرها بالبيئة. وعلى أية حال فإن هذه الأراء نمر عن الانكشاف إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمنهج لكنها لم توصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمنهج لور إلى إدراك تناقضات المنهج ومناقضاته وهو ما أدنى إلى جعل المنهج كياناً موهماً يصف بجمالي وهو بوحدة وعية أيضاً وهو ما يدل مرة أخرى على المساعدة إلى الفكر المثالي.

نظرية الإمكانات

مبدأاً للنظريات الثلاث والمبدأ الثالث - الصوري - المثالي والأدب

1981 حول كتاب تولستوي الفن في الأدب النظريات من 1912 وما بعدها وفي كتاب علي الأدب المتداولة من 1912 وما بعدها.

لأنه استحدثت نظرية الانعكاس في تفسير الأدب نشأة ومناهضة ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية التي ترى بأن الوجود الاجتماعي ليس 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 وأنها أكثر النظريات حرية وفرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يسم بالتحرك. فبدلاً من أن يضعف صوت الصرخة داخل مدعهم كما هو شأن النظريات السابقة نجد عكس ذلك إذ برز عدد الصرخة محاولين بين الفترة والأخرى أن يطهروا من بعض قضاياها أو يحاربوها وهو الأمر الذي يجعلها متجددة وأكثر حيوية. ولم تتميز نظرية الانعكاس بهذا الحسب بل إضافة إلى ما تقدم فإنها تتميز عن سائر النظريات بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية بل ركزت نظرية الماركسية على زاوية المثالي، واتخذت نظرية التعبير زاوية المبدع، ونظرية الخلق زاوية القبول أو القس الأدبي، وإنما تناولها من كافة جوانبها.

وبمثل استنادها إلى الفلسفة الواقعية المادية قد جعل منهجها مختلفاً تماماً. فلم تعتمد على الوصف والتأمل بل انحدت على وضع الفروض والاستفراء ودراسة تطويع القوى العالمية وحاولت أن تفسر وتعالق الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءاً من الظاهرة الثقافية عامة مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن بقية النواحي المعروفة والعلوم الإنسانية.

وترى الفلسفة الواقعية المادية - وهي الأساس الفلسفي لنظرية

الاجتماعي كما قلنا . أن الواقع المعاشي أي علاقات الإنتاج وغيرها الإنتاج يرمي ما نسبته بالبناء المعنوي تولد وحياً مستقداً هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والفنون والفكر والفن وهو ما نسبته بالبناء القوي . ونرى أن أي تغير في البناء المعنوي يستتبع تغيراً في البناء القوي . أي أن التغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مستوى البناء القوي . غير أن العلاقة بين البناءين علاقة جملية بمعنى أن الوعي أو البناء القوي يعود تأثيراً في البناء المعنوي من خلال تربيته أو تحويره أو تعديله أو تغييره . ومع أنها تؤكد بأن لكل منهما استقلالية نسبية فإنها تؤكد كذلك الاستقلالية النسبية لكل فرع أو تفرع من تفرع البناء القوي والفنون والفلسفة والسياسة إلى لكل فرع تفرعيه الخاصة به . ويمكن أن نصل على العلاقة بين البناءين المعنوي والقوي بالتفصيل المستجوع من العصر الإنشائي إلى العصر البرجوازي حيث تغيرت أشكال الوعي والفهم والمفاهيم الفلسفية والأدبية والفنية الخ .

شكل تغير إيمان في علاقات الإنتاج أو في البناء الاقتصادي الاجتماعي يستتبع بالضرورة تغيراً في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان والثقافة والأدب والفهم . الخ وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأصناف والأبعاد . وهذا يعود أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي لكنه لا ينعكس في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع وحلق للظروف الخارجية لأن ظاهرة معقدة أي تؤثر وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية عتداً وتأثر البناء القوي وبعد استقررت في كتيبة أو تحوير أو عدم البناء المعنوي .

وبما أن المجتمع ليس كلاً موحداً وإنما قسم في المجتمع
 طبقات، ثقافة واحدة هي ثقافة الطبقة الحاكمة والمهيمنة على
 المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى لديها الطبقات المتفجرة والمستغلة
 والمسيطر عليها، وعلى هذا الأساس فإن الفن والأدب يعكس طبقاً
 اجتماعياً أي هناك أمثال أدبية مستقلة للواقع الاجتماعي وتقدم
 للتصالح معه وأمثال أخرى تطمح إلى عدم العلاقات القائمة بين
 المجتمع المثالي أي أن يعكس الأمثال نظري على رؤية مستقلة
 إنسانية وأخرى نظري على رؤية نظرية وهذا يصبح الانعكاس
 لواقع تلك النكاس طبعي (مركب) والنعكاس والفني (مستقل) على
 حد تعبير لوكاتل، وهذا يعني بأن الثقافة التي تستند إليها نظرية
 الانعكاس - والتي استندت إليها كلها - والتي تمثل في أن الأدب
 النكاس للواقع الاجتماعي، يعني أن الانعكاس ليس كلها ولا متوازياً
 ولا بسيطاً وإنما هو عملية متداخلة معقدة مركبة.

وهذا يعني بأن الأمثال الأدبية لها صفة بالواقع لكنها ليست
 كلها واقعية وهذا لا بد من التفرقة عند تحديد صفة العمل الفنيوم
 الاكروم أو مفهوم الواقعية. إذ كثيراً ما نعزها للنهم التخيلي، والتمويه
 سواء من قبل المصالح أو تصوراتها، فالمفاهيم الثلاثة خطأ أن
 العمل الواقعي هو الذي يصور أحداثاً وقعت بالفعل وأن الاكروم يعني
 مطالبة الأدب بتصوير الأحداث والمشاكل الاجتماعية أي أن الواقع
 أدبي على تصوير النهم الاجتماعية وأن يدخل من عبور الثقافية،
 وهذا المعنى فإن الاكروم يتوزع ويتداخل مع النقد الأسلافي أي
 يصبح تحديد أسلافية تلك الأسلافي بذلك الأدب والاكروم

بالأفلاق، والتقدم الواقعي يطالب الأدب بالانكسار بتصور مفهوم
 الاجتماعية، وما يصبح مفهوم الانكسار - والفعل - بعيداً عن إطار
 النظرية وفلسفة الفن، ولكن بناء على ما قلناه سابقاً فإن مفهوم الانكسار
 ومفهوم الواقعية يصبح لهما معنى آخر يحصل على نتج من فلسفة الفن،
 هذا المعنى يشتمل في أن الانكسار وتصوير الواقع هو أمر واقعي بالحصل
 الأدبي من الناحية الفنية، وبعبارة أخرى نستطيع القول بأنه كلما
 تعمق الأدب بتصوير العلاقات الاجتماعية من التعامل حتى لأدب
 الواقع ومسوراً فنياً وبالمقابل فإن تصور الواقعي والمنطقي أمر يهبط
 بالأدب والفن - ونحسب أن مفهوم الانكسار بهذا المعنى يتفق بالضرورة
 مباشرة على مسلكي التشاؤم والفظائل كما قد وضع أكثر من
 الانكسار الطبيعي والانكسار الواقعي.

وبما أن نشأة الأدب هي انكسار الواقع الاجتماعي فإن طبيعة
 الأدب لا بد بأن ترتبط بذلك الواقع الذي أنتج فيه. ومن خلال
 استعراض تاريخ الفنون الأدبية العالمية يرى المحقق نظرية الانكسار أن
 الكلاسيكية تنبعث من العصر الإغريقي وأن الرومانسية ترتبط
 بالنهضة البرجوازية، وأن التقدم الطبيعي والتكنولوجي بأنه المدركة
 الطبيعية، ويدعون الطبقة الحاكمة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية
 الاشتراكية لتلك كفة فإن الأدب صورة الواقع الاجتماعي الذي
 أنتج أو أنتج فيه وإن صورة الأدب تعبر بغير صورة المجتمع.

ولعل كل ما تقدم ذكره أسئلة جديدة مثل: أليس الأدب يستخدم
 خاص لغة؟ وما هو غير اللغة المصداق للأدب الذي يتميز عن غيره
 من اللغات؟ لم إن وجد عدة أجيال في مرحلة اجتماعية واحدة ويرى في

طبقة اجتماعية واحدة فهل يفرض هذا شكاً في إنسانهم الأسمى؟ أم
هل يعني تقدم المجتمع تقدماً في الأشكال الأسمى؟ وهل يفرض
انكسار المجتمع انكساراً في الأشكال الأسمى؟ وهل الأشكال الأسمى
التي هي أكثر قرباً من الأصل هي ذات السمكيات المراسل
اجتماعية لديها؟ ولهذا تستمر قبة الأصل القديمة.

على هذه الأسئلة والمسئلات لم يفتها أصحاب نظرية
الإنشائي بل حاولوا الإجابة عنها.

إن النظريات الاجتماعية تفرض بدلاً من الرقبة والموقف
والعالم وكذلك في الأشكال والفكر والأدب حضور في صناعة
إله كائن طبقي أو مجموعة من الطبقات الاجتماعية في التحليل
الأخر. إذ لا وجود للفرد المطلق لأن الفرد خارج المجتمع هو
خارج نفسه والأدب لا يبدأ من عصر فهناك مواد سابقة مثل
الطوائف والطبقات والصورات ودرجة التطور الاجتماعي والأدب. كل
هذه الأمور تؤثر في الأدب أي أنه يتأثر بالصناعة أو الطبقة التي
ينتمي إليها كما يؤثر فيها ثم أنه يقدم نقاشاً إليها والأدب حين
يكتب ويذبح طمأنينة يمر من خلاله بالواقع أو بالمجتمع أو بالعالم. إنه
يشعر أنه هناك عملاً ما في تلك العلاقة وهذا ما يدفعه إلى تعبير
رأيه بصيغة المجتمع أو العالم عموماً شكلاً من أشكال الأدب
والأدب هو الأمة التي يمر المجتمع عن الله من خلالها أو الله
الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأدب.

صحيح أن الأدب هو الذي يتبع قسماً الأسمى ولكن أولاً

المجتمع لذا المصالح أن يظل، إن الإجماع نظرية اجتماعية وإن هذا فردياً لقوة الأولى. إن الأديب وفي اللحظة التي يكتب فيها يحصل الآخرين ويقتل منه من الإطار الفردي إلى الإطار الاجتماعي أو الاجتماعي، فهو حتى لو كان معزولاً في حجرة لا يستطيع إلا أن يذكر في الآخرين ويخبرهم، بل إن حواره الداخلي مع ذاته يحول إلى كتابة ويخبره به إلى الآخرين، إن النسل الأسمى نتيجة جهد فردي، منبر لكن حصيلته الفكرية والفكرية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه.

وطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويثر بها، وطالما أنه يكتب لكي يثر من علاقته بالمجتمع فإن مشكلة الكتابة سر، من مشكلة الكتابة بالتعبيل الأخرى. فهو يزعج الناس بالعام أو الفردي بالخاصي لكي يحقق قنونيته الأدبية شرطاً أساسياً من شروط نجاحها يستل في التواصل مع القراء.

وحسب على سعيد القفا نجد أن الأديب يتعامل مع ظاهرة اجتماعية وأساليب التناسل نتاج للتفاعل مع القراء، وهذه التفاعل يتم عبر صراع وعلاقة من الطرفين. فالأديب وجهه في كبح صياح القفا وتطويعها لخدمته له خلقاً مستحدثاً والأديب أيضاً كان عضو في جماعة، هذه الجماعة ولا الفرد ولا حتى مجتمع القفا هي علاقة القفا والمفردات والرموز، لذلك لا يمكن أن يقال أنه أن يبنى شكلاً أدبياً (الفرمان) خارجاً عن جماعته فالأديب مفيد يسوي لغوي معين يحدد الفروع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للشرطة التي يعيش فيها، والأديب بلا شك يستخدم القفا المفردة ولغة الاجتماع بطريقة

عامة، ولكن حتى هذا الاستخدام للغة - أي الصياغة والتشكيل - يعتمد برؤية الأدب للغة ووظيفتها وابعاد الجمهور الذي يتخاطبه والتي تعد - أي الرؤية - هي التحليل الأمر نادياً لواقع القاص طبعاً سياسياً اقتصادياً ينسحب إليه الأدباء والمطبع يمكن القول هنا بأن الأدب المغربي هو الأكثر على تشكيل اللغة بما يوافي معناه وهو هدف إنساني أيضاً.

من كل هذا يتضح أن الأسلوب أو الشكل له علاقة اجتماعية، ولا شك بأن مفهومات العمل الأدبي هو كذلك نتيجة للتفاعل بين ذات الأدب والظواهر الاجتماعية أو الثقافية العامة. فمفهوم العمل الأدبي وشكله - إذا جاز التعبير - نتيجة للتفاعل الحثيث بين الفرد والمجتمع، هذه العلاقة الجدلية تعكس على العمل الأدبي من حيث هو كل مرشد فصيح للتعبير أو الرؤية شكلاً ومضموناً مبرزة عن مواقف الأدباء من المجتمع والمعلم.

غير أن تواجد هذا البناء ينسحب إلى طبقة اجتماعية واحدة ويعيشون في ذات المرحلة، لا يفرض بالضرورة اتفاقاً في نتائجهم الأدبي وإن كان المرد يستطيع أن يستنبط نتائج مشتركة بين الأساطير الأدبية التي تسبح في مرحلة اجتماعية معينة. كما أن تقدم المجتمع لا يفرض بالضرورة تقدماً بالأشكال الأدبية، ولا التماثلية المجتمع تؤدي بالضرورة إلى تماثلية في الشكل الأدبي لأن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست كلية ولا متوازنة - كما تقدم - بل متعقدة ومتغيرة.

والأعمال الأدبية القصيدة لا تسمى لها أكثر قيمة من الأعمال القديسة لأن تطور الأدب يتأخر عن تطور تلك العلوم الطبيعية والإنسانية وهذا يعود إلى طبيعة الأدب ذاته. أما أن بعض الأعمال الأدبية القديسة لا تزال تتبع قواعدا وتسير فيها إلى أبنائها فهذا يعود إلى أن هذه الأعمال الأدبية قد استطاعت أن تعكس ما هو موجود في مرحلةها، والجوهرية يعني تصوير الإنسان في لحظة من اللحظات تطوره وتروجه نحو مزيد من التحرر والتبسط وفتح القلب، وهو ما يؤدي إلى تصور جليد إنساني مشترك في القديم والحديث وهو ما يجعلنا نستطيع بالأعمال القديسة حتى اليوم، وبعبارة أخرى فإن هذه الأعمال قد تضمنت دائما نسيبا تعطي بالواقع الانساني المسطحي وبالتالي تلك تعطي بالذات الانسانية المثالية ولكن القدر هو الذي يضمن الدلائل التاريخية السليمة. أما الأعمال الأدبية المختلفة فهي الأعمال التي تضمن الدلائل لكن نجاحها في مبالغة الذات إنما يتحدد بتأثيرها على مبالغة الوعي التاريخي أي قدرتها على استخلاص العام من الخاص والثابت من النسبي والعمومي من الخاص، وهذا هو الأساس العلمي للفرق بين المسطحية والعلمية في الأدب.

ومن المفيد أن نذكر أن موقف نظرية الامتزاج من القاريه يختلف عن موقف النظريات الثلاث، نظرية المصادقة ترى أن الأدب يظهر مواقف القاريه، وترى نظرية التفسير أن مهمة الأدب

١٥٥ أهمية من العناصر التي تظهر في القديسة في نظرية الأدب من ١٩٥٠

هي إثارة التسائلات ومرواطف القاريء لما نظرية الخلق غيره أن
الأدب ينسب القاريء ويخلق لديه إحساساً بالجملة المختلفة لم
بالجمال المختلف. ومن كل هذا يتبين أن القاريء مجرد متلقي للعمل.
لما نظرية الانعكاس فإنها تنظر للقاريء كمتلقي ومشارك بشكل غير
مباشر في عملية الإبداع الأدبي.

الأدب حين يكتب .. ويصحب أنه لا يكتب لنفسه .. فإنه يكتب
إلى جمهور من القراء له مستوى النفسي والثقافي ووعي الفني والثقافي
فإن حين يكتب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه القضايا وهذا
يؤثر في تشكيل وصياغة العمل الأدبي. فالأدب الذي يوجه يكتبه
إلى الجمهور العربي غير المتخصص ثقافياً وعلمياً لا يمكن أن يكتب
بأسلوب معقد غامض ملغز بل يفرض عليه ذلك الجمهور أن يتفهمه
بأسلوب ينسجم بالبساطة والوضوح فتكون أن يصح ذلك التوجه إلى
العامة والفرعية، فالساعة لا تتلقى مع الجمال ولا تحط من قيمة
العمل. وفي الجهة المعاكسة يمكن القول بأن الأدب الذي يوجه بأنه
إلى النخبة المثقفة أو الطليعة يكتب بأسلوب آخر. ومع أن هذه
القضية تبدو معقدة إذ أن الكاتب السامع قد يهدف إلى الارتقاء بلقاء
الجمهور العربي ووعي الفني والثقافي فيكتب بأسلوب غير القراء
ويهدفهم إلى مزيد من القراءة الواعية. فإن ما يجبنا هنا أن جمهور
القراء ليس سلبياً أي ليس مجرد متلقي للأعمال وإنما له حضور غير
مباشر أو مشاركة غير مباشرة بالجمهور ووعيه يتدخل .. من ضمن
عوامل أخرى كثيرة .. في تشكيل الأعمال الأدبية وهو ما يؤكد أن
عملية الإبداع الأدبي عملية اجتماعية.

ويعين السمعة عن وظيفة الأدب في ضوء نظرية الانتماء
 يعني أن تكون على درجة بأن هذه النظرية ترى أن الإبداع الأدبي
 عالميا اجتماعيا وهذا يعني أن الأدب تجربة إنسانية فالأدب
 يهدف من وراء انجسده بواجه بشكل جماعي لا لإظهار براعة الفنية
 أو مهارته الفنية أو شعرا من ثقافته - بل لكي تشارك التجربة بشكل
 يؤدي إلى تغير وجهة نظرها - كقراء - أو تعديلها أو تأكيدها كما
 تؤمن به فالمثل الأدبي قد يمر مواقف بعض القراء اتجاه المجتمع أو
 الحياة أو العالم وقد يحد أو يؤكد مواقف الآخرين، وعصيلة كل
 ذلك خلق نوع من الانسك الفكري والشعوري في المواقف
 الجماعي بطريقة غير مباشرة أي من خلال الإبداع والإقرار

فالتسليم الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع أو الطيف
 الاجتماعية هو المستوى الحقيقية للأدب.

فالأدب يحتاج الطفل والشعور ويهدف إلى شحذ قوة الإدراك
 أي إلى استنارة الوعي وتويره وحفزته وإلى فهم العالم أكثر وإلى
 مساعدة الناس على إدراك واقعهم الاجتماعي وتغييره.

ومع أن نظرية ترى أن وظيفة الأدب تغير من عصر إلى عصر
 ومن مرحلة اجتماعية إلى أخرى فإنها تؤكد بأن للأدب التأثير
 وظيفته الخاصة التي تعمل في تحريك الإنسان بكتابه فكره وشعوره
 هذه وأحاسيسه لكي يخرج من المساهمة في تغير واقع الاجتماعي
 نحو الأفضل.

ملاحظات عامة على نظرية الانعكاس

ينطلق من هذا المرمى المبرر لنظرية الانعكاس أنها تستند إلى الفلسفة الواقعية المادية وهي بهذا القلب مضادة للنظريات الأدبية الثلاث سواء في رؤيتها لنشأة الأدب أو طبيعته أو وظيفته. وقد عارض أعلامها عموماً فكرها وفلسفتها طياً عند أصحاب فكرة الفن الخالص والجمال الخالص وولوا أن هؤلاء إما يحطون من شأن الأدب ويحورونه الهام كما يحطون من شأن المبدع للأدب لأنهم يحطون إلى حد ما على أنه نوع من اللعب والفرجة والتشكيل الخالي من أي طغى اجتماعي. وقد رفض أعلام نظرية الانعكاس فكرة الفن الخالص والجمال الخالص كما رفضوا الأدب الخالي والفردية والأهم من هذا وذلك أنهم رفضوا أن تكون المواقف والانعكالات - فحسب - المحور الرئيسي للأدب مع أنهم لم يخلوا أرواحاً وأجسادها في تشكيل الأصل الأدبي.

ولم يتصور رفضهم الفكرة الخالية في ذاته أو فكرة الفرد المطلق والفن المطلق والوظيفة المطلقة للأدب بل رفضوا أيضاً فكرة المصير القسرية المطلقة، وقالوا بأن المصير القسرية يعني أن تتدخل من واقع المرحلة الاجتماعية والثقافية التي تنبع فيها الأدب.

إن أعلام نظرية الانعكاس يشهدون على العلاقة الاجتماعية للأصل الأدبي والفنية وعلى الصلة بين الأدب والمجتمع غير أن مدى العلاقة بين الأدب والمجتمع وبشكل هذه العلاقة قد ظل وما زال مثار نقاش واسع بين أعلام هذه النظرية وعصرونها وبين أعلامها

لهذا يتقدم على النحو ما ترى في كتابات بلينغتون وفوكالز
وأرست فيلر وغيرهم^{١٢٨}.

-
- ١٢٨ - لورد من القاصي حول نظرية الإنساني نظر المراجع الثاني.
- ١ - في البداية الاقتصادية: جورج بلينغتون من إيمان ماسون سونكو من التقدم
١٩٨١.
- ٢ - في المصور الثاني المخرج: جورج بلينغتون من جورج طراباكي بيروت من
الطبعة ١٩٧٩.
- ٣ - دراسات في القومية الأوروبية: جورج فوكالز من أير سكندر القومية القوية
المتحدة ١٩٧٩.
- ٤ - مركزية أو دمجية: جورج فوكالز من جورج طراباكي دمشق من الطبعة
١٩٨١.
- ٥ - نظرية القرن: أرست: لورد من ميثاق طبقات بيروت من الطبعة ١٩٨١.
- ٦ - مشكلات نظم العمال المتعددة: مجموعة من العمال المتعددة: من فريق من
من الطبعة المتحدة - القومية ١٩٨١ قبل تشكيل طلبة العمل والعنف القوية.

نظرية الأنواع الأدبية

تعددت في النظريات الأربع والمصادقات « القصير » « المتوسط » « الطويل »
الامتداد من الأدب كمنطقة عامة لكن كلمة أدب تخرج منها
لشكال أو أسلوب أو أنواع أدبية متعددة مثل الشعر، الرواية،
المسرحية، القصة القصيرة، الخ وكل نوع من هذه الأنواع يخرج
بنوره إلى أنواع أخرى أو لشكال أخرى وهكذا ولا شك أن قضية
الخروج الأدبي قضية عامة في تاريخ الأدب والتعدد الأدبي فهذه الأنواع
أدبية تنظر من وأخرى تظهر وهكذا فهل هناك صلة بين الروائية
النظرية والفرواق كمن جديدة؟ وهل هناك صلة بين الفلسفة والفن
الروائي؟ بحالة أخرى، لسبباً وجدت الأنواع الأدبية ثم ما هي أسس
تصنيف الأنواع الأدبية؟ هذه الأسئلة إذا ما حاولنا الإجابة عنها وجدت
أقرباً في ميدان جديد يسمى علم الأنواع الأدبية أو نظرية الأنواع
الأدبية، ولا شك أن جديدة وبحاجة لها ومختلفة عن جديدة من الأدب
كمنطقة عامة أي أن نظرية الأنواع الأدبية تختلف عن نظرية الأدب
من حيث معادنها وموضوعها. ومن حيث الأسئلة التي تحاول أن
تجيب عنها.

ومن المفيد أن نذكر أنه القلوب الأربعة بعد في العصر الحديث تراكبت كلها وعلمية تطول أو تقصع علومات وفوائد لكل نوع أدبي فهناك ما يسمى بنظرية الشعر، ونظرية الرواية، ونظرية المسرح، ونظرية المسرح العلمي، ونظرية القصة القصيرة، الخ. لكن نظرية الأنواع الأدبية بشكل عام لا تطرح إلى يومنا هذا أصول نظرية لكل نوع أدبي وإنما تطول الإطالة عن السواقيت الهامين القادين ذكرافعا في البداية وهذا لسببا وجعلت الأنواع الأدبية؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية؟

وهنا يمكن القول بأن نظرية الأنواع الأدبية تبدأ تطبعي فهي لا تصنف الأدب بنظرية بحسب الزمان والمكان والقدرة أو اللغة القومية وإنما بحسب بدء أو تطور أنواع أدبية مختلفة^{١٧٩}.

ويشير أرسطو واضح الأسس في تقويم عليها نظرية الأنواع الأدبية حيث قسم الأدب في كتابه الشعر إلى ثلاثة أنواع التراجيديات الكوميديات والميلامات وقد بين عندهم كل من التراجيديات والميلامات في الموضع والمفسرون أو الإماء والفروقة^{١٨٠}.

وقد حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الساعية والفنية والصفات يعني أن يظل منفصلاً عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بخاصة لقاء النوع. وقد ظل يعقل براء أرسطو حتى القرن السابع عشر حيث وجد البعض ضرورة

١٧٩ نظرية الأدب: بدءاً وهناك وأما الزمان، فلهي القوم ميسرة، مسمى ١٩٧١ من بحث

١٨٠ نظرية ما ذكرناه سابقاً من فكرة أرسطو عن التراجيديات والميلامات

ويعمل الفلسفة والفلسفة معنيين على أصال شكسبير. وهذا يمكن
 الأمر. وقد نظرية الأنواع الأدبية لدى أرسطو لم تكن مدعياً شكلياً
 طرفاً. بل كان لها فلسفي فلسفي أكثر بكثير مما نرجح له أن يظهر
 من أجل مدعيتها. لكن في تلك البداية الصحيح والضروري
 الكامل بأن كل نوع أدبي يقدم تجربة إنسانية عظيمة به. ويصل
 حسب مستوى الخاص به. كما أنه لا إمبراطورية المناسبات.

هكذا كان أرسطو جيد. وجود الأنواع الأدبية إلى أسباب
 موضوعية في حياتها. فإن موافق تلك المحققين يدعي في التردد
 الكامل على مدعيتها. وإلا، على التردد الذي يصل حد الطرف عند
 كرونتيه الذي يحاول تحطيم كل مفهوم كلاسيكي. لهذا يدعي
 كرونتيه القسم الأدبي إلى أنواع ثلاثة بأن الأدب مجموعة من
 القصائد المفردة والمسرحيات والروايات المعقدة في اسم واستيعابها.
 أما هندسونه فإنه يعزب كثيراً من تفسير النفسي الذي يرى أن
 الأنواع تظهر نتيجة لحاجات نفسية بشرية سواء من قبل المبدع أو
 القارئ. فربما لو صادف يرى هندسونه أن الأنواع الأدبية قد
 وجدت بسبب نوع من أنواع الحياة الفكرية التي يمكن تقسيمها إلى
 أربعة أنواع:

- 1 - رغبتنا في التعبير الذاتي والوجد الشعري.
- 2 - إحصائيات ذاتي وأعمالهم والوجد المسرحي.

199 - نظر في تلك في تلك الزمان من 1910.

200 - نظرية الأدب: روبرت وولف من 1924.

3 .. اعتماداً على التوافق الذي يمتثل فيه ويعلم الخيال الذي تنقله إلى الوجود والوجود الأدبي القصصية.

4 .. حياة الصورة من حيث هي صورة والوجود الأدبي ككائن قائم بذاته¹⁰⁹.

علاوة من ينظر إلى الأنواع الأدبية نظراً إلى الكائنات الحية من حيث تفاعلها في العالم والسر والظهور والاختفاء والتسوية يرى أن النوع الأدبي هو مراحل تطور مراحل الحيوان والنبات والفسح والفسور والفساد في ظروف السور التي توجد أن تعبرها فسيولوجية وأدب إلى أن مراحل التقدم هذه عملية لا أساس منها من حيث أنها تظهر تطوراً متتابعاً للتعبير يتناول به الفن الغربي حقيقة عملية وكونه غير نسبي بأنه كما لا شيء يقف في الطبيعة فلا شيء يقف في الأدب. لأن النوع الأدبي كالتطور البيولوجي شيئاً ويطور ويتطور. لكن المتطور من الأنواع الأدبية كالمطور من الأنواع والكائنات الحية. لا يقف أثناء وإنما تواصل عناصره في النوع أو الأنواع التي تطورت منه¹¹⁰ ولرب من هذا المعنى قسم بعض الشعر إلى نوعين ملحمي وخفائي بسبب أولهما الملحمي (التيها) والخفائي (الخفائي) وتنتهي لتدخلهما إلى نوع ثالث هو الدرامي. كما أن الشعر الدرامي نوعان أو شكلان ملحمي وخفائي وتنتهي لتدخلهما إلى شكل ثالث وهو الدرامي الحديث.

¹⁰⁹ الأدب والوجود .. هو التوافق المتكامل، القوي، ذو الفكر العبري ط 1، ص 22.

¹¹⁰ التطور في الحياة، توفيق توفيق، ص 22. أو مرة بمراتب الحياة الحياة الصورة العامة ص 22، الأول ص 22، 23.

لما تدعى. إليوت فقد قسم الأديب إلى موافق الثلاثة: الثاني،
والمتحمس، والثالث. وقد سمينا بالصوت الشعر الثلاثة وفي معرض
التفسير قال بأن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى
نفسه وعندما بالصوت، وأن الصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما
يتوجه بالصوت إلى جمهور صغير أو كبير، وأن الصوت الثالث هو
صوت الشاعر عندما يتحدث صديقاً يقرر بين شخصيات متعارفات.
ويقول إليوت إن هذا التقسيم من وجهة النظر فحسب، إذ أن
الأصوات الشعرية كلها لا تعرف هذا الانقسام الحاد في الأصوات
الثلاثة ولا يخرج أي منها على صوت مفرد. ولذا نجد - في معظم
الأحيان - الأصوات الثلاثة قد اجتمع في عمل شعري واحد سواء
كان هذا العمل غنائياً أو مسرحياً أو نثرياً. وعلى الرغم من هذه
الحقيقة فإن التمييز بين الأصوات الثلاثة ضروري^{١٠٠}.

ويوضح مما تقدم بأن الآراء السابقة في تفسير تروح الشعر
الأدبي تستند - على الرغم من تعدد وجهات النظر - إلى الفلسفة المثالية
بدأً من آراء أرسطو مروراً بآراء كروايشيه وجمسون وبرونيلر وويلز
والهوبز بآراء تدعى. إليوت. لذلك نقول نجد تفسيراً سافراً لآراء
هؤلاء جميعاً لدى نظرية الاستعصامي. إذ يرى أن ظهور أو اختفاء
الأصوات الأدبية مرتبط بصفات جمالية اجتماعية أي أن النظام
الاجتماعي هو الذي يرضي ظهور أصوات أدبية ملائمة لدرجة تطوره.
فأولاً ما كان لها أن توجد في بيئة بدوية بل كانت ظهورها يحتاج

١٠٠ - مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد الحليم فودة، ص ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤.

إلى علاقات اجتماعية كـثقافة المدينة وإلى ظهور طبقة وراثية ومستوى من التعليم ومختلفا ومكتبات... الخ وقد سبق أن قلنا نظرية الأرسطائي نطرق إلى عملية الابتاع الآدمي بأنها فعالية اجتماعية. وبالتالي فإن الفلسفي لا بد وأن يكون على معرفة بما من التعليم والوعي الفني والفنرة على الفني النوع الجديد والفنرة.

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 يوجد طرحه الأديب في كل لغة من اللغات ولا يعني هذا أن اجتماعاً يعني الأمر بل يوجد الشعر إلى نثر النثر وبأنه كل منهما طريقة في مجالات التعبير الفني تتبع من طبيعة كل منهما ولا شك أن الشعر يعنى مساهمة وفرايد وهذا الشعر فسطح التشكك نقراً لهذا كان لا بد ظهور النثر من اختراع الكتابة والفنون والصناعات مستوف المعرفة والعلم، ولما كان وجود الكتابة وانتشارها يمثل مرحلة متأخرة من تطور النوع البشري وحياته الاجتماعية فإنه لم يكن مستغرباً أن يعني النثر متأخراً عن الشعر.

وقبل الخوض نقداً في التعرف على أنواع الشعر وأنواع النثر لا بد أن نجيب عن سؤال عام يتصل بهما نظرية الأنواع الأدبية اتصالاً وثيقاً وهو: ما هي أسس التصنيف بين الشعر والنثر أي ما هي الخصائص الخاصة بكل منهما وعلى أي أساس نحدد حينما نقول هذا نص شعري وذلك نثري؟

الحق أن هذه القضية تكررت اهتمام النقاد الغربيين كما تكررت

انضمام ثقافة العرب الفصحى إلى عدد أن لنا غلال العسكري ألف كتاباً
 عنوانه والمصنفات في مباحث الشعر ومباحث الفن، وفي مجال التمييز
 بين الشعر والفن نجد آراء معارضة ومختلفة، فذهب أطول القمبي أن
 يصنفوا الشعر والفن حسب الموضوعات فقالوا بأن هناك موضوعات
 شعرية وموضوعات فنية، وقد ثبت خطأ هذا الرأي من غلال الفرقانج
 الأديبة نفسها، ورأي أمروث أن التفرقة يعني أن يتم من غلال تصنيف
 الخصائص الخاصة لكل منهما وهذا يؤدي إلى القول بأن ما يميز
 الشعر هو عنصر الموسيقى والفوزن والقافية، غير أن أمروث اعترضوا
 على هذا الرأي بقوله بقولهم أن القافية من ماله توافر على عنصر الوزن
 والقافية لكنها ليست شعراً بل نظماً. كما وضع أمروث بأن الاستناد
 إلى التفرقة على أساس اللغة والموسيقى والألفاظ والصوت إذا هو
 موافق بينهم بالمعنى التشككي الخفري، ويقتل الطبيعة الجمالية
 للشعر أو الفن. ويضيف هؤلاء بأن التصنيف يعني أن يتم بالتركيز
 على اختلاف المعنى الأول لكل من الشعر والفن، وبأن المعنى
 الأول للشعر هو ما يسمى بالمصداقية الشعرية أو الحالة الوجدانية،
 وهناك من يرى بأن الشعر شيء كائن لا يصف بالشعر وأنه أكثر
 إثارة للمشاعر بينما يرى الفن الفنون والفكر.

لكننا يمكن أن نسمي توماً بين الشعر والفن في استخدام اللغة،
 فالحق في الشعر أكثر توماً وإبداعاً وفنات غلال مصنف أكثر من لغة
 الفن، فالتأثير يختار الكلمات فربما الكلمات المصنوعة لتكون هذه
 الألفاظ أكثر غيرة على الإبداع بالمعنى الإنشائي والمخاطبي
 والعسكري، ومع أن الروائي مثلاً يختار الكلمات والألفاظ بدقة فإن

الفرق بينهما في الدرجة، وهناك من يرى بأن كيفية تلقي الفن كثير ما تحكمه في شكله وأنته أيضاً لذلك فإن تباين لغة التصيد عن لغة الرواية أو لغة المسرحية ليست كيفية تلقي هذه الأنواع، فالمسرحية تلقي بزاوية وطريقة، والرواية تلقي بزاوية، أما الشعر فيلقي بمادة وطريقة.

وهذا يمكن الأمر بأن هناك من يربط الانفعالات والشعور بالشعر ويربط الأفكار بالشعر مع تأكيد في الوقت نفسه بأنه لا يفرق بين الانفعالات والفكر، وعلى هذا الأسس يعالج الفن البشري والفردية والفلسف.

وعلى الرغم من التباين بين هذه الآراء والمواقف فإن الغلبة من النقاد والمفكرين يظلون بأن ما يميز الشعر عن الفن هو عنصر الموسيقى الواضح في الشعر والخصائص الشعرية ولا بد من تأكيد حقيقة عامة وهي أنه لا فرق بين الأنواع الأدبية أو بين الشعر والفن من حيث الجوهر، فكل منهما يستخدم عناصر اللغة، لكن الفرق بينهما في الدرجة إضافة إلى بروز عنصر الموسيقى في الشعر، والفرق أن عنصر الموسيقى في الشعر قد دفع جان بول سارتر في كتابه¹ وما الأخير إلى إخراج الشعر من دائرة الفن الملتزم.

والشعر نفسه يهدف إلى أنواع منها:

• الشعر القصصي: وقد سمي كذلك لأنه كان يقص على لغة

(1) ترجمة الدكتور محمد حمدي عيسى، طرابلس: دار النهضة العربية، 1977.

موسيقية ويسمى البعض بالشعر الوصفى أو الغنائي لأنه يجر كثيراً
من التزيينات الشعرية والاضافات.

— الشعر الملعبي: وهو الشعر الذي يروي قصة بطولية لولية
وتتألف الملعبة من عدة آلاف من الأبيات.

— الشعر المزماني: وهو الشعر الذي يتل على منبأ المسرح
وقد اقترح هذا النوع بسبب زحمته القوي.

— الشعر التعليمي: وهو الذي يختلف إلى تعليم الأطفال
ويختلف عن النظم كما نعرفه أيضاً العربي في الأغنيات.

أما أنواع الشعر فهي:

— المسرحية: وقد كانت شعيرة في بدايتها كما تقدم.

— القصة: يدرجها الرواية والقصة القصيرة.

وهناك أنواع أخرى مثل المقالة وترجمة النكت والمطارد، غير
أن الميل في العصر الحديث يذهب نحو اعتبار أنواع الشعر المسرحية
والرواية والقصة القصيرة.

الأنواع الأدبية في أدبنا العربي

يقول الدكتورون بأن شعرا العربي ينتمي إلى الشعر الغنائي كما
عرفه الغربيون ولم يوجد في أدبنا العربي قادر الملعبي كما — أنه
الأدب العربي، وأن وحدتين الملاحم الشعبية قصيدة عرفة والتي
التيالية، وسيف بن ذي يونس، الخ ولم يعرف أدبنا العربي الشعر

القدم الشعر النازي أو فن المسرح بسبب البيئة الصحراوية البدوية غير المستقرة في العصر الجاهلي، وعدم استضافة أملاكنا للمسرح اليوناني الذي يفرج على تعدد الآلهة وهو ما يتفق وحقيقة التوحيد الإسلامي، وفي كل الأحوال فإن أولى المسحولات المسرحية في الأدب العربي ظهرت على يد هذلول الغفاري الذي قام بتأليف أول مسرحية عام 1831 بعد ذلك على يد أبي خليل القباني ورفقه.

ولم توجد القصة ببرنامجها الروائي والقصة القصيرة في أدب العربي وإن كان هناك الكثير من الحكايات والمغامرات التي تنسب إلى ما يسمى بـفن القصص، ويجمع القاص بأن أول رواية عربية في الأدب العربي الحديثة هي رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي ظهرت عام 1914. كما ظهرت أول قصة قصيرة لمحمد تيمور عام 1917 تحت عنوان «في الظل».

ولا بد أن نذكر هنا أن ظهور أنواع أدبية حديثة في أدب الحديث والمعاصرة، الرواية، القصة القصيرة، وحتى الشعر المعاصر أو ما يسمى بالشعر الناجح قد تلى اقتصاداً وحواراً وثقافتاً واسعاً لا يزال مستمراً حتى يومنا هذا، وقد توزعت الآراء حول هذه الأنواع الأدبية في مرحلة ولائها بين القرض العام والقبول الكامل، وكان هذا الصراع حول الموقف من هذه الأنواع الأدبية ينعكس في حياته مراراً متتابعاً واجتماعياً.

ويجب أن نستطاع هذه الأنواع الأدبية الحديثة أن تسطر.. بعد كتاب حيد وذلك خلال الرواد من أمثالنا.. النقل الصراع حولها من القرض والقبول إلى مرحلة أخرى اتخذ فيها شكلاً آخر نقل في

الصراع حول تفسير نشأة هذه الأنواع الأدبية، ولم يكن الشكل الجديد للصراع هنا كل من حيث من السابق.

وقد جسد على الساحة الثقافية العربية مواقف متباينة وجهادات في تفسير نشأة هذه الأنواع الأدبية.

نقل الأول في رؤيته الفن الرواية والمسرحية والتعبير للتعبير، وفيما بعد حركة الشعر المعاصر على أنها أنواع أدبية مستوردة من الغرب، مع تأكيد على تراثنا من هذه الأنواع وحتى من تطويرها أو تطويرها، ورأي أصحاب الموقف الثاني أن معظم هذه الأنواع الأدبية ما هي إلا امتداد لأنواع أدبية قديمة أصبحت جزءاً من تراثنا الأدبي، وبعيد حواء في إيجاد عيوب تربط هذه الأنواع الحديثة بالتراث والعمل أحدث مساهمة في هذا السبيل تلك التي قام بها وعلى مثله عرساته في كتابه بالظواهر المسرحية عند العرب الذي صدر بدسوق عام 1981، وينطلق أصحاب الموقف الأول الذين يقولون وبالأخص من رؤية تدعي العلمية والموضوعية لكنها مثيرة للغرب ومعتارة والمعارضة العلمية والفكرية والأدبية إلى حد الانهيار.

وينطلق أصحاب الموقف الثاني (والثالثين) من أهداف أصل يستل في العزم على اللغة مع شيء من المبالغة والتفاخر بتراثنا الثقافي يعرف الغرب من أنواع أدبية حديثة عرفنا أحدثنا منذ زمن طويل، وأنها العربي لا يخلو من تلك الأنواع الأدبية الحديثة العربية.

لكن علينا الموقنين بمكان ما هذه الأمور عامة:

أولاً: إن حدة الصراع بين أصحاب هذين الموقفين يمكن
إسناداً لدى الطرفين بطريقة الوطئة الاجتماعية لهذه الأنواع
الأمية الحديثة.

ثانياً: إن الصراع الحاد حول تفسير تلك الأنواع الأمية
الحديثة هو في جوهره صراع الفكري الحاد الذي كان
مهيماً على أطول المستفيدين العرب، كذلك والمتمثل في البحث عن
الذات أو تحديد ملامح الشخصية القومية بعد الاستقلال الحضاري
والاستعراضي بالغرب الأوروبي، والذي يمر عبر قضية العلاقة بين
الشرق والغرب، وقد كانت مواقف أمينا ومطفيها ومذكربا متباعدة
إلى حد القصص.

ثالثاً: يمثل الموقفان بأن ظهور الأنواع الأمية وانتمائها يخضع
لمرجة تطور المجتمع السياسية والاقتصادية والثقافية والحضارية.

رابعاً: يمثل الموقفان أثر الأوجاع والتحديات الاجتماعية
المتراكمة في الواقع العربي والتي ارتفعت - أو أدت - إلى ولادة هذه
الأنواع الأمية فالموقف الأول يبرز نقلها إلى الخارج إلى الغرب
والآخر يربطها إلى الماضي، وهكذا فإن الطرفين يفتقدان الحاضر.
لذلك، يسم الموقفان سماً بصورتهما عن تفسير نشأة هذه الأنواع
الأمية الحديثة لإغفالهما أثر الظروف المحلية المحيطة بولائها.

وأخيراً لهذه القضايا التي يشارك فيها أصحاب الموقفين يمكن
القول: بأن الموقف التراثي يخلط بين مفهوم الحكاية والقصص وفق
القصص وفق الرواية كعند الحديث، فلا يخلو تراث طبع من

التقصي والمنكبات والأساطير وليس غير ذلك كله كلها تختلف من
في الرواية الحديثة من حيث الموضوع والأسلوب والهدف، ولا
تتصور حداثة هذا النوع الأدبي على هذا الأساس بل إن في الرواية حداً
لا يدرك من أوضاع مثالية لظهوره وإنشائه فلا يدرك من طبيعة المجتمع
بشرى ككيف يولد علاقات اجتماعية مركبة إضافة إلى مستوى من
التعليم الذي القراء والقراء على القراء ووقت فراغ ودور نشر ومنكبات
ومعتقدات... الخ.

أجل كل ذلك يعني وجود هذه الأنواع الأدبية في العراق والعالم
لا بد أن تختلف لم يحدث هذه الأنواع الأدبية الحديثة في مصر
بالقائمت؟ ولهذا لم تظهر هذه الأنواع في مناطق أخرى من الوطن
العربي إلى الآن مثل شبه الجزيرة العربية والتي لا يوجد بها مسرح ولا
رواية).

لما المؤلف الثاني الذي يعني وجود هذه الأنواع الأدبية في
العراق غير مهم بأنها مستوردة من الغرب أو يرى في أصل الأسرار بأنها
جاءت بسبب فكر المجتمع العربي بالغرب، فإنه ينبغي أن نتذكر
نتيجة وليس سبباً لظهور هذه الأنواع الأدبية، فذلك أن المتأخر لا بد له
أن يختار أو يتخلف عما يتقدم وأصواته ورواه وطموحاته وإذا كان
العرب لا يذكر الفكر والفكر فإنه لا بد وأن يؤكد بأن رؤية الفكر على أنه
سبب وليس نتيجة اقرب عليها نتائج مختلفة لذلك إضافة إلى أن
المصاحبة هذا المؤلف يختلفون تفسير أسباب تبني الأنواع الأدبية
العربية من الأنواع الأدبية الأوروبية في ظروف ولاعتقاد.

أول تصور عالمي للتصنيف بطريقتان رؤية جديدة لهذا النوع العربي الحديث رؤية لا تذكر أكر القوافل أو أكر القرب في تشكيل رؤية هذه الأنواع الأدبية وفكرها ونفها وحتى لغتها وإذا نجهد في ربط هذه الأنواع الأدبية بمركبة القصورات الاجتماعية في بلادنا، وبصورة أخرى ربما أكثر دقة نحن بحاجة إلى تأسيس اجتماعي لهذا النوع الحديث، وأحسب أن هذه المهمة تقتضي على سائر القروى التي نعيشها مركبة الأدبية والفنية. ذلك أن التأسيس الاجتماعي سيحدد وظيفة هذه الأنواع الأدبية بشكل أكثر دقة وهذه بدورها ستحدد ماهية هذه الأنواع أي خصائصها الخاصة وإذا أجزأ هذه المهام سيكون مقصودنا امتلاك معايير نقدية مستقلة من داخل الأعمال الأدبية العربية، وأمل كل ذلك يساهم في تحديد النظام الأدبية والمصطلحات النقدية ووضوح رؤية الكثرين من قضاة الفن يومئذ بأن القصة شكل روائي عربي براء، وأنها ظاهرة مسرحية براء أدبية، وأنها براء فن القصة القصيرة براء القصة كما قد يساهم كل ذلك بالفتاء على القروى التي نسم نجرية الشعر العربي الحديث ابتداءً ونقلاً.

وبني أمراً أن أقول بأنه لا ينسب لهذا العربي اختراعه تلك الأنواع الأدبية التي ظهرت في أوروبا، فكل منضج سماه وخصائصه وبناهي كبرياء الأدبية.

١٩٩٠ - هذه المقالة نشرت في مجلة العرب، حول تلك الأنواع الأدبية العربية، مستندة من مقالة نشر كان بها في مجلة الفكر الأدبي الذي صدر يوم ١٩٩٠، ونشرت كذلك.

التطور في الأدب

البحث عن نظرية الأنواع الأدبية يقضي إلى البحث عن التطور الأدبي وهنا تكمن نظرية الأنواع الأدبية تهتم بالبحث عن أسباب التفرع والتغير الأدبي وأسس تصنيف هذه الأنواع، فإن البحث في تطور الأدب يحاول أن يذهب عن السؤالين السابقين إلى تطور الأدب وكيف يتطور أي هل يتطور الأدب كثيراً من طوائف الطوائف الطبيعية والطوائف الإنسانية أم لا، أم سلباً متبركاً البحث في تطور الأدب وغيره من الطوائف الطبيعية والإنسانية بدأ في القرن التاسع عشر، بل إن مفهوم التطور بشكل عام يعد من أهم المفاهيم التي ظهرت في القرن التاسع عشر، فقد حظي باهتمام العلماء والمفكرين والفلاسفة والعلماء، وحقق في كل علم ومعرفة حول المجتمع أو الكون أو الطبيعة أو الفن، الخ. وقد أحدث إدخال مفهوم التطور على هذه العلوم ثورة عارمة، فقد ظهرت المفاهيم والفروع وطرائق التفكير، الأمر الذي أدى إلى إحلال الإيمان بالتغير والتطور والنسبية محل الاعتقاد القديم بالمعتقدات والثوابت المبدئية الثابتة السرمدية.

ومفهوم التطور يختلف عن مفاهيم التقدم أو التمرر، فالتقدم يعني التمرر نحو الأفضل أما التطور فإنه يعني التمرر سواء أكان هذا التمرر سلباً أم إيجابياً، لهذا فالتقدم فيه حكم إيجابي على التمرر، أما التطور فهو قرار محايد، ويمر مفهوم التطور بالمرر المتمايز الفلسفي، فهناك من يرى أن التطور يحصل على التمرر كما يحصل على التمرر ومن يقول يحصل التطور على أن تتم المستويات سلباً أي التمرر أو التمرر التمرر والتمرر مع التمرر التمرر، وهناك أيضاً من يرى أن التطور أساسه التمرر والتمرر والتمرر التمرر، ولهذا مفهوم التطور إلى التمرر الأدبية أحدث علاقات واسعة بين التمرر والمفكرين، تعود أساساً إلى التمرر التمرر مفهوم التطور من جهة وصول التطور الأدبي من جهة ثانية.

ولما أحدث التطور على التمرر سواء أكان هذا التمرر سلباً أم إيجابياً فإنه يمكن أن نفس مظاهر التطور في الأدب، في لغة الأدب المعاصر التي تختلف عن لغة الأدب القديم، وفي الموضوعات والمضامين والأشكال والظلمات وفي الوزن والموسيقى الخ... وفي في المسرحية مثلاً نجد أن هناك تقرأ المصاحبة صورة البطل المسرحي فقد كانت صورة البطل مقصورة على الأكلة ثم أصبحت الأكلة ثم الأبطال الأسطوريين، ثم أصبحت عليها صورة الملك أو الأمير ثم المفكر والعالم وأخيراً صورة الإنسان العادي، وفي الرواية نفس تقرأ في صورة البطل في صورة التمرر، وصورة التمرر، وصورة التمرر الخ... كما نفس استقلالاً أو تطوراً... في الشكل الذي يعتمد على التمرر والمذكرات والمراسل إلى الشكل الذي يعتمد على بناء عقدي أكثر تعقيداً الخ.

وسنطرح فيمر هذه تيمنا إلى السؤال الأساسي وهو كيف تطور الأدب؟ هل الأشكال الأدبية المتغيرة متخذة من الأشكال القديمة مع التعديل الكيفي كما تقدم؟ وهل تطور الأدب بمر وظيفته التي ترمي إلى ترو طبعه أو تجميعه أم تطور بفعل الزمن كسائر الأشياء الأخرى، أم بفعل السببين الكثير، أم بفعل التطور الاجتماعي والفلسفي والاقتصادي، أم بفعل قوانين ذاتية داخلية خاصة به؟ وأخيراً هل تطور كما تطو بقية الظواهر الثقافية أو كما تطور العلم، خاصة وأن مبدأ التطور في الأدب قد استلهم من مبدأ التطور في العلوم الطبيعية.

يوضح هذا التدرج المبين في وجهات النظر التي يتصل بطرفي العلاقة التطور والأدب، وبفعل استلهم مبدأ التطور في الأدب من مبدأ التطور في العلوم الطبيعية هو ما جعل أولى المحاولات التي تبحت في التطور الأدبي تتناول مع التسلسل الأساسي ككائن حي وتطبق على الأدب القوانين التي أكد تأسيسها علم الطبيعة والحياة.

وفي هذا المجال وقد بحثت بحوث سيمورا الطغمة القوية وسيد عام 1997 أول محاولة للتوفيق بين تاريخ الفن ونظرية التطور، قائدة على المنهج الطبيعي، وأطلقت محاولة سيمورا محاولات أخرى في تطور الفن مثل محاولة جيوليتا لين في فرنسا وهجروسي في ألمانيا وهاموند في اسكتلندا... وقد خلق مفهوم التطور على النمطية والأدب والنظم... الفع وانضمت لفلسفة التطور بدلائله الأصلية على تولد التنشيد أو التمر أو الارتداد ونهضة العملية كما هو الحال في علم الحياة على أنها عملية مستمرة عن طريق التغير

السلافي أو الانشقاق من جبل إلى جبل. لكن مع إمرته تبنى الأسلوب
 فهو جديدة في حياة العصر السلافي. في حين أنها تعاقبة عن طريق
 المسحاكة والتعليم في حياة العصر القوي. وقد أضافت «ميسرة» وأن
 لم يلبثها يوماً عاماً الأول أن تطور برفق مع التقدم والتفاني أن التطور
 والقانون عام من قوانين الطبيعة^{١٢٨}. واستمررا لهذه المحاولات حاول
 «مريش» «ميسرة» التي سبقت الإشارة إليه. أن يحصل مع الآخر
 الأمي سراً لهذه كلاً عضياً. وقال بأن القرن الأمي يرقى لم
 يحصل كما يعمل الكائن الحيوي يرقى على فرع البيولوجي. ولكن
 أن يحصل إلى لون آخر. وهكذا. كما قال «ميسرة». وكانت المسألة
 الفرنسية مع «جورج» واقفت مع «ميسرة» وفي القرن السابع عشر
 تحول الشعر الغنائي على يد «الرب» إلى لون القصيدة البعيدة «ميسرة»
 الأولى على يد «ميسرة» في القرن الثامن عشر. واقفي أراد «ميسرة» بأن
 العمل الأمي لا يكون مستقراً إلا بغير حالات أو سبلات ثلاث:
 (كمال) ومالك المعروفة (بأن الثبات يكاد جسد وملكه وظهوره
 ساطع على هذا النمط يبلغ الكمال. فيصير أن يخرج العمل الأمي
 إلى الوجود عندما يكون الشكل المسند من هذا اللون في أوج
 حيوته لأن الكائنات حرة واحداً فقط والقدان الذي يولد قبل الأوان أو
 بعد الأوان لا يستطيع أن يبلغ النور. وهذه النظرية على نظرية «ميسرة».
 وقد كان «ميسرة» أحد ألبانه. تعالج «ميسرة» موضوعاً لحياتنا الحاضر
 حياة أكثر مما تعالج تطور الأدب في «ميسرة». وقد انطلقا بهذه

^{١٢٨} تطور في القرن الثامن عشر.

وهذا على اعتبار أنها مبنية على شيء عاقل، بين حياة الفرد وحياة
 أنه لون أدبي، ويقول بأن التطور البيولوجي للذكائن الفرد ليس فيه مثل
 هذا التعاقب الأدبي، وأساءه ويؤخّر إلى دراسة الأكتاف حين بالغ في
 استمرارية تدويرها وتحويلها إلى أكتاف أخرى^{١٢٠}.

ولكن هل يصح تطبيق قوانين التطور العلمي على التطور
 الأدبي؟ إن مقالة العلم تقتضي عن مادة الأدب، فصفة العلم ثابتة
 نسباً ومحتواء إذا استطع أن نتحكم بها ونسيطر عليها، نوحاً أما
 مادة الأدب فهي لها روحها وإتقانها إن سمحت نفسها لأصالتها
 بمشاعر الإنسان وأفعاله وتفكيره، ويمكن القول بأن التطور العلمي
 يعتمد على حقيقتين:

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

والحقيقة الثانية تستل في أن الحقيقة العلمية الجديدة تسبق
 الحقائق القديمة، وهناك الحقيقتان اللتان تتحكمان في تطور العلم لا
 نجدعهما في تطور الأدب، ذلك أن العمل الأدبي الجديد والقديم
 يأتي الذي يضيف جديداً إلى مسار الأدب^{١٢١} قد لا يأتي نتيجة التراكم
 على الأعمال الأدبية القديمة، كما أن العمل الأدبي الجديد والتقديم.

١٢٠ وهو أول ما يؤخر النظر في التوزيع العلمي للفرد الأول من هذا بحث يعتمد على
 كتاب الكاتب بعنوان سميت من هذا وفي كتاب على هذا الأسلوب وهو
 القشيري، وفي مقالة في نظرية الأدب من هذا.

أخيراً لا يصح الأصول الأدبية القديمة بل تستمر قيمة الأصول القديمة إلى زمن جديد.

وهذا يستدعي السؤال الذي طرحناه في البداية وهو كيف يتطور الأدب مستحسناً أن تسلط الأجواء على هذه القضية استعاضاً إلى أنماط النظريات الأدبية وغيرهم من المفكرين والفلاسفة.

لقد قلنا بأن أفلاطون وأرسطو أنكرا الشعر في الواقع وفي الفن، فالشاعر عند أفلاطون يملكه المظهر بشكل مزاوٍ من طريق الإكراه لما أرسطو قد فضل أثر العلاقات الاجتماعية في الأدب، كما صنف من وراء كتابه الشعر إلى رسم طريقة على الكتابة تراجمها جهته أي أن أرسطو وضع قواعد وفنونه لا بد للشاعر من إتقانها حتى يصح (أو يصحح) شعراً مقبولاً، والأهم من هذا أن أرسطو حدد وظيفة ملكة الشعر لا شعر ينشر الزمان أو المكان.

ومع أن أعمال نظريتي الشعر والنقد توسون بأن العلم والفن يتطوران ويتقدمان، فإن مواقفهم من تطور الأدب قد لا يختلف كثيراً عن موقف أرسطو.. بالنسبة الأخير.. على الرغم من تفاوته الواضح.

لقد أكدت نظرية الشعر دور المصيرية القومية في الأدب والفن، ووجهت العلم والأدب على طريقي طبيعي، وقال أعمالها بأن كل خطوة في تاريخ الفن إنما هي إبداع أو خلق خاص، ومفاهيمه متغيرة ومن ثم قيل بأن أغلب الخطوات في الفن ليس نشوءاً أو ارتقاء متصلاً بأنه لا يكثر في الأساليب، والأحداث المتغيرة أو الأساليب الاجتماعية، وهذا يعني أن الأصول الأدبية عبارة عن قواعد غير

متداخلة ولا متجانسة وغير متسلسلة ولا متعاقبة، فكل عمل انساني نتاج
 عبارة فردية، وهذه العبارة لا يمكن أن تنقل من فرد إلى آخر لذلك
 قولنا «كانت» أن الشهادة أو السوعية في الفن «لا يمكن أن تنقل»
 ولكن الأصل يقتضي أن السوعية الطبيعية مباشرة إلى كل فرد وأن
 التقضي بالعبارة في النظر أن تتعدد بها الطبيعة مرة أخرى على فرد
 آخر بنفس الطريقة^{١٨٨}، ويكرر القسوس هكسلي في القرن العشرين
 كلام كانت حين يقول «إن كل غلاف يبدأ من البداية في حين أن وعلى
 العلم من ناحية أخرى يبدأ حيث انتهى سلفه»^{١٨٩}، ولا شك أن هذه
 الآراء تكلف عند النظر في الأدب حين تنفي تأثير وفيلسوف بين أديب
 وآخر كما أن كلام كانت يوحي بأن هناك قوى غامضة تسبح السوعية
 الفنية وهو ما يهدد مرة أخرى إلى إلهام فلاطون، بل إن هذا المصن
 يمر منه «جون كروم» بصراحة مستنداً إلى الاختلاف الجوهرى بين
 الفن والعلوم حيث يقول: «إن السوابع الفنية لا يمكن أن تنقل من
 سلف إلى تلميذ» ويضيف بأن التلمذ في الفن يعتمد على فكرة
 الفرد وحده والاعتماد من هذا وذلك أن «كسب العمل الفني يمكن
 فيما هو أصغر من مجرد التلميذ في السلكة المتخللة أي سوعية
 العبارة التي تجعل من الوصف، كما يمكن في القراءة البصيرة التي
 تنقل إلى حياة الطبيعة والإنسان وتلك السوعية الفنية لكل ما هو
 جميل ورائع وجليل، مما يسر ما شغلت القلوب ووجدت في العمل
 عبارة الفن والعبارة وهذا عنصر لا ينسب لقله أو ليربته إلى فرد آخر،

^{١٨٨} النظر في الفنون ج ١ ص ٢٨.

^{١٨٩} السراج الجديد ١ ص ٤٤.

غير غير مفيد بأي تقليد وأي تعليم، بل إنه يترك الحياة وهي أو إلهام على نفوس متفاد، يهبط إليها عذفاً وطلاً من البصير المخبر من الكثرة ولا يمكن أن يكون برفه أسر مثلاً لأهل البوم مما كان عليه لأهل الكثر الذين عاشوا في أقدم العصور^١ إن هذه الأراء تسلط بأن العلم يتطور ويتقدم لكنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن الفن، وطبقاً لهذه الأراء فإن الفن والأدب يسير في مسارات خاصة به، فهو يخرج نطاق عملية التطور لأن الأدب الفرد عالم مستقل قائم بذاته لا يتأثر بتأثر من المبدعين، إن مفهوم التطور والإيمان به لا يتلخج عامة على مبدأ الإبداع الأدبي من جهة والفن الأدبي من جهة ثانية لأن التسليم بالتطور الأدبي يعني التسليم لإثبات عديدة في عملية التماثل الأدبية هناك كائن الأدب ظاهرة متطورة فهو يؤثر ويتأثر بالسياسي والقوى الاجتماعية والأفكار السائدة والأمصال الأدبية المستفجرة والتدريج كالتدريج لكن كل هذا يتألف مع نظرية الإبداع الخاص المستقل التي تربط الإبداع بالمعيرة الفردية، فالأدب - من وجهة نظرها - يندج أشكالاً أدبية جديدة من أمثال نفسه أو من تصادف الزمان بالطريقة وحدها.

وهذا القول به يتلخج من الصفحة ١٤ أن الأدباء المبدعين يسهون بالفعل في تقديم أمصال أدبية جديدة تروي المسار الأدبي، لكن الأخرى عليه قد يتلخج من وجهة نظر قوية ترى أن المعيرة وهي أكثر المتأثر ترفاً والتأثراً لا بد لها وأن تتقدم أو تتسجم مع العصر

^١ المرجع نفسه ج ١ ص ١٨٨

الذي توجد فيه أي لا بد لها من شرط ^١فرضي محدد، بل لكل من
 الطريقة هو في مرتبة العلم والفهم، واستجابته لذلك الشرط
 الفرضي، وإضافة إلى هؤلاء الذين يرفضون فكرة التطور استناداً إلى
 الفصل بين العلم والأدب، وإلى القول بأن كل أدب عالم مستقل،
 فإن هناك مفكرين غيرهم يرفضون فكرة التطور استناداً إلى حجج
 أخرى لا تعدد كثيراً عن حجج السابقين، فبدلاً من القول بطريقة
 التراجع الأدبي فإن هؤلاء يقولون بأن كل عمل أدبي عمل فريد،
 وحذاء يرفضون مفهوم التطور في الأدب بشكل واضح وصريح.

ففي حين ينكر هؤلاء عوالمه أي تقدم في الفن وليس لها تقدم
 في الفن ^٢، فإن مند من إلويوت يرفض حقيقة التطور الأدبي
 فربما بدلاً من ذلك من وجهة نظره فلسفة التوطيعة مؤكداً أن كل
 أدب أوروبا من عهد هوميروس إلى وجود جوانس ويشكل تراثاً
 متواصلاً ولا يفصل كرواتب بعضها من بقية غيره، كل عمل في إنا
 هو عمل فريد ^٣، وقد روج كرواتب هذه الفكرة ورفضها فلويسونكر
 والجند في قوله: فإن كل عمل من أعمال الفن إنا هو في جوهره
 حاض حاض لا يتجوز، فالمعمل الفني نتيجة طريقة التراجع فريد، وضع
 جمال هذا العمل من حقيقة أن بعده يصدر بنفسه عن نفسه ^٤.

ولكن هل كل عمل أدبي عمل فريد؟ إن هذا القول أيضاً به

١- التطور في الفنون، ج ١، ص ٥٤.

٢- المراجع نفسه، ج ١، ص ٥٤.

٣- المراجع نفسه، ج ١، ص ٥٤.

جانب من الصفة فكل صفة وكل كمال على كل إنسان قريب من بعض الجوانب لكنه في الوقت ذاته ليس قريباً تماماً لأن كل إنسان وكل كمال وكل عمل أدبي وفي اشتراك مع غيره بمقتضى كثرة سواد من حيث الموضوع أو الموضوعات أو الشكل أو من حيث النوع. صحيح أن الأعمال الأدبية تختلف فيما بينها في بعض الوجوه لكن الصحيح أيضاً أنها تتهرب فيما بينها في وجوه أخرى. إن الصفة أدوية الجنس والجنس ومحمود نروني تختلف فيما بينها من حيث جوانب لكنها تشترك فيما بينها بصفات تجعلنا نطلق عليها جميعاً لفظاً بالشعر. بل إن آثار الأعمال الأدبية فيما بينها قد توجد طبعاً حديثاً يختص بالبحث عن مواطن التأثير وتأثير هو الأدب المطبوع لذلك فإن التركيز على أوجه الخلاف والتميز فحسب لا يفي حاجة عن التركيز على أوجه الشبه أو التماثل والمطووع أن يمتنع الفلاسفة المسيحي وأبرز الملامح المشتركة العامة والملائم الخاصة المسود. وإذا كان أرسطو وأبوالفردوسيون وسائر العقوليون يرفضون فكرة التطور ويحذرونها بما كيدهم فزعم الفيلسوف مرة وفردية العمل الأدبي مرة أخرى. فإن نظرية الاستكمال تكتف مرة أخرى موقفاً متطرفاً لكل هؤلاء في هذه القضية الهامة.

وقد سبق أن قلنا بأن نظرية الاستكمال ترى بأن عملية الإبداع الأدبي تحتاج فعلية انضمامها كما ترى بأن ظهور أو انقراض أنواع ينطلق من حركة المجتمع. يعني أن التطور يحتاج لحركة الصراع والمضاهاة. وإذا انتهى الصراع انتهى الحركة وبالفعل انتهى التطور. ولكن الأدب بمقتضى نوعه متأخر عن مقتضى أشكال الحركة

فهو الأدب لقانون تطوره خاصة به تبعاً للمكان؟ يجب أن نعلم هذه النظرية بأن الأدب لقانون خاصة ترتبط بمصالحه القوية كما أنه يخضع في الوقت نفسه للقوانين العامة التي تحكم الظواهر الثقافية العامة، ولقوانين الطبيعة ترتبط بالقوانين الأخرى، والمجتمعات 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 تحكم الظواهر الثقافية بشكل عام، وعلا على أن الأدب لا يطرح العلم، كما يعني أن الأدب السعيد ليس أفضل من الأدب القوي، فالطريق الأخرى يخضع لقانون خاصة أدبية وقانون عامة، وعلا يعني أن الأدب الحديث أكثر تطوراً من الأدب القديم لكنه ليس أكثر تقدماً منه أي ليس أفضل جمالياً وهذا من الأدب القديم.

إن السبيل القوية التي يتبناها معارضو النظرية في الأدب والتي تعقل في قوائم بأن الأدب ليس تراكمياً ولكن على الرغم من الخصائص الخاصة للظواهر الأدبية فإن الأدب تراكمي بمعنى الشيء في أساسياته في الموضوعات، وفي المحتوى، وفي الأفكار وفي الأسلوب، وأما أنه في هذا كله أقل من العلم.

إن هناك أمثلة أدبية كثيرة استمرت بتبنيها حتى يومنا هذا، وبالمقابل فإن هناك الكثير من الأمثلة الأدبية التي اختبرت راحة في

1990 - حول مبادئ النظرية الإنشائية من التطور في الأدب، نقل في كتابه الكتاب الإنشائي،
وعن الأدب، د. إبراهيم كوكب، ص 104، وهو معروف بمساهمته في الأدب.

والفعل بالفتح ورواها ونحوه بالفتح فبما بعد من حيث الضمان
المشهور بهاء وليس جتماً على كل لسان أن يبدأ من قول الله
تعالى

إن لم يكن لا يستطيع أن يطلع الصلة بالبيان مهما يدل من
جود في هذا السيل فهو بطور ومختلف ويطور ويختلف ويرتاب من
جديد في شيء من الأمثلة لا كل الأمثلة... إن الأصل الأمية
الخطية أصبح لها وجود عن طريق عملية طويلة من التطور مع
التدخل القوي والكييفي، وتبدو أضاف جديدة للشكل، والبناء إلى
البناء الجديد، وهذا يعني أن الأصل بطور بالفعل لكنه لا يعني أن
الأصل الأمية تمسح أو تنعدم، أو أنها تسر بصورة واحدة في
إتجاه واحد، أو أنه يتشعبا على سبيل واحد معين، أو أنها تسرف
تستمر في نموها بالضرورة في المستطلي، أو أنها تتطور بصورة
مستمرة دائمة وفي كل مكان دون أن يجرى طريقها إلى وجود
بدايات جديدة أو أن كل فن حديث هو أكثر تطوراً من الفن الأقدم.

إن تاريخ الأدب يدل على تطور هذا المعنى، ذلك أن عملية
واسعة النطاق من التحول الثقافي مع تغير لكتيفي، تراكمي، تطبيقي
قد حدثت في القرون ولا تزال تحدث، وأبست هذه العملية عامة
ومختلفة، أو واحدة متطابقة، أو حتمية القوام بل هي عرضة للتغير من
الحالات الخاصة والحركات المتعددة.

الأدب والأيدولوجيا

الأيدولوجيا كلمة غير عربية، ولا توجد باللغة العربية كلمة مرادفة معناها بدقة، وجعلها في الفكر الفلسفي الأوروبي مفاهيم واسعة والمعريفات متعددة تصل إلى المئات^{١٠٩} لكن هذا لا يعني إذا ليس هو مجال بحثنا، وحسباً أن يأخذ الأيدولوجيا يعني علم الأفكار، أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية، أي مجموعة التصورات التي يمر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعلم الطبيعي وعلاقة بالعلم الاجتماعي. وهي بهذا تولي مصطلح الطبيعة وإن يكن مصطلح الطبيعة يصل بالدين، وهي تصل بدم سياسية اجتماعية ثقافية الخ.

وإذا كان الفكر الاجتماعي يؤدي إلى فكر، أصبح الإنسان عن نفسه وعن المجتمع من جوانب فإن الأيدولوجيا غير من مرحلة إلى

١٠٩ - استمد من الفيلسوف لكارل في الأيدولوجيات، ميشال فاكو، ألفا رابند وسيد
البحراني، بيروت، دار الفكر ١٩٨٢، وعمل العلاقة بين الأدب، الأيدولوجيا لمفظة هذا
من الفيلسوف الألماني من كتاب يفكر في إطار الفكر الغربي، د. عبد الحليم إسماعيل،
بيروت، دار الفلم ١٩٨٢.

أخرى ومن عصر إلى آخر. وما أن المستمع ليس كلاً متجانساً وإنما
يتمتع بمعدل المستمع الواحد ألتولوجيات مختلفة يمر من ألبان
القرى الاجتماعية ومعالجتها المتعارضة.

الألتولوجيا إذن مصنوعة من مواقف المختلفة المشتقة
والأدب من ناحية ثانية هو التعبير بالكتابة عن مواقف الأدب من
المستمع أو من الحياة من عوالم. فهل هناك علاقة بين الأدب
والألتولوجيا؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب فما مدى هذه العلاقة
وشكلها؟ ثم إلى أي حد تؤثر ألتولوجيا الأدب في عصر الأدب؟
وهل هذا التأثير - إن وجد - إيجابي كلياً أم هل يوجد من ضده
العمل الأدبي أم يوجد تأثيره القوي؟ هذه الأسئلة الهامة ستعرض لها
بإيجاز.

لعل أول من أشار إلى هذه العلاقة القوية والهادية الفكرية
ماكس برادش عندما قال: «الأدب لغة الحياة» هذه العبارة تعني أن
الأدب يحدد موقفاً من الحياة أو يقوم بتفسيرها في أدب. لكن لغة
الحياة أو اللغة موقف منها أو تفسيرها يتطلب قبل ذلك تفهيمها أي
يتطلب أن يتسلح الأدب بعرض وفكر قادر على تفسير الظواهر
الاجتماعية المختلفة وكشف أسرارها أي لا بد له من الإلمام بنظرية
فلسفية تفسر العمل البشري وبنواته واحتمل هذه الزاوية في الحياة
وعلاقتها بالخير. وكل هذا لا يمكن له إلا من خلال قراءته ومعالجته
وغيره إضافة إلى إلمامه التام بالحياة واستكناهه الجذر البشري ولا
بد من المعاداة والمكابدة العقلية أيضاً. ولكن إذا قام الأدب بكل
هذه المهام الصعبة فهل هذا يعني أنه أكثر قيمة؟ قبل الإجابة عن

هذا السؤال يحسن بنا أن نعرض لمواقف الفطريات الأدبية من هذا المبدأ.

ولما لمّا تقدم أن نظرية المساواة لم تحدث من الفطريات البشرية وإنما كذا لم تحدث من فكره أو إيمانه أو اعتقاده بل طالت الأديب والاكرام بعلمه الخلاقية مرة والفلاسفة وعلمه الخلاقية مرة أخرى وأرسطو.

لما نظرية الفطريات قد أسي فلانها وتلقاها وأيضاً بالفكر عالياً فالتأثير بذلك وبأفكارهم بالسرقة الشخصية والسرقة الفكرية وقد فطروا ذلك المبدأ مع معرفة الطبيعة البيولوجية في المجتمع الأوروبي، ولا شك أن هذا الإيمان بالفكر والفكر الفطري الخلاق الفطري على أفكار أي شيء من ذلك ومن أفعال نفسه أصبح جزءاً من البيولوجية الطبيعة البيولوجية التي كثر في العصر الأديب كثيراً على صعيد الموضوعات والأساليب والأفكار على الرغم من أن الفطريات الفطرية وبما هي موضوعات علم النفس قد وضعت بأن الفطريات لا يشار عن تأدية البشر مع أنه يشار عنهم.

وأما نظرية الفطريات بالفكر واعتبرت التي الحق التي التي لا تربط بآلة متفردة أو خالصة، وقالت بأن الأفكار والمفاهيم ومواقف الأديب لا قيمة لها فقد كانت ترى أن الحياة هي الحياة وقيمة وأن الأفكار شرب فاسد لا سبيل إلى إصلاحه... بل إن الشيء الجليل في هذه الحياة هو التي فاست به كتاباً في حد ذاته. وقد أصبح هذا الإيمان بالأديب كتاباً في حد ذاته أيضاً تقريباً باسم بالعرف والأفكار الزائدة والموسيقى الصناعية مع الهروب من إعطاء معنى محدد. وأن

الأدب تجربة إنسانية وعلى علاقة حميمة بحياة الناس فقد انهار هذا الإيمان على الرغم من وجوده فلا يزال كد أمثاله بين القراء والآخرين وانه شعاع نقي لكن بالذات مستطاع والواقع مستعد.

لما نظرت الانكسار فقد طابت الأدب بالإيمان بالذات الاشتراكي العلمي وإن يمر في أليه من قيم إنسانية أصبحت كقول أيدولوجيا مثل العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى التسرب في تقرير مصيرها. والأدباء الذين يصفون في أكتهم من هذه الأيدولوجيا ويسم آتهم بسمات ذات علاقة حميمة باعتبار الموضوعات أو في الشخصيات أو في الأحداث وحتى في استهدافهم القراء وبعد أن طقت على ذلك في أدب العربي في أمثال حكاية وقطار وأهل حسي وغيرها.

لا شك إذن بأن أيدولوجيا الكتاب تؤثر في رؤية الكتاب وقدره ووظيفته وانكسار على العمل الأدبي موضوعاً ومضموناً وشكله وكما رأينا فإن الإيمان بالقرء العفري السطحي أصبح أدباً مغفراً للأدب الكلاسيكي سبي بالأدب الرومانسي. كما أن الإيمان بالاشتراكية العلمية أصبح أدباً سبي بالأدب الواقعي الاشتراكي ويمكن القول بأن تجربة الشعر المعاصر في أدب العربي قد تشأت نتيجة أسباب متعددة من ضمنها لرد القراء المعاصرين على الأيدولوجيا السابقة كما أن القراءين لهذا الشعر ولهذه التجربة يتكلمون في رفضهم من مواقع أيدولوجي محددة.

إن كل عمل أدبي يتطوي على موقف، وحتى الأدب القوي الذي يجهز في القلوب من تحديد موقف يمر تحت ذاته عن موقف.

واللافت فيه على أن الموقف الأدبي هو الذي يستند إلتصافهم الاجتماعية والأدبولوجية، فالأدب في الحقيقة أو بعبارة أخرى لما رؤية محددة من المجتمع والحياة من حوله وهذه الرؤية قد تكون مستقلة الواقع وقد تدور للتصالح معه كما تدور إلى تجاوزه وتخطيه، وكل هذا يعود بحسب الأبناء الاجتماعيين والأدبولوجيين كذلك، وإن كنا نقول بأن الرؤية الفنية المستقلة والتصالحية تستخدم الأدبولوجية السابقة لتقديم العالم الفني ما كنا مستظراً وهو ما يفقد العمل الأدبي مسحة الحركة والحياة، أما الرؤية التجاوزية فإنها تقدم العالم الفني حلياً بالحركة والحياة لأنها تجسد التناقضات المتخللة في المجتمع، وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإصلاح، أي يوفق العمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية.

إن كل ما تقدم يؤكد بأن العلاقة بين الأدب والأدبولوجية علاقة عكسية وهنا نصل إلى سؤال عام يربط عمل الأمم في العمل الأدبي والفكرية أو الموقف الأدبولوجي أم الإحاطة الفنية؟

هناك لا يهتدون سوى بالفكرية أو الموقف الفني الفني من الصياغة الفنية وهؤلاء يترسبون ما يسمى بالموقف الأدبولوجي، وبالمقابل هناك فئة لا يهتدون بالفكرية أو الموقف الأدبي بل كل منهم يعصب على الإحاطة الفنية أو الصياغة والتشكيل الفني والفني وهؤلاء يترسبون ما يسمى بالموقف الفني أو الجمالي الخالص، وكلاهما مخطيء، لأن الانحياز بالفكرية أو الموقف الفني الفني من صياغات الصياغة الأدبية يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى بالأدب الدعائي، وبموقف أد الأدب الدعائي لأية فكرة ويكون متفرداً

لأن الأدب يعتمد على الإبداع والابتداء والتصور والتجسيد وليس من موهبة تقديم الأفكار. كما أن الأدب الفصحي يفل على غير الأدب من تجسيد رؤيته تجسيدا فنيا. وبهذا وجد هؤلاء الأدباء - الذين تلج عليهم الفكرة والموقف - نقاداً يمدحون أصنافهم نسبياً إلى موقفهم الأيديولوجي فإن هذه الأعمال مبرحان ما تقبل وبطريقة السليمة.

كما أن الأصنام بالإطار الفني والفكري والفنكيلي دون إغارة الفكرة أو الموقف أي أصنام بعد عملاً فائراً لأن السبل الأساسي الذي يخلو من موقف يقفد بوزنه لأنه يقفد إلى شرط السليبي من شروط نجاح القصة الأولية السهل في التوصل مع القراء فالأدب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز لنا مهارته الفنية وروايته القوية، بل أن يكتب يوحى من مشكلة اجتماعية أو فنية وفلكية وهو يهدف من وراء كتابته أن يشاركه أكبر عدد ممكن من القراء في التفكير فيها ويوضح الحلول لها.

ويوضح هذا تقدم بأن موقف هؤلاء المؤلفين يندرج بالمعنى من قضية عميقة في النقد الأدبي وهي قضية المفسرون والشكل في السبل الأساسي. وقد أصبح واضحاً في أواخر هذه بأن التركيز على مفسرون السبل الأساسي لا يقل حدة عن التركيز على شكله وأصنافه أن إحدى مهام النقد المعاصر هي بيان درجة التفاعل والتضاد بين مفسرون السبل الأساسي وشكله وبهذا يكن الأمر فإن كل قول يعطى على موقف كما يقولون مغاير ومغاير يعني أنه التزام الأدب بالأيديولوجية معينة بوجه من فهمه المجتمع والحياة وهو ما يميز أدبه بعد ذلك من

أدب أدب امر عاجز عن تحديد موقف فكري واضح ولا يستند في تصوراته للحياة إلا إلى الحدس والتخمين.

غير أن الأدب المطروح بأيدولوجيا محددة يواجه تحدياً كبيراً لم يحلّه أصعب مسائل في مدق فكره على إقامة توازن دقيق بين الأيدولوجيا ومخططات الحياة الأنية بحيث لا يغلب جانب على آخر. فالوعي الأيدولوجي لا يغلب أبداً وطناً كما أن القلب بالضرورة والتشكيك وعدم الانحياز بالفكرة يؤدي إلى فقدان الأدب لصوره وطاقته. لذلك فإن المهمة الملقاة على الأدب الخارج عن كل إقامة علاقة صحيحة بين الأيدولوجيا والأدب تسم بالكار وطاقته والاستيعاب أي أن الأدب الخارج عن كلتي يستطيع أن يلهم توازناً دقيقاً بين وعيه الفكري ووعيه الفني.

إن كل ما تقدم يوضح بأن العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا علاقة صعبة، بلغة قلنا مع سارتر بأن كل قول يعطى على موقف وإذا استطاع القول بأن الأدب جزء من الأيدولوجيا والتخيل الأمر ومع ذلك فمن الضروري التأكيد بأن لكل منهما استقلالاً نسبياً. فكل منهما يعطى وفق أسس مختلفة عن الآخر، وكل منهما يتفاعل مع العلاقات الاجتماعية بطريقة خاصة. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأيدولوجيا نظام من المفاهيم والتصورات الاجتماعية فهي محددة ومتغيرة بينما الأدب والفن عامة يتعدت توجهاً إلى كل الحدود والقوانين والقواعد. لهذا كله فإن العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا ليست علاقة بسيطة بل مركبة ومتداخلة وبالحقيقة الشديدة.

وليس أدل على ذلك سوى وجود أعمال أدبية عديدة متعلقة

الأيدولوجية أصبحت، بل وأكثرهم عهد وهناك لغة جديدة على ذلك التي أكثرها شهرة أوداج نظرية التي. كان موقفاً المنهجية والبرهانية على الصعيد السياسي لكن إنتاج الروائي جاء مضافاً البرهانية إلى حد أن العلاقة الذكر الأنثوي المنطقية أصبحت الأدبية شواهد على توسيع البرهانية المحاكمة وفرب القيلولة لكن هذه الاستنتاجات لا تنفي قولنا بأن الأيدولوجية الأدبية تؤثر في عمله الفني فكراً وفناً ولا تفر من الحقيقة التي توصفها إليها والتي مؤداها أن العلاقة بين الأدب والأيدولوجية علاقة متبادلة وشكلت ومن الصعب القول بما بأن هناك علاقة بين النقد والأيدولوجية فالنقد الفني الذي يتعامل مع القصص لا بد وأن يكون له موقف فلسفي في- بمعنى أن النقد يمتلك رؤية مستندة للواقع الاجتماعي تدور من خلال موقفه وعامله مع القصص الأدبية. فلك أن تبحث عن وظيفة الأدب بقضي بالضرورة - أو يعني - البحث عن مهمة الإنسان وبالتالي فإن إيمان النقد بفهم متعدد للأدب ونظيره ووظيفته يأتي امتداداً - أو عكساً يعني - لموقفه من الواقع الاجتماعي كما أن موقفه من الواقع الاجتماعي ولو امتداه الأيدولوجي، يتكس على موقفه من الأدب ومهمته. وكذا أن المرء يستطيع أن يستبط الأيدولوجية القاسم أو الروائي من خلال قصائده ورواياته فإنه يستطيع أن يستشف الأيدولوجية القاد من خلال نقده للقصص وعامله منها.

وبحسن ما أن الذي عند أعلام النظريات الأدبية ترى بأنهم في القصص تلك الأدب وظيفته ووظيفته كانوا يعتبرون عن الأيدولوجية مستند.

فالمسطر مثلاً حين يضع وظيفة سرمدية للأدب فإنه يعني بذلك التعامل بين الأدب، والعلاقات الاجتماعية كما يعني التعامل بين الإنسان والعلاقات الاجتماعية. أما نظرية التعبير التي ترى أن مصدر الأدب هو الفرد التعبيري فإنه قد ساعدت بذلك في بناء أيدولوجيا الطبقة البرجوازية المباشرة التي نشأت على أساس من الحرية الفردية الاقتصادية والاجتماعية والفلسفية.

وبما كانت عملية الإخضاع الأنثي في ضوء نظرية التعبير فردية وفنية بالمدرجة الأولى، فإنها تخرج العملية الاجتماعية في ضوء نظرية الإنعكاس التي ترى أن الإنسان كائن عيني وأن عبوره ومشاركاته جزء من مجموع الطبقة التي ينتمي إليها لذلك فإن الأدب انعكاس للعلاقات الاجتماعية وهو ظاهرة متغيرة التي تؤثر وتتأثر بالواقع الاجتماعي، فكل متونة بالأدب والواقع في حركة مستمرة والتعامل دائم أيضاً.

إن التعامل مع الأدب إبداعاً وبناء وثقافياً يرتبط بتفاعيم محددة للإنسان وميوله والعلاقات الاجتماعية السائدة ورواية مستقبلية، وعليه فإن الأدب يعطى في عبء الأنثي أن يصعد رواية من المجتمع والمطلب وكذلك القائد في تعامله مع العمل الأنثي يصير من رواية من المجتمع والعالم.

الأدب وعلم النفس

الأدب وعلم النفس يتوكلان في مسيرتهما واستعدا فالحديث عن
 أيهما ركن من أركان الأدب والأدب - العمل الأدبي - الفكري
 يلقي بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية والوجدانية لدى
 المبدع والفكرية وقد قلنا سابقاً أن نظرية التعبير في محاولاتها
 التركز على أثر الانفعالات والحواس وحركة الخيال في إبداع
 الأدب قد مهدت لوجود الفرونية وساهمت في إيجاد العديد من
 الدراسات النفسية التي أثبتت بأنواعها على عملية الإبداع الأدبي من
 وجهة نفسية أو حاولت أن توضح الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في
 نفس المبدع.

وقد طرأت عملية الإبداع الأدبي لتكشفها الدراسات العلمية
 التي تدل على العمق وراء هذه الظاهرة المعقدة إلى أن علم
 النفس يقدم دراسات علمية متعددة حول الإبداع الفني وتقدم مفاهيم
 جديدة لتدل عليها أن العملية لامتالات ذكية منظمة يدير مبدعها
 بطريقة أكثر على عمليات التركيب والتبسيط والربط والتنظيم عن بقية
 الناس فالعقري لا يختلف عن بقية البشر سوى في الدرجة، وفي

مكتوبة العربية نرايات واقعة في هذا المجال قام بالأولى الدكتور مصطفى سويده بعنوان الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر العربي^{١٥١} ثم تبعه تلميذه الدكتور عصري بحيرة بعنوان نرايات أخرى فكتب حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية^{١٥٢} ثم قام بدراسة أخرى حول الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية^{١٥٣} وهناك من يقول بأن النقد الأدبي رمت قد قام على أسس نفسية وهم يشيرون بذلك إلى كتاب الشعر لأرسطو وما تضمنته من حديث عام عن التطهير أي من الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المطلقين، وهما يمكن الأثر بأن علم النفس الحديث قد قدم تفسيرات جديدة للأدب لمثل أهمها محاولات فرويد، والبيضاء بواج، وقد فرغت هذه التفسيرات نفسها على ساحة النقد الأدبي إلى حد أن يوجد نهج نقدي متكامل هو النهج النفسي في النقد الذي يستمد معانيه ومفاهيمه من معطيات ونهائج علم النفس الحديث.

وسواء كنا مع هذه التفسيرات الجديدة أو عيناها فإن الأثر الذي لا شك فيه أن هذه النرايات والبحوث قد تركت بصمات واضحة على النرايات الأدبية والنقدية، إلى حد يمكن القول فيه بأنه لا يوجد نقد حديث أو معاصر إلا ويتخلل نراياته النفسية مصطلحات نفسية.

١٥١ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر: د. مصطفى سويده القاهرة دار المعارف ١٩٥٥.
 ١٥٢ الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: د. عصري بحيرة القاهرة دار المعارف ١٩٥٥.
 ١٥٣ الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: د. عصري بحيرة القاهرة دار المعارف ١٩٥٥.

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، الاستبلاطات، والروابط، ثم الإدراك
 النفسي، التصور، التخييل، تداعي السعات، الوجدان، الانفعال،
 العاطفة.

الحياة العقلية

يرتبط علم النفس في الحياة العقلية ونفس 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 والمشاعر العقلية التي يشعر بها الإنسان في
 حالة اليقظة، يشعر بشعر بحرارة البحر، يخلقي الخيال، يلهو بدم
 السيارات، بأحداث الثاني من جوان، وقد يشعر بالفرح والحنين أو
 يشعر بالكتاب الذي قرأ منذ هذه كلها أفكار ومشاعر عقلية عقل
 منطقة الشعور عندما تكن شيئاً من هذه الأشياء القديمة قد يستحوذ
 على اهتمام أكثر من غيره مثل الكتاب الذي قرأ فيه، وهذا يقول إن
 الكتاب يمثل صورة الشعور أي أنه الصورة العقلية هي تلك النفس
 الأكبر من اهتمام في هذه المنطقة، أما ما قلل به غلونا والاهتمام

199 - عرفنا هذه المصطلحات النفسية والألفا البرومانية مسبقاً بصرفنا من كتاب علمي في
 الماضي، قد نرى بعد الفهم الجديد، نرى هذه المصطلحات الجديدة 199 من من 19 حتى 19

محل الأفكار الأخرى فيقال عندئذ أنها تسجل وحشية الشعور غير أن
بذرة الشعور وما يحل محلها قد يتطوران فيحل كل منهما محل الآخر.
بما - ما وراء الشعور، أو غاية الشعور

وهذه المنطقة تعد مستودعاً للتجارب الطفلية التي لا يدر بها
الإنسان في وقت ما، ولكنها مباحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور
بالوسائل العادية. كتداعي الماضي وذاكر والتجارب التي تكون في
العادة ككلمات، فإننا ذكرت أنها على غير موضع هناك ومنها
ولكن كلمة بالمتخي أو غيرها تصرف إلى حد القسري بهذه الكلمة
أن سلسلة من الأفكار تتوارد على ذهنك، وكلها تدور حول معنى
هذه الكلمة أو لفظها أو ما يربط بها من أفكار تعرفها عن حياة هذا
الشاعر ومكانه بين شعراء عصره، وربما بين شعراء العروبة عامة فمن
لي أنت لك كل هذه الأفكار عن الماضي المتوحي أن الأفكار
كالت مستكة في منطقة ما وراء الشعور أو غاية الشعور، فكل
التجارب التي تحل منطقة الشعور تدخروا إلى منطقة ما وراء الشعور
أو غاية الشعور وليس مستكة فيها إلى أن تستدعي إلى منطقة الشعور
كلمة بالوسائل العادية المتأخرة.

فلاحتفاظ بتجارب الماضي في شبه الشعور ذو أثر كبير في
حياة الشخص العادية ذلك لأن لتجارب الماضي لم كانت تنسى
لذلك عليه أن يستأنس حياة الطفلة من جديد يوماً فوماً ولحظة
فلمحظة ولم يكن لخاصية القرب أو البعد تأثير في حياته ولم يكن
في فترة الإقامة من لتجارب الماضي في حل مشكلات المستقبل.
من ذلك واضح أن كل من تصور ومخييل، وشكر وذاكر وليس

المخاض على الباطني، إلا يستند أكثر جهوه والفكره من الحاربه
للناسي وأحداثه المستبكه في شبه الشعور أو ما وراء الشعور.
جـ ـ اللاشعور، أو العقل الباطن

هذه المنطقة شبه منطقة ما وراء الشعور من جهة وإختلافها من
جهة أخرى، فهي الشبهها من جهة أنها تدعى بعض النحارب العقلية
وإختلافها في أن النحارب السدرة التي انحدرت إلى اللاشعور أو
العقل الباطن كانت مرة مؤلمة.

فنعظم هذه النحارب رغبات لم تتحقق أو مخاوف عرت
كبات النفس، أو أفعال لم يسمع لها نظام المجتمع، وفيرة الحياة
الاجتماعية والتحقق، فالنحورت إلى أعمال النفس، وأنم بعد من
الممكن مستحوزها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية، من هذه
الوسائل أسلحة قلوب، قلوب السطويسي، السطيل نفسي، عيالات
السيوة والاعول، الاضطرابات النفسية البخل، وفي هذه العيالات
السلطة تخرج الرغبات المكبوتة والأكثر النفسية السرية في منطقة
اللاشعور إلى منطقة الشعور وتدخل المنطقة النفسية.

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من التوافق النفسية
التي تدفع الإنسان إلى الاتجاج نفسي بصفة عامة والأفسي بصفة خاصة
مردها إلى الرغبات المحبسة والفرحات القياضية المكبوتة التي تزل في
الحياة الشعورية كثيراً لا يشعر به الإنسان (كما يرى فرويد) لأن
العقل الباطن ليس عادياً عادلاً ولكنه يظل فعال يؤثر في حياة
الإنسان العقلية على غير شعور منه.

الاستعدادات والذواق

إن عبارة الطبيعة البشرية التي نرددها في مناسبات كثيرة هي ما نعرفه باسم النفس وبالمثل الإنساني القطري. وهذه الطبيعة البشرية تتكون من صفات فطرية تنقسم إلى متوسماتين: متوسمة الاستعدادات ومتوسمة الذواق.

ويدخل في الاستعدادات القدرة على الإدراك الحسي وعلى التصور والتحليل وغير ذلك من العمليات الإدراكية. كما يدخل فيها الذكاء والمواهب الفطرية الخاصة كالسرعة الفها والسرعة العملية وغيرها من المواهب الخاصة التي توجد لدى بعض الأفراد دون بعض. أما الذواق فهو كل حالة فاعلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة وتواكب معي بعوي إلى غاية معينة، والذواق مركب من ثلاثة عناصر: من غير عقلية وسلوك يصدر عنه، وهناك يرمي إليه، والذواق القطري عند الإنسان هو ما كانت تثيره فطرية، وهذه فطرية، أما السلوك الذي يصدر عنه، فعلى الإنسان أن يتعلمه في قلبه الأماني.

والفرق بين الإثنين أن الاستعدادات موقها سليبي، والذواق موقها إيجابي، وإذا نسبنا لها نسباً عسباً فالاستعدادات كالألات الساكنة، والذواق كالسيرككت التي تنقلها إلى الحركة والفعل.

والاستعدادات والذواق تتصل بالوجدان، فإنا نحس الاستعداد ونحبه في سر ومهارة كان السرور ولا كان الألم، وإذا نظر الذواق النفسي بآلية أعليه السرور ونجذبت في النفس الفعالات سارة ولا حصل الألم والارذات على النفس الفعالات مؤلمة.

أ - الإدراك الحسي

الإدراك الحسي من الوجهة النفسية هو أساس العمليات العقلية، وهو يعني الفهم أو التمثل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء، وإنشائها وأسمائها وأبعادها بواسطة البصر، وإدراك الأصوات والصفات بالسمع، والأطعمة بالذوق، والروائح بالشم، وملابس الأشياء باللمس، وهكذا فكل ما يدرك يحطه من الحواس يسمى إدراكاً حسيّاً. والإدراك الحسي أمر الملحوظ في الإنتاج الأدبي، فإذا كان هذا الإدراك قوياً وأيضاً استطاع الأديب أن يصف ما يحس ويصف دقيقاً مطابقاً للواقع، والإدراك الحسي يدخل كثيراً في بناء الصورة الشعرية فهناك صور شعرية تعتمد على حاسة البصر وأخرى على حاسة السمع، وصور تعتمد على حاستين أو أكثر.

ب - التصور

ومن الإدراك الحسي بدأ التصور، وهو استحضار صور المبركات الحسية عند غيابها عن الحواس من غير انصراف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبدل، فإذا وقعت أمام حشر طبيعي تشاء بالمعنى في هذه الحالة إدراك حسي، فإن انصرفت عنها استطعت أن تراه أيضاً، وما تراه في هذه الحالة يسمى بصورة حسية بصرية بالمعنى الطبيعي.

والتصور هناك فسيح لتصور فيه والتحول لواقع الأشياء والتعميم غير الذي يساعدكم على وصف الجاريم وميضاً دقيقاً، ولبيان الناس في الإدراك البصري يؤدي بطبيعة الحال إلى بناءهم في التصور والقدرة على التصور.

نشأ التحليل من الصور، والتحليل أنواع، فهنا منها ما يسمى بالتحليل الإنشائي أو الإنكثري، وذلك لما له من مكانة ملحوظة في العمل الأدبي والصور، والتحليل الإنكثري هو في حقيقته استحضار صور أشياء لم يسن إدراكها في حقيقتها إدراكاً عسيراً والصور المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في مستلها، والمجند فيها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صورة غير مألوفة في عالم الواقع وذلك كالصور التي تكونت عن التشبيه الخيالي كما يقول البلاغون، فالتشبيه الخيالي يكون عنه في الحالة صورة مركبة من عناصر، كل عنصر منها موجود بذاته بالحس، ولكن مجتمعا التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما لها وجود تحليلي أو خيالي.

ومن التحليل الإنكثري إسناد العمل إلى غير مصدره التحليلي كإسناد التكلم إلى الحيوان وذلك على قول النحوي:

يقول بتمسب يركب حصاني أمن هذا يسار إلى الطمات
ومنه أيضاً إسناد الشعر إلى الجسد كقول النحوي في التحليل
مخبراً على أهد أهد:

لتحليل من التعللوم مسخراً لا نظام التللى ولا تكلف
ومنه إسناد بعض الاتصالات إلى النبات كإسناد الفعل الحمر إلى الريح كما في قول حذيفة الأنصلي:

وقاديا لفسحة الرمضاء واد سقاء مضاعف التيت الصميم
نزلنا نوحه فحسداً قسداً حو المرجعات على القطيم

ومن التخييل الابداعي ما هو سطحي وما هو عميق، واختار التخييل
الابداعي السطحي بأنه لا يخضع للإزاحة وبأنه ليس له غرض معين
وبأنه لا يعيد بالزمان ماضياً ومستقبلاً ويدخل في هذا النوع ما
يسمى بأسلوب التشتت. أما التخييل الابداعي العميق فيتميز بأنه له
غرضاً يتصور ما يشعر به الإنسان ويدخل على تخيلته وبأنه يخضع
لإزاحة التخييل، ويرتبط بالمستقبل وهو نوعان: تخيل علمي وتخييل
فني. ومن أمثلة التخييل العلمي ما يجري بهن السهون المسماري
مثلاً حينما يفكر في وضع تصميم شيء ما. أما التخييل الفني فمن
أنشده ما يجري بهن الشاعر وهو يعظم قصيدة في موضوع خاص،
ويختار السباح في التخييل الابداعي العلمي علمياً كان أو غير علمي،
بأنه ينفرد التخييل العلمي، وسدى سارته والتجربة العلمية في
الحيات. ويختار التخييل العلمي يتبدد بالواقع وعدم تكرر برامج العلم
الشخصي وعواطفه وسوء التصادف. أما التخييل الفني فيذكر برامج
العلم وفوقه وعواطفه وشخصيته كما يذكر برانكف الذي وسواهم.
وهو مضطرب إلى ذلك ليعطي على تصويره روعة ويصنع عليه ثوباً من
التخييل بمر العواطف ويستجوي الأكفاد.

الغائي المعنوي

ومن المسلمات العلمية المتوزدة في الإنتاج الفني والغائي
المعنوي، ويقصد به تولد المعنوي على القمن واحداً بعد الآخر
لوجود علاقة بينهم. وقد حصر أرسطر عواطف الغائي المعنوي في ثلاثة
هي التخليد، والتضاد، والافتراف الرمزي أو التمثالي، فمن الغائي
المعنوي يعامل التخليد أن ترى شخصاً فذا كرك يشخص أمر تعرفه

وبذلك التشابه بينهما في ملامح الوجه أو الصوت أو طول القامة
كذلك تذكرنا التجارب السارة أو المؤلمة بأحاطها في تجاربنا
الحالية لما بين التجربة الحاضرة أو الماضية من تشابه.

ومن تداعي المعاني يعالج الفيلسوف أن الطويل يذكرنا بالتقصير
والكريم يذكرنا بالخييل وهكذا ومن تداعي المعاني يعالج اللاكثرتان
الرماني أو الممكناني أن الحوادث التي تحدث للإنسان في زمان أو
مكان واحد يستدعي بعضها بعضاً.

ومفكرة تداعي المعاني لها أهمية بالغة في الأدب ابتداءً وانتهاءً
لأنها هي الأسس النفسية للأساليب الفنية من تشبيه واستعارة
وسجع وكناية.

أ - أثر تداعي المعاني في التشبيه

فالأدب يرى شيئاً من الأشياء فيذكر من طرق تداعي المعاني
ما يشبهه من أشياء كان قد أتركها من قبل، فيختار منها في حال
التشبيه ما يحقق غرضه ويطلق مقتضى الحال، فإذا رأى رجلاً مشرباً
وشبهه باليدر فما قلت إلا لأن كسوراً على شتران الوجه واستعارته
وملائحته قد استحدثت إلى ذهنه نظائرها في البشر فاختاره مشبهاً به.
وكذلك إذا سمع صوتاً غريباً وشبهه بصوت الفيل، وأسهل أنواع
التشبيه من حيث التفكير والافتراء ما كان طريقه بوجه تشبيه فيه من
الأمر البسيطة التي تتكرر بالحواس، ولشد أنواع التشبيه حاجة إلى
التفكير وأسهل الفهم والفروية ما كان كل من طريقه بوجه تشبيه فيه
صورة مركبة من عناصر متعددة ومن أمثلة ذلك قول شاعر يمدح ظروفاً
وتراء في نظام القوم فيصفه قسراً يذكر على الرجال بتركيب

ب - أثر تعاضد المعاني في الاستطراد

عرفنا أن ظاهرة تعاضد المعاني في الأساس النفسي للتشبيه، ولما كان التشبيه أسهل الاستطراد فإن ظاهرة تعاضد المعاني المعطية تدخل عليها من طريق التشبيه كعناصر نفسي لها أثراً.

والاستطراد كقوية تهيؤة تعاضد من التشبيه بالمعاقبة والإقتران في التوصل، فقلت في الاستطراد لا يرى شيئاً يذهب الأمر في سبيل أو أكثر كما هو الحال في التشبيه، وإنما أدت تعاضد أن التشبيه هو عين التشبيه به، بناء على التوصل المتعاضد في الحقيقة وإنما يقول البلاغيون: إن الاستطراد يقوم على التعاضد أن التشبيه والتشبيه به فربما من أفراد كلي واحد ومرد هذا التعاضد بلباقة الحال هو الإقتران في التوصل والمعاقبة بتجسيم وجه التشبيه والتشبيه حتى يعطى على الوجه القابل بين التشبيه والتشبيه به وإلا عجزنا فيه واحد.

وبعد الكلام عن الاستطراد نجد الإقتران إلى أن البحث في معاني الظروف اللغة يظهر أن كثيراً من الظروف قد تستعمل في الأسهل استعمالاً مسجولاً على سبيل الاستطراد ثم التكرار التناول والاستعمال ترويض هذه الاستطرادات وحيلت هذه الظروف تستعمل في معانيها المسجولة كما لو كانت من معانيها الحقيقية، وكثيراً ما تستعمل في كلامنا استطرادات، وإن أن نطعن إليها من فقلت قولاً مثلاً: عاش سيدة طريفة عريضة عبيدات فاطمات والقمر من الشمس من صفات المسلمات فاستدعنا إلى التوضيح، والاشارة هو من قبل الاستطراد، وكذلك الأمر في قولنا عقل لم يأتى الخلق، حكم صارح، حفظ باسم، الخ والسؤال الآن هو ما لا سبب في انقاس مثل هذه

الاستعارات الاستعارية؟ أليس الظن أن السبب يعود إلى حكم اللغة والإكاف وطول الزمن. ولعلك يمكن أن تسمى هذه الاستعارات باستعارات غير صحيحة.

وبما يلحق بالاستعارة إسناد الحياة إلى الجمادات وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحيوانية وإعطاء النفس في تحليل هذه الظاهرة موقفه الأول يرى أنها من بابها مغلطات أسطوانة لدى الإنسان البدني. والتي يعودنا إلى فرد الفيلسوف الإنساني إلى ترجمة أن بيت فيمثل ما يحيط بالإنسان من الكائنات.

ج - لغتي السعدي في الكتابة

الكتابة في اصطلاح علماء البيان لفظ أطلق ولابد أنرم معناه مع جواز زيادة المعنى الحقيقي للفظ والواقع أن الأسلوب الكتابي يقوم على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل لغتي السعدي لأنها باستعمال تستخدم التلازم ويريد المتلازم هنا كناية بكرة وماهية الفكر من التكرار مثلاً فذلك لما بين تكرار وماهية الفكر والتكرار من تلازم. فالتكرار يستلزم ويستلزم التكرار كراهة تقديم الطعام للضيوف، وذلك يستلزم ويستلزم كراهة الطبخ، وهذا يستلزم ويستلزم كراهة إعداد الفاء، وذلك يستلزم ويستلزم التكرار أيضاً كراهة تخطي وماهية الفكر.

من كل ما تقدم يتضح أن الأساليب البديعية ترجع في المبدأ الأول إلى هذه الظاهرة النفسية الهامة في الحياة العقلية، ظاهرة لغتي السعدي. وهناك عمليات عقلية أخرى إضافية تساعد عملية

اتصالي المعاني في اتصال هذه الأساليب كالقصور والخيال ولا
تلك أن التجارب والمشاهد من شأنها أن تقوي تصور الإنسان
وتوسع دائرة حياته كما تساعد على إبراز ما بين الأشياء من علاقات
وروابط ومعارفات.

الوجدان

الوجدان في اصطلاح علماء النفس أمر يشمل الاتصال
والملاحظة وعلى هذا القصور الذي يشعر به الإنسان عند رؤية منظر
طبيعي أو لآلة الذي يحثه من أحداث مؤلمة لا يسهى الفشل فقط
ولا عظمة فقط وإنما هو مزيج من الاثنين معاً.

الاتصال

هو حالة حسية نفسية تكثر بضطرب لها الإنسان حساً
ونفساً وتظهر أكثر طويلاً والاتصال لا يظهر إلا حين تكون غيرة
من القرب في حالة نشاط وذلك كالخوف والرعب والغضب
والفرح والحزن والاشمئزاز والسحب والتهوؤ والاتصال ثلاثة
أنواع: أولي والثوري ومشتق فالأصل الأولي هو ما يصحبه غيرة
واسمها أما الاتصال الثوري فاصطلاح مركب من الضمان أو أكثر
ويعني أمر يظهر الاتصال الثوري حين تكون غيرة أو أكثر في
نشاط وذلك كالإبراء المركب من الاشمئزاز والغضب والاتصال
بمعنى مشتق إذا اتصل بحالة حدثت في الماضي أو إذا تعلق
بحالة متحدث في المستقبل فكل من الأسف والندم والحب
الفسير الفاعل مشتق لأنه يصل بحالة حدثت فاضت على

وقومها أو تمتد عليها أو أباد جسمك بسببها، وكل من القلة
والرجاء واليأس والقنوط اتصال مشترك أيضاً لكنه يرتبط بعاطفة الخطر
وقومها.

العاطفة

العاطفة الاتصال قوي بجميع حول شخص أو شيء أو معنى معين
ويرتبط به كعواطفهم الحب والكره والصداقة والطرح والوطنية
وعاطفة المرحم القاتل، وتتكون العاطفة من تكرار اتصال الفرد
بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة، لرجي فيه شواجع مختلفة والتي
في نفسه مشاعر سارة لئلا، أو تهيئ لديه بعض الشواجع والتي في
نفسه مشاعر مؤلمة مريرة.

والعاطفة قد ترتبط بأمر محسوس فوصف بأنها عاطفة بحسبة
مثل عاطفة محبة الأب، وعاطفة الصداقة، وعاطفة الولاء للوطن، وقد
ترتبط بأمر معنوي فوصف بأنها عاطفة معنوية، كعاطفة محبة العدل
والأمانة والكره، وكعاطفة كراهية الظلم والحقارة واليأس والفرقة.

الاتصال والعاطفة

كثيراً ما يحدث الخلط بين الاتصال والعاطفة ليقال مثلاً إن
الحب اتصال وإن الحزن عاطفة، ولهذا يصعب التمييز بينهما، فالعاطفة
تنظيم ومعاني ثابت نسبياً ومركب من عدة استعدادات انفعالية تدور
حول موضوع معين قد يكون شيئاً أو شخصاً أو جماعة أو فكرة، ومن
هذا ينتج أن العاطفة تختلف عن الاتصال من ناحيتين على الأقل،

فالمحاكاة المستعملة كانت نسبةً في حين أن الاتصال سلكاً مبرمجاً
والمحاكاة موضح عناصر التبرير عليه في حين أن الاتصال سلكاً غير
مفيد موضح عناصر.

الوجدان والأدب

لقد بان الوجدان هو ناسية السرور أو الألم التي تكيف بها كل
عملية عقلية، ولذا كانت الوجدان موحداً من الاتصال والمحاكاة فلهذا
استطاع أن تبين الصلة الوثيقة بين الأدب الذي يثير في النفس مشي
الاتصالات والمحاكاة، ولهذا يصح القول بأن هناك مظهر وجدانية
لها آثار واضحة في الأدب ومن هذه المظاهر.

أ - المظهر الطبيعي والمظهر الفني

لقد حدثت لك لحظة سرور أو لحظة مؤلمة في وقت الصباح
مضاً، فإن الشعور بالسرور أو الألم قد يتجدد في نفسك صباح كل
يوم ولم تلم تحدث لك اللحظة السارة أو المؤلمة، فكل من اللحظة
السارة أو المؤلمة تسمى شيئاً طبيعياً أما وقت الصباح المتكرر يأتي
من المحادثات فيسمى شيئاً صناعياً. ولعل هذا هو السر في أن إقبال
القلبي يثير في بعض الناس شعوراً ساراً أو مؤلماً تبعاً لمتابعتهم في أثناء
الليلة، ومن أجل ذلك كان القبان الذي تراه في استقبال الشعراء
الليل، فبعضهم من يندحرون ومن يذرونه وذلك لأن إقبال عليهم وحده
باعتباره شيئاً صناعياً، كالفكرة الوجدان البشري، ولعل في ذلك
ما يقصر لنا ظاهرة من ظواهر الشعر العربي وهي شغل بعض شعرائنا
بذكر غير الأسباب والخصي بالترتيب، فلهذا نلاحظ سقلاً قول الشاعر:

أمر على القدر غير مسلمي قليل ما الجدار وما الجدار
وما حب القدر شغلني قلبي ولكن حب من سكن القدر
ولما ترى أن مسلمي في القدر الطبيعي المنطقة الحب التي
تدور المنطقة القليل. ولكن أريد مسلمي من القدر على يد لها
مسلما في فترة منطقة جهاد القدر وحملاتها هي القدر الصافي
لمنطقة حب مسلمي والذي سأل ذلك أن مسلمي كانت تسكن القدر
فوجود هذه القدر بوجود تلك.

ب - تذكر الوجداني بشر وجدناً مثله أو غيره

ومن المظاهر الوجدانية أن تذكر وجدان من مثله أن يرى
وجدناً مثله أو خدماً ذلك الفرد لطرب ماضيه السارة فقد نسب
ماضيه المؤلف. ولما هو يميل في ماضيه ويتعجب فيه انضماماً بشعر
بعد بالسرور. على هذه الحالة يكون شعوره الوجداني الماضى من
روح شعوره الوجداني الماضى. وقد يتجه ذهنه إلى ما كان يمر فيقلون
بين ماضيه السار وماضيه المؤلف. فيعبره الحزن ووجدان. ويكون
شعوره الوجداني الماضى مضاعفاً لشعوره المؤلف.

ج - الكلمة الشعر ومراً لمجموعة من الوجدانات

الفرد قد يأس في حياته لطرب حسنة أو سيئة متصلة بشيء
محب ومن ثم يتردد على نفسه وجدانات سارة أو مؤلمة يسببها ذلك
الشيء فينظر إليها نظرة عاصية حاسية لتلك التجارب. ويمرر الزمن
على ذلك يشعر اسم ذلك الشيء ومراً لتلك الوجدانات. كأنها
لجذبت حواء. وانفتحت يد أو كأنه انظرى عليها فأصبحت أفهم منه

ولهذا فكلما ذكر الاسم تحدث في نفس تلك الروبونات ١٥٥
أشياء على سبيل المثال كلمة بالحروف وبكلمات أخرى الشراء
وبكلمات أخرى إلى وبكلمات أخرى عند بعضهم وإلى وبكلمات
أخرى عند البعض الآخر.

٢- المعاد الروباني:

ومن الظواهر الروبانية أيضاً فقدان الروبونات أي فقدان حالة
السود أو الأغم من التناظر إلى بعض عناصر بيته أو العكس مثل
قول التناظر:

فيسكنني ربما أرقها ويسكنها ربما أرقني
ومرجع الألفاظ في السابق إلى التالي:



من خلال هذه المصطلحات والمفاتيح النفسية بين اللغة
والثقافة بين الأدب والحياة النفسية كما يوضح أثر الدراسات النفسية
في إثبات الكثير من جوانب عملية الإبداع الأدبي ويمكن القول بأن
علماء النفس كثيراً ما انطلقوا الأدب مادة لموضوعاتهم النفسية
فاستنبطوا من خلال دراساتهم للأعمال الأدبية والفنية حقائق نفسية
بالغة الأهمية وتحليل ذلك ما يعرف به فرويد ذاته من أن الأدباء هم
الذي اكتشفوا فيه الطفل الباطن أو اللاشعور ويمكن أن نقول هنا عند
التفسيرات النفسية الجديدة للأدب التي قام بها فرويد ومن بعده بولغ
وأربع عاين الروبوتين وإعطاء لمحة مختصرة عن التفسير الأسطوري
للأدب الذي بدأ استمرارية تلك التفسيرات.

من الناحية التاريخية فليس العصر الكثير من الملاحظات النقدية الهامة التي تستند إلى أسس متينة وقد أثيرت قبل قليل إلى نظرية التطوير الأرسطية التي جدد من خلالها وطبقها النثر والأدب. كما حاول تعداد العرب القدامى أن يستندوا بواحد القدر بالزفة والزفة والطرب والغضب وما إلى ذلك من حالات النفسية. بل إن مثالي هانن يرى بأن النقد كله كان نفسياً بوجهه. لكن كل هذه الملاحظات النفسية تختلف عن الدراسات المنهجية المنظمة التي استندت إلى مستويات علم النفس واتجهت كما يختلف عن المنهج النفسي في النقد.

وفي ضوء هذه الدراسات المنظمة المنهجية نجد مفهوماً للأدب يمثل في كون الأدب مرآة على الأدب ونفسه أو هو صورة من صور التعبير عن النفس. أما نرويد فوحيير الأدب والفن صور متحركة من مواقع مكتوبة في اللاشعور. هناك من يرى أن اكتشاف فرويد اللاوعي أو اللاشعور أو العقل الباطن - وهي تسميات متعددة لشيء واحد - قبل القرن التاسع عشر بالمثل. قد جعل علم النفس محوراً أساسياً يستطيع منه أن يفهم ويستشعر الأمور على نحو لم يكن معبراً في أصول الأعمال الأدبية ومبادئها. ولعل هم الذين يستدلون بالآثار من القاد النفسيين قبل نرويد.

ويرى نرويد - أنه أساس السلوك البشري هو اللاشعور ومخزونه من الدوافع المكتوبة التي تغل تغل فعلاتها بشكل متدفق. وأن الدوافع المكتوبة في مرحلة الطفولة التي تتميز بالنسج والافصالات والخيالات والاضطرابات هي التي تحدد سمات الشخصية. ويركز بشكل خاص على قضية أوديب التي تعني لديه أن الطفل في السنة

ثلاثة وحتى الرابعة يشعر به شعوراً جنسياً ولهذا تشتد غريزة من
 فيه ويحس به غريزة من غريزات الطبيعة لها تأثير كبير في سلوك الإنسان
 والاشعور يستحكم في أفعالنا وساركنا ويوجهها أيضاً ولهذا ما سارنا
 الفكرة من هيئة الاشعور فإن هذه المساركة بعد ذاتها تعود إلى
 عوامل لا شعورية أيضاً ومن هنا فإن الاشعور أو العقل الباطن هو
 مصدر عملية الإبداع الفني، فالأدب قصصي أو مرعبي نفسياً وهو
 يندج أيضاً وفقاً كوسيلة من وسائل النفسي. لذلك فإن الأعمال الأدبية
 في جوهرها صور مصورة عن التوابع المكونة في الاشعور.
 فالأعمال الأدبية تنبثق على مرعبي صاحبها النفسي، لأنها تتضمن
 العند والطراح والتأويلات الباطنية فنتاج الأدب صورة لنفسه وخارج
 الحياة الباطنية، والطرح يمكن الإسهاب في عرض آراء فرويد وشراحها
 كما يمكن الإسهاب في نقدنا كذلك ولكن يكفي أن نقول في هذا
 السبيل أن الأدب إذا كان قصصياً فكيف يتوجه للأخرون؟ والأهم
 من هذا هل مرعبي الأدب النفسي هو الذي يجعل منه يندج وإذا
 طغى الأدب من مرعبه وحصله فهل يصبح غير قادر على الإبداع؟
 لا شك أن هناك أسئلة عديدة لها أجوبها يمكن إيرادها في هذا
 السبيل ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن فرويد قد أسهم في توير
 مسخرات الحياة النفسية كما أن كنهه من الاشعور أو العقل الباطن
 بعد تنظراً إنسانياً عاماً على الرغم من الملاحظات النفسية الهامة التي
 يمكن أن توجه إليه سواء إلى نظريته في علم النفس أو إلى تفسيراته
 للأدب وعملية الإبداع، فقد استطاع فرويد أن يترك أثراً دائماً في
 معظم الأدباء والفنانين في العصر الحديث.

كما استطاع الطبيب فرويد - الذي نشأ منه فيما بعد - أن

يقدم فوائد كبيرة للفرد الأمي ربما كانت فوائد تزيد على حد كبير
ما هو يود كونه.

وتابع فيما يلي من فكريين أساسيين والمحتاج الطبية
واللاشعور الجماعي، أما فكرة والمحتاج الطبية فهي حسب تعريف
بولغ صور ابتداء لا شعورية أو راسب نسبة لمعزلة ابتداء لا
شعورية لا تعنى مشترك فيها الأسلاف في تصور يثاقيا وقد
ورثت في أنسبة المداخ بطريقة ماء فهي - إلت - إنتاج أنسبة قدرها
المعزلة إلسانية مرزبة، وترى ما هو يود كونه أن هذه المداخ تقع في
جنور كل شعر أو كل فن الشعر ذي مودة عاطفية خاصة.

ويرى بولغ أن هذه المداخ الطبية موجودة في كل حركات
سلسلة الفعل - أو الشعر - كصورات في اللاوعي عند الشاعر،
وكموضوعات مرمزة أو سلاسل من الصور في الشعر - وكصورات
في الكون في عند القارئ أو عند المصور، وهذا يعني على فكرة
عن اللاشعور الجماعي الذي يخزن الماضي الجنسي وهو الذي
ولد الأبطال الأسطوريين للثقوبن ولا يزال يولد أمية غربية مشابهة
للرجل المتمدن وهو الذي يجد تعب الأكر في دمية تماثيل
جذوب الزجان غير أنها مكرمة نسبي، وفي دمية لا تزال تذكر لبتاء.

واللاشعور الشخصي اللاوعي مرتبط - باللاشعور الجماعي -
بالمفكات والسرور الإكسطة في الجنس البشري، وهذا المستور من

١٩٩ - النقد الأمي ومفكات المصداق، مقال على أن في جند بولغ الشعر ود المصداق

بجانب بيروت - دار النشر ١٩٩٩ ج ١ ص ٢٥١، ٢٥٢.

الرموز البشرية والمطلقات والأشكال والأحلام ليس جامداً إذ
مجموعة من القوى التي سوف نجد تعبيرا ما استطاعت ومع أن
ربما يرى أن الفنان ليس ثوباً من بعض الأوصاف فإنه يقول بأن الفنان
والرمز عصباً يمدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب
الشعرية عند الإنسان البدني، أحياناً عن وعي، وأحياناً من خلال
عملية واعية.

وقد ذهبت آراء بولغ ثلاثية المصنفات عن القوى الأسطورية
وعلى أية حال فإن التفسير الأسطوري للأدب يساهم تفسيرات فريدة
وبولغ من حيث اشتراكهم عصباً في إقتال فكر الأدب بالواقع
الاجتماعي، وإضافته إلى سطح ومضمار غير ملحوظ إذ أن التفسير
الأسطوري للأدب يرى أن الأساطير ليست واقعاً بل هي الترحيم الذي
يخرج منه الأدب كله وبعد فترة زمنية طويلة من أعم فلك
الأسطورة أو القصة التي يستمدون الميثولوجيا كأسلوب جديد
في دراسة الأدب وهو يرى أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة
والشعر يحل إشكالية تحويل اللغة الأسمى إلى علم حقيقي، والقوم
نظرياً فردي على أن الرموز البدائية تمثل صير القولية في القصيدة
وهو يؤمن بأن التاريخ الأسمى بشكله القديم - على حد تعبيره -
يتحرك من نقطة البدائية إلى نقطة أكثر تعقيداً حتى يصل إلى قمة
المحضرة، وبالتالي فالأدب عبارة عن قراكم مجموعة بسيطة من
الصيغ والألفاظ التي يمكن دراستها في حضارة بدائية وفي ظل هذه
النظرية يصبح البحث عن الرموز البدائية في الشعر نوعاً من
الأنثروبولوجيا الأثرية تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب

الألفاظ الغريبة التي نلتفت قبل ظهوره على القصور والأساطير
والتمكيمات الشعبية^{١٠٠} وروى كاسير بأن الأسطورة سابقة على
الهند، أو أنها على الأقل تسبق رمزي مستقل يظهر بمحاكاة الظهور
الهند. صحيح أن الأسطورة غير مرتبطة بالثقافة إذا يمكن أن نرسم وأن
يمر عنها بالرفض أو التماثل لكنها لا تهم الهند الأصلي حتى نعال
شكلاً لغوياً. إن الأسطورة بالنسبة للأدب والثقافة تعطينا قصداً وحتى نعال
نعال الأسطورة بالنسبة للأدب والثقافة تعطينا قصداً وحتى نعال
الأسطورة شكللاً لغوياً وتظهر في قصة فإنها لا تصبح في إطار الأدب
لأنها ليست مرتبطة بأية دية لغوية خاصة. أي أن الأسطورة الواحدة
لها تعبيرات لغوية متعددة وثقافة أعزت مبنية لغوية محددة وهذه
يظهر أن الأسطورة تبين شيئاً إلى جانب مع الأدب وتدخل في
صلاوات عدة. غير أنه لا يظهرها على أنها الجسر الأصلي الذي نجسم
عنه الأدب. لقد قدم ديمس فريزر في كتابه «التحليل الشعبي»
تفسيراً لكل الأساطير باعتبارها شاعر لغوية للشعب والقبول. وقد
أقبل الشعراء والثقافة مثليون على هذا التفسير باعتباره زودهم بمرور
وأشارت مؤرخون لا استعمال الأساطير المستعمرة التي ما زالتوا
متعلقين بها تعلقاً عميقاً. إن ما بدأ بالظهور وكأنه زينة ليس لها وظيفة
غداً ينظر إليه على أن له أساساً واقعياً وثال فربما وظيفة الاستمرار
في الحياة. وقد نرى على عكس الحركة علماء النفس فريزر وبراغ. إذا
أصبح الأدب وليس محاكاة التجربة الشخصية نوعاً من الرمز قبول

١٠٠ التفسير الأسطوري في الهند الأصلي هو تفسير مرتبط بمحاكاة أصول الشعراء الهند القدماء

أبول ١٩٥١ ص ٢٥٥

العمل الفكري القديمة والسيلة الجليل، وهي السبل التي وجدت
 عبرها الأولي في الأسطورة وحسب هذه الطريقة فإن المحاكمة
 الأدبية القديمة المصرية ليست سوى سطر يغطي مائة كندم وأسم
 جلياً في النفس لهذا فإن النقد الأسطوري لا يرى أن الشكل
 الأدبي قد اعتبر تلبية جمالية بل إنه شكلاً لوجه موضح نفسه
 كما أنه لا يرى الشخصيات والمعتقدات في الأدب وحسبها تلبية لما
 يشتهي من أنظمة ومعتقدات في التجربة بل إنه يراها يوسفاً لرمياً
 لأساليب قديمة والتي غير تلبية لمواقف مية للتنازع العليا
 والدينامية. وسرعان ما أسست المعتقدات الجديدة في التفكير. فقد
 كتبت الشخصيات في الأعمال الأدبية من أن تكون مجرد كيانات
 الطبيعة وأدت لحيثيات كبريات أسطورة قديمة. فلي كتاب يوفي
 في أية قصة يظهر الإله المتوفي وينسب إلى أمونس وأوزيريس ولي
 يظل يوفي بلقاء ميمه ينسب إلى أوزيريس وهكذا.

إن النقد الأسطوري في أعماله خلافاً لا يعني بالأدب مثابة
 جوهرياً. فهو يستخدم الأدب بوصفه موضوعاً لما هو في جوهريه
 دراسة علم الإنسان وهو يجد مائة في الأدب كما أنه يجدها في
 غير الأدب^{١٢٣}. وإذا كان النقد الأسطوري لا يعني بالقياس لأنه في
 عصبه لا يهتم إذا كان الأدب الذي يستعمله ما يرات أو لا
 يرات فإن المنهج النفسي في النقد في التفسير والتحليل للأعمال
 الأدبية قد يحولها إلى مجرد وثائق نفسية لا مكان فيها لتذكر القيم

١٢٣ - مثلاً في النقد لفرانز فون انظر صفحات ١٥٨-١٦٠.

التيه المتعمد، كما أنه قد يشارف بين الأسفل الأمية القوية والحيوة الأتية من الناحية النفسية يمكن الاستشهاد بهذا بل أن هناك النفسي إذا عجز عن تأكيد العلاقة بين العمل الأنبي والعلوم الباطني للأدب أو بين العمل الأنبي ومعطياتها علم النفس، فإنه يصرفه نظره عن هذا العمل مهما تكن أهمية^{١٢٥}.



١٢٥ - وحول علاقة الأدب بعلم النفس، انظر في الدراسات والبحوث التالية إضافة إلى ما ذكره المؤلف.

١ - من الفرضية النفسية في دراسة الأدب، ولقد استخدم المؤلف في الصفحات التالية فكرة التأليف بالفرصة الشعر^{١٢٦}.

٢ - هناك الأنبي: محمد العربي، القاهرة، ١٩٥٠.

٣ - نفسية أبي نواس: محمد العربي، القاهرة، ١٩٥١.

٤ - النفس النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، بيروت، دار المعرفة، د. م.

الأدب وعلم الاجتماع

العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة غريبة جداً، وأصل هذا ما جعل بين الأدب وعلم الاجتماع وتقاطع غريب إلى حد تخصيص فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظواهر الأدبية يسمى علم اجتماع الأدب.

وعلم الاجتماع الأدبي أو سوسولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسميه يوم بالأدب كظاهرة اجتماعية مثله مثل كثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وهو يدرس أركان الأدب، مكوناته، الأنواع، أثر الأدب، التقدير، من الزاوية الاجتماعية، أي أن علم الاجتماع الأدبي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، وعلى هذا العمل يفيد في إلقاء الضوء بصورة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، ومحاولة أخرى فإن دراسة الظاهرة الأدبية كظاهرة اجتماعية يفيد في فهم الأدب وتطوره كما يفيد علماء الاجتماع أنفسهم.

ولقد كان الأدب كثيراً ما اتخذ لدى علماء الاجتماع كمنهج

أدركي أنكم تبصرون نظريتهم الاجتماعية. فذلك لأن من السهل أيضاً دراسة الكثير من الظواهر العلمية والثقافية والسياسية كظواهر اجتماعية لأن دراسة هذه الظواهر تختلف اختلافاً بسيطاً عن دراسة الأدب الذي كثيراً ما يوصف بأنه ظاهرة معقدة.

وعلم الاجتماع الأدبي يعمد العام أكثر تأثيراً كبيراً في الحركة العلمية والأدبية العلمية وأقدم لها طوقاً جيدة من خلال الدراسات المتخصصة التي ألفت بأشواط ضخمة على الظاهرة الأدبية، إبداعاً وطريقة ووظيفة، وعلى التفاعل المتبادل في تطور الأدب، وفي تغير المدارس الأدبية، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة، وفي الكتاب والمصنف، ومن خلال الاهتمام بمسألة المؤلف العام، ودراسة القراء وفروع استجاباتهم للأعمال الأدبية، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والإنتاج بالجملة وغيره الآخرين... الخ.

ولعلَّ عمدة هذه الاهتمامات والموضوعات هو ما يجعل 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 نعلم به لوسياك، هولوبك، وأخيراً كتاباً يحمل هذا العنوان.

وبما كان علم الاجتماع الأدبي يعمد العام يهتم بالعلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية، فإننا نجد مواقف متعددة لطائفة الاجتماعيين الذين إلى حد الناقص حول رؤية طرفي العلاقة أي حول النظر إلى الأدب من جهة، والنظر إلى المجتمع ونشأته وبنائه وانطوائه من جهة ثانية، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى وجود مواقف

متعلقة بعلم الاجتماع الأدبي ذاته أو إلى وجود مستويات مختلفة له. فهناك علم اجتماع أدبي يهتم بتفسير نشأة الأدب وادعائه ووظيفته على اعتبار أنه شكل جمالي له دلالات اجتماعية وربما نعني هذا النوع بإطلاق أحكام ليهية، 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 الشاعر بين الأنواع الأدبية والحفاظ على تلك الاجتماعات السليمة، وهناك علم اجتماع أدبي يعبر للأدب على أنه سيلة أو إنتاج وإلى الأبد، بوصفهم مبدعين وفكر، بوصفهم مستهلكين.

إحصاء تاريخية

من الناحية التاريخية تعد محاولة المفكر الإيطالي جيوفاني تيستا فيكر (1888-1944) في كتابه المشهور «مبادئ العلم الجديد» (1933) أول محاولة منظمة الرصد بين الأدب والواقع الاجتماعي، وفيكر هو صاحب فكرة القوربات التاريخية وبأن لكل حضارة دورة حياة كاملة وقد ربط فيكر بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي نظام ربط الملائم - ملائم غومبروس - بالمجتمعات العشائرية، وقال بأن القرابة تدل على ظهور المدينة - الدولة حيث يمكن أن يتجمع جمهور المتفاعلين أما الرواية فقد وازد مع ظهور الطبقة والفرق والتمايز الطبقي. الشيخ ويشر أحد علماء العرب بأن فكرة فيكر في تفاعل الأنواع الأدبية مع السياق المجتمعي يمكن أن تكون نظرياً لاكتشاف علم الاجتماع العربي العظيم من علماء في الدول التي تتفاوت

ابن مرزوق السيف والقلم في القول^{١٢٨}، ولما كان ليكر دي سبال
 عصر الزمان من خلال اهتمام بالوسائل المصغرة فإن سبال دي سبال
 (١٧٥٥-١٨١٧) تقدم نظرية أخرى في مفصل الربط بين الأدب والواقع
 الاجتماعي في كتابها «الأدب في ١٨٥٥» بالمؤلفات الاجتماعية
 الذي صدر عام ١٨٥٥ حيث ترى بأن كل عمل فني يتعلق في حياة
 اجتماعية وجغرافية ذات عتبات ذاتي وطائف متعددة هذه ولا حاجة إلى
 أي حكم فني فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد^{١٢٩} غير أن نظرية
 الاجتماعية لدى سبال دي سبال لا تلمس الوسائل السياسية
 والاقتصادية لأنها اهتمت بالبحث في مدى تأثير الفنون والمبادئ
 والفكر في الأدب ومدى تأثير الأدب في الفنون والمبادئ
 والفكر^{١٣٠}، وقد طور ميوليت ابن (١٨٢٨-١٨٩٩) أفكار دي سبال
 واستطاع من تقديم الدراسات الاجتماعية وأبحاث إلى عصره الزمن
 والذي قال به ليكر، والمبادئ الجغرافية الاجتماعية والذي قالت به دي
 سبال، عصر الجنس أو العرق مكوناً بذلك ثلوثه المعروف والبيئة -
 الجنس - الزمن، والذي وفقاً لهذه أبعاد عرضاً لنظرية الانتماء، أما
 كارل ماركس فقد ساهم إسهاماً جديداً حول المجتمع وهذه النظرة
 وأثر الأساسي الاقتصادي وقال بالعلاقة الجدلية بين الجانبين المادي
 والفني مما أوجد مفاهيم جديدة لهذا الأدب من حيث الشكل

١٢٨ الأدب والمجتمع، د. عمري سبال، مجلة بصائر القاهرة ج ١، يناير ١٩٩٩، ص ٥٥.

١٢٩ الأدب والمجتمع، د. عمري سبال، ص ٥٥.

١٣٠ سوسيلوجيا الأدب: رؤى إنكليزية، أمال مرزوق، بيروت - طبعات ط ١، ١٩٩٩.

والطبيعة والفنونة ومن حيث علاقة الأدب بالمجتمع وهو ما عرفناه
في نظرية الأمكنس.

الأدب كمؤسسة اجتماعية

شهدت الدراسات السابقة الطرق 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 الأدباء والقراء والناشريون والكتاب
والناقدون والمهتمون بالصحف والمجلات والروابط والجمعيات
الأدبية والائتمانات والفرق والبنكوت مؤسسة اجتماعية أدبية يتفاعل
أعضاؤها وأصحابها وأعضاؤها مع بعضي ويهابتون الأدباء ويهتدون
بخطير الأدب. ولا يفت الأمر عند هذا الحد بل إن هذه المؤسسة
تتفاعل مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى. ومعلوم الأدب
كمؤسسة اجتماعية لا يعني أن الفنانين به هم من أعضائها فقط
الاجتماعي في الأدباء لها هو رعية وظيفك بالر بهذا المنهج في
كتابنا ونظرية الأدبية الذي بعد محاولة تأصيلية وإدبية للفن التشكيلي،
ونقول وظيفك بالأدب مؤسسة اجتماعية أدبية الفناء وهي من على
المجتمع. والرسائل الأدبية الفلانية، كالمروء والمروء، اجتماعية
في مجتمع طبيعتها. إنها أحوال وأصول لا يمكن أن نزع إلا في
المجتمع. أنت إلى ذلك أن الأدب يعقل بالحياء و بالحياء في
أوسع مفاهيمها عفيفا اجتماعيا والفناء ولو أن العالم الطبيعي والعالم
الاجتماعي - في الفاني - الفرد كذا موضوعين من موضوعات
والصالحات الأدبية. فالشاعر نفسه يحضر في مجتمع، ينظم في

وكما هو أمر علماء النفس الذين قد يحدون في الأعمال الأدبية
 الرديئة غير شاعدين على ذاتهم نظرياتهم النفسية، فإن علماء الاجتماع
 قد تحاول كذلك في الأعمال الأدبية الرديئة تهيئة كبرى من الحاجة
 الاجتماعية. أي قد تتسارى أذهانهم الأعمال الجيدة مع الأعمال
 الرديئة. لكن البعض يقول أن يربط مسألة الإنتاج الأدبي بمسألة
 الأرباح المصحية في المجتمع، فالأرباح الاجتماعية الرديئة لا تنتج
 أدباً رفيعاً جيداً وكذا العكس، ويوجد مثلاً على هؤلاء محاولات
 ماثيو أرنولد وعلاقته الذين جعلوا أحكام القيمة تطبق على المجتمع
 والأدب على السواء وهو ما يعكس رؤيتهم البسيطة والمعالجة
 كالتالي:

الأدب كإنتاج

ينظر بعض النقاد الاجتماعي للأدب على أنه إنتاج في
 محاولة لتأكيد أسلوبه ودلائله الاجتماعية. أي أن الأدب بهذا المعنى
 لا يتم في فراغ وإنما لا بد له من حقل اجتماعي ينتج فيه. لكن علم
 الاجتماع الأدبي المرحوماري ينظر للأدب كإنتاج من زاوية مختلفة
 تماماً عن مفهوم النقد الاجتماعي، فهو ينظر للأدب كإنتاج لاجتماعي
 أي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب كإنتاج والمجتمع كمتطلبات.
 والأدب بهذا المعنى مثله مثل أي صناعة لاجتماعية يريراسل التصريح
 والتوزيع والاستهلاك. ويذكر بالأسلوب الاستهلاكي ويتوافق المرحوم

199 - مجتمع النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق، عقيدة توفيق، دار الفكر، بيروت، 1997.

مراجعة: د. ناصر 2007، نقل من 1997.

أو بالأحرى، بكرة هذه الدراسة يختلف باختلاف وجهة النظر تلك، لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كولي وماكس وبريوليسكي وهرزول وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي ينظم الإنسان نشاطاته ويضعها لكي التي تملك الأساسية إنها بناء شديد التعقيد يلي عمليات أساسية المجتمع وتطور تطور هذه العمليات ووظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابهاً وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصعبة لحياتها، وسواء كانت وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية إشباع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل (فيلمان) أو إلى المنفعة الجمالية (ستيفن بير) أو بالتربية عن الإنسان (هرزول) أو بدور التوعوي (كما يرى بارسونز) أو بتحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وفكرية وماكس مير، فإن هذه الآراء تبين بأن المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددة التي يسلج خلالها كثيراً من عمليات الإنسان الأساسية والثابتة، ويحلل غيرها مجموعة من القيم الثقافية على الإسهام في أحداث التغيير الاجتماعي^{١٢٥}، لكن الهام هنا أن اختيار الأدب مؤسسة اجتماعية يحصر مهمة علم الاجتماع في الوصف ولا يتكبد من الانتقال إلى العلوم أو السبيل سائر لأن هذه السبيل يصعب على توضيح أثر الفكر الحضاري والاجتماعي الذي يسود فكرة ما في إنتاج الأدب والفكر.

١٢٥ - الأدب والمجتمع، د. ميري، مطبوع في بيروت، ١٩٦٤، ص ١٢٤.

المذكورة. وقد هذا النوع من الدراسات إذا لم يدر عند الباحث في هذا المجال لعل أحدى كتابه موسيولوجيا الأدب الذي نشر عام 1958 والذي لقي اهتماماً من قبل القارئ العربي في الآونة الأخيرة قد افاد بشر مقتطفات منه والمطالع عليه ثم ترجمه بالكامل فيما بعد. ويمكن القول بأن أي باحث في موسيولوجيا الأدب لا بد وأن يهتم بمطوري ثلاثة هي نوعية الكتاب، نوعية القراء، نوع النشر، والعلاقات المتبادلة فيما بينها.

أولاً . نوعية الكتاب

يهتم الباحث في علم الإحصاء الأسس بنوعية الأبناء والكتاب ويحاول أن يبين الصلاتهم الإحصائية والثقافية والفكرية والمزاج العامة للبيئة التي عاشوا فيها كما قد يعنى اهتمامه بالصفات الأدبية إلى علاقات بعضها لبيّن تأثير البيئة في رسم الطرق الفكرية والتي في بعض الحالات، ثم بين المشكلات الاقتصادية التي تواجه الكتاب التي تعيق في مشكلة التمويل. فهذه كتاب مثلاً لم ينجح المؤلفاتهم أن ترى النور بسبب إنكسارهم المالية المستمرة¹ ويلاحظ أن الموسيولوجي يدرس نوعية الكتاب باعتبارهم صانعون ومتلقون، ويحل أصحاب هذه الدراسات إلى دراسة الأبناء والكتاب كأجيال على اعتبار أن الجيل يعيش في ظل ظروف اجتماعية واحدة وبالتالي يمكن استنباط مشكلات مشتركة للجيل من الأبناء أو تلخيص

1- يقول عبد القادر اعلم في كتابه وهو موسيولوجيا الأدب ص 14 من 15

انماهم الآسي، ويرى اشكاريه ان السؤال الأساسي في نوعية
 الكتاب لو في مسألة كيف الأحياء من السمات ذات طابع بياني
 وتضمن الخبر في الشخصيات الحاكيتين وتبادل الميود والقررات
 والعروب^{١٣٩} لكن السؤال الذي يراعيها هو هل الطابع الفني يتوصل
 إليها السوسولوجي في هذا المجال يمكن أن تفيد القارئ الآسي؟
 يرى بعض النقاد أنه لا أهمية على الإطلاق في معرفة أشياء عن حياة
 الأدب وطرق الإنتاجية. يعتقد أن الفن الآسي هو الطابع
 الرئيسي في النقد وأن القارئ قد يستمتع بعض الشيء أن تكون
 لديه معرفة بمبادئ وطرق حياته والمؤثرات الاجتماعية فيها ولا
 شك أن هذا مستوحى الحياة، لكن السر في الطلب لأحياء يكون أكثر
 فائدة على فهم نص أدبي معين وتعليله وتفسيره بدقة حين يكون أكثر
 معرفة بمبادئ وطرق نشأة المشكلات الأساسية لعصره. كل ذلك
 يربط أهمية معرفة الوضع التاريخي والاجتماعي للكتاب وخبرته أن
 تكون هذه المعرفة جزءاً أساسياً من مكونات التحصيل المعرفي
 المطلوب لقرائها في القارئ الآسي. غير أن القضية الجديدة
 بالاعتماد هنا هي أن الحديث عن أحياء من الأدباء قد يحل محل
 التحليل من الحديث عن كل أدب على حدة لكن هذا يعني ألا يعني
 بأن النقد الجيد يقتضي أن يوصل المتابع الخاصة لكل أدب على
 يطمح إلى تيسره.

ثانياً . نوعية القراء

يدعي أن الكتاب لا يكتب لخدمة بل يهدف إلى التواصل مع

١٣٩ - فصول الإجتماعي لأدب عبد بنو - دار النشر ١٩٨٥ من ١٩٨٥

القراء وهو يتخاطب بأدبه جماعة ما في سبيل هدف ما، وهو يفعل ذلك حتى حين يدعو بأدبه إلى العودة إلى عوالمه الثقافية موجه إلى الآخرين. لهذا قلنا سابقاً إن القراء ركن أساسي من أركان وجود الحظيفة الأدبية.

وعلم الإحصاء الأدبي يهم بدراسة هذا الركن في علاقته مع المساحات الأخرى. ولكن باعتبار القراء مستهلكين للإنتاج الأدبي، لهذا ينحصر دور استكبريه القسم الرابع من كتابه المشار إليه أيضاً لدراسة هذا الركن ويوضح له عموماً والاستهلاكات ويرى استكبريه أن جمهور القراء يختلف باختلاف المخرج والأصوب، وما نكرر لرايته في نطاق اجتماعي معين قد يكون متروكاً في قطاعات إحصائية أخرى. إن من القراء من يقبل بهم على سيطرة القصص والفروقات اليونانية والفارسية أو الفارسية غير أنهم لا يظهرون قراءة كتاب في السياسة أو في الإحصاء أو عوالم شعر وإيقاع، مما يفسد من القراء على كتب معينة وذلك قطاعات إحصائية أيضاً تتفاعل مع الكتب، لكن لنجاح كتاب ما بمصاعداً - كما يرى استكبريه - يمكن أن يتعلم في مظهرين: إما بعدد القراء أو نسبة جميع الكتاب والأدباء أيضاً متلازمين هناك التفرقة المطلوبة وهناك القارئ المستهلك وقد يفرق عدد المتفرقين أيضاً أبعاد عدد المستهلكين كما أن ليس جميع المستهلكين من عشاق المطالعة فكم من الناس يتفرون الكتب ويقتونها لمجرد المباحة ومن الناشرين من يملك الحصص التجارية فيعطي على كتاب ما مشروعات إعلانية هؤلاء هؤلاء كلهم يطمح على نوع من الفرق الفاسد أو يحصل أرباحاً معينة أو يرفع

مما فيه أو رسوماً بالألوان، لفنان معروف، فنحن على هذه الملاحظات في إطار حين لما نسير به من مواصفات الفنية وقد اتسع دائرةها إذا ما تعرضت من هذه الميزات، وبسط السكرية الضوء على الظروف التي تتم بها الملاحظة ويرى أن هذه الظروف مشروطة بطبيعة الحال بنوع الكتب وطبقات القراء وتوافر الوقت، فلهذه وتوافر أماكن الملاحظة العامة أو الخاصة، ويبدو أن استكاريه يهتم بدراسة القراء من خلال أفرعهم في الاتصال الفورية الاقتصادية للكتاب، كما يهتم بالمصائب الإنسانية أكثر، فضلاً عن توفر الملاحظة لديه متعددة لكنها لا تخرج عن إطار عبث القارئ في الفرد أو المرأة أو معالجة المثل ولتوقات الفراغ أو بالهروب الأدبي. الخ بل يرى أن فعل الملاحظة إنساني ولا إنشائي في الوقت نفسه وهو - أي فعل الملاحظة - غاية في حد ذاته لأن المصائر الأدبية الخاصة هي تلك التي لا نخرج الأثر ولا تجعل من الملاحظة وسيلة بل غاية^{١٠٠}.

لا شك أن دراسة القراء وتوزيعهم وتفاعلهم ومواقفهم وظروفهم الاقتصادية بعد عملاً عاماً وضرورياً ومفيداً للدارس الأدبي ورعاة الأدباء أنفسهم، ولكن هل يمكن أن نسلّم مع استكاريه بأن معايير النجاح تعاقب إما بعدد القراء أو نسبة مبيعات الكتاب؟ لا شك أن إنتاج قاعدة القراء يساهم في رواج نوع أدبي معين أو في رواج أدب كاتب ما مما يدفعه إلى مزيد من الإنتاج، ولكن هل زيادة عدد القراء لذلك أي نجاح أعمال ذلك الكاتب من الناحية الفنية؟ وهل القليحات

١٠٠ - موسوعة الأدب العرب من ١٩٨٠ وما بعدها.

المستندة لتبويك شعر أو الرواية ما دليل على جودها الفنية الحقيقية
أن مثل هذه الإعصافات قد أتت في التعرف على الفنون السائدة كما
قد تساعد على استنباط دالات إحصائية لهذا أو طيف من الناس،
لكنها ليست بالضرورة دالة على جودة الأعمال الفنية ونجاحها
فنياً، ذلك أن كثيراً من الأعمال الفنية الجديدة التي ظهرت في فترة
معينة ولم تكن إحصائياً من الفناء والقراءة إلا في مراحل أخرى، كما أن
الإقبال الشديد القوي على شيء فني مستحدث يعني ألا يندفع
القارئ الأديبي فكرياً ما يكون فوق المصهور يسلط إلى الإزفاء
إن جمهوراً غليظاً من القراء يميل على قراءة أعمال فنية كرسية
واقطع أعمالها مرات ومع هذا فإن كثيراً من الفناء يفر بأن هذه
الأعمال رديئة ولا تدخل في إطار الروايات الفنية أصلاً.

إن علاقة المصهور بالعمل الأدبي - هذا من كونه ركباً فنياً
لوجية - لا تقلل عند حد كونه مستهلكاً بل لقد أصبح أكثر
عظوة وأهمية الفكره مشتركاً في إنتاج العمل مؤثراً في محتواه
وأسلوبه، وهذا السعي فإن العلاقة بين وظيفة العمل الأدبي
والمصهور وتوجيه علاقة جدلية تسم بالشكل والفكر، ويمكن القول
بشكل عام بأن أي شعر يصيب أحدنا يؤذي - وربما يفرح بهداً
وتأثراً في الطرف الآخر، فكلما عبر العمل الأدبي عن مشاكل القراء
وهمومهم أدب، فالت إلى التطور وزيادة قراءه، وكلما فهدد عدد القراء
أصبحت وظيفة العمل أكثر اتساعاً وأهمية وواقعياً في المصهور
الفرع، فزيادة عدد القراء للعمل الأدبي يتطلب مليون قارئه مثلاً
وهذا يفرح عليه تشبهاً يسأل في ضرورة التركيز زيادة حول فكرة أو

مشكلة ما ناهية عن المصنوع. وليست من الفرد، فزيادة الجمهور
تجعل الواقع من فردية القرار إلى عصرية القرار وهو ما يتطلب
ذلك إلى حد سعات معينة ووظيفة أخرى.

لكن زيادة عدد القرار المعطى غير متساوية وهذا ما يجعل
قراءة الجمهور وتبين نوعية القرار غير عين في مثل هذه الأحوال
يندرج من الصعب تحديد نوعية قرار حسن أم سيء ومستوى الفاعل
بذلك ويمكن أن يقال هنا أن طبيعة العمل ووظيفته يحددان قراءة
ومستوى الفاعل، ولكن يبقى أن يكون معروفاً أن هذه القضية تعقد
لحيطها إشكالات لا بد من ذكرها، فلك أن الكتاب قد يتطلب
الجمهور العريض سواء أكان موزعاً أم لا، فاتب الطيف البسيط قد
يتم أنه يشوبه مشكلة اجتماعية أو إيلام الرماة في عين القرار
ويجعله عن جوهريته وحقيقته الخلف إلى فلك أن الكتاب المقروء
قد يهدف أساساً إلى الإقناع بتلك الجمهور العريض المتوسط
الذات أساساً ينظر إلى معالجة القضية المثقلة كضرورة تفرضها
الأمية المتعدية.

٢٢٠ - غير النشر

تلك أقل قليل إذ زيادة الناجح نوع أدنى تدل على ازدياد القيمة
والنجاح مضمون وعطوية وظيفته الاجتماعية، لكن هذا الحكم ينبغي
أن يؤخذ بإعتدال غير النشر للعب دوراً بالغ الأهمية في هذا المجال.

تم عملية النشر عبر مراحل ثلاث: اختيار المخطوطة الأولية،
ثم دفعها إلى المطبعة ثم توزيعها وعملية الاختيار تتم من قبل لجنة

أولية اقرأ المخطوطة ثم تصدر قرارها بأنها سالمة للنشر أو غير سالمة، وهذا القرار يخضع دوماً لمعونة المخطوطة، فلا اختيار يخضع أكثر لفضل الناشر خصوصاً مشهوراً فليحظر من بين ما يقدم له من مخطوطات ما يناسب هذا المصهور، ويرى استكثافية أن لهذا الفضل طابع مروج ومضاد لإفاده من جهة حكم واقع على ما يقتضيه ذلك المصهور ليشعره، ومن جهة أخرى، حكم ليس على ما يجب أن يكون فوق هذا المصهور، ومن هنا حول كل كتاب هذا السؤال المروج الذي لا يجب عنه إلا باقراض مساره: هذا الكتاب، هل هو لغيره؟ وهل هو جيد؟ ويضيف استكثافية بأن دور الناشر المصاهر لم يحد بالعصر على امتداد دور المؤلفين بين غرضي المؤلفين وبمقتضيات المصهور التي ربما تناسب بل يحاول الناشر على المؤلف، باسم المصهور، وعلى المصهور باسم المؤلف، أني مؤلفاً وقرأت باسم واضعها الآخر، ومن كل هذا يتضح أن كل عملية اختيارية تعرض مصهوراً نظراً لأجله وباسمه يكون والاخيرة كما تعرض لرداً من المؤلفين المؤلفين لطية رغبة ذلك المصهور، بأن كل قضية الأنمية التي يدورها الناشر تصور بين طين القرابين المصنفين سلفاً وهذا يلعب التصنيع دوراً مهماً في تلك القضية الأولية حتى نهاية التصنيع بحسب التفكير في نوعية المصهور، سواء أكان الموضوع حول كتاب مخصوص لطبع طائفة من هؤلاء جمع الكتب، أم حول كتاب شعبي وأحياناً اثنين فإن القبان وهو واحداً في الفرق والمصنف ونوع المعروف في الطباعة وكذلك الأسطر والرسوم والطلاء وخاصة عند التسع المخطوطة، فمثل البداية بحسب الناشر حسابه حول العملية التجارية التي يحزم القيام بها خلال

عملية الاستيعاب على هذا الكتاب لهذا المصنف أم نكتة من هذا
 المصنف مواصفات طباعة واستقرت وأبرز هذه المواصفات هذه
 السبع نكتة كان مستوفى توريد مصارف الطباعة ومن المستطوع
 التنفيذ المصنف لإخراج الطباعة هذا توريد في زمن مبعده قبل
 المصنف فذلك أما سائر المواصفات الأخرى فلا يدخل فيها حجم
 المصنف النظري فحسب بل كذلك طبيعة ترتيبه وميزه
 ونسبه.

فالتأثر يؤثر في نجاح بعض الكتاب وفي إسهال آخرين. كما
 قد يساهم في تنمية مواهب البعض وفي قتل عبقرية آخرين. إن أصناف
 فرقة كذا على سبيل المثال رفضت من قبل القارئ ولم يذبح
 منها إلا بعد وفاته. كما أن التأثر يؤثر في المصنف فيكرس لديهم
 طاقات تدعى في كيفية القراءة ونهجها الروحي الأنبي، وكل هذا
 بالطبع يؤثر في سائر تركة الأنبي ما في مرحلة معينة، تغير البشر
 بفعلها الأنبي، أي وطبقا مستند مسطرة السوق وتكون القراء
 تساعد على انتشارها لكنها قد تفسد أو تفرق انتشار أنبي، أي وطبقا
 مظهر. بل إن بعض دور النشر قد يصل بها الأمر إلى التمسك في
 طبيعة الأعمال الأنبي على خلاف بعض المصنف أو تسويرها وتبديلها
 بحسب الرقابة الحكومية أو ضرورة مسطرة السوق السائد وهناك أيضا
 عملية في التوزيع على تدعى القارئون في تغير عنوان بعض
 الروايات والمؤلفون القديمة واستبدالها بعنوان أخرى تساهم في

استلزاماً وتبريراً، وبالطرح فإن الأسماء الأساسية ليست لا توضح على
هذه التعديلات التي تفسر الأصول الأسماء والفنية في سياق هدف
نظري.

وأخيراً فإن علم الإحصاء الأسماء يفيد الفلاسفة الأسماء في
مستويات إذا لم يكن هذا الأمر استخدام نظري. أما في مستواه
الأخرى فإنه لا يهتم سوى بالوصف ولا يطبق شيئاً أو معايير نقدية،
ومع ذلك فإن الفلاسفة الأسماء لا بد أن تكون قراءته لمعطيات علم
الإحصاء سورياً من هذه الأساليب.

النيوية

النيوية، المبنية، الأكسدة، اسميات متعددة المسمى واحد هذه المصطلحات وجدت كثيراً في كتب الفن الأني وغيرها من الكتب في الآونة الأخيرة، وكذلك جديد أساليب النيو، فناناً ومولراً والمعين بين الفسار هذا النهج أو المذهب الجديد وبين تصويره وعطريته.

ولم يقصر الفنان الشاب على كيفية تقول الأعمال الفنية بل امتد إلى تحديد مفاهيم جديدة كلاً للأدب والفن وعلاقتها بالمجتمع والأيدولوجية والأوضاع القومية والإنسان والفن... إلى آخر ما هنالك من القضايا التي اتصل اتصالاً مباشراً بالعملية الفنية.

ولم يقصر هذا الفنان على فرنسا وكل أوروبا وأمريكا بل امتد إلى وطنه العربي في سبعينات هذا القرن ولا يزال، وبما أن هناك حيوية كبيرة لدى فناننا ومفناً، لا لهذا النهج المعقود، تعطلت من خلال التوجهات المعقودة لكثير النشويين والمفكرات المعقودة في المجلات والمصطلحات وبعض التطويلات على العصور الأكاديمية القديمة والحديثة.

وبعد فما هي النبوة وما هي مقامها المديدة للأدب والفلسفة وما هي مهمة الفيلسوف الديني وكيف يتعامل مع النص؟ وهل من الممكن أن تكون النبوة بدلاً لكل المتاحج الفلسفي المتأخر كما يزعم البعض؟

في البداية لا بد أن نقول أن الحديث عن النبوة ليس بالأمر البسيط لأن مصطلحاتها مختلفة كلاً ما ومبادئها ومقاصدها غير مألوفة ومن هنا نلجأ إلى التكاليف عنها وحاولنا بالتوضيح، وسنرى أن الحديث عن النبوة يشبه الحديث عما يجري في التكاليف المتأخر، لهذا فإن أبسط مبادئها ومقاصدها ، وهو ما يفرضه كتاب من هذا النوع ، ليس بالأمر السهل كذلك، وعلى أية حال سنسعى بكل جهنة لمعرض مقاصدها بشكل موجز نوضح فيه الشروط الضرورية العامة لهذا الموضوع، ثم تبين بعد ذلك الروايات التاريخية للنبوة، ونقف بعد هذا عند المنهج الأصلي الذي تولى منه النبوة، أفكارهم ومبادئهم، ونلمح كل تلك التكاليف العامة هي بمثابة مقدمة مختصرة ونطبق عام على أهم القضايا التي يطرحها التحليل الديني على الصعيد الأسبي والفلسفي والفكري كذلك.

الشروط العامة للتحليل الديني

لنبدأ بهاجم النبوة بحث المتاحج التي إحدى دراسة إطار الأدب ومحاولة وأساليب الخارجية، ونفهمها بأنها تقع في مركز الفتح التحليلي في معها إلى تفسير القصص الأدبية في ضوء مبادئها الإنسانية، لأنها لا تهدف إلى التأثير الأسبي بالذات، حين تقع على

وحصل العوامل الخارجية، لذلك يطلق البيويون من ضرورة التركيز على البعوض الداخلي للنفس الأسمى، وضرورة التعامل مع النفس دون أية فرضيات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالمعاني الفكرية أو بالأخلاق وأسواق النفسية والاجتماعية. لأن العمل الأسمى - كما يزعم - له وجود خاص وله منطقته ونظامه، أي له بنية مستقلة هذه البنية - البسيطة أو المعقدة أو الخلوية - هي مصنوعة من العلاقات البسيطة البنية التي تولد فيها بنية شبكة من العلاقات.

ثانياً: هذه البنية البسيطة أو هذه الشبكة من العلاقات المستقلة هي التي تجعل من العمل الأسمى عملاً فريداً أي هذا تكمن أهمية الأخبية، وهم يزعم بأن هذه البنية البسيطة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المعتمد بل إن هدف التحليل البيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأسمى. وهذا ما يجعل التحليل البيوي مغشياً من سائر المناهج لأنه الرصيد القاصر على البحث عن أهمية الأخب أي عن خصائص الفكر الأسمى إل.

ثالثاً: يفت التحليل البيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النفس الأسمى، أو عند حدود اكتشاف نظام التعبير كما يحلو لبعض البيويين أن يسمى شبكة العلاقات أو بنية النفس، ولزى أن عبارة نظام التعبير عبارة عامة وربما تتحول في القريب إلى مصطلح تقني يجعل به سائر المقاد بعد تجريده من دلائله البيوية. ونحن نتم التعرف على بنية النفس كمر نظامه لا يهتم التحليل البيوي بدلائلها أو صيغاتها بل فرغنا أن نقاداً بيوياً لوصول إلى الكشف عن بنية رواية من روايات. لجيب محفوظ لأنه لا يبحث ولا يهتم ولا يتعامل عن دلائلها أو

مبدأها أو ما الذي فرضها، أو من العوامل المؤثرة في تشكيلها، أو
 أسبابها، جاءت على هذه الشاكلة، أو عن علاقتها بأمرها من جهة
 روايات أخرى سواء كانت لغات الكتاب أم التي من الروايات. لأن
 اليهود يفترون على الأسطة إشكالية رافعا أنها تطيح إلى التعليل.
 لهذا يرى بارت ونوموروف - وهذا من أبرز رواة النقد اليهودي - أن
 هذا التعرف على جهة النص مقصود لذلك، لأن خطافية بالنظام الذي
 يتحكم في عناصر النص مستعملة عدت بدلاً من خطافية الشرح
 والتفسير (لذا ذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص والتفسير هو
 ربط النص بواقعه الاجتماعي والثقافي) التي افترضت بالفرض
 البحث عن مميزات الأشياء وعلاقتها

ولمّا يطلق اليهود من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل كفاً
 عن أي شيء إلا لا علاقه بالبيئة أو المجتمع أو الأثر أو غلبا
 الأدب. ألم لأن الأدب فلا يكون شيئاً من المجتمع أما موضوع
 الأدب غير الأدب نفسه.

خلاصة لا يعرف اليهود بالبعد الثقافي أو الاجتماعي للأدب
 لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي مستقل، أو بعد لغوي، أو نظام
 من الرموز والعلاقات التي تولد في النص وتنبئ فيه ولا صلة لها
 بمخرج النص، وروايات بارت يشرح القصة بأنها مستوحاة من
 الجسد، بل إلى الكلام الأثني ككل كلام واقع لشيء أي مستوحاة
 من الجسد لها وحدتها المصورة وفراغها ونسجها وملائمتها.
 واليودون يتعاملون مع النص الأثني كما يتعاملون مع الجملة.
 فالجملة كما هو معلن عليه ألسياً قبله الوصف على عدة مستويات
 (محررية، تركيبية، دلالية).

مباشرة، كما لا يعرف النصوص بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يحرون أية دراسة ذات منظر تطوري أو تحليلي معقدة لجهود تلك الفاعل في اكتشاف الأنية أو الانساق الأساسية التي تطوي عليها العمل والتي تتطلب دراسة من منظر إنساني أو ثقافي، ومن هنا ضرورة عزل الجانب الثقافي البشري بالنسبة في الأدب حتى يتمكن عزل بعض العناصر الأخرى وبالأخص، بل من الممكن التعامل مع الأدب إلى حد كبير.

سليمان التوميل إلى بنية الأثر الأدبي يعني تحليل النص من الموضوع والأفكار والمضامين والمفاهيم الثقافية والاجتماعية وبعد عملية التحليل وهو الإحصائية يتم التحليل البيوي أو تحليل النص بيويًا من خلال دراسة المستويات الشعرية والإيقاعية والأسلوبية، وإذا كان الأثر الأدبي عسلاً روئياً على سبيل المثال فإن اللغة البيوي يدرس التي المستويات والأسلوبية والإيقاعية، يعني أن يتم دراسة الرواية إلى مستويات أساسية هي أصناف أدبنا الرواية وروايات كثيرة هي أجناس الأدب وأصولها والروايات الأساسية هي الوظائف لكنها تعبر عن أصناف الأشخاص لا عن وظائفهم واستعداداتهم البيولوجية والوظائف تشكل التفاصيل الأساسية للرواية وهي قائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها، لذا الوظيفة الثانوية فهي التي تبدأ التحيز السردي بين الطرفين الأساسيين.

وبعد تحديد الوظائف في الرواية يتم الانتقال إلى عملية أخرى يسميها النصوص بالإجراءات التركيبية وفيها يتم تحليل النص

الروائي من جميع الإشارات التي تدل على المكان والوقت ومن جميع العناصر ذات الصلة الواقعية كما يختص من هذا الشخصيات وتوضع بدلاً منها لغة العرائس، وعمليات التحويل أو التحليل يجب ألا تدعش القارئ، لأنَّ السويين يعرفون الرواية بأنها مجموعة من الطوائف، ولكن إذا كانت الطريقة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإنَّ السويين يعرفون أنَّ الأسطة التي تطرح حول حربة داخل القمل أو داخل الطريقة هو إفساد لم حيوان لم شيء، وحول أية وسيلة استخدمت (الفتح، غلى، عطره، ومن أجل أية غاية والمساعدات، الإنظام، إلخ) - يعرفون هذه الأسطة كلها عاتية، وحتى عند إحصاء الطوائف وهي الخطوة التالية فإنَّ السويين يعرفون أنَّ التوزيع الأدبي للرواية على التوزيع الزمان والمكان وهويات الأشخاص والمصالحهم الشخصية، وصفاتهم الشخصية كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها، مؤثرة في السيل العام للرواية كما يقول هرويه ومن الهام أن نسير هنا بأنَّ السويين يؤكدون بأنَّ هذا السطط الطوائف قابل للتطبيق في مجالات عدة في الرواية كما في المسرحية، وفي السينما كما في الرسوم المتحركة وحتى في الشعر القصصي.

لذلك، ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التداخل والتماثل والتعويض والتضاد والتوازن والتماثل بين المستويات المعنوية والإضافية والأسطورية والخيالية، فعلى سبيل المثال يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقت، التمر، السطط بينهم في النص القوي ويضاف إليهم الوزن والقافية في النص القوي، كما في تحليل التركيب، قسم عناصر طول الجملة والمصرعات.

وحرارة لم تكن التركيب وبخاصة التبعيض أو التميز والاختلاف بين الصفة والموصوف، والصفة بغير ذلك وحرارة الروابط كيمياء التماسك القوي أو اللين أو لم أو لم لا... الخ. والأهم هو حرارة الترتيب التركيبية وفي تحليل الألفاظ تدور الكلمة وتركيبها والصور الإنشائية والمصاحبات القوية... الخ.

لأسف: بل إن كانت النبوة لا تعبر عن النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضع أو الإطار الزماني والمكاني أو بالمتن النصي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ يجب التنبؤ أن النص يعاين نفسه والقارئ هو الكاتب الفعلي للنص! كيف ذلك؟ ينبغي من التوصل إلى التنبؤ بأن القارئ ليس ذلك، إنه مجموعة من التوقعات التي تشكلت من خلال قرائته السابقة وبالتالي فإن قرائته النص ورد فيه إزاء تجميد تلك القراءات، وبما أن هناك قراءات عديدة فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد، أي كأن هؤلاء القراء يقومون بتجميد النص كما يرى بارت، لكن النص يبقى هو النص ولهذا فإنه يعاين نفسه. وإذا شئنا المضي أكثر فإن بارت يرى بأنه لا توجد إلا هيئتان أصيبتان: القراءة والكتابة، أو الكتابة القراءة (أي أن الكتابة تقرأ القارئ، والقارئ يكتب طبقاً لرغبات القارئ وغيرها) وفي النص لا يكتب (لا القارئ وحده) والقراءة والكتابة وهذا وجهان لحقيقة واحدة أو هيئة واحدة، فالكتابة فعل أنشد بالقراءة والقراءة فعل أنشد بالكتابة، ولمستها ليست هي الشيء المنتج (معنى القراءة أو معنى الكتابة) بل هي الإنتاج نفسه. أي أن مفهوم هو ذلك الحوار المستمر بين القارئ والنص يفضي النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستند من القراءة.

الرواثة التاريخية للنبوية

أول هذه المخطوط العربية ترجع إلى الرواثة التاريخية للنبوية هي مدرسة التشكيين الروس التي ظهرت في عشرينيات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكا والتي ظهرت في أربعينات وخمسينيات هذا القرن إضافة إلى أدباء من البورت ولا سيما الممثل الموهوم في الفيلس الأمريكي.

فمدرسة التشكيين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الاجتماعية للنص وقالت بأن موضوع القراءة الأدبية ينبغي أن يحد في ما أسماه جاكوبسون لنسبة الأدب، ويتكون الأدبية من الأساليب والأفوات التي تميز الأدب عن غيره وتطقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية أو وسائل إنشائية (سيمبولوجية) للواقع وليس انعكاساً له بل هي على كذا صحت أهم مراحل القراءة الأدبية باستبعاد بقاء كل القروض السابقة من علاقة الأدب بالإنسان أو الفلسفة أو المجتمع. فتح وضع لها ثم سمحت عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب إليها صحت وظيفة الأدب بالإحساس على الألف والحادية في العالم أي أن تسبق عناصر العمل الأدبي وأثراته يستهدف على علاقة معقدة كنهياً للعلاقات المعقدة بين الإنسان والعالم. علاقة تسمح بتجديد إفراد الإنسان الحسي أو الفكري لنفسه والعالم على السواء ويرى بعض النقاد أن القروض التي أبرزها مدرسة التشكيين الروس وبخاصة الأدبية جاءت النبوية لسطرها وتؤكد صحتها على الصيدين النظري والعملي.

كما تطرح الصلات الحميمة بين النبوية ومدرسة النقد الجديد

من خلال مفاهيم أعلامها لأدباء غوربا باوند يرى أن الشاعر كالمعلم والشعر ما هو إلا نوع من الرياضيات الفنية. أما اليوم فقد رفض ما يسمى بالموضوع الشعري وتحالف بالتركيز على القالب الشعري. ويرى جون كروفتسوم بأن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسة فلا بد شعر قبل أي شيء آخر. علاوة على غيره هذه المفاهيم بدأ يرفض ويحلي بالقالب.

أصول البيوية

يمكن القول بأن البيوية في أصولها مستوحاة لتطبيق نموذج علم اللغة العام على الأدب، ولقد وبالخصوص تطبيق النموذج الذي طوخته العالم القبري فريديك دي موسير (1913- 1972) في دراسته للغة، فالكشفات مفهوم اللغة في علم اللغة طغى بارت وتوماس بول وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب، ويمكن التعرف على أصول البيوية من خلال عرض سريع لأسس نظرية دي موسير في علم اللغة.

يرى دي موسير بأن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها وقد فرق بين اللغة والأقوال المستطوعة والمكتوبة، فكلتا الأمرات ذات صلاحيات واحدة في مجتمع معين فإن لم توجد كواقع مطلق لدى أي فرد من أفراد لغة الأقوال فكل الحالات المستطوعة من استعمالات اللغة ولا يكون واقع منها بل ولا طبع أن تكون جميعها مستطاة لغة في كمالها وبقائها المتكامل، وفي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مستوحاة من الحقائق، لأن اللغة بالتفصيل الأخير - نظام إنشائي (سمبولوجي) - أي أن علم اللغة يقدم

علاقة المصنف ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وهي والله
تصنف بالاختيار الحر.

وقد كان ذي سوسر يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كلفاً
واللغة كاستعمال كلاماً أو كتاباً، فإن اللغويين يفرقون بين الأدب
والأصناف الأدبية، فيعرفون الأدب بأنه نظام رمزي فحده نظم فرعي
يمكن أن يسمى بالأشكال الأدبية والأصناف الأدبية من تصوير
مفصلة يمكن أن تمثل هذه النظم بكونية ما أو بتروية ما، وعلم الأدب
- كما يرى تومس جوف - يدرس الأدب ولا يدخل نفسه بالأدب، فربما
يلي بالأدب الممكن، أي بلك الصفة المعبر عنها التي تخص الظاهر
الأدبية وهي أدبية الأدب.

وتذكر النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة والتي يمكن
الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات المعقدة بين المستويات
النحوية والأسلوبية والإيقاعية، مستمدة من فكرة العلاقات النصية
التي تعد أساساً من أسس نظرية ذي سوسر والتي وضعها جون غار
بأن اللغة ليست مفردات معقدة المعاني وإنما مجموعة علاقات
لمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات وبذلك
باب لا تطرح إلا من خلال كلمة واحدة ولا تحدث كل كلمة في
الجدول بآدم، كما أن العلاقة بين صوت الكلمة ووظيفتها
تفسيرية يعني أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة بتأثير
اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، فالمفهوم يتحدد في
الذهن وبالتالي فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يحل بناء اللغة
بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتحلل إلا في العلاقات بين الكلمات

ولكن هل يصلح نموذج علم اللغة في دراسة الأدب؟ إنني أقول مع استنادي المذكور المذكور عبارة بأن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد حيز عن الأكواد ممكن علمياً لأن السمات التي تطرأ على دية اللغة ترجع إلى مكوّنات لا شعورية لا تظهر غيرها إلا على المستوى الطولي وقد يمكن تفسيرها بآليات معينة ولكن لا يمكن أن يفسر إليها فضاء معين وكذلك التلافيف هذه والأكواد في هذه اللغة الطبيعية لا يفسر جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يعمل بها الفاعل نحو التأثير الأدبي بناء على هاتين الحقيقةين يمكن تفسير اللغة أو تبيدها من الاستدلالات الطولية ولكن على يمكن ذلك في الأعمال الأدبية إن هذه الأعمال .. بهذا يمكن سلطان التقليد أو التوافيق الأدبية .. تفسر بدرجة من التفسيرية تجعل من التفسير حلاً لما هو بطيء بالمعنى المتعارف عما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المتفرد.

ملاحظات عامة

وأخيراً لا بد أن نشير إلى أهم سمات النظر والتفسير الفنية والأدبية: فمثل التفسير الأدبي يعرف البنية الأدبية بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل .. على حد تعبير «بولان بولت» وهو تعريف مبني أساساً على أنه يشير الكثير من المشكلات التي يحتاج القارئ لحلّها إلى صفحات كثيرة ويمكن أن نشير هنا إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بطلان أن الأدب هو اللغة فالمعبر مادة التفسير ليس مجرد حيز ومن حيث أن يعرف التفسير بأنه جسد معرّفاً

ثم إن تعريف القصة بأنها مصنوعة من الوظائف أو مصنوعة من
 الجمل النبرية أو من الأفعال النبرية واعتبار الكلام الأدبي كمثل
 كلام واقع أدبي يؤتى إلى إنشاء شخصيات الأدب والفن، لأن أي أثر
 أدبي غير أدبي هو مصنوعة من الجمل القابلة للتفسير، وهو ما
 يتفق مع دعوى النبرة بضرورة التمرس على أدبية الأدب
 وحمايتها من المنافع الأخرى.

ثم إن النبرة تنظر إلى النص ككيان مطلق متو في الزمان
 والمكان، وهي بذلك تفلح النص عن مشيئة (الكاتب) وعن مقام
 الأناج (المستقبل) لأنها - كما نرى - غير القربى على التعبد نظام
 النص وبدأ القصة كنظام، فالنص الأدبي مخطط الجذور عن حركة
 الواقع الإحصائي، ومن ثم فإن النبرة تنظر إليه على أنه ما كان غير
 متطور أي لا يأثر ولا يؤثر، ولذلك لا تعرف بطور الأبطال الأدبية
 والقصة ولا تطول الأثر من هذه القضية، بل إنها تقضي الرابطة
 النص فيسأري بعدها إلى أية رابطة مع روايات الطاهر وطاهر مع
 قصائد الشعر الجاهلي، كل ذلك يدعو نوعي الثقة والموضوعية
 والعلمية في سبيل التمرس على أدبية الأدب.

وعلى الصعيد التقني تهدف النبرة إلى اكتشاف نظام النص
 أي دية الأساسية ومن ثم ترفض أن يذهب النقد إلى الكشف عن
 الطريقة الإحصائية النص أو ما يعمل بالمصروف الإحصائية لغة
 والكاتب، ولذلك فإن طريقة النقد النبري تنحصر - على ما يبدو -
 في قضية الثبوت والقهر (ولا يصبح لا هدف له) وليتو النبرة
 عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة، لسبب بسيط هو أنها ترفض

المتأخر بل تعداه أكثر. ويظهر ألا يصح أي نوع من التهم بكون
 تيلي لأية نظرية أدبية أو غير أدبية. ويصح من ذلك أن هذا المصوح
 لا يسمح لنا باستنتاج موقفه التقديري نستطيع أن نقول بها أنه لا
 نرى أنه صحيح منوطي ويظهر لا يهتم بالقيمة، وهو الأمر الذي
 يجعلنا نحاذر عن الفرق بين الأعمال الأدبية القيمة والفنية، القيمة
 والقيمة، وأيضاً فإن عملية التمييز والإنشاء للمعنى والموضوع
 واليقين. الثاني والإنشائي تؤدي إلى تنويع الأعمال الأدبية
 والفرق بين من يهتمها الأدبية والفنية. لهذا يشعر القارئ ليعتق
 التطبيقات الحيوية بأن القصص الأدبية تلعب بين أيدي القاريين
 وثلاثي فيها ويظهر أساليبها.

والمثل المستطير الفكرية الحيوية أكثر فائدة، فهي إذا تلي التطور
 وتقدم بالنظام فإنها تظهر نظرية سكونية للتاريخ، إذا ترى أن التاريخ
 يمر بمجموعة من الأنظمة التي تعبر الإزاحة الإنسانية عن إمكانات
 أي حدث في تشكيلها أو مساهمة ذلك أن الفعل البشري يفكر أيضاً
 من خلال أنظمة، فالعمل هو الفعل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن.

مثل هذه المواقف والمستطير هي التي دفعت تلقاً متصراً إلى
 وضع مصوح جديد في توليد الأعمال الأدبية أكثر وضوحاً بين المعلقين
 وكبار النقاد في أوروبا والوطن العربي لا تقل عن ذلك هي أحدثها
 المصوح الحيوي. هذا النقاد هو لوسيان جولدمان (1909-1979) الذي
 أطلق على منهجه اسم «التيوية الوليدية» في محاولته لتفسيره عن
 المصوح الحيوي البشري أو التشكيلي الذي يشك برولان بلوت
 ورومن رولان وغيرهم. ومع أن جولدمان يهاجم التيوية الشكلية بحرف

ويرى بأنها من تلقى اليد الثاني فإنها تلقى الطرح والإنسان ومن
تستعمل الوطيفة فإنها تدبر الدلالة فإن منهج بولسيمان في جرحه
محاولة الإستفادة من - أو تطوير - البنية الشكلية.

البنية والفن العربي

وأخيراً فإن كل ما أضحى إليه هو أن تكون هذه المخطوط العامة
العربية قد كتبت بأشواء على البنية وروافدها وأصولها ومخاطباتها
وبنى كلمة أسيرة من البنية في الفن العربي.

إن تشد البنية وبعيدتها على الفن العربي منذ سبعينات هذا
القرن وحتى اليوم تلقى التأكيد ليهلر قلداً ومفكرين بكل ما هو
غربي، والأهم ظاهرة الانكشاف غير الثاني بخصوصية والفن الأثري
والاجتماعي ومخرجة تطويعها لكن الظاهرة البنية في قلداً العربي
لها أسسها الموضوعية التي يمكن أن تتجلى بأمرين: الأول إحساس
قلداً بتصور المنافع الفنية السابقة وضرورة تجاوز المرحلة
الانطوائية والفكرية في الفن.

ويرتبط الأمر الثاني بأزمة الديمقراطية في وطننا العربي، التي مثل
هذه الأسوار ليدور البنية ومخرجاتها من المنافع الشكلية غير ملائمة
للكثيرون من قلداً وحقلها.

وأخيراً فإن العرب يرى بأن أهمية هذه المنافع التي تشد
الأصناف الأدبية والفنية وتدبر للاستقال بالأمر الواقع هي من من
بهمة الفلاسفة الذين يشبهون وفقاً لأدبياً وتبدأ أفضل لكنها ليست
كل المهمة، فالمعروف الثاني والأهم بعيداً في المتكرف على

التصور الأدبي طويلاً والأبعاد من التطبيقات الفنية التي تمت
 نقداً عربي، سواء ذلك الذي استخدم لنا تسمية إشكالية لهرب من
 تسمية الأشياء بأسمائها، أو ذلك الذي عدّ التصور الأدبي مجالات
 سياسية ملتبساً بذلك اصطلاحاً فلسفي وفكرتها السادس الذي يعدّ
 لتجسيده نقداً متعمداً على القوم والقوانين السبيلية العامة التي
 تحكم الظواهر الثقافية والإجتماعية الأخرى. ٢٠٠

٢

٢٠٠٠ وصول النوبة الفكر في التراجع في المنطقة الجبلية

١ - حذيفة قبيلة، د. زكية إبراهيم القاهرة ٢٠٠٠

٢ - نظرية قبيلة في النقد العربي، د. أمجد محمد القاهرة ٢٠٠٠

٣ - الأسبوع والفن الأدبي، في النظرية والتطبيق، د. نبوي أبو القوي، بيروت

٢٠٠٠

٤ - حاتم فهد الفن الأدبي، د. نبوي إبراهيم، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

٥ - الأدب والمجتمع، د. نبوي حذيفة، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

٦ - القبيلة من أين وإلى أين؟ د. زكية إبراهيم، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

٧ - سواحل من النوبة، د. حذيفة قبيلة، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

٨ - عن قبيلة القواليديا، د. حاتم حذيفة، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

٩ - القاسية والفن الأدبي، د. حذيفة قبيلة، مجلة أصول القاهرة يناير ٢٠٠١

ما بعد البتيرة

حول مفهوم الناس

١ — إجابات

شغل الفن الأدبي من تزيين الطويل بالإجابة عن أسئلة عامة
التي يحصل الفهم والاعية، وذلك أن الفلانية والموثوقة وكيفية
القول الفن الأدبي، وسيل إلى دار الحكم القديم... إلخ ويبدو أن
الإجابات التي أتت في هذا المجال غير ذات معنى بالنسبة للفن
الجديد. فالنقد الجديد لا يهتم بالبحث عن إجابات بل يهتم
بفكرة الأسئلة والساؤلات التي تدور في منطقتها حول الناس،
وتدور بحث أسئلة الفن الجديد حول أمور تبدو وكأنها بديهية أو
مسلّم بها، ولكن من الهام أن يعرف أن الفن الجديد لا يعرف
بوجود مسلمات أو بديهيات في ميدان الفن. فالنقد الجديد يهتم
بسؤال محوري عن: ما الفن الأدبي؟ وهو يقدم مفاهيم مختلفة
فالفن: قصة، كتاب، مغامرة، حكاية، جهاز قروي، جهاز الفل
الأدبي، شبكة من المعطيات، الأسماء، والديوريات والأندولوغية.

وجود الذات مستقلة .. على القوي متعلق بالمعالي .. وحده القوة ..
وحده بلاغية .. عقل منهاهي .. قطعة القوة ذات طابع كلي .. تسبح
لقوي .. النص إنشائية والتي ليس تشكيكية .. ثم هناك النص الظاهري
والنص الشكوي، والنص الجامع^{١٨٨}.

وقد يميل المرء بعض هذه المفولات كما قد يفرض بعضها أو
كلها. لكن الأمر الهام هنا هو أن هذه الأسطة وتلك المفولات جزء
من المفولات المحلية للثقافة النص وحلم النص أو لرؤاه ما يسمى
بنظرية النص^{١٨٩}.

ومن هذه الزاوية يبرز مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من
الوقوف عليه والإعداد بأبعده وأسواره والانعصام بالمفولات التي قد
تتم من خلاله في ميدان النقد الأدبي. وهنا هذا كله أنه مفهوم جديد
أولاً (يسمى البعض إنشائية نظرية) صليبا^{١٩٠} سواء بالفلسفة التي يستند
إليها في رؤية النص وكيفية تشكله أو بأبعاده الأدبية والنقدية
والفكرية أو باستخدامه أداة أولوية نقدية (مع أنه يرى بأن من معلومات
وجود النص فهذه الأولويات متعلقة كما سترى) قد انحرف إلى أكثر
من كونها أداة فيما لو أتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمي ويغذي
بتطبيقات تطلب عليها طابع الإبداع النقدي الحقيقي أكثر من الطابع
النقدي الفني.

هذا المفهوم هو بالتسمية *نظرية النص* ويبدو أن هناك

^{١٨٨} انظر تفصيل ذلك في نظرية النص، بولاد غوزد كرونا المعنى الشكلي وجود
سواء وجوده الفعلي، سواء أبعاده التوسعية، ص ١٢١-١٢٢ من كتابه بعض

تدفعاً يكاد أنه يكون نادراً بأن الثقافي كمنطوق قد ظهر القراء الأولى على يد «بوليا كرسيفكا» في أبحاثها عديدة لها ظهرت بين عامي 1988 و 1997 في مجلتي *صوت الأدب* و *صوت الأدب*. وهذا المنطوق بدأ واسع الانتشار - رغم حداثة - لدى العديد من القراء الأوربيين والأمريكيين والعرب أيضاً. بل إن طائفة توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء نهج نقدي جديد وهو ما استندت إليه ثلاث دراسات علمية: الأولى بعنوان: *المنطوق الشرقي* - إسرائيلية القومية - للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي، وقد صدرت عام 1995. والثانية بعنوان *المنطوق والتكثير* من الجزيرة إلى الشرقية، قرابة نقدية لترواج إنساني معاصرة للدكتور عبد الله محمد الثقافي من السعودية وقد صدرت عام 1995 أيضاً. أما عنوان *المنطوق* فهو في البحث عن الإثارة المستعجلى دراسة القصيدة أملي عقل: مثالية خاصة مع ابن نوح وهذه الدراسة تحصل عنواناً فرعياً آخر هو *صنع نصلي ليهودية شعر نهج علمي لدراسة النص الأدبي* وهي للدكتور فريد البحرلوية من مصر وقد صدرت عام 1998.

ومهما يكن سبب هذه التجارب النقدية الهامة من المنطوق فإننا نكرها هنا وأبني التأكيد ما لهذا المنهج من انتشار وإقبال ولا شك أن القاريء المنصف لهذه التجارب النقدية سيحكم عليها بالنقدية وذلك كما نرى أن هذا يجب ألا يفتقد من تأكيد الثبات الكثير فيما بينها

1- انظر في النقص العلمي وافتقار الدراسات هناك مقالة *مؤلفات أميرة* ضمن كتاب *المنطوق الشرقي الجديد* لرجاء أحمد البصري، بغداد دار الشؤون الثقافية 1998.

في استخدام مفهوم الناس. وأحسب أن الذين في التطبيق يورد إلى
أكثر الموضوعية في كل تجربة فنتائج يتصل من الفلسفات
والسياسيات، والفلسفي من القنوية والفكرية لها المعنوي فيكون
أطرح المفهوم ليصبح لها معنوية من مذهب الاجتماعي.

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم الناس يتضمن معاني متعددة كما
قد يوحى بموضوعه وطريقته ونسوله أيضاً.

2 - الناس

والجديد يعني موضوعه لا يتعد من الحديث عن بعض المفاهيم
الجديدة حول الناس والتصور بين الفكر الأنسي والنفس الأنسي. وقد
يمكن القول بأن الناس مفهوم يتصلح إلى ترميز المصطلحات الحديثة
لإيجاد عالم التصرف وهو علم جديد بلا شك لأن موضوعه جديد
وهو الناس. الفلسفات والعلوم السابقة تناولت الناس وتحدثت
والتحدث كوسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها. لكن الناس هذا هو
المادة الرئيسية لعلم الناس. الناس - كموضوع - لا يتسبب بمقابل إلى
تلك الفلسفات والطرق وهو بهذا المعنى حقل متجه، ولا وجود له
إلا داخل خطاب لغوي، مكتوب، وثقافة، ويمكن ما تركه للتبويب
مطلوبه لا نهاية لها ولا مركز. فالكلية ليست حقل ولا مكتوبة
بأنها بل هي مجموعة حرة من الكلمات والمفاهيم المتعددة
القابلة - ليس فقط - لامتدادات جديدة - بل للدخول أيضاً في
طرق أخرى في تركيبات عقلية لا نهاية لها فاللغة الأدبية عموم
تصور بأنها تمثل مكتبة أطرح جميع الكلمات الأخرى. ولها تدل

عليها كما لو أنها حبيبة تلك الكلمات، وفكر كيف ليما يهبها لهذا بلدي ما يميز الفصل الأدبي، هو أنه يقوم بما يمكن أن يطلق عليه بمسألة الكلمات، مما يترك عن ذلك أن الأدب أو الفنون مثلاً عندما تقدم عنها كتابية أدبية فإنها تسبح الكتابية الأدبية السابقة عليها، فالمسألة الأدبية ليست مسألة تعبير، وإنما مسألة مسألة، والمسألة لا تسبح والمسألة تسبح ليس للأسفل والأعلى وإنما للفن.

والصحيح ينسب عن الآخر الأصلي، المعنى: تسبج من الملابس
من حيث أن الآخر الأصلي يقتصر في المثال، وهذا المثال له
نوعان من الدلالة: ظاهرة (وحيدة) ويكون الآخر موضوعاً لظن يهيم
بالمعنى الحرفي كلفه الكلام أو مقصورة (وحيدة) يعني المطلوب من
تسبج الآخر موضوعاً لتأويله.

لكن القس .. انكوت كاتبة مضمنا .. فإنه لا يقبل التفسير أو التأويل فهو لا يطلب إلا القبول والوضوح. فالقس القديس سيده مرسيال الذي .. لكن القبول التام للفقار ماضل سيده القس وأمر لئلا القدي سيده القس لا يتم وفق القس العظمي أو حسب طريق التأويل، بل بما وفق حركة تنسليزية المتناهي والغفر. فالصورة المجازية الأكثر توحش بصورة تنسليزية المتناهي والغفر. فالصورة المجازية الأكثر

١٩٩٠: يعتبر بوليفيا أحد أقلية الدول المتقدمة على مستوى العالم بين مستطويين، وذلك لضعف اقتصادها وقلة مواردها. انظر الفصل الثالث في دورها في التنمية العالمية. انظر: بوليفيا، دورها في التنمية العالمية، ص ١٠٠.

توصي بصورة التكاثر العنوي الذي يمر بكل التفكير العنوي، أ
 الصورة المجازية التي توصي: الشبكة، الأثر الأمي، وفي الحد
 الأحوال رمزي بدوئة وخيبة رمزية فصورة النفس أي سرعان
 توفيق أما التي فطاقة الرمية مطلقاً لهذا فإن النفس لا يمكن أ
 يكون هو ذاته إلا في استلاط والأمر الذي يعني عدم تفرده
 تملطه.

ولما كانت حركة النفس المتحركة هي الصور والإحراق وهو
 الأثر الأدبي العنوي فإن النفس بطرح مشكلة التصنيف وانصر
 الحدود فيما يحلله هو قدرة على عطفة التصنيفات القديمة
 وعدم الخضوع . بل القدرة على التصنيفات المتحركة للأجاني . فهو
 هذا الكتاب قصاص، شاعر، كاتب مثلاً، فيسوف، رجل القصة
 منصوفاً إذا كانت الإجابة عبارة فهو كاتب نص والإجابة كذلك
 أثر. فالأثر الذي يوجد على الحدود وحده الأجاني الأثر
 المعروف هو نص. فالنص كتاب يصنع لغة وراء الرأي السائد إ
 بدعة ومخرج من حدود الرأي السائد والكتابة لا تعني د.
 الأصوات القوية ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني . على .
 نص، بولاد، بارت . أن نصنع لغة فيما يعان عليه البيع الناس
 أي أن نصنع لغة وفنجانا الخاص لغة ضمن لا نهائية اللغة أ
 ضرورة الاختفاء . وإختفاء الذات الفاعلة الكتابة . في اللغة والأثر
 حده . وهو يفصل أن يسميه كتابة . هو توجهاً لمختلف أي متطرد
 تهدف إلى زجاجة الذات الفاعلة وتضيئها في ذات الصنف. أ
 وجود الذات إلا لحظة الإنجاز/الكتابة وليس قط لحظة يتم
 الإنجاز فالكتاب بعد أن ينهي يفصل عن النص.

ولكن ما النقص؟ وما الظروف التي أسهمت بظهور هذا المفهوم الجديدة؟ وما منه أو منه؟ وما أبعاده؟ وكيف يحصل القارىء المتألف مع النص من علاقة؟ وما الذي يبره عن الأدب المتعارف والتفد البنوي، والماركسي، والعموي، والأسطوري، ونظرية السحابة، ونظرية العنق.

يمكن القول بأن مفهوم النقص قد ظهر في عرض التناقض بينوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنية الرسولية التي انتهت مع أحداث مايو وساطعات الطلاب في فرنسا عام 1968 كما ترى التفت كيرنويل¹⁹⁹. دراسة النص كموضوع لغوي أكد وجود بنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق. ولهذا ظهرت أسئلة جديدة حول النص مثل: ما النص؟ وكيف يتكون؟ وما الذي يحصل من النص نصاً؟ وهل للنص حدود؟ وما علاقة النص بالمعنى الأخرى والمعنى المتكونة أو التي في طور التكون؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟

وفي عرض الإجابة على هذه الأسئلة قدمت مفاهيم جديدة لتصل بالنص، فالجواب كيرستيفان ترى أن: كل نص هو عبارة عن

199 - استيفان كيرستيفان، في عرض الأبعاد الفلسفية للنص.

199 - السيميوتيك، بوليك غريغ، ترجمة عبد السلام عفيفي، دار توبال، ط 1، 2002.

199 - اللغة والأدب، بوليك غريغ، ترجمة كامل جواد، دار توبال، ط 1، 2002.

199 - انظر الفصل الثاني في كتاب النص البنية من في الشواش إلى تزيه ألفيف التفت كيرنويل، ط 1، دار صفير، دمشق، ط 1، 2002.

لوحدة فلسفية من الأفكار، وكل شيء هو شرب وتحويل
 تصور الشيء كما يظهر بصفته ليري أن الشيء ليس ذاتاً
 مستقلاً أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع تصور الشيء.
 ونظامه الفكري مع توافقه وشموله شيئاً لا يجب إليها كما من
 الأفكار والمنطقات من التاريخ ولهذا فإن الشيء يظهر في معناه جيل
 خلاص فاني الموضوعات لا تنحصر من الأفكار والمنطقات
 والبراهين التي لا تكفي إن شجرة نسب الشيء شيئاً لشبكة غير
 قائمة من المنطقات المستمرة شعوراً أو لا شعوراً. والسيروت يبرز
 في حالة الصبح. وكل شيء شيئاً ليس متماثلاً.

ويؤكد فروت شوارز بأن معنى الشيء يختلف من حالة لأخرى
 وهو يرى أن الشيء اصطلاح أمثل به السيمولوجيون على بروت
 وجيه وكريستينا وريفا. وهو اصطلاح يحصل معني وثيقاً
 الموضوعات تختلف بين حالة وأخرى. والشيء العام فيه هو أن
 التصور يشير إلى تصور الشيء مثلاً أن الإشارات (semiotica) تشير
 إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والظاهر يكتب
 ويرسم لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلاف في التحول الطبيعة إلى
 شيء. لذا فإن الشيء المتداخل هو: شيء شرب إلى داخل شيء آخر،
 ليحدث المتغيرات سواء وهي الكلاب بثلث أو لم يجر.

١٩٩ المتعلق بالفكر من الفكرة إلى الفكرة (semiotica) كل شيء له معنى
 فاني، هذا الذي أسمى الشيء (١٩٩٩ من ١٩٩٩).

٢٠٠ المرجع نفسه من ١٩٩٩.

٢٠١ المرجع نفسه من ١٩٩٩ و ١٩٩٩.

من خلال هذه الأقوال وغيرها يمكن للمرء أن يشير إلى أن
الخاص بها

.. تؤكد النص منصوص أخرى.

.. تتناول النص مع نصوص أخرى.

.. النص غامض جداً لا يحصى من النصوص.

.. يتناول النص من نصوص أخرى.

.. تضاد النص على نص آخر أو نصوص أخرى.

.. هناك نص واحد في الحقيقة مع نصوص أخرى.

.. لا حدود للنص، أو لا حدود بين نص وآخر.

ورغم أن هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة أو متشابة، فهي
تبدو وكأنها نمر عن فكرة واحدة بالذات متشعبة في نهاية الأمر
مختلفة. وقد لا يبدو هذا توضيح هذا الجان وسأقدم قسماً جديداً في
هذا النظام محاولاً الوصول إلى روح المفهوم والمفرد، وهذا يمكن
القول:

أولاً: إن النص واحد مع منظوم جداً بالخاص وإلى هذا على
مع نصوص أخرى.

1999 السيد إلى هذا النص، إذ قد لا نجد النص في كتابه المتأخر إلى من 1999

2000 السيد إلى هذا النص، إذ قد لا نجد النص في كتابه في البحث عن أولئك المستعملين
بموت، بل الفكر الجديد، من 1999 من 1999

2001 السيد إلى هذا النص، إذ قد لا نجد النص في كتابه، يستلزم الخطاب القسري
الترابعية الخاصة بموت، بل الفكر من 1999 من 1999

فأما: إن نفس يوجد من تصور أخرى وإلى أن نفسها
الوحيدة نفس هي التصور.

فأما: إن نفس من يرى أو يتفاعل أو يتلقى مع تصور
أخرى فإن هذا لا يعني الاتحاد عليها أو اتحادها. بل إن النفس
يوجد من خلال المتعلق أو المتطوعة أو النفس مع تصور
أخرى. وهذا يعني أن النفس يوجد من خلال صراح النفس مع
تصور أخرى.

وأما: إن نفس لا يتفاعل مع تصور فلهذا بل قد يتم ذلك
من خلال نفس يضمن ما يوجد فترا على التفاعل أو النفس مع
تصور أية مع تصور مستقبلية^{١٠٠}. ويمكن توضيح ذلك
بالقول بأن الوجود الأول في شيئاً هو الوجود الأول في الإيجاد إلى
الموت في أن واحد. وهذا ما يفسر مقولة جاك فريدا وهي البدء كذا
الإيجاد^{١٠١}. وهذا المعنى فإن النفس لا يوافق - بحال - فكر
الصفات الأخرى^{١٠٢}.

فأما: إن نفس لا يأخذ من تصور شيئاً بل يأخذ ويحضر

١٠٠ نظر نفس ذلك في الحقيقة والفكر. فلهذا فترى في الحقيقة أنها
والنفس.

١٠١ الحقيقة والاعتقاد يرجع مع ذلك من ذلك.

١٠٢ نظر في الدراسة التي أجراها الدكتور عبد السلام برهان، بعنوان: مشكلة السواد
الأولوية وطبيعة النفس في حجة ولائحة، ص ١٠٠، الفصل الأول، جدول ١٠٠، كما
من ذلك بشكل نهائي.

في أن واحد وبالفعل فإن نفس الأبي قد أصبح التصور من القديس
 والتفسيرات جديدة أو يظهرها بصفة جديدة كانت خفية أو لم تكن
 من الممكن رؤيتها أولاً **الفصل ٢٢٩**

ملاحظاً إن كلمة النفس تتعدد من خلال مفهومين أساسيين
 هما الاستعدادات والصورول، أي أن نفس الأبي لا يتم إنشاءه إلا بال
 هذا أن نقول لا يتم كماله من خلال رؤية الكتابات القساسة بل، ثم
 ولا كمال تكونه من خلال تصور أشياء غير أخرى، مما يجعل لغة
 النفس المتشكل من مجموع استعدادات طرح نسبة يتم إنشاؤها وفق
 شروط بنوية غامضة النفس الجديد، ثم إن نفس الممتلح يفتتح من
 بها كلمة عملية تعريبية لأن النفس ليس مجرد تصحيح مفهوم
 وعصبه القديسات، فتتأصل الكتابة تقوم عملية جد مغلقة في صهر
 وإقامة مختلف التصور والصورول المتعددة مع نفس المتشكل **٢٣٠**

ملاحظاً إشتداداً إلى عاين المصورين: الاستعدادات والصورول، لا
 يعني النظر إلى لغة العمل الأبي كلمة توأصل، بل كلمة إنشائية
 مغلقة على تراجم طرح، نسبة وتصور أشياء فكرية، وبناء
 غيراً أيقولوجية... إلخ وهذه الإنشائية لا يمكن إتمامها إلا في
 مستوى النفس، أي في تقاطع التغيير المتبادل للوعشات المتعددة
 لتصور مختلف، وفي مستوى آخر...

٢٣١ انظر الفصل ثالث في مقدمة والتفكير منطلات أخرى في الفصل الأول
 ونفس

٢٣٢ كلمة النفس، زمرير لمراد، صفة القديس جوستين ٢٢٢ من ٢٢

فإن العنصر المنطقي تدخل في ترح عناصر من العلاقات
السيكولوجية التي تبسبها العوليا منطقية كما يرى فريدريك
فان أن أعيا العلاقات بين العنصر والمنطوقات ترجع إلى
كولها علاقات عولية^{١٩٩}.

فالعنصر وفق مفهوم الناس بلا حدود إلى عوي عناصر
مستند نظر من خلال التشابك مع العنصر الأخرى والتقاء من
علائها. فالعنصر لا تعدد قرابة واحدة ولا نظري على دالة واحدة
ويعتقد بل ولا يتضمن قرابة مركزية أو أية مستند يرى الأوسع أن
قول إن العنصر يتضمن دالات لا يحصر لها ونظراً لا يمكن أن تعد
وحدات لا نهاية لها. فالعنصر متناهي باستمرار، متناهي دائماً وبالعنصر فهو
بلا نهاية. والمنطوق على ذلك يمكن القول إن هناك قرابات مستند
لنص واحد من قبل قرابة معين، بل إن القرابة الواحدة لها ما قرأ
أحد واحد في قرابة زمنية متناهي أو متناهي. إن سيجر
بالتوازيات عولية ومكان منطق. ثم هناك القرابات المستند لنص ما
من عصر إلى عصر. فالعنصر يتفق بالمعاني والدالات المستند
المستند في المستند. أو هو متناهي لها بلا توقف. وغير قابل على
ذلك أن العنصر لا يتوقف بوقت كتابة كما يرى جاك غريف^{٢٠٠}
كان العنصر لا يكتمل إلا بقرائه. بل كانت قرابات العنصر مستند
مواصلة فإن العنصر غير مستمر إلا في مستند المنطوق أي في

١٩٩: أبا الناس من لا أحد.

٢٠٠: عول الأخرى تدخل في المنطق الخاصة المستند عند ذلك الواقع وسعد العنصر وعول
على برونشال الفكر البشري المركز الفكري في ١١ جوان ١٩٩٩ من ٢٢.

المنظور الداخلي الذي تولده الدوائر^{١٠٠} فالنفس هي محرك منظور
منظر يخرج على تصور. ماهية والتصور أنها في آن واحد.

والقول السري يستطيع القول بأن النفس لا يتفاعل مع الكلمات
والجمل والميمات والأطر والعمليات فحسب بل يتفاعل ويشارك من
(كما يسهو في توليد) من تصور أدية وثابة دائرية ومتكررة،
لترىة واجتماعية وسياسية وأيديولوجية. ^{١٠١} فالخ وبهذا المعنى فإن
النفس لا يتلك بله محسناً أو دية واحداً لأنه يتفاعل مع تصور
أخرى لا نهاية لها.

إن هذه التصور المتفاعل والتكامل^{١٠٢} والتوافق، والتدامل المتكامل
بأسره الذي يصبح في هذه الحالة أيضاً ولهذا يمكن القول بأن النفس
معدة معرفية تهدف إلى تعظيم فكرة المركز والظلام والدية والتشكل
والمضمون والوحدة الموضوعية المتوحدة. فالنفس يتطوي على أدية
محسنة متروكة متجذرة متوافقة بلا توقف، لهذا يقول دكتور:

وله من المتطابق أن تسقط عن القصيدة على أنها كئي
حساس أو وحدة عضوية مستقلة إنما هي نفسها وتحتل مكانة لدية
فائضة. إن القول السيمولوجي يقترح فليس فائضة بأن الفكر في
القصيدة على أنها قول لا ملاكة له إلا حسن الأنظمة المعرفية التي
أكتسبها القارئ، ولو أنظمتها أنظمة أخرى غير هذه فإن إمكانات الدلالة
تتلك متغير^{١٠٣} ويوحى كلام دكتور: بأن الأثراف الأدبية والتقاليد

^{١٠٠} فراجع عبد من الله لهذا

^{١٠١} القصة والتكامل من

المعروفة لا تنح الموضوعية في قراءة القصيدة وإنما فإن القاص
كقصيدة معرفة تهدف - أيضاً - إلى تعظيم الموضوعات المعروفة على
الشعر والفن والقصة القصيرة والرواية والمسرحية. إلخ أي لا تعرف
بما يسمى نظرية الأنواع الأدبية.

3 - القاص والفن

إن التسليم بما تقدم بعضنا بما إلى أسئلة عديدة منها: كيف
نقد النص وعن مفهوم القاص؟ وعن بحث القاص؟ وعن من مهمته أن
يحكم بالجوهر والرمزية وبعبارة أخرى ما الذي يميز نصاً عن نص
آخر؟ ثم هل القاص أفعال نقدية تطوي على قيمة أم أنها - بيد القاص -
مجرد مفهوم نقدي - محلياً أي على تكمن - مهمة القاص فقط في
البحث عن العلاقات بين النص وغيره من النصوص؟ لا بد من القول
بأن القاص - أو بكلمة أدق القارئ - لا بد له من عدة كبيرة من
معرفة النصوص المتنوعة ومحايلتها حتى يستطيع أن يكشف عن
النصوص الفنية أو المأزورة في توليد النص. ولا بد له من دراسة
كبيرة وعميقة واسعة بالكلية التي أتت خلالها دراسات النصوص
وتشابكاتها. وهذا يعني أن قراءة نقد النص تبدأ وتنتهي - وربما تبدأ
تنتهي - من خلال النصوص.

بالإطار المرجعية القارئ - بعد وأوجه عالم النص يمكن
تخط في النصوص المتولدة بعضها من بعض الآخر. ومن المهم أن
نمر اعتماداً الأثر الاجتماعي أو الحضاري أو النفسية أو الشخصية
وسواء الكاتب ويصدق لأن هذه الأثر لا علاقة لها بالنص. فالنصوص

القرىءاءة الباقية - إن صحيح استخدام كلمة أئمة في هذا السؤال -
 المتصل في التصوم لا غير، واستخدمت كلمة القرىءاءة - ويجب ألا نسي
 أن هناك فرقاً لا يحصر لهم النص - في فترة على اكتشاف العلاقات
 القائمة بين الشعر والتصوم، ويعتقد أنه يسأل عن مدى إسهام
 التصوم المبررة في توليد النص أو عن مدى إسهام النص في إبراز
 التصوم القديس وإظهار ما كان محققاً سواءً ورثاً يسأل عن فترة
 النص على توليد تصوم كيد.

•

ولكن إذا سلم المرء بعدم جواز ربط النص بحدود مؤلفه
 ولوحد النمطية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من أن
 يسأل - بحق - عن دور الكاتب في إنتاج النص، وعن أسباب انوار
 هذا تصوم للكاتب وأما أو انوار هذه التصوم عن تصوم الآخرين
 لكاتب آخرين.

والإجابة من دور الكاتب لا بد من القول بأن القائلين بالنص
 يطالبون بربط النص الأصلي بالنص الأسطوري على منحوت أثري
 شواهد حيث يرى هؤلاء القراءات فطرية حيث أن الأسطورة هي
 الكلمة التي تبدو وكأنها غير ذات معنى، يأخذ على عاتقه أن
 يستخلص منها المضمون ويستخرج المعنى، وعلى هذا السبيل - بل
 من النص الأسطوري ما صفة أخرى.

وقد بدأ على ذلك في هذه المجهود لنا أن نؤكد أن يتخذ من النص
 حيلة موضوعية بحيث لا يمانع البحث عن هذه الحقيقة إلا غير
 النص الأصلي نفسه، إذا جاء ذلك من أجل أن يوضح التساهل النص

إلى **الشيء** ^{١٠٠} وأحسب أن هذا الكلام يرضى أسطة جديدة من نوع آخر: فإذا كان النص يتواءم من تصويري الأخرى فهل هو عبارة عن مجموعة من الكلمات والجمل والبيانات والأجزاء الآتية من تصويري الأخرى أي هل تتجاوز هذه الأجزاء والبيانات دون أية عرجة من التعاضد والاندماج أو هل يتخذ النص شكله مفتوحاً دائماً إلى أية عرجة من الانسجامة وإذا كان الجواب بالنفي وحسب اعتقادي لا يجوز أحد علي الجواب بالإيجاب لما نصي الذي من هذه الأجزاء والبيانات نصاً أي كيف يتشكل النص وما الذي يحصل من النص نصاً وما لا نجد أنفسنا عند نقطة البداية أي عند الأسطة التي قد عنها إن مفهوم النص قد جاء الإجابة عنها.

لكن المرء لا بد أن يشعر بما إلى ما أكتناه في البداية من أن السط الجديد يهدف إلى إثارة أسطة بالترجمة الأولى كما لا بد أن يدرك أنه بينه وبين النص يتطوي على معنى التفاضل والتواء والتضاد أيضاً وقد أثرت قبل قليل إلى مفهوم الاستدعاء والتحويل وقد بين من خلالها أن الكتاب - بغير أنه لا يجوز أن تستخدم كلمة يدع عنها - يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات ومبرها وإثباتها ثم النص الجديد. لكن عملية التحويل والإثبات لا تتم وفق معنى الكتاب بل وفق معنى النص الجديد نفسه. لهذا فالكتاب لا يدع ولا أن لروية القصة لأنه يقوم بدعج مواد معطاة سابقاً وإذا كان هذا يعنى

١٠٠ في نظرية النص الأولى (١) عبد السلام تراقي، بحث في مفهوم النص في ضوء تلك

النظريات المتعارضة، بيروت: منشورات دار الفكر، ١٩٨٥، ص ٢٢.

مستوى التشكل نفس ذاته يصل أيضاً مستوى آخر هو التأويل الفلسفي استناداً إلى مفهوم الناس. وهذا يمكن القول بأن تلك الدلالة غير متوفرة بسبب إلقاء القرائن بين النصوص، أي لأن نفس معنى تلك في سلسلة مترابطة من الدلالات والنصوص غير المتوفرة نرجع. ولهذا فإن القارئ لا يستطيع أن يستطيع عصر النصوص المتداخلة كما أنه لا يستطيع عصر دالالتها. ورغم ذلك فإنها تتكاتف بطريقة ضمن طريقة تقول إنه طرح كل كلمة في نفس ضرورياً في عدد كلمات تلك النص يتوزع مجموع النصوص المتداخلة مع النص. الأمر في القرائن. ونحن نحدد طرح كل كلمة في النصوص السابقة فإن النصوص المتداخلة لا عصر لها. ومن ثم فإن دالالتها لا يمكن التعرف عليها استناداً واستناداً¹⁰⁰ ويمكن تأكيد تطور عصر الدلالات استناداً إلى مستوى آخر وهو مستوى التشكل هو مستوى القرائن.

استناداً إلى الناس فإن النص غير عصر ما كانت قرائنه مترابطة بل إنه في دالته يضاف مثل المترابطة المترابطة تبعاً لعدد القرائن¹⁰¹ لهذا يرفض بعض القائلين بالناس أهمية التأويل روحها في التأويل عليها مجموع كلياتهم القويهيون أو القارئ من عرب. منبر¹⁰² ويذكر الأمر بضرورة عدم الانسداد إلى هذا الكلام لأن

100- سورة الأعراف من 100.

101- المراجع نفسه من 10.

102- أصول الفقه (4) محمد طه، دار إحياء التراث، ط 1991 من 100.

أسهل منه، يشاركون من وراءه إلى ما في الفلك وعدم اليقين في كل شيء،
 وهم لا يقررون بالفلك طريقاً للوصول إلى الحقيقة فهذه مسألة تدور
 حولها لكن الجديد هنا هو أنهم يرون بأن حرية الحقيقة هي الفلك
 وعدم اليقين. ولهذا العلاقة الواحدة والأخرى وغير الأخرى، لا وجود
 لها لأن العلاقة وحرية تماماً. لهذا يرى جاك دريفا وهذه الفلسفة
 الفكرية أن حرية المعنى ضمن الاستقلالية العقل في الحرية، حتى
 أن إمكانية معناه والأخرى في أماكن أخرى وأخرى أخرى، تصبح
 شرط حرية المعنى والأكل التي يستند إليها المعنى¹⁹⁹.

وهذه السمات الأربع في مجال القول الفكري وفي الناس أ
 في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي والذات المتعددة
 والحق (التي هي السمات) فإن السطوح الأساسية هنا هو قول الفلك
 والذات المتعددة التي بعضها بعضاً²⁰⁰ ويخرج من هذا المبدأ الفلك
 - كما يرى الفلك كبير سمات متواج - عند العالم يمكن إجمالها في
 التي

أولاً: يجب أن يهتم الفلك حتى يتجاوز نسبة التغيير.

ثانياً: إن الفلك لا يحدث عن خارج (موجود) بل إنه
 يحدث عن نفسه، وإذا تجرنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.

ثالثاً: إن الفلك يمكن أن يقرأ يتجاوز سمات التوازي.

¹⁹⁹ - الفلك الأساسي من الفكرة إلى الفكرية، ولم يبق إلا نسبة بولك يوسف هو
 يشار إلى الفلك الفكرة والفكر 1997 من قبل.

²⁰⁰ - يقول الفلك في 1997.

والاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا
الأساس فإن تؤوليات النص وتعريفاتها متعلقة أساساً بمؤلفات القارئ
فالنص بمثابة وسيلة خفية لا ينبغي تفسيرها^{٢٢٢}.

٤ - القصاص والأدب المقارن

لا شك أن هناك قرابة كبيرة بين القصاص والأدب المقارن من
حيث المصطلحات والأهداف. وإن بدأ القومعة الأولى أو هناك تماثلاً
بين هذين المجالين. فالأدب المقارن يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر
بين القصص الأدبية التي تنتمي إلى أقطاب مختلفة وتكتب بلغات
مختلفة. وهذه الأدب المقارن يهتم بالزمان والمكان والتأثير والكتاب
وسيرة المؤلفات التي تنتمي كلها يهتم بوجود صلة أو وسط بين
القصص المقارن. كما أن الأدب المقارن يبحث عن التماثل
القصص من أجل الوصول إلى أصول الأفكار ومن ثم إلى الجسد
القاسم الإنساني المشتركة في التحليل الأخير.

٥ - القصاص والفكر اليسوعي

أثرت في البداية على أن مفهوم القصاص قد تكون أبعاد وسعة
فذلك بمثابة الأسس الفكرية والفلسفية التي تستند إليها اليسوية وهي
كثافتها في التحسس النصي وتواصله. وسواء عدّ بداية ثورة على الحرية
أو بمثابة ثورة اليسوية على نفسها ولأن الكلام اليسوية هم في الأدب
أفلام ما بعد اليسوية فإن النتيجة واضحة وهي أن مفهوم القصاص تراج

^{٢٢٢} راجع: القصاص عند م. ر. ليفان.

المعنى والبناء القوي إذ هو ضد فكرة البناء أضعافاً بلغة كان قد
 المناقشي ففي فكرة التلاقي نفس وثيقة وتواضعت ويرى أن النص
 متحرك متجدد متغير بنظر البناء الانساني فإن النص يأتي أي أثر
 العلاقات الانسانية في تشكيل النص وفهمه وتعليله وتفسيره
 ولغة الأخيرة القسرية التوليدية والتوسيعية جوهرياً حسن تلك
 التيارات فإن النص لا يلزم لهذه المنهجية التي تهتم اهتماماً
 محدوداً - عروية النصية - بالتركيز في تشكيل النص واعتماد على تفاصيل
 بنية النص والبنية الانسانية المنهجية التي تركز على القرينة
 النصية.

3 - النص ونظرية المسالك

ويلاحظ فإن مفهوم النص لا يأتي أبداً مع مفهوم المسالك
 سواء المسالك المركزية التي قال بها القائلون أو مسالك المعاني
 المركزية التي قال بها أرسطو. لأن متابعي القائلون وأرسطو
 تسج صلة ما بين النص والمخرج والمخرج هذا الأفكار الفنية وعالم
 الفعل والقائلون والمعاني المركزية الثانية (أرسطو) يرى أن النص
 والعالم ثابتان. وأن الكتاب وفق النص لا يكتب من خلال توازن
 الصلة الأنية ومعروف أن نظرية المسالك لا تشير إلى رؤية الكتاب
 أو العالم بل يكتب وفق منطق النص المتعامل. فهو يكتب وفقاً
 لمتطلبات من ضرورية معنوية له وجود في العالم الكتابي وهو
 ضرورية تكون من خلال تصور متعلق على ذهن الكتاب. وهذا
 مثل وبعيداً كلياً للكتابة وليس للأشياء المسكينة. فالنص يصنع من
 تصور متعلقاً بالعالم على اللغة، متسعة من ثقافتين متضادتين

والمداخل في علاقات متشابهة من المسطورة والمعارف
والناس^١ وهذا كان أرسطر يدور إلى سماء الفروع الأسمى فإن
الناس يهدف إلى إلقاء القواسم والتعريف الحدود بين الأفرع الأدبية
وغير الأدبية أي إلى تعظيم نظرية الأفرع الأدبية برمتها.

٥ - الناس والفن السري، وحيثما يمشي

وهذا كان الناس يرى أن الفن يتولد من القصص الأخرى
ويهدف إلى إظهار الفن وكأنه يكون ذات فن الطبيعي ألا يتم، بل
هو يهدف في الحقيقة إلى إلقاء الاهتمام بالبحث عن سيرة الكاتب
وتألفه وحسره وإيمانه وحبه وأوجه النفسية ونواياه ومقاصده فكل
هذه الأمور لا أت إلى الفن بصفته.

ولهذا يمكن القول بأن الناس لا يلتفت مع حقارة الشعر غير
الذي لمشاعر قوية (روبرت) أو مقولة الخيال الأولى والخيال
الثاني (كوليرج) أي أن الناس يفتي مقولات نظرية التعبير برمتها
كما يدور مقولات الفن السري كلها.

٦ - الناس ونظرية الخلق

أسهمت نظرية الخلق إسهاماً كبيراً في التأكيده على الفن
الأسمى وحياته وسدده الفني وأثبت الأبطال إلى ضرورة الترك
على علاقات الفن الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية
ورغم ذلك كله فإنها تبين كلفة عن مفهوم الناس.

(١) السيرة والتأليف السري.

هذه كانت نظرية الخلق ترى أن الله كان خلقه الأجسام من
ذلك روسيا في الخلق هي الله، فإن الله خلق العالم قد خلقه
الصور من الخلق.

هذه كانت الله خلق وفق نظرية الخلق معطياً موضوعاً لمواظف
الخلق والمفكر والمفكر، فإن الله لا يهتم - كما نعلم - بهذه
المواظف والأفكار والمفكر، لأنه يرى أن الله هو رب جميعه من
الصور المتعاقبة.

هذه كانت نظرية الخلق ترى أن جوهر الله هو الصياغة أو
التكوين أو التشكيل فإن «جوهر» الله وفق الله لوجه تسميته
من الألفاظ (جوهراً كترسيخ) أو سلسلة من العبارات والعبارات
مع الصور أخرى (الخلق).

١٨ - الله والأسطورة

نذكر آية الله الخلق الخلق - في معنى من معانيها - بالخلق
الأسطوري الذي يجد الصور الأدبية إلى رحمتها الأولى - الأساطير
فكما تم تفسير الله الأدبي من خلال مرجعية واحدة هي الأساطير
فإن فرانسوا قد تم من خلال مرجعية واحدة هي الصور
ولكن هذه المرجعية غير معروفة ولا نهاية لها كما نعلم ويجب
ألا ننسى بالطبع أن مفهوم الصور يتبع إنشاء الأساطير على
التيار أنها صور سواء غير عنها بالرغم من الرسم والتخيل، كما
أمر.

وقد أثبتت سابقاً إلى أن التفكير بالله من أولئك ربط
الأدبي بالله الأسطوري لأن الأسطورة هي الكلمة التي تدور

يكون ذات حقيقي. أي أنهم يرفضون إمكانية التمسك إلى هذا الكتاب. ولكن الكتاب ليس الموضوع الحقيقي للخطابة. ومع أن النقد الأسطوري يرى أن الكتاب ليس الأساطير أي لا أثر له في تغير وظيفة الصورة الأدبية، فإن الفرق بين الناسم والنقد الأسطوري كبير جداً. فالتقد الأسطوري يستند إلى فكرة الصورة المركزية والناسم يهدف إلى تعطيل هذه الفكرة. والتقد الأسطوري يستند على مفارقة البنية الأساسية للأسطورة الأولى والناسم يهدف إلى تدمير البنية. وبينما يقول الناسم بالتفاعل والتفاعل والولادة يقول النقد الأسطوري بالتكرار.

وهذا كانت كية الناسم النقدية تستند إلى مفارقة التفاعلات التي لا حصر لها بين النص وغيره من الموضوع. فإن النقد الأسطوري يستند إلى فكرة التكرار المستعصية ويرى أن الأدب هو أسطورة مترجمة عن الأسطورة الأولى التي هي الأساس وهي البنية وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تغور كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الإزواج ومع مطابقة كلمة أسطورة أخرى¹⁰ هناك فرق كبير بين التفاعل والتفاعل والولادة وبين الإزواج.

11 - كلمة أخيرة

يوضح هذا الكلام أن الناسم مفهوم جديد لكل الجوانب سواء بوليم الجديدة النص أو بالفلسفة النقدية التي يستند إليها. وهو إذا

¹⁰ نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترويض، ترجمة د. عبد الحميد عبد القادر، دمشق، سورية، ط 1، 1982، ص 10.

يذكر بعض الآراء أو الأفكار والمفاهيم المتعارضة المتعارضة المتعارضة والمتعارض
والمتعارض والمتعارض، المتضادين المتضادين المتضادين المتضادين المتضادين
المتضادين. (البحر) وقد يحدد منها شيئاً طريقاً جديداً تماماً.

وهو غير متطوّل أكثر مما يجب على تساؤلات أخرى
سابقة. قول القس: «تخرج علينا» وهل هو بلا بداية ولا نهاية؟ وما
متعلق القس - قيد الكتابة؟ وهل هناك تعارضاً لدية متروكة ولا من
حيث الصياغة أو الصيغة المتكلمة أو المتكلمة المتكلمة عليها أولاً - وهذا
المتكلمة مع متعلق القس نفسه - من حيث طريقة التعامل والتعامل
والقدرة على التوليد؟ وكيف تخرج هذا الموضوع؟ وما أسباب هذا
القس؟ وهل نستطيع أن نقول أن رؤية الكاتب الأديب في تشكيل
القس؟ وكيف يمكن أن نضع بأن الكاتب الأديب يكتب وفق منطق
القس لا وفق منطق غيره؟ ثم ما التطلع إلى الكتابة عموماً.

كل هذه الأسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم القس نفسه
ومحور أصل هذا ما يقسم أنواع متطيرة وأعداد استحداثاته. لكنه رغم
كل هذا قد يحل في الانسداد.

ويبدو أن من أسباب خروج هذا المفهوم والاعتناء به:

أولاً: جديده.

ثانياً: إنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالنسبة لأول أكثر مما
يهتم بدخول التصورات الراسية في مفاتيح الأدب والفن. ولما كان
هذا من عوامل قوة هذه الصيغة المعرفية الثقافية الجديدة فإن من
عوامل ضعفها في رأيي - إضافة إلى غموضها - أنها تفتي القيمة التي

بعضها النص أو الترجمة التي يسلج بها القند، وبالقلي فإنها نص
 الاعتراف باسم النص ولهم المستطيل القاري (القند) في علاقتهما
 الجدلية باسم النص أو المستطيل. كما نصي الترجمة النص والجملة
 إلى مخرج لا حد لها ولا حدود أي شيء مستورة أو غير مستورة
 بالمستطيل الأخير. وهو ما يذكرنا مرة أخرى بالقند الأسطوري الذي
 يرد النص إلى مصادر مستورة والأساطير. والقند النصي الذي يحد
 النص إلى اللاشعور الفردي والجمعي أو اللاشعور الجمعي (دورج).

لهذا يمكن القول بأن مفهوم النص من تطبيقات الفلسفة
 العقلية التي تحاول أن تفسر الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم
 والشعر بالشعر والنص بالنص دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في
 تشكيل المفاهيم والصورات والأفكار والصور.

ومهما يكن من أمر فإن النص يقدم مفهوماً جديداً لمصطلح
 والكتابة. بالكتابة ليست، رسماً للأصوات القوية على الورق بل نقل
 وجودية كالأثر. كما يقدم مفهوماً جديداً لمصطلح الشعر. فالنص
 المكتوب، صمماً، يصنف بصفات مختلفة يدونها قد يكون قرأ أو
 صمماً أو ما شئت، لكن الشعر - الذي يستحق هذه التسمية - هو
 سمات جديفة كالأثر وإذا ما استعرض الشعر التراث العربي المكتوب،
 وفق هذه السمات، فإنه لن يجد أصلاً يستحق هذه التسمية سوى
 القرآن الكريم فهو:

- نص مكتوب (نص) كتابي.

- نص القرآني يخرج إلى الكتابة القصيف وليس له شكل محدد ولا
 نصي إلى أي نوع من أنواع الكتابة المكتوبة.

- ١- النص القرآني ليست له قوة مركزية داخل بعض من طوائف لا نهاية لها.
- ٢- النص القرآني له فائدة ولكن ليست له بداية أو نهاية بالمعنى المألوف.
- ٣- النص القرآني داخل ظروف لا حصر لها وعلى هذا وعلى بعض الظروف لا نهاية لها.
- ٤- النص القرآني ذو طاقّة روحية مطلقة.
- ٥- الإحالة المرجعية وهي النص القرآني على النص نفسه.
- ٦- حقوق طبع النص القرآني غير محفوظة لأحد.

نظرية الأدب في التراث العربي

بعد عرضنا لجهود الفلاسفة والفنّان . منذ أفلاطون وحتى بارت
وجورانتان . في مجال نظرية الأدب، نبرز سؤال عام وهو أين جهود
الفنّان والفلاسفة العرب في هذا المضمار؟ هل انحصرت جهودهم
على النقد التطبيقي والتعامل المباشر مع النصوص كالشعائرات
والرسائل... الخ أم تعدت ذلك إلى التعامل مع الأدب كمنهجية
علمية ومنهجية العمل مناهية الوصول إلى نظرية عربية مستقلة من
خلال النصوص الأدبية العربية؟

نحن نكّ هنا السؤال كبير وجامع وننظر الإجابة بالحاج
والباحث العلمي لا بمرز على إيمان أسكنام تعدد على الفنّان
والترجيح بل لا بد له من البحث والاستقصاء وهي مهام لم يتم بها
الفنّان العرب حتى يومنا هذا. أغلب إلى ذلك أن قسماً كبيراً من التراث
لا يزال موزعاً في مكتبات العالم وغير موجود بالمكتبات العربية
كما أن قسماً آخر لا يزال بطون الفهارس والنسخ المنسوخين يغلب عليه
طابع الطابع والعرض والتطبيق الجزئي والإقتفاء الطوري لهذا الكتاب
لم تكن المخطوطة. والفارسيه الكتب التي يرجع النقد العربي بطابع على

كل شيء لكنه بعد أن يلزم منها لا ثابت في ذاته شيء، فدراسة الحركة الثقافية الغربية القديمة وعلى صوب علمي متعدد لا تزال في المهد وعلى كتاب المذكور بطر تصور مفهوم الشعر، دراسة في التراث الثقافي بعد من المحاولات الجادة والمؤلفة في هذا السيل وعلى أية حال فإن بحث واستقصاء الآراء النظرية في التراث يحتاج إلى عهد «عاشي» وهي مهنة طحلة إذا ما أردنا الحركة الثقافية المعاصرة التطور والازدهار والنضج أبحاثها وعلى هذه المهمة . أو لعلنا نطلب دراسات منظمة الكثير من الظواهر التراثية ولا سيما دراسات في المصطلح الثقافي عبر القرون المتعددة وبعاً لذلك فإن الأمر لا يستطيع هنا إلا إلقاء ألبان على المحاولات النظرية الأساسية الموجودة في الكتب الثقافية المعروسة والمستقلة ومن خلال هذه الكتب وبين أن تراثاً لا يتلو من جهه مستقلة لتأصيل الكثير من المفاهيم النظرية الألفية، وتخرج هذه الجهود بدأ من الملاحظات المتعددة والأقوال المتعارفة إلى محاولات جادة لوضع أصول نظريات ألفية لم تكنسلي أو نجد من بطورها، إلى كتب مستقلة تناول الشعر كظاهرة عامة جذوة بتأصيل مفاهيمها الكلية وسنكتفي هنا بمرئى موجز لهذه الظواهر الهامة.

آراء نظرية متعارفة

ويمكن أن يجد القارئ آراء نظرية متعارفة في كتب القنود والبلاغيين والفلاسفة والادباء والفلك والفلاسفة وبالطبع ليس . مهتداً في هذا الكتاب . أن نخرج بعمل يابو جرجان أو إحصائي على ألبان القنود . وإذا يكنها أن نسير فحسب إلى القضايا النظرية

التي تعرض لها هؤلاء والتي يمكن أن تصور حول الطريق بين الشعر
والخطابة أو النظم والشعر وكما فعل ابن خلدون والعمري والحريري
وإبن حزم الأندلسي وغيرهم وأسس كل منهما وهو ما يتصل
بمفهوم تصنيفهم أو إحصائهم بالخطابات النفسية على الحديث
عن الاستعداد النفسي لقول الشعر أو أثر الشعر في النفوس وروعه
بالمستلزمات النفسية تبعاً في كتب ابن قتيبة والدارمي وأبي حيان
الطبرستاني وابن جني وابن رائق وابن طائفاً وعبد القاهر الجرجاني
والفحلاتي وغيرهم) كما اعتبروا بتعدد العلاقة بين الشعر والفن
والتفكير والخيال ذلك في كتب الصولي وابن جني والشافعي
الجرجاني وعبد القاهر والعلاني الذي يتحدث عن أثر القصيدة في
الشعر. أما من أثر القبهة في الشعر فقد تحدثوا كثيراً وميزوا بين الشعر
الذي يؤلف في القيدية والشعر الذي يؤلف في السطر وإتقان عبد
بن زيد) كما تحدث ابن شهيد عن أثر الزمن وتأثير الصور في
القول والشعر.

غير أن الحديث عن هذه القضايا الهامة كان متقراً في الكتب
العديدة ولم تأخذ هذه القضايا بكتابات مستقلة لأسباب تاريخية
وإحصائية ولغوية فلم يكن النقد سوى جزء من العلوم والعارف
العلماء وكان يحتاج إلى زمن طويل حتى يتم الإهتمام ويحظى
بكتابات مستقلة ومنهج متكامل لينتظم مرحلة التطور الحرفية
والصميم والإتجاهات والأنماط غير المتناهية ويمكن القول بأن النقد
العربي القديم قد أصبح له كيان مستقل بدأ من القرن الثالث
الهجري.

ومع أن فقدت بعد أسبوع في القرن الثالث أكثر نظرياً وله قواعد وأصول مؤسسة بناء على مبدأ من النشاط الفكري والخيالي العام. وهذا هو الجياض المذكور والباسوط والظلم يكتب في القند فيضع لنا أصول نظريات لم يتجدها ما نستحق من شرح وتفسير وتحليل ولم يطرحها الذين جادلوا بعده من ذلك مثلاً أن الشعر في المصاحفات إنما يعتمد على ثلاثة عناصر ضرورية وهي الطبع العام المعاني للشعر والبناء (وهي البناء) والفرق (وهي الصلة المصوية) يقول في كتاب الحيوان: «وهناك ذلك (وهي قول الشعر) من شعر ما قسم الله لهم من المخطوط والفرق والبناء والأمرى» أما أصول النظرية الثانية فهي التي بها الجياض تمكن في قوله المصهور عن المعاني المعلقة في الطرق، والذي أكثر ملاحظات عديدة وحلل تفسيرات متباعدة يقول الجياض في كتاب الحيوان «والمعاني مطروحة في الطريق يبرهنها المعنى والعربي والبنوي والفروبي وإذا الشان في إقامة الوزن وتجزئ القسط وسهولة المصخرج وهي صحة الطبع، وجودة السبك، وإذا الشعر مبنية وخبرية من الصيغ وبعض من التصورة الجياض في هذا القول يحاول أن يعتمد داعية الشعر من خلال تركيزه على التنكي، فنادية الشعر لا تمكن في المعاني المعلقة وإنما في ترتيبها وتنظيمها وجودة سبكها، وقد أشار إلى كثير إسهات عباس إلى أن الجياض يظنون في

133 طرح القند الثاني: مع الفروبي: د. إسحاق عمار، بيروت، دار الأمل، ط 1، 1988، ص 100.

عُلا القس بين الشعر والرسم وخاصة في عبارته فخرى من الصريح
 وأن الجاحظ لم يعص بهذه الطريقة - أو طوعها من جاد بعده -
 لوصول إلى صياغة متكاملة لطرية 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 ذكراً القدي القديم.

ومع أن قول الجاحظ ومن المعاني المقتاة في الطرود وهو
 الترملة الأولى غير محصل القس، فإن النقاد قد استلوا في تفسير
 كلمة والمعاني فلابد أن يكونا بالتفصيل بين اللفظ والمعنى وهو الشكل
 والمضمون) فسروا كلمة المعنى بالذكورة وقال آخرون بأن الجاحظ
 يبدو جرحاً في تحديد موقف من هذه القضية خاصة وأنه يقول بعد
 ذلك صريحاً بأن والمعاني 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 والمخارج وأن هذه
 بالفعل مطروحة في الطريق أمام القارئ صريحاً وليس كل هذا يؤكد ما
 أشرنا إليه قبل قليل - من ضرورة دراسة المصطلح القدي في التراث
 العربي، لأن دراسة المصطلح القدي وفق منهج علمي قد يغير الكثير
 من أرائنا ومواقفنا حول لغتنا القدي ومنها يمكن الأمر بأن الجاحظ
 يبدو في قوله السابق حائراً في تحديد مفهوم المعاني الشعرية فلو
 السابق يركز على الشكل أو المظهر الخارجي أو على الصياغة أو
 الصفة في الشعر لكن حوته يبدو في عبارته الأخيرة وليس من
 الصورة، وهي لا تؤول إلى أو تتسق مع تركيزه على الشكل، وهي
 عبارة عامة وصحيحة حتى يتقاربا القضية المعاصرة إذ ليس من

هذه الشعر تقدم الأفكار والمفاني في إن مهمة الأساسية تكمن في
 الصورة، تصوير العواطف والأحاسيس أو الوصفان العروني أو
 الجماعي... الخ إذ لا يهتم الخلاف في طبيعة الشيء المصنوع بعد
 ذلك.

مؤلفات نظرية متخصصة

وأخيراً إلى ما تقدم يمكن أن نشير إلى الكتب المتخصصة التي
 تناول الظاهرة الشعرية معالجة نظرية بحث أي أنهم يستعيد ماهية
 الشعر وبهذه معونة عن الدراسة التطبيقية ليس 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 القرطبي وعنوانها
 رسالة في صناعة لواتين الشعرية وقد نشرها الدكتور عبد الرحمن
 بخوي في كتابه «فن الشعر»⁽¹⁹⁸⁾ الذي ترجم فيه كتاب أرسطو كما
 تمتد شروح ابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو. كما نشير إلى تلك
 المسحولات القليلة التي استعملت مهجاً نظرياً بشكللاً في مسحولاتها
 لتجمل المفاهيم الخاصة بالشعر وهذه المسحولات هي كتاب «علم
 الشعر» لابن طباطبا (1125 هـ) و«فقد الشعر» لشماعة بن جعفر (1207 هـ).

(198) انظر في أوسطواليس: فن الشعر، لوردا عبد الرحمن بخوي القاهرة 1980 ونشر في
 هذا المجال إلى رسالة الدكتور طه حسين «نظرية الشعر» عند الفلاسفة المسلمين فاست
 بها الفكرة إلى أن الشعر هو 1980 إلى كلمة القليلات «صناعة عبد الله بن جعفر».

وكتاب «صهاج الفناء» وسراج الأديبة لسطر القزطاسي (1004-1084 هـ) وروى المذكور جابر عصفوري أن كتابي «عوار الشعر» و «نقد الشعر» و«سكان» مشهوراً نظرية الشعر، وأن هذا المصهور يكامل في كتاب سطر القزطاسي (1004) أما المذكور عبد الرحمن بنوي فإنه يعتبر كتاب «صهاج» كما نظري عليه من ثلاثة فلسفة حقيقة ومهارة في تحليل المعاني الصغلية، أول محاولة عربية في علم النسيان (1004).

وهنا يمكن الأمر فإن كل هذا يشير إلى اهتمام نقاد الشعر في القدينا النظرية الشعر والأدب عامة، وأصل ما يؤكد ذلك إشارة إلى ما تقدم عابرين كتب متعلقة لم تصلنا تذكر فيها والمداخل إلى علم الشعر لمحمد بن الحسن بن بطروب المظفر (1111 هـ) وكتاب «الفرحان في الشعر» للمصنف البصري (1154 هـ) وكتاب «مختار» في تحت الشعر لأبي الحسن بن عيسى (1193 هـ) وكتاب «مختار» الشعر لأحمد بن مهدي البجلي (1224 هـ) وكتاب «المداخل إلى علم الشعر» لأن مقسم (1224 هـ) و «الفرحان بين المترجل والشعر» لسكان بن كوث بن مرة (1244 هـ) و «كتاب الشعر» لمحمد بن عيسى البزرجاني (1287 هـ) و «مختار الشعر» لأبي الحسن العسكري (1322 هـ) و «الطليعة» البجلي (1333 هـ) و «مختار» في تحت الشعر لأحمد بن عيسى (1353 هـ) و «مختار» في مختار الشعر مستوحاة من اليوناني والعربي وكتاب «نقد الشعر» لعبد الله القزطاسي (1383 هـ).

1004 ظهور الشعر دراسة في التراث القديم، د. جابر عصفوري، بيروت، دار الفنون، ط 1، 1382.

1005 سطر القزطاسي ومطروحات لسطر في الشعر، 1004، د. عبد الرحمن بنوي، القاهرة.

وأهل عاين هذه الكتب الصالحة فقال بأن نظرية الشعر كانت مطروحة بقوة في أواخر القدم^{١٢٢}.

تعريفات الشعر في التراث

وهناك محاولات عديدة لتعريف الشعر تبدأ من القرن الثالث لدى الفيلسوف الأكبر وتتم عبر القرون لتنتهي عند ابن جنيون في القرن الثامن، ويمكن أن تقدم طائفة من تعريفات الشعر عليها نظري بالبناء على فهم أسسها العلمية الشعر ومبهمات وقد شارك في وضع هذه التعريفات الفلاسفة والشعراء واللغويين ولعل مخرجها لا بد أن تشير بأنه ليس ضرورياً أن تتفق أو تختلف مع هذه التعريفات، كما ليس من الضروري أن تقرب هذه التعريفات، بكثير أو قليل من المفاهيم المعاصرة. وحسبنا هذا أن نعرض لأهمها ونعلق عليها بشكل عام بعد ذلك.

يقول الفارابي (١٢٩ هـ) والشعر هو الصنعة التي بها يقرر الإنسان على تخيل الأمور التي ليست بمأخوذ بل هي الصانع النظرية والقدرة على محاكاةها بعبارة أما ابن سينا فيقول والشعر هو كلام مغلي مؤلف من قول موزونة متساوية وعند العرب متقاف. أما أبو العلاء المعري الشاعر والفيلسوف (٤٤٩ هـ) فيعرف الشعر بقوله والشعر كلام موزون قلبه القوية على شرائط، إن زاد أو نقص أباه المحسة والقوية عند قوة الإحسان.

^{١٢٢} انظر في طرح نقد الفيلسوف لإسحاق عاين من ١٢٩ حتى مفهوم الشعر من ١٣٩.

والمثل من المفيد أن نذكر عند تلك التعريفات التي وردت في الكتب المنهجية المتخصصة التي أشرف عليها وهي كتب: «المعارف» للشعره وابن طباطبا و «المدخل» للشعره الشافعية بن مطهر و «مناهج البلاغة» وسراج الأئمة المعظم القرطبي.

يقول ابن طباطبا في تعريفه لمادة الشعر:

«كلام منظوم يأتي عن المصور الذي يستعمله الناس في معانيهم بما يحسن به من نظم الذي يأتي من حيث هو من جهة معناه الأسجاع وليس على القول، وإنما مطروح مخزون لمن يحسن طبعه وفوقه ثم يرجع إلى الاستعمال على نظم الشعر بالمعروض التي هي ميزته ومن اضطرب عليه القول ثم يستغن من تعديده وتكراره يعرفه المعروض والمحقق به حتى تغير معرفته المستطاعة كالقطع الذي لا تكلف فيه»^{١٠٠} أما فتاوة فيعرف الشعر بقوله: «القول الموزون المنظم الذي على معنى»^{١٠١} ويقول في موضع آخر: «ولما كانت للشعر صناعة وكانت القريض في كل صناعة إيراد ما يصنع ويوصل به على غاية التجريد والكمال، إذا كان يصنع ما يؤول ويصنع على سبيل الصناعات والمهن على طريقتين أحدهما غاية الصنعة والأمر غاية الرتبة وحفود بينهما يسمى الوسائط ولكل منها اسم يزاد بحسب رتبة من الجهد أو الرتبة أو وفوقه في الوسط الذي يقال:»^{١٠٢}

[١٠٠] «المعارف» لابن طباطبا تحقيق د. طه الحامري، ود. محمد إسماعيل عيسى، دار المسكنة، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١ و ٤.

[١٠١] «المدخل» للشعره الشافعية بن مطهر تحقيق د. محمد عبد السلام عفاي، بيروت، دار الفاروق، ١٩٩٠، ص ٤.

كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديهم... كان الشعر الخشياً..
 إذا كان جلياً على سبيل مكار الصناعات... مقصوداً فيه وفيها بصفة
 وروافد منه إلى غاية المجهول فكان الشعر من هذه الغاية من الشعر..
 إذا هو من طبقت صناعاته فإن قد أصبح أن هذا قلبي ما لكاء فلكل ذكر
 صفات الشعر التي إذا اجتمعت فيه كان في غاية المعرفة وهو
 الغرض القصدي الشعراء بحسب ما فهمت من طريقة الصناعات
 والغاية الأخرى المضادة لهذه الغاية التي هي نهاية الرذالة^{١٢٧}.

ويقول حازم القرطاجي في القرن السابع للهجرة عن صفات شعراء
 قال على المعرفة بما فيه الشعر وحقيقته والشعر: كلام موزون مقفى
 من شأنه أن يحسب إلى النفس ما قصد له فيه إليها ويذكر إليها ما
 قصد تذكيره لها من ذلك على طلبة أو الهرب منه كما يتضمن من
 حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن خيال
 ذلكم الكلام وقوة صدقه أو قوة شهرته أو مجموع ذلك، وكل
 ذلك بما ذكر بما يقرر به من إغراءه فإن الإغراء والتعجب حركة
 النفس إذا أغرت بحركتها المعنوية لوري استمالها والتأثر^{١٢٨} ويقول
 في موضح آخر:

«كلام موزون مقفى مختص في لسان العرب بزيادة
 التقفية»^{١٢٩} هذه التعريفات التي بأشهاد على طبيعة الشعر

^{١٢٧} قد انظر: ص ٤٤ و ٤٥.

^{١٢٨} موضح الفلك ومراج الألف: حازم القرطاجي، تحقيق محمد العبيد بن الغريفة
 تونس ١٩٥٤ ص ٤١.

^{١٢٩} موضح الفلك ومراج الألف: ص ٤١.

ووظيفته . وهي في عمومها كمثل على الفهرج الذي يصل إلى حد
 الصبح عند حزام القوطاني، وبالطبع يمكن مناقشة كل تعريف على
 حدة وتبيان الخصائص الخاصة أو العامة للفهرج التي حاول أن
 يوضحها التعريف أو المحدد . على قول القدماء . ولكن هذه ليست
 مهمتنا في هذا المجال ويمكن أن نتحدث عن هذه التعريفات
 بشكل عام نقول بأنها في مجملها تركز على مسائلين الأولى التركيز
 على الشكل أو المظهر الخارجي للفهرج أو الخصائص التي تبرزه من
 الفهر وهي الوزن والكتلة، أما الثانية فهي مفهوم الصناعة في الفهر،
 فالفهر صناعة لتلبية أو صناعة عملية تأتي له فوائد لا بد من
 استيعابها وفهمها وممارستها بعد ذلك والعرب في هذا المفهوم
 يختلفون مع أرسطو ومفهومه للصناعة القوية الشعبية الذي على مهمتها
 على أوروبا حتى القرن الثاني عشر . كما أن فكرة حد صحتها عن
 أرسطو في نظرية المساكنة . ومن المفيد أن نذكر هنا أن بعض
 العلماء يؤكد نثر العرب بكتاب الفهر لأرسطو الذي ترجم في القرن
 الثالث على يدي هاني بن يونس وإليه الفلاسفة بالشرح
 والتعليق، وهناك من يؤكد نثر نصها في كتابه وقد التزمه
 بالمنطق لأرسطو . ربما وفي المستقبل نولها كره ذلك، غير أن
 الجميع يفتن على نثر حزام القوطاني في كتابه منهاج اليقظة الذي
 رواه البعض نثره لزوج من الفلاسفة اليونانية والغربية وهو ما يؤكد
 كتاب منهاج اليقظة^{١٢٨}

^{١٢٨} انظر في مفهوم الفهر لعماد صفدي، وفهرج عند الأتقي عند العرب لأستاذ هادي
 دلي كتاب القوطاني وطريق أرسطو لعماد صفدي.

وبذلك المذكور منكري جواز بأن نقاداً القديسي حاولوا ضبط
 فواتين الصداقة الشعرية سواء بالمصحاب المفقولة الذين تأثروا بالفتكر
 اليوناني أو بالمصحاب المفقولة الذين تأثروا بالتفاعل بين المنطقي
 والفلسفة والشعر، ويضيف بأن نقاداً ابن بطر من المصحاب
 المفقولة في نقد الشعر وهي تلك المفقولة التي انصرفت الشعر
 مباحة عليها، أما حازم فإنه يجمع بين المفقولة والمفقولة ولذلك
 حاول التوسع في مفهوم المصباح كقوله لجام الشعر العربي، ولكن كلاً
 الرجلين قرأتين أن أصل النقاد هو مباحة فواتين التفسير بين الجهد
 والرهيب في مباحة الشعر، ولم يكن بالمصحاب المفقولة - وهم كثرة
 نقاد العرب - أقل ثمة بأحكامهم الخاصة أو رغبة في فرضها على
 الشعراء، وإن كان الشعر عند هذا الفريق من نقاد مباحة لا دخل
 للمنطقي أو الفلسفة فيها، وإنما هي استعداد نظري، ثم تأثر السالطين،
 ثم مهاره في مباحة الكلام، ولو كما يقول القديسي المرحلي «عالم
 من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والفروا، ولذلك كان وإذا كان الفريق
 الأول من نقاد قد استطاعوا أن يمسحوا الشعراء على تهجين شعرهم
 بشيء من القياس المنطقي الذي لا يصلح إلا في الشعر فإن الفريق
 الثاني كانوا أكثر نجاحاً في فرض «صود الشعراء مع أن معاد على
 غامضاً إلى أن حاول السزوقي والقرن الثاني عشر مع تصنيفات ومن
 البحر - ونحن في صيد المفقولة بين الفريقين - أن نقرر أن الفواتين
 التي وضعها أهل المفقولة كانت - بحكم فرضها نفسه - أقل إلزاماً
 لشعراء كما كان هذا الفريق من نقاد - بحكم اعتمادهم على
 فروا - أكثر إلزاماً على القلوب، واستعداداً لأحكامهم الخاصة عند
 قراءة الشعر.

ولكن الذي يجنبنا في هذا المقام هو أن هؤلاء هؤلاء كانوا
 بتصورات الفلسفة وأظم الشعراء كما سمعنا .. مجموعة من القواعد
 التي يلزمها الشعراء كلهم وأصل هذه القواعد المشتركة بين القرطبيين
 كانت راجعة إلى أنهم جميعاً عاشوا في ظل مجتمع ذي قيم ثابتة و
 عقائده حيا لا يمضي القرون حيا، ولذا بقي لنا لا نعلم على أية
 محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محلها، ولكن هذه القضية يجب أن
 نفرق مسألة إلى أن ينضم مؤرخونا اقتصادياً ككثيراً بدراسة نمو
 المجتمعات العربية والمجتمعات بدلاً من قيام القول ومناقشة^{١٢٢}.

وعلى أية حال فإن مفهوم الصناعة الشعرية سواء أكان عند
 أرسطو أو العرب .. يحتاج إلى مناقشة لأن هذا المفهوم وفيه القيد
 الطبيعي وجهة محددة طوال قرون محددة في أوروبا وفي تركيا
 العربي أيضاً مع أن هذا المفهوم قد أصبح متغيراً بعد ظهور
 الرومانسية ونظرية الشعر.

لقد قال أرسطو بأن الصناعة تلك صنعة فيها لطيف، والربط مفهوم
 الصناعة ولكن عمومها والصناعة تعني إحداث نتيجة من تصورها
 بواسطة فعل خارج القوي والقوي أو هي التآليف عن عمد، وإذا
 كان الشعر صنعة أو صناعة فهذا يعني أن الشاعر كالنجار أو الحداد
 الذي يقوم بتصميم الوسائل اللازمة لصناعته ثم ينفذ الشكل الذي
 يريد أن ينتجه أو يصنعه لم يتصور شكله كاملاً في ذهنه ومخيلته

^{١٢٢} انظر: الفيلسوف ابن القيم والقرطبي .. ذكرى عبد الملك العربي .. ١٩٨٠، ص ١٢٢.

كروسي^{١٠٠} وبعد ذلك يبدأ بالتفصيل وإذا أصبح هذا في الحروف والصيغيات فإنه في الفن والأدب يؤدي إلى فهم كأي تصفية الإنتاج لأنها تتم في هذا الإطار على مراحل متعاقبة، فهناك بالأساس مرحلتان مرحلة التخطيط ثم مرحلة التنفيذ وهذا يعني أن الشاعر ينبغي أن يكون ملماً بقواعد الصيغة الشعرية .. من خلال التجربة والممارسة والبرهان المنطقي .. ولكنه في هذه الحالة يكتب لكي يبين القراء والناقد مدى ثقافته وبراعته في تطبيق تلك القواعد والتكوين أي لا يكتب ليحبر عن أحاسيسه ومشاعره وإحباطاته ولهذا لم يذكر أرسطو قطعاً يدل على الخيال؛ كما أن مفهوم الصيغة يعني بأن الغاية ليست الوسيلة أي أن الشاعر بعد أن تكتمل في ذهنه غاية ما فإنه يكتب القصيدة كوسيلة لإبراز تلك الغاية وتنفيذها. وهذا يؤدي إلى الفصل بين الشكل والمضمون لأن الشاعر يدخل القصيدة كاملة في ذهنه .. كما يدخل البحار المتعددة التي يريد صنعها .. قبل أن يبدأ بالتنفيذ. لم إن مفهوم الصيغة يؤدي .. نتيجة تراكم الخبرات بتراكمها .. إلى أن يصبح العمل الأدبي الجديد انخراط في التقدي وهذا القاعدة لا يؤكدنا بل يدعمها جمال أديب واحد أو حركة أدبية ككلمة^{١٠١}.

لهذا قلنا غير مرة بأن قول بيرسون^{١٠٢} بالشعر الجديد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية كان يهدف إلى تعظيم مفهوم الصيغة أو التأكيد من عند.

^{١٠٠} حول مفهوم الفن والصيغة انظر في كتاب: صياغة الشعر: رؤيتي كروسي^{١٠٠} ص ١٠.

^{١٠١} أحمد ماضي: مشهود الفاعل: الفن الشعري التقليدي ص ١٠٠ انظر الفصل الثاني ومن

ص ١٠١ وهذا يشككي بعضي.

موضوع في نظرية الأدب في الإلهام

يقول فلاطون على تلك سطرط في منظومة أودا:
 علي أرى تلك يا أودا، وسوف أضيء لأخبرك ما ألتصو أنه
 هذا تلك فالمرعبة التي لها كنها، مربعة الحديث عن حومرو من طريقة
 بارعة ليست تلك، ولكنها كما قلت حذ هيبة من الإلهام فهناك قوة
 إلهية تدرك تلك كنه تلك القوة المودعة في تلك الحبر والتي يسمو
 أوديس المخططين ولكن هذه الشاع عن حبر عراق، هذا الحبر
 لا يخطب أنطوق العديد فحسبه، ولكنه يخطي إلهيا قوة مشابهة
 لخطب الأنطوق الأخرى، وفي بعض الأحيان ترى عندما من قطع
 العديد والأنطوق وقد تمكنت إشتاعا بالأخرى حتى تكون منها
 سلسلة طويلة جداً، وأنها تستمد قوة الخط من الحبر الأصلي،
 وبالمثل فإن ربة الشعر نفسها لهم (بعض) نفس أولاً، ومن هؤلاء
 الأنطوق الملهمين تخطي سلسلة من الأنطوق الآخرين الذين
 يتكون الإلهام. ذلك لأن كل الشعراء الملهمين سواء أكتبوا من
 شعراء الملاحم أم من الشعراء الفانيون لا يؤلفون شعراءهم الجديدة
 ولكن ولكن يؤلفوها أنهم ملهمن مستلهمون، وكذا أن القصائد

كرويات، حين يرفض إذا يرفض ومن في غير وجهه، كذا
 الشعراء القائلون لا يذكرون وجههم وهم يذكرون أنفسهم القليلة بل
 تسيطر عليهم الموسيقى والوزن فيوسى القدم ويخافون... فالشاعر
 كائن لطيف متحج عفاً، وهو لا يقف على الأبتكار حتى يوسى
 إليه ويحب من وجهه ولا يقف فيه رشحاً فلا لم يبلغ هذه الحالة فهو
 غير حول عاجز عن الظهور بوجهه.

ظهور الشعر

يقول القائلون في الكتاب العاشر من المصنوع:

هو أن يمكن أن نضع مثل هذا الشاعر جياً إلى جانب مع
 المصور لأنه يشبه من ناحية: أولاً لأن ما يشبه من العقل فيها
 على درجة عظيمة في سلم الطبيعة وهو في هذا يقاب المصور في
 رأي، وثانياً من ناحية في أنه معي بالكتاب الأسفل من الروح، هو
 ما يعطيه الحق في أن يرفض إبداع في سبيلها يسودها النظام الحسن،
 لأنه يوافق الاستعدادات ويغلبها ويغلبها ويراقب حركة العقل، وكما
 قلنا مثل روح الإنسان التي يصنع فيها الشاعر المثلد لساناً فاسداً مثل
 ملحة يسمع فيها الأثر بالسلطان بينما يقضي فيها الأثر عن
 السلطان، لأن الشاعر المثلد يخلق العنان للطبيعة اللطيفة التي ترو
 العظيم من الخسيس بل تحسب نفس الشيء أأ عظيماً وأأ خسيساً
 فهو مجرد صانع صور وهو بعد كل البعد عن الطبيعة.

١٩٩٩: مجموع نقد الأدبي والروائي، ص ١٠٠ - ١٠١، نفس مؤلف من ص ١٠٠ و ١٠١.

١٩٩٩: مجموع نقد الأدبي والروائي، ص ١٠٠ و ١٠١.

أنواع الشعر المطبوع في المصنوعة الفاضلة

٤٨

يقول أفلاطون:

«كذلك نحن على استعداد لأن نعرف بأن هوميروس هو أعظم شعراء قديمي زمان على رأس من كتب التاريخيون، ولكن رغم ذلك كله لا ينبغي أن نعرض إيماناً بأن الأفندي الموسيقي إلى الأكليل والمناجح التي ترمى في مشهورتي أرسطو في أنواع الشعر الموسيقي التي يجب أن نسمح بدعوتها في حوائطه غير أن تلك تطورت هذا وسعت، والفتور أريد الشعر الموسيقي الفساد سواء ملهوا السلام أم ملهوا الشعر الفسادي فإن ما سيطر على حوائطها هذا الفساد والألم وليس القانون والعقل، وهذا ما اصطلاح البشر على التعبير أو على شيء في الموسيقية».

سيكولوجية المخلوق الفسيف

يرى أرسطو أن ما يولد الشعر غريزة حسب الفيزياء والإنتاج والغريزة المحركة ويقول: «إن الغريزة المحركة لا توجد عند الفاس من العصور لكن الشعراء أخذوا يرفلون بها قليلاً حتى أخذوا من الأفندي المراجعة».

(١٩) المرجع نفسه من ٤٨.

(٢٠) أرسطو قال في الشعر ١٤٠٠، ١٤١٠، ١٤٢٠، ١٤٣٠، ١٤٤٠، ١٤٥٠.

خطرات الإنداع

يقول في كتابه الشعر: فربما في الشعر سواء أكان الموضوع الذي يتناولها أم نهجاً أم هدفاً بدأً بتعطيل عام له ثم بفصل قطعه وجد أنفعه ثم يضيف في موضع آخر قائم إلا أن فرغ من وضع الأسماء من بعد فربما أن يتناول القطع فخطر في كونها مما ينسب إلى الموضوع^(١٠٢).

الشعر صناعة عقلية

ولكن عوسوسى يدعو هنا - كما نرى في سائر الأمور - صلب النظر إلى صناعة أو فطرته^(١٠٣).

الترابيديا محاكاة للفعل الشخصية

وأعظم أمثلة الترابيديا في نظم الأساطير فإن الترابيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحيات السطحية والشغلة والسعادة والشقاء وما في الفعل من فعل ما وليست كيفية ما على أن الكيفيات تتبع الأفعال أما السعادة أو حزنها فتتبع الأفعال فالشغل إذا لا يقصد إلى محاكاة الأفعال ولكنه يتناول الأفعال من طريق محاكاة الأفعال ومن ثم فالأفعال والغصاة وهي غاية الترابيديات، والغاية هي أعظم كل شيء لم يأت لا نجد الترابيديا قد

(١٠٢) أوسطوفايس في الشعر من ٣٤ و ٣٥.

(١٠٣) أوسطوفايس من ٣٤.

أخوات من هذا كذا قبل، ولكنك قد سمعت أرسطو يقول في هذا كذا
الأمثلة^{١٠٠} وفي موضع آخر يقول فوهر أرسطو هذا كذا في الفاعل من
طريق هذا كذا الأمثلة.

الشعر أعظم فلسفة من التاريخ

فوقهر هذا قبل أيضاً أن أصل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما
يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجعان أو الضرورة، فإن
المؤرخ والشاعر لا يختلفان بل ما يرويه مؤرخ أو تصور وقد تصاغ
أقول هيروdotus في أن هناك فاصلاً عظيماً بين ما يرويه وبين ما
يحدث بل أن أرسطو يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما
يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مراتبة من
التاريخ لأن الشعر أسهل إلى قول التلميذات، على حين أن التاريخ أسهل
إلى قول الجزليات والكل هو ما يفتن الحصف من الناس أن يقولوا أو
يلتزموا في حال ما على مقتضى الرجعان أو الضرورة، وذلك ما
يقتضيه الشعر حين يطبع الأسماء للأشخاص أما الجزليات غير - مثلاً ما
يحدث التلميذات أو ما على^{١٠١}

الشعر والسياسة

إن الشاعر الذي يظن على الشعر غير ذلك الذي يظن على
السياسة وغير الذي يظن على المصالح الأخرى^{١٠٢}

^{١٠٠} المراجع نفسه ص ٥٤.

^{١٠١} المراجع نفسه ص ٥٤.

^{١٠٢} المراجع نفسه ص ٥٤.

الشعر قصير عن المواقف

يقول ولیم ویرتزبرگ في مقدمة القصائد الخالية التي ظهرت عام 1933: «قلت إن الشعر ليس القافي لمشار قريب، يتخذ الصورة من عاطفة متذكّر في حضورها ويأخذ الشاعر تلك العاطفة يخرج من رد الفعل حتى يلاشي الهدوء التبريداً وتولد بالتفريج عاطفة منو لثلاث التي كانت قبل القائل، وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الشعر، وفي هذه الحال يبدأ نظم مقولاً وفي حال مشابهة لها يستمر مره، لكن هذا يمكن نزع العاطفة ويخرجها فإن المسموعات المصنوعة القليلة من عدة أسباب لتعريفها، حتى إن الشعر إذا وصف أية مشاعر، ويكون وصفه لها لإيجاد، إذا يكون على الجسنة في حال التمازج وسرور».

الشعر هو النشاط العام للخيال

يقول كوليريدج في كتابه أسرار أسرار: «يأتي الشعر الخيال إما أولاً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأي القوية المصورة أو الأولية التي تجعل الإنفرد الإنساني ممكنة، وهو تكرر في العقل المسموعي لتسمية الخلق المختلفة في الآلا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في حرمي عديد للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإزاحة الواقعية، هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤدها، لكنه يختلف عنه في الترميز وفي طريقة نشاطه إنه يذهب ويلاشي ويحطم لكن يخلق

1933 - صليح القديس القديس: د. د. محمد يوسف الشعر من نقد

من جديد. وسيمدنا لا ننسى له هذه المسألة لأنه على الأقل يسمى إلى
 إيجاد التوضيح وإلى التحويل الواقع إلى مثالي. إنه في جوهره جوهرية
 بيننا الموضوعات التي يوصل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها
 القيمة لا حياة فيها.

والشعر الشعري

يقول أ. من براغلي في مقدمة المقالة في جامعة أكسفورد
 ونشرت الأولى مراراً: 1938: "إن عبارة الشعر الشعري تذكرنا بعبارة الفن
 الفني، ثم يحل إلى شرح هذه العبارة فيقول: وفقاً لفهم من الشعرية
 الشعرية من عبارة الشعر الشعري، إنها - على ما أفهم - تعني ما يلي:
 أولاً أن الشعرية الشعرية غاية في ذاتها وأنها عبثية بأن تطالب القارئ
 وأنها تطوي على قيمة ذاتية، وثانياً أن قيمتها الشعرية هي تلك
 القيمة الذاتية لا سواها، وبعبارة براغلي يوجد تكون الشعر قيمة
 ذاتية بوصفه أداة للتفاحة أو الفن، وبالتالي لأنه يتقل المضارب، ويؤثر
 المواقف، ويؤثر المبادئ الجديدة، أو لأنه وسيلة لتجلب الشاعر
 الشهرة أو اكتسب المصداق. وكل هذا حسن، فلتفكره لهذه الأسباب
 أيضاً، لكن هذه القيمة الذاتية ليست هي التي نحدد القيمة الفنية
 الشعر بوصفه التجربة، قيمية مستقلة لهذا سدا لا ينبغي، لأن قيمة
 الشعر ليس - بعبارة كلية - على أساس ذاتي في الشعر. إن مراعاة
 الأخلاق الجمالية سواء من ناحية الشاعر وهو ينشئ القصيدة أو من

بعد اتصاله بالأساس: من يدافع في شعرية التوضيح، من 1938.

فأهمية الفارسي وهو يتفادها قبل إلى الخلق من ألسنة النمرود، وهي
 تحدث ذلك لأنها تطوي على الجود لطيف طبيعة البشر، وإسرائيل
 من جود الخاص، فإن طبيعته لا تجعله جزءاً ولا أسطحة من العالم
 الطبيعي، كما فهمه بصورة خاطئة وإذا البشر عالم قائم بذاته
 مستقل، له كيانه الخاص، ولكن تلك تسمية هذا العالم يجب أن
 تدخل، وإليه تؤوله، وأن نفس .. وأنت فيه .. تلك المستندات
 والبراهين والظروف الخاصة التي تربطك بعالم الحقيقة^(١٠٠).

الفن حفس

يجب بدو كرونييه في كتابه والمجمل في فلسفة الفن، عن
 سؤال ما هو الفن؟ يقول: إن الفن حفس، ويهدف إلى إظهار أن
 الفن حفس تستند في الوقت نفسه مآلها وفوتها من كافة الآراء
 التي تذكرها حفساً ومن سائر الأشياء التي أمرها عن الفن، فما هي
 هذه الآراء التي تذكرها هذه الإجابة؟

إن هذه الإجابة تذكر أولاً أن يكون الفن واحدة مادية، أن يكون
 حفس، كونه أو سباً بين كونه، أن يكون أشكالاً جسمانية، أن يكون
 أسراراً أو سباً بين أسرار، أن يكون ظاهرات سرورية أو كهربية،
 أي أن يكون على الجملة شيئاً ما يشار إليه بقولهم «مادية» .. ولما
 إنكار الأمر بطوري، عليه تعريف بأنه حفس، أي أن كان الفن حفساً،
 وكان الحفس من باب النظر لا العمل أي من قبل التأمل، كان من

(١٠٠) في الأدب المثلث، د. عبد السلام كافي، ص ٥٥ و ٥٦.

غير الممكن أن يكون الفن تعديلاً وإنما كان الفصل الفني وحدة ذاتاً إلى طرح لغة واستيعاد ألم فإن الفن، إذا نظرت إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمستفيد إذ لا شأن له باللغة والألم من حيث هذا لغة وألم ومن السهل أن نوافقوا على أن لغة ما من اللغات من حيث هي لغة ليست بملكية فنية. هذا من فن في لغة الغرب الرومانسيك... والإنكسار الثالث الذي يطرح عليه نهجنا الفن بأنه حين أن ينظر إلى الفن على أنه فعل إنساني... هذا مع الحسنى بدلاً نظرياً فهو متعارض مع كل فرع من أنواع الفكر العلمي، حتى لغة الوسط من عدم الربط أن الفن ليس تائلاً من الإبداع، نحن نكتب الإبداع لولم الإنسان الغير فليست لولم الإنسان السوي...¹

موضوعية الخلق الأدبي

يرى مند في إيوت:

ليس الشعر (المعبر) عن مشاعر، وإنما هو انخاض من المشاعر، وليس (المعبر) عن ذات الشاعر وشخصيته وإنما هو انخاض منهج. إن الشعر (مطلق) وهذا الخلق إنما هو أدلة التوازن بين العقل والعاطفة بين ما يسمى إيوت والقوة العقلية و القوة العاطفية عند الشاعر. إن الشاعر يخلق بوعيه وعاطفته، وعليه ألا يعبر عن انفعاله في عليه أن يوجد لهذا الإفعال وساداً² موضوعياً يتلوه ويؤثره ويحدثه ويحدث الشاعر في تلك الحالة ويكون الشاعر في الجسد

¹ هذا السجل في لغة فنية وهو كقولنا: ... في القصيدة من هذا جنى قد

الغالب فيها يصادف عدم أي أن الظاهر أن حصول موافقة والتكافؤ والتطابق إلى شيء جديد أو إلى تركيب جديد إلى عقل جديد، وعقل الظاهر في صورة العقل المساعد في العمليات الكبريائية حصول بواسطة تلك الموافقات والأفكار والتطابق إلى التركيب الجديد المختلف عن الأصل بينما يقل عن كما هو، وعلى الظاهر أن يأتى (بتشخيصه) من (عقله) أن يفصلها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخلق أن يفهم (موافق) هذا الموقف التي من علاقة وإحساس وتجربة، وأن يتمكن من تحويلها إلى عقل جديد يختلف عنها في التصيد. إن معيار الممكن التي هنا هو أن يأتى الشاهد (بشخصه) من (موقفه) وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخلاق، فيها وحده يتصور العمل الشعري من (الثانية) وتستخلص (الموضوعية) (١٩٨٨).

والأدب العكسي الواقع الاجتماعي

تتوي نظرية الإنساني أن الحد الذي نستطيع به معرفة القرب من الحقيقة الموضوعية المطلقة هو حد مشروط بها ولكن وجود هذه الحقيقة وحقيقة أنها تقرب بها أمر غير ، وعلى هذا فإن عكسي الواقع لا يعني نقله على نحو حلي، لا ليدل أن العكسي الطبيعة في فكر الإنسان ينبغي ألا يفهم ، مجرد لا حياة فيه على نحو يخلو من الحركة (١) (الناقدات). ولكن في مجرى عملية الحركة الأدبية في م

١٩٨٨ : حقيقة في نظرية الأدب، ص ١٩٨ و ١٩٩.

الصفات وحدها وفي هذا المقام يؤكد البين أهمية البنية الدخيلة التي لا تفتقر ضرورتها عند الشاعر بل تعد لتمام الرياضات لهذا. إن الدخيل قائم في الصفات البسيطة الأولية، ولكنه يهيئ أن يسجد إلى الواقع، يعني أن - يكون صورة نوعية لعكس الواقع، ولا يحل حرقه. أن الإنسان يترك الواقع ككائن إنساني ولهذا فإنه شعوره لا يمكن أن يكون مرآة عاكسة لعكس المقام الحقيقي على نحو سليم، فالإنسان يسعى دائماً في إيمانه الواقع إلى التفكير على مجرى نظوره وهو يدخل موقفاً إلى جانب هذه الطبقة - أو القوة الاجتماعية - أو القوية ومن هنا نكتشف عملية الإنتركا عن مواقف هذا المنظر أو ذلك ويري نظرية الإنعكاس أن أساس وحدت وجهات النظر المبررة من الصورة الاجتماعية القارضية للجس البشري^{١٩٨٩}.

والمنظر في الأدب

يقول مكسيم غوركي:

«إن كل كتاب تقريباً لكاتب جديد مرتبط داخلياً بالمشكلات التي يحلها، كما أن في كل كتاب جديد عناصر من القديم... إن مستقبل وشارك وفلور ورومانس يستحيل فصل واحد عنهم عن الآخر، على أن الإلحاح الأول لم ينجحاً أصلهما لوجوب على ظهور ورومانس إلهام^{١٩٩٠}».

❦

١٩٨٩ - مشكلات علم المنظر الحديث، م. توماسكوف، ص ١٨٥ و ١٨٦.

١٩٩٠ - ذات الكتاب إلهاماً بالمنظر الأدبي، م. توماسكوف، ص ١٨٥.

الأدب والأيندولوجيا

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل:

إن الجدل الفكري بين الأيندولوجيا والفن قد يستطد طاقته في سبيل الإنعصار لكتاب على الآخر، لكنه لو لم يكن ذلك الانعصار لكتاب منهما على الآخر لا يفتقد طرفاً منهما لا الأيندولوجيا ولا الفن.

ولو أننا أخذنا النظر في حقيقة الفن من حيث هو ليس إنساني وحده، بل بصفاته الأولى، بشدة الارتباط بالطبيعة، ورسوخه في التاريخ إلى الوراء، لؤكد لنا هذه الحقيقة تاريخ الفن وحدها كيف أن الفن نشأ في أسسها العنيدة القديمة، وظل كعاداً طويلاً شديد الارتباط بها. بل أن المتغير لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والطبيعة وليس هناك من شأن معروف لم يصدر في أمجاد القديس من طروندوس.

الأدب وعلم النفس

قلبي، كل طابع من طابع علم النفس الحديث ما يقوله عن الأسرار النفسية التي ينشأ عنها الفن. أما الفرونيون فيحفظون بقاء العلاقة بين الفن والمرض العصبي، وأما ألباخ يوضح فقد وجدوا في الأثر الأدبية صبراً عالياً وأحياناً لأساطير مرفقة تتردد في حياة البشر. وقد أجمع هؤلاء النظريون ما لا يحصر من التعديلات والزيادات. وقد شاعرت الفكرة التي تقول إن الفنان من بين مصاب بالصاب.

1999 - قصص في إطار عصر القوي - د. عز الدين إسماعيل - ص 44

محتل الأفكار، وقد الفن تاج جاني لهذا المرض والاضلال، وراحت تلك الذكرة كثيراً خلال الحياة والمخاض، من المصاحبة وهو أن علم النفس الحديث قد ساعدنا بالمسوقات^{١٩٢٥}.

النسوية أو عظم الشعر

يقول لومبروز في كتابه عظم الشعر:
ليس العمل الأدبي ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر، إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة النوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي، ومن لم لا ينظر إلى أي عمل إلا على أنه يظهر بنية عامة معروفة لا يبدو أن يكون واحداً من تطبيقاتها الممكنة، أو عبارة أخرى:

تلك الصفة المعروفة التي تخص الظاهرة الأدبية فهي أدبية الأدبي^{١٩٢٦}.

وصفاة الشعر

يقول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر بحث عنوان وصفاة الشعر:

وقد أراد الشاعر بناء قصيدة محتضن المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثمناً، وأبعد له ما يلبسه إله من الألفاظ التي

١٩٢٥ - جامع الفوائد الأسبوعية، العدد ١١٧١ من ١٣١١.

١٩٢٦ - نقلاً عن: مقالات من النسوية، د. فكري، بناء صفة العمل الشعري ج ١، دار ١٩٦١ من

تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسقي له القول عليه. وإذا
 اتفق له بيت، بدأ كل المعنى الذي يروحه إليه، وأعمل فكره في شغل
 القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تسيل للشعر والترتيب لآي
 القول فيه، بل يعلق كل بيت يعلق له نظمه، على تفاوت ما بين
 ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفي بينها أبيات
 تكون نظاماً لها، وسلكاً يمشى لها تشمت منها، ثم يعلق ما قد أنهه إليه
 طبعه، ووجهه فكره، فيستطعي نظامه بروج ما وهي منه، ويعدل بكل
 لفظاً مستكرها لفظاً سهلاً تفهّم، وإن انقلبت له الآية قد شغلها في
 معنى من المعاني، والقرن له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت
 تلك القافية ألوح في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى
 المعنى المضاد الذي هو أحسن وأبطل، فذلك البيت أو بعض بعضه،
 وحلب المعنى قافية تشاكه، ويكون كالسراج الحافل الذي يوق
 وشبه بأحسن القوافي، ويسد به غيره، ولا يهمل شيئاً منه فيشبه،
 وكالغاش الرطب الذي يضيح الأسباح في أحسن القاسم نفسه ويضيح
 كل صيغ منها حتى يتطابق حسه في المعاني، ويتكلم بالصورة...
 قبحه

الشعر والميلاد

يقول لسانه في كتابه «لقد الشعر»:

فوما يحب القوم، وتوطئه لي ما أريد أن أتكلم فيه أن

السماعي كلها مخرجة للتشعر، وإن كان يتكلم فيها في ما ليس، ولكن من غير أن يحظر عليه معنى بروج الكلام فيه، إذ كانت السماعي للتشعر بوزن القادة السوطيوت، والتشعر فيها كالصوراء كما يوجد في كل صنف من أنه لا يد فيها من شيء موضوع بطل التشعر فيها على الحساب، السوطيوت، والقصة الصيافة وعلى التشعر إذا شرح في أي معنى كان - من الرضا والفضاء، والرهبة، والفرادة، والذبح والفتاة والمخرج، وغير ذلك من السماعي الصبيحة أو القديمة، أن يوصي بالبرج من السويدي في ذلك إلى القلة السوطيوت^{١٢٢}

والشعر اليوناني والشعر العربي

يقول طرخ القراطيسي متروكا خصوصية الشعر العربي:

هذان الحكمين أرسطوطاليس، وإن كان الحق والشعر بحسب طاعب اليونانية فيه وفي على عظيم منتهى والتكلم في قوانينه، وإن الشعر اليونانية إذا كانت أترافاً محدودة في أوزان مخصوصة ويحظر على أشعارهم على عرافات كانوا يصفونها بطريقتهم فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويصطلحون أساليبها أمثالاً وأمثالاً لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة دعواً من أمثال كثيرة ودعاة ونحوها مما ذكره القاطبة من حديث الحياة وصاحبها، وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها أمثال أشهر الزمان وأصنافه ونقل القول وما تعبري

١٢٢ - لقد التفتوا في ذلك بوجه

عليه أحوال الناس وأقول إلهي، فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها
كثير تعرفه، فكشبهه الأشياء بالأكليات فإن شعر اليونانيون ليس فيه
شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأكليات لا في فوات
الأكليات.

ولو وجد هذا الحكم أرسطر في شعر اليونانيين ما يوجد في
شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف
عروب الإختاج في قول الكلام قطعاً ومعنى، ويخرجهم في استدلالات
المعاني وحسن تعرفهم في وضعها ووضع الألفاظ وإزالتها وفي
إحكام معانيها وإفرائقها وألفاظ العلاقات وتسمياتهم واستعاراتهم
وحسن ما علمهم ومترجمهم وتلاميذهم بالأقوال المعينة كيف كانوا
(كلام) لو أن على ما وضع من القوانين الشعرية^{١٢٨}.

١٢٨

١٢٨ - مباحث اللغة، مباحث الألفاظ، ص ٢٢٠.

المراجع

- 1 - أرسطوطاليس في الشعر: دليشكري عواد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1987.
- 2 - أرسطوطاليس عن الشعر: (أحمد الزحبي بنوري القاهرة 1953).
- 3 - أصول الخطابة القديس كيرلس: طرك السبيح، دار أحمد المصطفى، بغداد، دار الشؤون الثقافية ط 1، 1987.
- 4 - الأدب وقراءه: دأبر القبي إسحاق، القاهرة، دار الفكر العربي ط 1، 1979.
- 5 - الأدب وقراءه: محمد حبيب القاهرة ط 1، 1979.
- 6 - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر: (أسمعطي سويل القاهرة دار المطرقة 1979).
- 7 - الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: (ياسري حنينة القاهرة دار المطرقة 1979).
- 8 - الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: (ياسري منصور القاهرة دار المطرقة 1980).
- 9 - الأسس النفسية للأدبي في النظرية والممارسة: (أميرس أبو ناضي بيروت 1978).
- 10 - الأدب والرواية: ميشيل عفلق، دار دارية رشيد وسيد البحاروي

بيروت، دار الفنون 1982.

11 - المنطق والفكر: من النبوة إلى الشريعة (Mawaddat al-Shari'ah) د. عبد الله محمد القاضي، جند القاضي، الأديب الثقافي، ط 1، 1985.

12 - المعنى الأدبي من الظاهرية إلى الفلكية: د. سليم رائي، دار توفيق، بيروت، ط 1، 1987.

13 - الفكرة والإشهاد: د. محمد توفيق، دار توفيق، ط 1، 1988.

14 - التحليل الإحصائي للأدب: د. الفاعرة، دار الأمل، 1975.

15 - التطور في الفنون: د. محمد أبو نورا، دار توفيق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة (مروان)، 1971.

16 - القصر الفني للأدب: د. أمين إسماعيل، بيروت، دار الفنون، ط 1.

17 - تاريخ النقد الأدبي: د. أحمد عبد الحليم، بيروت، دار الأمل، ط 1، 1971.

18 - تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية النظم: د. محمد مفتاح، بيروت، دار الفنون، ط 1، 1983.

19 - الأدب الفند الأدبي: محمد التويهي، القاهرة، 1985.

20 - نظام القواعد، ونظريات الوسط في الشعر والبلاغة: د. محمد فرحان، بيروت، القاهرة، 1981.

21 - دراسات في الوقعية الأدبية: د. محمد توفيق، دار توفيق، بيروت، ط 1، 1987.

22 - دور السيميولوجيا في الأدب: د. عبد السلام بن عبد الحليم، دار توفيق، ط 1، 1988.

- 20 - غروس في السيميائية: دار صوت باروك، دار الهلال ط ١، 1987.
- 21 - ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب: م. غرابينسكو ت. يوسف وأبو حنيفة، دمشق، وزارة الثقافة 1988.
- 22 - جورجيو جيا الأديب: روبرت استكرافيد ت. أنال غرماني، بيروت، دار عريقات ط ٢، 1982.
- 23 - الشعر في إطار العصر القوي: د. م. القنن إسحاق، بيروت، دار العلم ط ١، 1984.
- 24 - مزار الشعر: ابن طيوط، تحقيق د. طه المحامي، د. محمد زاهر، سلام القاهر، مكتبة البطلية 1986.
- 25 - عصر النهضة من قبي شاروس إلى فوكو: إيمان كيرول، ت. د. جابر عصفور، دمشق، دار الآفاق 1985.
- 26 - ضرورة الفن: أرست، فشر، ت. ميشال سليمان، بيروت، دار الحقيقة، بيروت.
- 27 - في البحث عن نواك المستعجلى: دراسة القصيدة قبل دخولها: د. أحمد البحراوي، بيروت، دار الفكر الجديد ط ١، 1988.
- 28 - فن الأديب المساكك: د. سهر القضاوي، القاهرة، مكتبة الحلبي 1988.
- 29 - في نقد الأديب: د. سهر القضاوي، القاهرة، دار المعرفة د. ت.
- 30 - في الأدب المنقذ: د. محمد عبد السلام، كفاي، بيروت، دار النهضة العربية ط ١، 1972.
- 31 - في نقد الأديب: د. عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية 1979.
- 32 - الفن والعصر الثاني الفرج: جورج بلخروف، ت. جورج

طرابلسي بيروت دار الثقافة 1977.

38 - الفن والحياة الإنسانية: جورج بليز زلفا ت إيليا شافير
موسكو دار التقدم 1987.

39 - قضايا الفن الأسري: دار محمد زكي عثمانوية بيروت: دار الثقافة
العربية 1979.

40 - القصة القصيرة نظرياً وأدبياً: يوسف الشاروني القاهرة دار
النهال 1977.

41 - مجيئنا اليافا: دار محمد طنج: دار ترقى ط 1988.

42 - سرنا الأخرى: مدخل إلى منابع القصة الحديثة: عبد الله إبراهيم
ومحمد القاسبي وعماد علي: بيروت دار البيضاء المركز الثقافي
العربي ط 1 يوليو 1998.

43 - ما الأديب: صفاء بول سلاوي ت: دار محمد طنجي طلال القاهرة دار
لهجة مصر د. ت.

44 - مار كسبة أم وعودة: جورج لوكاني ت: جورج طرابلسي دمشق دار
البيضا د. ت.

45 - مبادئ الفن: رومن كرامشوروف ت: دار أحمد جديي مكتبة القاهرة
دار المصرية النايف 1998.

46 - الممثل في فلسفة الفن: يديتر كراشيه ت: دار سالي القروبي
دمشق دار الأوتار ط 1 1982.

47 - مختصر في نظرية الرواية: دار سهر القلماري القاهرة معهد البحوث
والدراسات العربية 1971.

48 - مشكلة اليافا: دار زكريا إبراهيم القاهرة 1976.

49 - مشكلات علم الجمال الحديث: مجموعة من العلماء السوفيت

تت فرق من دار الثقافة الجديدة القاهرة 1979.

48 - مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي: د. داني حياوي، بيروت دار الغرب ط 1، 1982.

49 - حكاية في النقد: تراجم عرب، د. محي الدين عيسى، دمشق 1973.

50 - مقدمة في نظرية الأدب: د. عبد المنعم السيد، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1976.

51 - مدافع النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق: د. محمد يوسف نجم، دار المعارف 1987.

52 - مدافع البناء وسراج الأديان: صلاح القرطبي، دمشق دار محمد عبد المنعم عفاي، بيروت، دار الكتب العلمية د. د.

53 - من الوجوه النقدية في دراسة الأدب، ولقد: محمد عفيف الله، أسعد القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1974.

54 - قصوى النقد الأدبي: د. د. فوس عوفى، القاهرة، دار المطرطوط 1983.

55 - نظرية الأدب: روية وبنية وأوساط وفنون، د. محي الدين عيسى، دمشق 1972.

56 - نظرية البنية في النقد العربي: د. صلاح عفيفي، القاهرة ط 1، 1977.

57 - نظرية القراءة الجديدة: مير زواتي، د. د. أسعد حيدر، دمشق وزارة الثقافة 1977.

58 - نظرية القراءة من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي، بيروت، دار العودة ط 1، 1973.

59 - نظرية الرواية: جون هالولاند، د. محي الدين عيسى، دمشق وزارة الثقافة 1981.

- 68 - نظرية فرويدانيكيا في الشعر: سيرة أدبية (تكرار) د. عبد الحكيم حسنة القاهرة دار المعارف 1970.
- 69 - أسية أبي نواس: محمد الوهي القاهرة 1970.
- 70 - النقد الأدبي الحديث: د. محمد عيسى طلال القاهرة دار النهضة مصر 1973.
- 71 - النقد الأدبي وعلمية الطبيعة: مصطفى هاشم د. د. محمد يوسف نعم وداء إحصاء لغات بيروت دار الثقافة 1983.
- 72 - نقد الشعر: فتاح بن جعفر الجليلي د. محمد عبد المنعم عطافي بيروت دار الكتب العلمية د. د.
- 73 - نظرية الأساطير في النقد الأدبي: نوروز طراحي د. حيا حوت دار المعارف دمشق سورية ط 1، 1987.

المراجع

- 1 - مجلة فصول القاهرة العدد الثاني السنة الأولى 1981.
- 2 - مجلة فصول القاهرة العدد الثالث السنة الأولى 1981.
- 3 - مجلة فصول القاهرة العدد الخامس بالرواية داني القصص.
- 4 - الفكر العربي بيروت عدد دمار طراحي 1981.
- 5 - المعرفة دمشق سبتمبر 1983.
- 6 - جريدة الجامعة التونسية عدد 27-28 1984.
- 7 - L'Asiatique كتاب فوري مجلة المجلد الأول طراحي 1981.
- 8 - مجلة النقد عدد 50 مارس 1988.



فهرس تحليلي

١٥ - ٩ نظرية الأدب: حدودها ومهامها

ما الذي يعنى الأدب؟ من ٩ - مشكلات الفنون الأدبي ١٥ - آراء متعددة حول ماهية الأدب من ١٥ - آراء متعددة حول نظرية الأدب من ١٥ - تعريف نظرية الأدب من ١٥ - أنواع النقد من ١٤ - فروع الأدب من ١٤ - نقد من ١٥ - نظريات الفن الأدبي من ١٥ - نظريات الأدبية لفرع البيان الإغريقي من ١١.

١٦ - ٤٦ نظرية المصداقية

آراء نظرية منذ القرن السادس لـ م من ١٦ - فلسفة البلاطون من ١٥ - ظهور الفلسفة من ١٥ - الفن والخطبة من ١٥ - آراء من خلال الكتاب المائل من الجمهورية من ١٥ - ١٦ - ١٧ - آراء البلاطون وأصبح الصراع بين الشعر والفلسفة من ١٦ - الشعر يخاطب المواطن من ١٦ - الشعر إلهام من ١٥ - إحصاء البلاطون ويصوب على الوظيفة الإحصائية للشعر من ١٥ - البلاطون يعرف قصة الشعر من ١٦ - إسهامات البلاطون من ١٥ - آراء البلاطون أكثر مناقشات حادة من ١٥ م ١٥ - أرسطو من ١٤ - أهمية كتاب الشعر من ١٤ - منهج البلاطون ومنهج أرسطو في دراسة الشعر من ١٥ م ١٥ - الشعر شكل من المصداقية من ١٥ - موضوع المصداقية من ١٥ - الطبيعة الفلسفية للشعر من ١٥ - نشأة الشعر ومصدره من ١٥ - وظيفة الفكر الشعر من ١٥ - شروط

أرسطو في رسم شخصية بطلي القواميد، من 41 - الشكل الأولى
 السماكة من 41 تطبق على كتاب أرسطو من 41 - ملاحظات عامة
 على نظرية السماكة من 41.

.. نظرية التعبير 41 - 42

ظروف نشأتها من 42 - أسسها الفكرية والفلسفية من 50 - مبادئها
 الأدبية والفنية من 51 - آراء وودهورث من 54 - آراء كوتلرودج
 ونظرية الخيال 52 - ملاحظات عامة على نظرية التعبير من 62.

.. نظرية الخلق 63 - 76

ظروف نشأتها من 63 - أسسها الفكرية والفلسفية من 67 - الشعر
 والحمية وآله براني من 69 - الشعر والمواظف والاتصالات من 70 -
 اللغة والخلق الفني من 71 - الفصل الأدبي على من 76 - رأي
 كرونديه من 72 - الممثل الموضوعي والفن الموضوعي وآراء بلوت
 من 75 - الفن الموضوعي من 75 ملاحظات عامة على نظرية الخلق
 من 76.

.. نظرية الإمكانات 77 - 94

تمهيد: آراء ميوليت آين من 78 - نقد ميالت بيلف من 80 - فريستوي
 وكتاب ما الفن من 81 - نظرية الإمكانات من 82 - أسسها الفلسفية
 من 83 - الفلسفة الروحية والفن من 83 - الأدب إمكانات الواقع
 الاجتماعي من 84 - أنواع الإمكانات من 85 - مفهوم الإكرام من 86 -
 استدلالات حول الأدب والمجتمع من 87 - الإبداع الأدبي وفقا
 إحصائية من 88 - مفهوم اللغة من 89 - اللغة الإحصائية الشكل
 من 89 - الجمهور مطلوب ومشترك من 90 - وظيفة الأدب من 91 -
 ملاحظات عامة على نظرية الإمكانات من 92.

٢٠ نظرية الأنواع الأدبية

٩٩ - ١٠٠

موضوع نظرية الأنواع الأدبية من ٩٩ - رأي أرسطو من ٩٩ - أراء
عيسوي في شرح أشكال الشعر من ٩٩ - الشعر الأدبي كائن من عند
سبحون من ٩٩ - أراء بروكس من ٩٩ - رأي هيل من ٩٩ - رأي
إليوت من ١٠٠ - رأي نظرية الإنسكان من ١٠٠ - الشعر وفن
وخصائص كل منهما من ١٠١ - ملوك وعصر الرومان في الشعر
من ١٠١ - أنواع الشعر وأنواع فن من ١٠١ - الأنواع الأدبية في لغة
الغربي من ١٠١ - مقدمة لمؤلف نقد الغرب حول نشأة الأنواع
الأدبية الغربية الحديثة من ١٠١.

٢١ التطور في الأدب

١١١ - ١١٢

الحدث من نظرية الأنواع الأدبية ينحصر إلى الحدث من التطور
الأدبي من ١١١ - مفهوم التطور ومفهوم التقدم من ١١١ - مظاهر تطور
الأدب من ١١٢ - بحث سيمر أول محاولة لتطبيق مبدأ التطور على
الفن من ١١٢ - بروكس يتناول مع الفصل الأدبي كائن من من ١١٢
- نقد ريدج وديك أراء بروكس من ١١٢ - التطور العلمي والتطور
الأدبي من ١١٢ و ١١٣ - لاملتون وأرسطو الفكر الشعر في الواقع وفي
الفن من ١١٣ - رأي كات من ١١٣ - رأي القوس هنكلي من ١١٣ -
رأي جون كير من ١١٣ - رأي توفيل جوييه من ١١٣ - رأي إليوت
من ١١٣ - رأي كروفتيه من ١١٣ - رأي أوسكار وايلد من ١١٣ - رأي
نظرية الإنسكان من ١١٣ - الأدب الإنساني بعض الشيء ١١٣ - التطور
الأدبي عملية عقلية وهي مرحلة التفكير من الحالات الثلاثة
والمركات المتطرفة من ١١٣.

- مفاهيم متعلقة بالأبولوجيا من 119 - مفاتيح العلاقة بينهما 118 -
 موقف نظرية المحاكاة من 114 - موقف نظرية التعبير من 113 -
 موقف نظرية الخلق من 112 - موقف نظرية الإنشائي من 110 -
 أبولوجيا الكتاب: أثر في صياغة من 106 - أثر عمل أدبي نظري
 على موقف من 107 - موقف متعلق بالمشاكل من 107 - هل
 الأهم في العمل الأدبي الفكرة أم الصياغة من 107 - نقد
 الأبولوجي من 108 - نقد الجمالي من 108 - قضية الأدب
 والأبولوجيا تصنع للحدث من المضمون والشكل من 108 -
 الأدب المنهج يواجه التحولات 109 - الأدب: جزء من الأبولوجيا
 من 109 - العلاقة بين الأدب والأبولوجيا علاقة متبادلة من 109 -
 هناك أعمال أدبية مناقشة لأبولوجيا لصياغتها من 108 - الإنشاج
 الأدبي والأبولوجيا من 108 - نقد الأدبي والأبولوجيا من 101 -

- تعبير حول العلاقة بينهما من 120 - الحياة النفسية الشعري: ما قبل
 الشعري، الشعري من 116 - الاستعدادات والذوايق من 116 - الإدراك
 الحسي من 117 - البصير من 116 - التنبؤ من 140 - لغتي
 الجمالي من 141 - الفهم من 141 - الفهم والأدب من 141 -
 متلقي ما بين النقد من 138 - فريد: تفسيره للأدب من 138 - برامج
 وتفسيره للأدب من 138 - تفسير الأسطوري للأدب من 133 - رأي
 كاسير في التفسير الأسطوري من 133 - أثر جيمس فرويد من 133 -
 مداخل التفسير الأسطوري من 133 - مداخل حول استخدام المنهج
 النفسي من 133 -



١٠. الأدب وعلم الاجتماع

151 - 154

علم الاجتماع الأدبي - في فهم الأدب وفي فهم المجتمع من 151 - فروع علم الاجتماع الأدبي من 152 - أنواع علم الاجتماع الأدبي من 153 - إحصاء تاريخية حول علماء الأدب والمجتمع من 154 - رأي دي سسل من 155 - ميوليت تين مرة أخرى من 156 - مار كسي من 157 - الأدب كنقطة اجتماعية من 158 - رأي رينيه ويليك من 159 - رأي هارون برون من 160 - الأدب كإنتاج من 161 - رأي مانتفان من 162 - نوعية الكتاب من 163 - نوعية القراء من 164 - دور الشعر من 165

١١. البنيوية

175 - 188

لمبدأ عامة من 175 - اصطلاحات عامة من 176 - اصطلاح نظام النص من 177 - عطلاية النظام بدلاً من عطلاية الشرح والتفسير من 178 - علاقتها مع النص ومواقف القارئ من 179 - الروايات التاريخية البنيوية من 180 - أصول البنيوية من 181 - ملاحظات عامة من 182 - البنيوية والفن العربي من 183

١٢. ما بعد البنيوية

191 - 206

إحصاء من 191 - القاصي من 192 - القاصي والفن من 193 - القاصي والآداب المقارن من 194 - القاصي والفن البنيوي من 195 - القاصي والفن الماركسي من 196 - القاصي ونظرية المبدأ من 197 - القاصي والفن البنيوي من 198 - القاصي ونظرية المبدأ من 199 - القاصي والفن الأسطوري من 200 - القاصي والفن الأسطوري من 201 - كلمة أخيرة من 202

١٣. نظرية الأدب في التراث العربي

219 - 230

* أراء نظرية سقراط في 244 - أصول نظريات أم أكلستل في 222 -
 مؤلفات نظرية متخصصة في 234 - تعريفات الشعر في 226 - مفهوم
 القصة عند أرسطو ونقطة القصة في 238 - مغاير مفهوم القصة
 في 231

- قصص في نظرية الأدب 222 - 248

أفلاطون والإلهام في 216 - أفلاطون ودور الشعر في 223 - أفراس
 الشعر القبطية في مدينة أفلاطون في 222 - أرسطو وسيكولوجية
 الخلق الفني في 212 - أرسطو وعطوفات الإبداع في 234 - القواميد
 - 225 أثر الشخصية في 226 - الشعر والفلسفة والفيزيخ في 227 -
 الشعر والسياسة في 238 - وديورث، والشعر والعواطف في 228 -
 كولبريدج والشعر والخيال في 228 - ولفي: الشعر للشعر في 229 -
 كروشييه وفن جديد في 240 - إليوت وموضوعية الخلق الأدبي
 في 242 - الأدب إسكافي الفروع الإجتماعي في 242 - غوركي
 والنظور في الأدب في 243 - مر القس إسكافي بالأدب والأدبولوجيا
 في 244 - الأدب وعلم النفس في 244 - لوتزوف وعلم الشعر في
 245 - ابن طائفا ومناهج الشعر في 245 - لسانة بن جطر: الشعر
 والعبارة في 246 - طرخ القرحاني والشعر اليوناني والشعر العربي
 في 247

244 - 249

24

المراجع

243 - 248

فهرس تحليل



1974/248