

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. : 113433 - بيروت - لبنان

التوزيع

 **مكتبة الاستشارات الهندسية**

بيروت - مصر - طرابلس - قبل الله - باله الله

تلفون : 883441 - 883442 - 883443

م. ب. : 113433 - بيروت - لبنان

فاكس : 883444 - 883445 - 883446



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقيتها على طلابي في جامعة القاهرة، وأقبل ما دفعني إلى التوجه إلى التفكير المستمرة من قبله المراسع في حافة نظرية الأدب بالمعنى، وهي أن يكون لها مسوغاتها فالمسألة 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 متنوعة التشكيك الروس، وكتاب آخر بعنوان «مقدمة في نظرية الأدب» للأستاذ الدكتور محمد السيد وهو محاولة باللغة استندت بها كثيراً.

لهذا فقد توخيت في هذا الكتاب أن يكون سهلاً بسيطاً وقد استندت أيضاً لذلك من الأسطراد 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
وبلغاتوف ولوكاتس، وسيمون، وسيسر، ويونغر وفرويد، وبراغ
والياشينا وفينكو، ومام، دي، ستال، وحيويات، آين، وتولسوي
والستكرهيد، والتهال، بارت، ولوموروف، وسوسير، وجوانسك، إضافة إلى
جهود نقادنا القدامى أمثال الطباطبائي والسعدي، وابن سينا والقزويني
والغمام، بن جعفر وابن طائفا، وحارون القرطبي، 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 إحصاءات على

على القضايا المعقدة وقد كثرت الاختلاف في الموضوع الذي رأيه
 يحتاج إلى ذلك لم أسهت قدر الإنصاف في موافق وإعجاباً آخرى.
 وسبقت الفقرة التي لم أكف بالغرض والفرق والتسليم
 والفرق (وهو جهد قد لا يفهم سوى من أحرف الكتاب) وإذا
 حاولت التخليق والتعليق والربط والمقارنة كلما اقتضت الضرورة.
 وقد أريدت منظر الكتاب فيسور أقدم تصويراً في نظرية
 الأدب. وقد أكثرت منها متعمداً علماً أنني في إلقاء أحوال على
 القضايا التي عالجهما الكتاب كما قد تكون شيئاً للاستفهام في
 بعض التطبيق أيضاً.

وأخيراً فإنني أقدم شكرى وامتناني إلى طائفتي في جامعة
 فلسطينية للأموال القومية 1982-1983 / 1983-1984 الذين استطعت من
 محاوراتهم ومناقشتهم وأسقطهم. كما أقدم بالشكر لكل الزملاء
 والأصدقاء الذين أسفروني فلاحاتهم وكثيرهم.

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

د. شكوي عزم السامي



نظرية الأدب

مفهومها

يعتقد الفلاسفة الأرسطية، في بداية عهد، إلى تصنيف الثقافة الأدبية من غير ذلك، وهو مثل هذا الأمر، في الأدب، وذلك في القرون، هناك أعمال أدبية تفصح عن نفسها مثل القرون، المسرحية... إلخ أصبح لها حضور حثيث عليها بذلك على.

ولكن إذا حاول الفلاسفة أن يسلوا نفسه حلاً أسئلة من نوع ما الثاني، هو الأدب من غير ذلك؟ وما الذي يجعل من العمل الأدبي، فضلاً لغير ذلك، سواء من حيث، ومشكلات، معقدة لأن الإجابة على هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها البسيطة في جوهرها، تباين من تلك الأمر ومن مرحلة إلى أخرى، فهي تعني البحث عن الخصائص الخاصة بالأدب، ومفهومها ومهمتها.

فيما الثاني، هو الأدب، فقط أم المحتوى، الصورة أم الإطار البصري، الفكرة أم أسلوب التعبير؟ أو أن العمل الأدبي، مما كان عليه نظرية؟ وإذا كان كذلك، فما مفهوم المصداقية؟ وما هو موضوعها؟ هل هو مصداقية الظواهر النفسية أم العلاقات العقلية أم التكوينية؟ هناك

من يقول بأن الأدب مرآة ويريد مصطلح المرآة عند الفلاسفة وحتى لهذا عندنا، وأنهم يريدون أن يقولوا بهذا المصطلح، فهل هو مرآة الفلاسفة أم المرآة الأدبية، أم المرآة الفنية، والوسط والمخبر، أم المصطلح، أم هل المرآة مستوية أم محدبة أم مقعرة؟ وإرباباً من مصطلح المرآة يريد أن يقولوا بأن الأدب صورة ونسبة لهذا مرة أخرى أمام علاقات، هذا فهل هو صورة المرآة الشخصية أو صورة المرآة الأدبية، أم لا، أم صورة من صور المرآة من المرآة أم صورة العلاقات الاجتماعية، وسواء من هؤلاء وأولئك هناك من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءاً من الفن بشكل عام، أو جزءاً من المعارف والمعلوم الإنسانية، أو جزءاً من الأدب أو جزءاً من النظام الاجتماعي، أي بعد ظاهرة اجتماعية، وربما ظاهرة حضارية.

وإذاً لكل ما تقدم هناك من يقول أن يعرف الأدب من خلال الألفاظ والأدب فن لغوي، أو لغة الفلاسفة أو لغة الفنون، عند لغوي، أو مجموعة من الجمل^{١٢٧}... الخ وهناك من يرى أن الأدب شكل جمالي، عقلاني، أو عقل فني، عند أو نظام من الرموز والذات التي تولد في الفن وأحياناً فيه ولا سيما أنها يخرج النص وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون أن الأدب نصير بالثقافة عن موقف الأدب من العالم، أو أنه أداة نصير لطبقات أو أنه صياغة لغوية للتجربة إنسانية معينة، أو أنه استخدام بعض اللغة لتحقيق هدف ما.

١٢٧ - من الفنون والأدب، يعرف الأمر بعد هؤلاء بكونه لغوي.

كذلك هذه الأساطير والمسؤوليات السابقة انعكس على المعتقدات
والصعوبات الناتجة من محاولة الإجابة عن السؤال السابق، وقد يلاحظ
الدارس الأجنبي بولتي من تلك الآراء المستعصية لكنه في محاولة
الرجعة على صيغة الرأي الذي اتخذ بعد معرفة أن الرأي المعين
المسوح المبع في الإجابة لتأكيد صيغة ما ذهب إليه فهناك من
يحاول تأكيد وجهة نظره ومصلحته من خلال تحديد مبدأ العمل
الأجنبي في تلك المصروف وهناك من يحدد وجهة أخرى إذ يركز
على وظيفة العمل الأجنبي على اعتبار أن الوظيفة ليست المعيار وهنا
وهنا بعد الآراء المستعصية المتباينة إلى حد الشك.

فهل نستطيع إنشاء الأدب قوى عارضة عن الإجابة الإنسانية
والطبيعة البشرية مثل الرمي والالهام أي ربة الشعر عند اليونان القدماء
وسيطان الشعر عند العرب في المعتقدات أم قوى مرتبطة بالإنسان مثل
حرارة حب النعم والإفراج أم الإثقال والشتات العام للمجرب أم
التصور الفردي ومخزونه من المكونات أم النقص أم أنه
الأساطير القديمة؟ هناك من يقول بأن الأدب نتاج عملية على حواء
وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون بأن الأدب نتاج عملية اجتماعية
وهنا نرى أسئلة أخرى: هل الأدب لعب أم عمل؟ صيغة أم تعبير؟
إبداع أم عجز؟

وهل وظيفة الأدب بعد ذلك إحصاء الأساطير أم تطوير
المواقف أم إثارة المواقف وتكوين الفرد من التعبير عن المعتقدات أم
إدانة المعتقدات والتأدية البحتة والإحساس بالجمال المطلق أم
إدراك بؤس وظلمة العالم في الفرد من الواقع إلى عالم آخر هو عالم

العلماء المتعمدين، ثم على العكس فلكم مهمة في مقابلة الانسداد
بالواقع في سبيل الخطى والخطوة الياء واقع لتجديد.

أول كل هذه الأسس هي تعرض طرق الفلاس الأدي تصور
حول القضايا ثلاث هي نشأة الأدب وطبيعة الأدب ووظيفة الأدب
أي مصدره وهدفه ومهمته. ولا شك أن البحث في هذه القضايا
يسطرح مواقف مختلفة من الإنسان والبيئة. لأن المحدثين من وظيفة
الأدب مثلاً يفتني بالضرورة إلى المحدثين من مهمة الإنسان
وعلاقته بالشعر الذين يعيشون معه وجوداً وحيوةً وبخلافه أخرى إن البحث
في تلك القضايا يطالب الإنسان أو الإنسان إلى نظرية في المعرفة أو
فلسفة محددة متكاملة حتى يوفر الأساس لإتخاذ قراراته وقراراته من
الثقة والانسداد والحق الياء.

ولما ما وفر الباحث لمبدأ كل هذا وجد نفسه في ميدان مبدآن
من مبدئي الفلسفة الأدبي وتاريخ الأدب هو ميدان نظرية الأدب.

نظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والأفكار الثورية والفلسفة
والصنعة والمصاحبة والمصنعة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة
محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته وهي
تدرس الظاهرة الأدبية بداية من هذه الفروقات في سبيل استنباط والتأصيل
مفاهيم عامة تبرز طبيعة الأدب والفكر.

لذا فإن كثيراً من الآراء التي تصور حول الأدب أو جانب منه لا
ترقى إلى مستوى النظرية لأنها لا تستند إلى فلسفة محددة أو تفكر
إلى الثرة والانسداد.

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 يكون من هذه الأركان نظري وجود الأدب.

لكن لا تعني هذه الأركان الثلاثة وحدها بأن مهام نظرية الأدب تتعامل مع مهام النقد الأدبي والخروج الأدبي كالتاريخ. فالتفكير على سبيل المثال قد يهتم بالمسائل الثلاثة كما قد يهتم بمهمة على إبراز الوظيفة الاجتماعية للنص المستعرض. بل لا بد للفكر من التسليم بظهور ما للأدب عامة أي لا بد له من الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل نشاطه المباشر مع القصوص الأدبية. وفي الحقيقة ليس أي أو الأصل كتاب أو مرحلة أو أدب فوري، بل إننا نحتاج إلى نظرية أدبية كما أن المخرج الأدبي لا بد له من مفاهيم عامة للتفسير بين الأصل

الأدبية والفنية^١، بل إن نظرية الأدبية كلها شأن النقد والتاريخ، لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأسس الأدبية، فكيف أن لا وجود للنقد قبل وجود النصارى أو الفلاسفة ولا وجود المنظر أو الموزع الفني إلا بعد وجود الأدبية.

غير أن هذا المتشاكل والتشاكل والصفات القوية بين النقد الأدبي والنظرية والتاريخ الأدبي لا يعني بأن لكل منهم استقلالاً في ميدانه الخاص، على الرغم من حقيقة اتصالهم مع الموضوع الأدبي، إذ أن لكل منهم طريقة خاصة في التعامل مع الأسس الأدبية يستند بها لهدف المنصور لكل منهم. فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليس من الظروف والمتلازمات التي أحاطت به وخصائصه، والنقد يتعامل مع النص ليس من أطراف المصداق والرمزية وأساليبها أو ليس لما مدنى اتصال به أو ليس من أسسها أو نظرياً له، أما المنظر الأدبي فإنه يهتم بحقيقة من الموضوع لا لكي يصدر أحكاماً أو يصور اتصالاً لإدراك هذه الأسس وإنما لكي يستطيع مبادئ عامة مشتقة من حقيقة الأدب وإثارة كفاية عامة أيضاً، ولكن توضح الفوارق بين هذه المنطلقات والمبادئ يمكن أن نقول بأن النقد يهتم وصف النص بأن حقيقته ويخرج ما يحواه من عوامل البنية والخصوصية وعوامل الأبعاد التي تحفز الفسالة بين وبين متجهه وبين وبين ظروف الحياة من عواطف هذا التاريخ الأدبي وإذا حكم على النص وأحكاماً أي إذا وصف اتصاله به فليقل ويعبر المتوازن عليه أو يبال في قبلي الحياة ولكن من خلال هذا النص

١ - حقيقة التوافق بين : د : معنى النص بمعنى : معنى النقد من نقد.

كما يقول، وأنتم في زعمكم مبررون في ذلك هذا حكم وإحدى نظريات
 الاتصال ليس إلا وقد التزمتم في أحد ذلك أنه لا قيمة له إلا بحقيقته
 أي بانطباقه على موافق الحقيقة عامة أو موافق قولية مستطاف ذلك
 هذا فقد أقمي صريحاً أنه لا وجود للحق الأبدى عامة مبرراً كونه
 وحقيقته وحقيقته وأفكره عرج وحققه هذا إلى ما نسبته بنظريات الفن
 الأسمى في تاريخ الأدب، ولقد يهتدون بالنسب ليصدروا أحكاماً لها
 النظرية فإنها تتصل مع حقيقة الأدب فلا مجال هذا للاتصال أو
 إصدار الأحكام المتصلة بالجموع أو الزمات، 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 ونسبها وتقدم.

وسمع أن النظريات الأدبية كلها لها نسبها فلاسفة الغرب، وهذه
 ومذكورة فإنها تبدو لنا أكثر نقلاً من دراسة النقد الأوروبي في
 المجال الذي نلزمه، ذلك أن النقد وتاريخ الأدب الأوروبيين -
 حسب التقسيم السابق - لا يمكن أن تنفع بهذا تنظيراً مباشراً لأنها
 تعرض وحكمكم أو وحيث وطرق التصور الأدبية الأوروبية،
 والاستفادة من طائفتي التقسيم في النقد لا بد من معرفة هذه
 التصور ونهجها فهماً صحيحاً في لغتها الأصلية، وقد قيد 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 الأدب، محمد كمال، د. نشر القادري، القاهرة، مكتبة العبيد، ١٩٨٢، ص ٢٢٠.

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 بالإنسان، مع ذلك أنه خلافاً لمعظم الطرق على التي عادة والمستطاة من الطريقة التي لا تغير غير الأديان أو الثقافات...

نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد

ظهرت نظرية المحاكاة في أدب نظرية في الأدب في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده أرسطو . وافق هذا الطرح بكثير آخر على آراء سقراط وأفلاطون متفردا بتدور حول طبيعة الأدب ووظيفته فحالة الشعر عند هوميروس هي الاقتناع الذي يولّد نوع من التمسك أما حينه فيرى أن وظيفة الشعر هي التعليم أو نقل رسالة سيادية. والحقبة أن الصراع بين الشعر والفلسفة كان قد بدأ منذ القرن السادس قبل الميلاد وقد بدأ هذا الصراع بين الشعر والفلسفة عند على أساس استعالي فالفن مستقر أن يوجب الحدائق 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 والفن فالتعليم 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 وألوان وأشكال 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. فالأشكال 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
 المستوي فيصبح عند معاكسة لها هو معاكسة لشيء، وبالتالي فهو
 بعيد عن الحقيقة والتي تكمن بحسب في عالم العقل والاعتكاف
 بعداً شديداً.

والخلاصة يوضح أفكاره ومواقفه من الأدب في الكتاب فحشر
 من الجمهور من خلال الحوار الذي يجريه بين سقراط وأفيلسوف
 الذي يمثل أفكار أفلاطون، وسقراط والذي يمثل الأساس الفكري
 واسفل هذا الحوار يرفقه أسلوب يشكك في كل شيء ويهدد على
 أراء أفلاطون من خلال هذا النص الذي يعد أروع نص في تاريخ نظرية
 الأدب.

يقول تبدأ بطريقة مباشرة يقول: كلمة كان تعد من الأثر
 اسم مشترك، فوجدنا أن أهم فكرة مفيدة أو ثانياً مفيدة، أنهم ما
 قول.

- نعم أذهب.
- فقول ، أي على شئ: ن في العالم سرراً وموتاً . عند عظيم
 منها ليس كذلك؟
- نعم.
- ولكن ليس هناك فكرتان أو ثلاثا لهذا . فكرة أو قلب السرور
 وفكرة أو قلب المائدة.
- صحيح.

ومما يصح كل جهل يصح السرور أو العداوة لكن استخدامه واستخدمها وفقاً للتكبر - هذه من طريقتنا 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

هنا هو صانع كل ما يصنع سواء من الصانعين أمسين

يا له من رجل فاع

هؤلاء الصانعون أيضاً أمسين ولا يصحب به فهو لا يستطيع فقط

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 صانعاً على وجه الباقين

إفك لا تصدق، 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

أمر؟ أرى أن هذه طريقة يمكنك بها صانع كل هذه الأشياء

بفعلها

له طريقة

طريقة مهمة في حياتك لو على الأصح أن هناك طرقاً عديدة

يمكن بها تطبيق هذا الفصل العظيم بسرعة وفي أمور قاسية

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 الحكمة.

قال نعم ولكنها لن تكون إلا مظاهر ظاهر.

قلت أحييت ذلك أصل الآن إلى القصة التي أرمى إليها.

والمصور أيضاً في تصويره على هذا المصنع أيضاً هو على
مظاهر ليس كالمظاهر ظاهراً ولكن كالحقائق كلاً في ما يخلق
والله وجه ذلك بمعنى من المعاني فإن المصور يخلق سروراً
أيضاً.

قال نعم ولكنه لا يخلق سروراً حقيقياً.

وما أقر مصانع السرور أنه هو أيضاً لا يصنع الحكمة التي هي في
ألباس جوهر السرور وإنما يصنع سروراً عبيداً.

نعم قلت هذا.

قلت فما دام لا يصنع ما هو موجود فهو ظاهر عن جميع الموجود
المطابق وإنما يصنع ظاهراً من جهة الموجود. ولو أن أحداً قال
إن أصل مصانع السرور أو أصل أي مصانع الأمر لا وجود حقيقي
فمن المتعذر الظن بأنه يخلق الشيء أليفاً على كل حال
فالحقيقة القبول أنه لا يخلق الشيء.

قال هذا إلى مصانع المراتب التي في الخلق عند الله تعالى من المراتب والدرجات
والتي لا يكون لها من جهة المظهر والمظاهر.

- .. 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 باختياره أو يمكنه 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 وركوبها سرور ثلاث، يكون ابتداء الفكرة أو المخلوق أنكر مبدعاً، وهذا يكون السرور المخلوق وليس السرورين الآخرين.

- قال: هذا عين الصواب.
- وقد عرف الله ذلك، ولما كان يكون الصانع المخلقي لسرم
- حقيقي، لا الصانع المعلن لسرم معين، ولذا فقد خلق الله سروراً
- هو في جوهره، وبطبيعته السرور الوحيد.
- هذا ما اعتقد.
- هل تحدثت عن الله إبان حديثنا عن الخلق أو الصانع الطبيعي
- السرور؟
- أحببت عدم إظهار ما هو خلق هذا والأشياء الأخرى بمسألة
- الخلق الطبيعية.
- وهذا يقول في الخبر - ليس هو أيضاً صانع السرور؟
- أليس
- ولكن النسبي المصور خلقاً وميضاً
- خلقاً 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. فإن كانت 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 التوكل، ومن الطبيعة بثلاث
- درجات؟

.. الأمر يبدو هكذا:

هذا النص الهام .. يوضح موقف فلاطون الفلسفي والأدبي.
قال: من الذي يملك الفكرة والفكرة السيرة مطلقاً وهي الحقيقة المطلقة
الحقيقية التي توجد في عالم المثالي والاصابع أو النجار يقول أن
يحاكي تلك الفكرة، وبشيء ألا يكون مطابقاً كلياً بينهما الفارق
بأن عمل النجار ناقص، ثم يأتي الشاعر فيحاكي ما قام به النجار
النجار فيصبح عمله ناقصاً كذلك الممثل كذلك ويبتعد عن الحقيقة الحقيقية
بدرجات، والفلاطون يرى أن عمل الأنبياء يبتعد عن عمل الفساده، أي أن
مساكنه لأشياء، والظواهر التي نرى نعرفها هي سرية ولذلك فهو لا
يقيم سواد صور موزعة 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 مطابق فيما ينقل.
فمن التاميين يصبح الشاعر قادراً سواء كانت مساكنه عرفية أو إذا
تعرف بالشيء المحاكي، ولكني أعني في إدراكه يضيف الفلاطون
وهي المصهورة، بأن الفساده لا يعرفون أصلاً أي معلومات من
المعلومات التي يحاكيها ظهورها يصف المعارك ولكنه لا يعرف
شيئاً من التكوين العسكري والمنطق العربي، ويصف الطب لكنه
لم يخلق إلا كتاباً عن مبادئ الطب... الخ.

ويبدو أن الفلاطون لا يزال مصراً على التاميم الصريح بين الشعر

100 ... فلا من مفهوم تلك الأدبي الواقعة عند .. ليس هو من الفكرة بل المثل

المعروف 1 من 10 وما بعد.

والفلسفة إذا كان الأديان هي كلها فنون عقلية موهوبة يتركها العقل، والظاهر بعد كفاً عن استخدام العقل وبالعقل يؤيد عن الحقيقة التي يمدحها أسس الفنون وفنونه أسس الفنون هي معرفة الحقيقة، ولذلك يمدحها منكم الفنون والآداب عند العقل ما يقدر في مجال هذه المعرفة، والمعرفة أو الحقيقة عند لا تنس من خلال العوائق لأن الموضوع هو في وعي العقل شيء شيء المقام الطبيعي الفهم العرفي، وبعداً لذلك فإن الكائنات برهن الشعر ولكن لأنه لا يخلق الحقيقة بل يكفي بتسليم معطيات العوائق التي هي في حد ذاتها صورة مسبوقة للحقيقة وبهذا عنها يلائم ارتباطاً، فالعقل لا ينس عند الشعراء بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون الحقيقة أكثر مما يخاطبون العقل.

وبعد الكائنات هذا مدخل آخر لفكرة الشعراء وهو مخاطبتهم القواميل، فبدأ من أن تكون هذه الشعر تعبير القواميل ترك يقوم بهذه معاكسة إلى برامج القواميل التي يراها وبهذا يعظم عن استخدام العقل ويستخدم أكثر طريقة للاستسلام للقواميل.

ولا يكفي إذا قدم ليؤكد إدانة الشعر والشعراء بل يقدم حجة أخرى ليدين من خلالها الطريقة التي يدرك بها الأدياء والمفكرون أنما تلك الحقائق، فهم لا يفسدوا على الطريقة العقلية الواقعة بل على نشوة الوعي والإلهام، فقد لو ربح الشعر تقوم الشعراء بالشعر بالشعر بوجهة ومن خلاله ير الثبات المعنوي إلى الحضور، فالشعراء كالمسيرة للذات بما قد حس بها من ماء دون حساب، يقول في كتابه وتكونه فتلك الشعراء المصنفين شعراء البلاغ وطعراء الغناء

على السواء يؤمنون بغيرهم المصدق لا من من أو سلف ولكن الله
 يوصي بالصدق، ولكن رؤساً المقصود أنهم يقتولون بالرقصين وقد ألقوا
 نكوة القدر. ويصف الشاعر فيقول: هذه مخلوق غريب، مظهر لا
 يخرج ذباً حتى يوصي إليه فاسفل حوائه ويظهر مع غله فلا تم
 يصل إلى هذه الحالة أنه لا حزن ولا طول ولا يستطيع أن يتطوّر
 بالشعر^{١٢} فالشعر في نظره ليسوا قائلين بمظهرين أنهم لا يتكلمون
 السيطرة على ما يقولون بسبب الوحي والإلهام لذلك لا يمكن
 اعتبارهم مرشدين للسلوك الصالح الأمثل. بل هم في الحقيقة
 معانين ومضطربون من المسؤولية.

لعل كل ما تقدم بين أن بحث فلاطون في مادية الأدب
 ووظيفته كان متصباً على بيان أنه في السلوك الإنساني، أي كان
 دور حول الأخلاق والمعصية الأخلاق، لذلك فصل فلاطون بين
 الحكمة والمعرفة والعلم بالمعرفة وحدهم ومع ذلك فقد اعترف أيضاً
 بأن لدى الشعراء قسراً من الحكمة كما اعترف في أشياء أخرى بقلة
 الشعر ومضطرباً وظيفته الاجتماعية. وحول طين المعنوي والفنني
 بين الحكمة والفائدة والاعتراف بقلة الشعر يقول في الكتاب العاشر:
 فوالله لا نسب إليها ربة الشعر العظيمة أو قلة التهذيب، فقلل لها إذ
 هناك عصباً متدياً بين الفلسفة والشعر... ورغم كل هذا فلتطوّر
 مباديها الحقيقية ربة الشعر والقرون المتعاقبات القواني يعصفت على
 التقليد أنها لم استطاعت أن تثبت إذا جازها بالحياة في سرج حواء

١٢ في الأمير السلافي، مرجع سبق ذكره، ص ٥٤.

سرية التنظيم فإنما يستند باستراتيجياها القسرية أثناء ما تكون بطاقة إلى
سريتها، ولكننا لن نلتزم الحقيقة بسبب سريةها فيها. وأعتقد أنك
لا تشاركون لا على أي "معلومات سرية" ولا سيما "كافة التجارب" إلا
على التواضع.

Figure 1

عقوب لفرجی: «فان كان تسبیح لها بالمرءة من القسطنیة ولكن بشرط ٢٠
تسبیح من وحر ان تسبیح من القسطنیة في شهر الحالی لو في لای
من شهر من القسطنیة»



على أن يكونوا أنفسهم شعراء أن يدعوا عنها بالشعر، وأنهم
المتكلم لا يظهروا محتاجها نفسه، وأنهم يظهروا فيها
القول والحقائق الإنسانية، وأنهم يظهروا
القول والحقائق الإنسانية، وأنهم يظهروا
القول والحقائق الإنسانية، وأنهم يظهروا

...وہاں پہنچ کر سوئے اور صبح اٹھ کر...

فإن عيونهم في دنائهم يا سيدي العزير، فليكن موقفنا منها
موقف المشفق مع ما يختلفون حين يختلفون، أن رغبتهم حافية
لصالحهم، تراحم يكلمون بساطع مواهب، وهذا ما يعني أن فعله
على غرار المشفق ليدخل فيها ولكن برغبة كثرهين، فحسن أيضاً قد
أفهمنا حب الشعر الذي نرصد فيه نظام التعليم في الدول الغربية وهذا
يعني علينا أن نتصل وبه الشعر ندخل في أجمل سلك وبني أصدق

الحال. ولكن يمكن ملاحظة ما يلي لهذا طريقا للتأصيل لهذا الرأي
 الذي أيدت على سبيل المثال أن ردة الشعر ظاهرة من التناقض من
 نفسها وهي ردة لا تتألف قطوعا على نفسها ككلما استعدنا إلى أنفها
 حتى لا يستولي عليها الشيء الآخر لها ذلك الشيء الذي يخلط
 ألياف الكثيرين. ومهما يكن من أمر فمن غيرك أن الشعر وهو على
 الحال الذي وصفنا لا يمكن النظر إليه نظرة جامعة على أنه طريقا إلى
 الحقيقة ومن يصفي إلى كلام ردة الشعر يصفي عليه أن يصرف من
 أنفها ما دام في قرارة نفسه يخشى على سلامة المعينة. ويخشى
 عليه أن يهتد من كلاما القائل الذي يصر عليه.

ففي الرغم من هذا التلاطم بالشعر واعتراجه بهذه الحقيقة فإنه
 أن الشعر والشعر باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة ثانية
 والشعر مفسودا كالحال العليا والأخلاق التي لتلك طرفهم من
 جمهوره الحقيقة لكن حكمة هذا لم يكن حكمة أي لم يفعل
 جميع الشعر فقد أدخل بعضهم شروطا قبل بعض أنواع الشعر
 التي تدخل بالقيمة التي ترمي بالأبطال والآلهة والملك من
 المستأجر كما وضع شروطا أخرى فلا يجوز للشاعر أن يكتب أية
 قصيدة تطرح مع ما هو شرعي وغيره ولا يجوز له أن يطرح أصدا
 على قصائده قبل عرضها على القضاة وعلماء القوانين.

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

بأنها في مظهره من القصد القبيح وقد فشل الفاعلون
 المتعددة واعتبر الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي لأن
 المتعددة على حد تعبيره غير عاطفة الإصابات بأفعالها أما التراجيديا
 فإنها غير عاطفي الشفقة والمخوف وبذلكي يجعل الناس أكثر ضعفاً
 أما رقيه الأسير في الشعر فيمثل في أن الشعر يجب أن يقرأ كشكل
 فني وليس على أساس أنه ظاهرة عادية كونها علاقة بالخطبة.

ويعد أفلاطون أول من ميز بين الفن الأمعالي والفن الجمالي.
 وقد قسم . كذا ولما . بالفن الأمعالي: أي تأثير الفن والأدب على
 سلوك المواطنين وقد اعتبر هذا التأثير غير صالح وغير غير بشكل
 عالم للفن نعم طرق الشعراء من مظهره أو على الأقل تضبط
 أفعالهم ومزاجهم والنسب نفسه لم يخط الشعراء مكانة كرجل
 الحكمة أو رجل القانون.

وقد أثرت أدب أفلاطون . ولا تزال . مناقشات حادة حول
 الشعر . كذا يدعي أفلاطون . حقله غير مسؤولاً ولماذا لديه إنقاذ
 وهل يحل بالأدب وبشكل بشكل مريض ومن الشعر على ضبط
 إليانه بوسه الشعري؟ وإذا كان الشعر طبعاً فمن الذي يقوم بعمل
 الرقابة على أممته؟ وهل عليه أن يفسد الشعراء لأنهم يحتفلون
 بالعلاقة أكثر مما يحتفلون بالفل؟ وهل يهدف الشعر إلى الصحة
 فحسب؟ أم أنه يجمع بين الفسلفة والعاطفة والتوجيه من خلال وسائل
 هذا كالكوميدي (الطهر) الذي يعتبر أوسط السبب الوحيد القوي
 وجوده عن التراجيديا

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 مسترشد 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، مصفاً على أراء أستاذه لكنه
واقف لها منذ البداية وحتى النهاية. وقد اعتقد أرسطو على يدي
الخلاطون لمدة عشرين عاماً [384-322] وترك الأكتافية أثر وثقة مؤسساها
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 الطفل الأسي والفندي
الأوروبي لمدة أزيد على الألفي عامي فقد ظل أديباً للفند
الانطوري والفند الكلاسيكي القبطي الأوروبي حتى أواخر القرن
الثامن عشر (إسباني - جونسون - فولتون - بوب - وحتى في
جونسون) لذلك يرى جونسون الفند الأسي 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 نقدية صليحة حتى يومنا هذا في معالجة بعض الأبراج الأخلاقية.

وقد قلقت الأمور من كتابه بالشعر، أما الأمور التي وصلتها فإنها تتناول الفلسفة والميتافيزيقا، ومن خلالها يمكن استيعاب أسس نظرية في طبيعة الأخلاق ووظيفتها بشكل عام.

وقد بقي كتاب أرسطو المعنوي من قبل الفلاسفة والفلاسفة العرب عند القدماء فقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري على يد علي بن موسى كذا قام بشرحه والمختصر ابن سينا والقرطبي. وفي العصر الحديث قام مذكروها وأفاندا بوضع ترجمات عديدة لكتابهم والشعر، 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 المسماة كما قد ارتبطت بأرسطو أكثر من ارتباطها بالفلسوف وذلك لأهمية الميتافيزيقية النظرية التي أرساها أرسطو في كتابه الشعر.

ويقال كان أفلاطون قد انجذب من الشعر من خلال اهتمامه أساساً بالبحث في الوجود والمعرفة والسرقة والأخلاق. فإن طبيعة أرسطو قد جسدت كتاباته الفلسفية والعلمية الكثير من أراءه 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
ومعبره اثنين بشكل مطروح من طريقة أفلاطون. فأرسطو يستخدم
المصوح الرسمي الاستقرائي ربما يستخدم أفلاطون المصوح الاستقرائي،
ولا شك بأن هناك المصوح الأخير لا بد وأن يعرض نفسه لانتقادات
كثيرة.

وأصل طرحنا لآراء أرسطو كما جاءت في كتابه فالفكرة متينة
نظره السببية والمناقضة لآراء أرسطو أفلاطون. كما سئلنا بأخيراً
على منهجه وهذا يؤيد وجهة النظر العلمية وحسن موافقه.

ثلاً - الشعر شكل من المصاحف

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المصاحف، وهو يستخدم
المصطلح ذاته الذي يستخدم أفلاطون لكنه يسميه مفهومياً شيئاً
جديداً عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أن الشعر مصاحف
المصاحف وبالمثل فهو صورة مزينة ومشروطة عن عالم العقل أو
الخطبة المصاحف. وإذا كان أفلاطون قد عجم مفهوم المصاحف على
كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإن أرسطو قد عبر مفهوم
المصاحف على الفنون. كما رفض أرسطو رأي أرسطو القائل بأن
المصاحف نقل حرفي وأو مرادفي على حد تعبير أفلاطون في

المستحيل^{١٠٠} لمقتضى الطبيعة. ويرى أرسطو بأن الأديب حين يحاكي
 ذلك لا يقلق على بصرفه 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 يتعسده ذلك
 المنظر بل أن يحاكيه ويرسده كأفضل ما يكون أي بالفضل عما هو
 عليه فالطبيعة ناقصة ولكن يتمم ما في الطبيعة من نقص. لذلك فإن
 الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل من الحياة الإنسانية.
 فالشعر يحاكي الناس والمثلهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما
 هم.

وهذا كان الثاني .. كما يرى أرسطو .. يتسود إلى حين
 وأدعيون آخرى وأقول لهذا لا بد أن يكون الذين يحاكون في الشعر
 إما شراً ما أو حسناً ما أو مثلاً لكن الشعر يصح أكثر جودة إذا
 محاكى ما يمكن أن يقع فبعد أن المستحيل الممكن غير من
 الممكن المستحيل. يقول في كتابه الشعر: فبينما أن يوافي الشاعر
 المستحيل المستحيل المطول على احتمال الممكن غير
 المطول^{١٠١}. وهذا يعني أن الشاعر يحاكي ما يرى، ولكن يحاكي
 ما لا يرى بفرط أن يتضح أنه يمكن أن يوجد وهذا مدخل جديد غير
 للكلام على الخيال الشعري، وعلاوة بالمصادفة وعن علاقة

١٠٠ في الأديب المصادفة: مرجع سبق ذكره الفصل من ١٠٠.

١٠١ أرسطو قال في الشعر: لا ينبغي أن يكون هناك شيء من ذلك في كتابه الشعر ١٠٠ من ١٠٠.

المحاكاة بالإقحاج. لكن أرسطو لم يذكر نقلاً يدل على هذا^{١٠٠} ولكن ربما نجد أرسطو عريضاً على أن بعض أن الشاعر من في انتساب موضوع القصة أو حروفها زرك قد أحس، وحسبى العالم المتعلق في الشعر الذي أضاف، إن هذا الذي يفسد الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحصل طابع المحاكاة العام. إن البساطة التي يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وصلت لحدّها فهي لا بد أكثر على الإقحاج وليتأكد حروفها، بل إن القصة التي يقع بالتعليل ليس حياة صالحة لكن لمجرد وفرة لأن ذلك وحده أخرى القصة أن يكون فوق الطبيعة ولكن عليه ألا يختلف أو يختلف إلى تكون من قوانينها^{١٠١}، قبل ما تقدم ووضح مفهوم أرسطو البساطة للمحاكاة، والبرهنة أكثر تقول: إن القلائد أعرف بقصة الشعر لما يتطوّر عليه من وزن وإقحاج وليس 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 يصير 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 مؤثر وفائدة طرح أعلى على

١٠٠ من الأدب المحاكاة، نقل من ١٠٠٠.

١٠١ البرهان العام من ١٠٠٠.

الفرق من أن مثل هذا الفرج لم يوجد بل قد وضع ذلك بأن
 بالمسألة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعاً 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 مثلاً وجد عالم كوسم أو بطور الذي
 يحدث عنه وجوده غير أنه مسألة لرجل، وأن فرج أميل لشيء
 وحسبه ليس نظرياً لأي فرج قد وجد في نوع من الألف سوى أنه
 تقليد لفرج الثالث لما معنى يكون في الشاعر مثلاً أنه يصنع أشياء
 لم توجد قبل أيضاً ومع ذلك غير مثله وأنه 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 قبل ما
 ليست كليا بل على أن الكليات تخرج الأشخاص لها السمعة أو

١٢٩ مثلاً في اللغة ومعنى عند ذلك مراد.

عندما تصبح الأعمال بالتحليل فإن لا يقصد إلى محاكاة الأعمال
 ولكنه يتناول الأعمال من طريق محاكاة الأعمال ومن ثم فالأعمال
 والقصة هي غاية الترابيديات والعلية هي الأنظم كل شيء ثم إن لا
 نجد ترابيديا قد تكون من محاكاة شيء ولكنها قد نجد ترابيديا
 علية من محاكاة الأعمال^{١٠٨}. فترابيديا لا تكون الترابيديات وإنما
 تلك الحركة التي لا سلطانها ولا قاعها وكل سلطانها لا بد أن
 يحد صورة من صور الحركة فالسلطان المطلق أو الغير المطلق.
 ومن الهدف من القصة - كما يرى أرسطر ليس مجرد صفا يصف
 بها القائل وإنما هي عمل من نوع معين فالعلية التي من أجلها تعيش
 هي نوع من أنواع الحركة لا القول في صفة من الصفات والقوموي
 إلى الأنصاف بها. فلك أن طراح الشيء لشكل مبالغهم فقط أو إذا
 كانت قصتها لمخفيتها ولكن بأنهم يصبح الشيء معناه أو غير
 معناه وبما على ذلك ترابيديا لا لتلكي الحدث من أجل
 محاكاة الطراح على العكس إن محاكاة الطراح إذا هي جزء من
 محاكاة الحدث أو يعني أنر محاكاة الحدث فليس محاكاة
 الطراح^{١٠٩} فترابيديا كما يقول أرسطر فتشأكي القائلين من طريق
 محاكاة الأعمال^{١١٠} فالشخصية المسرحية التي لها الصفات ولكنها لا
 تستد ولا تخلق إلا بالحركة التي بالأعمال والأحداث وعلى ذلك لا

١٠٨ أرسطراليس في القصة من ١٤

١٠٩ نظرية الحركة من أرسطر إلى ذلك - وذلك يعني من حيث طر الحركة ط ١٠ - ١١٠
 من ١٤ وما بعدها

١١٠ أرسطراليس في القصة من ١٥

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
« حسيه الحسية » من الحركة « الشخصية » الفكرية « الأداة »
الوسيلة « المشاعشع » فالحدث أو الحركة أو الشكل أهم من
الخاصية ولهذا له دلالات فلسفية واجتماعية عامة مغلف بها عند
الحديث عن نظرية الشعر.

ثالثاً . الطبيعة الفلسفية الشعر

بعد الفلاسفة الصراع الذي كان قائماً بين الشعر والفلسفة
والعقل بشكل واضح الجانب الفلسفي أما اللفظ 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 وقوعه وما هو ممكن على مظهر الرجوع
أو الضرورة، فإن الصراع والشعر لا يشققات بل ما يرويه منظم أو
متنوع وهذا الصراع القول غير متساوي في لوزان فظل قريباً سواء وزان

١٩ في الأبيات المتكافئة من شعر.

٢٠ في الأبيات المتكافئة 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 الفلسفة
 وأبسط مزية من التاريخ لأن الشعر أسهل إلى قول التكرارات علي حين
 أن التاريخ أسهل إلى قول الجزئيات. وبذلك هو ما يقع الخطأ من
 قائل أن بقوله أو يخطئ في حال ما علي مذهب الرخصة أو
 الضرورة. وبذلك ما يفسده الشعر حين يضع الأساس 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 تظل قريبة وليس
 شعراً وحده مثلاً ألقى في ذلك التي كانت القول والتأني ومع ذلك
 بعد نظراً لا شعراً. لكن ما يبر الشعر عند أرسطو بذلك الأساسي هو
 محاكاة العظم التكراري فالشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي
 أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال أي لا يحاكي المخاصم والجزئي أو
 ما يقع بالفعل.

إن زاهدنا فأورد. بذلك محاكاة لأسعد. لم تقع التكرار
 مستكناً للفرد. وسراج أورد مع الشعر الذي انتهى به ^{٢٠١} على معنى
 جداً أو كونياً مستكلاً. أما التاريخ فإنه يحاكي ما وقع بالفعل ويهتم
 ربط الأحداث. ومثلاً ومثلاً مستكلاً من نظماً بذلك. ذلك
 الشعر يحاكي الحقيقة المثالية المعروفة بما يجعله أقرب إلى روح
 الفلسفة أو أعظم فلسفة من التاريخ. فالشعر لا يتوهم الحقيقة ولا

٢٠١ - 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.

وبناءً على ذلك الشعر وحده

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 غريزة المحاكاة وغريزة حب القوة
والإفراج^{١٢٨}.. فالمحاكاة غريزة إنسانية والإنسان فطر على حب
التم والموسيقى. وبهذا التفسير عكس أرسطو بفلسفة الفن والأدب
عقلية واسعة جداً إذ ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برباط وثيق
أي اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بادية، وروى على هذه التطبيقية الخلق
عالم.

فإن قلنا بالوحي والإلهام فإن هذا يعني أننا نعيد الشعر إلى
مصدر عبقري عن الظن والافتراض كما في نرجس - بطوى لا تعرف من
كدها أو سرها أو عبقها أي شيء أما إذا قلنا - مع أرسطو - بأن
الشعر ظاهرة إنسانية فهذا يعني أنه جزء من النشاط الإنساني، يمكن
فهمه وتحليله منقودا والتعرف على بواطنه ومهده. ويضيف أرسطو
بأن غريزة المحاكاة توجد عند الإنسان منذ الصغر وبها يحصل على
معارفه. فالمحاكاة وسيلة للتعليم واكتساب المعارف ولا شك بأن

١٢٨ - انظر جون ماك في كتابه أسطيقايس في الشعر، ص ٢٤ و ٢٥.

الأسباب المبررة تؤدي إلى الموت، وإذا كان الشعر شاكلاً من
 السماكة فلا بد أن يكون متصلاً ومؤيداً إلى العظم، والتي يستصحب
 بتضاعف طبقة ألياف الأسباب، عندئذٍ أن هناك متصلاً في سماكة
 ألياف وعروقات سنية (كالكفل) - والجسد الميت، مع أن هذه الألياف
 تكون مؤيدة في الحياة الواقعية، كما أن الشعر ينمو ألياف
 جديدة والطبيب يحترق، وإذا لم يخلص جديداً فمن المستحيل
 بتضاعف ما كان يعرفه. وأخيراً هناك عدة بكتيريا العمل لأدبي.

والكن إذا كانت السماكة غيرة إسالة توجد مع الإنسان منذ
 الطول في الذي يجعل من ذلك شامراً دون غيرة يرى أرسطو أن
 الإنسان ليس الكائنات الحية على السماكة وأن الشعر ينمو
 بقدره من خلال الغيرة والمسامية والشعر الذي يمتد أو يمتد كما
 سترى يقول أرسطو على الشعر أطولاً ولون به (يحدث السماكة)
 قليلاً قليلاً حتى ولدوا الشعر من الألياف المربعة. (الحيات)

نفساً - ديفيد الشعر والطبيب

قام أرسطو بوصف كل الأعمال الأدبية وفعلها في المثلين،
 ولم يقتصر عمله على وصف كل هذه الأعمال في المثلين أثناء
 تفهم الأعمال الأدبية فحسب، بل يقول أن وصف أرميا بعد عملية
 القتل، وكان نتيجة هذا الوصف والقراءة والاستقراء فلم يبدأ بوضع
 مقدمات معينة ليصل إلى النتائج المتعلقة بفن وفلسفة الأعمال.

أرسطو يشرح في الشعر من ٢٢

وبما كان أفلاطون قد فصل بين المنة والمثابة وانحاز إلى المنة كنايةً ووجهاً أكثر من هذه بكثير وقصبتوا 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 أن شكل أكثر السبب ذاته. قد 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 المنة أكثر حياءً وموقفاً للأمر الذي يؤدي إلى التسليم التواضعية والانعطالات والتي تبعه من استخدام العقل وتبعه إسهاماً ضعيفاً. فقد أن التواضعية التي عاينها أفلاطون هو الذي يستجيب لهذا العقل لا المنة. فالإنسان الذي ألتزم به معية كلفته وأنه مثلاً يحاول أن يبدو حياءً مثلاً أمام الآخرين أما حين يصبح وحيداً فإنه يكتفي مستغلباً لمواقفه وهو في المواقف الأول يبدو قوياً لأنه يستجيب لصوت العقل. أما في المواقف الثاني فهو ضعيفاً لأنه يستسلم لمواقفه.

أما أرسطر فإنه يؤمن بأن التواضعية التي عاينها الحقيقة والمثابة لكنها تجعل المنة أكثر قوة من خلال المظهر. فقد مدافعتا التواضعية لموجب ذلك مثلاً بذلك العقل الذي ذهب إلى عقل أياه والواجب من أنه دون أن يعرف وحيداً عرفاً مثلاً عيبه.

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 الراسخة والبيئات في التراجيديا والاضطراب في الكوميديا، أي، نسلنا أكثر ترويضاً من الحياة الاجتماعية والميلانية والميلانية. وبالتالي فإن المساعدة بشعر بالمراسمة وبالفرد.

غير أن أثر التراجيديا في المنطقي أثناء المساعدة، تسجل في أنها ليست أكثر سروراً لأنها ترحل الخطأ دون أن يعاقب مع أن البطل قد يصفى بالألمة مثلاً. كما نشعر بالفروق تجاه الشخصية التراجيديا التي تتألم. غير أن في نهاية التراجيديا، نشعر بالسرور من خلال المسئلة التي نمر بها في الحياة أي من خلال المسئلة النفسية التي نواجه أن علينا كل من خطاب الأنظمة فنتشر بالأفراح وربما بالقوة حين نشرك أن هذا كما وعموماً مستوحاة مثلاً مع كوارث، وبصقلب الشخصيات التراجيديا، وبالتالي تصبح أكثر قوة وقوة على التصدي لها أو لتجاهل غير أن مصطلح التطوير الذي أورد أرسطو في كتابه للأفراح، وبالصياغة، وبالصياغة، وبالصياغة أكثر العديد من الطيرون. لدى المفكرين والفكر. وفي ألسنة الطيرون، هناك 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 تكون 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 والمتعلق بالقي بأشياء 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 ممتدة عليها على نحو غير متوقع
 والمتماثلين وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية. أن غير المتعلق
 الشخصية والمتعلق. أما البطل الفرائدي فينبغي أن يتوفر في رسمه
 عدة شروط هي:

أ - أن يعنى البطل إلى حياة هائلة في أن يكون أسيلاً أو ملكاً وأن
 سقوط البطل أشد. وهذا في الفنون وأكثر دواً من سقوط
 الإنسان العادي.

ب - ألا يكون ممتداً بشكل مطلق ولا بداية بشكل مطلق لأن

يقول أرسطو في نظرية الأبيات: عند التسم الفيدالفرق بين الفيد الفيد والفيد الفيد
 على صفحات 100، 101، 102.

مفهوم الفاضل يمر فيها عاطفة الاستعزاز لا عاطفة الشفقة كما
أن مفهوم الرذل أو التبرؤ يمر فيها عاطفة الرضى لا عاطفة
الشفقة. عاطفة الشفقة تفر حينما تحمل المصائب والكوارث
وإسكان لا يستعجل.

ج . يجب أن يدخل الرذل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء أو
العناء يدخل التبرؤ.

د . يعني أن يكون مفهوم الرذل نتيجة لشفقة ضئيلة في شخصيته
والسرح، القرب، الألفة... الخ.

هـ . يرى أرسطو أن الهبات غير السعيدة هي الأفضل بالنسبة
لترابيديا أما القلوب النسي فيفضل مكافأة الخير ومعاينة الشر.

أما طريقة تنمية عاطفتي الشفقة والحنوف فيرى أرسطو أن
استخدام العاطفة كمسبب لولوج حربة قبل حلاً لا يحل عملاً فلياً
ولما نسي تلك المواقف من خلال التفكير بأنها حل أن يكسب
الحل أن المستور أنه حلاً بالحب وفقد أنه يرويه من الحج.

نصاً . هناك ثلاثي السعادة السعيدة

ثلاث أرسطو بين الترابيديا والطلحة ووجد أن موضوعها
محاكاة الأشخاص العظام لكنها تتفرعان في طريقة المحاكاة
فالطريقة في الملمحة هرة مباشر أو غير مباشر وفي الترابيديا حركة
مستقلة وفي الملمحة لا يوجد متفاعون وسويقي كما هو الأمر في
الترابيديا لأن الملمحة تفرأ.

ومن حيث الشكل الشعري تكون الملمحة من مقاطع متساكة

بينما تكون الترابيديا من مقاطع متوحد لها من حيث الطول فإن
 الملحمة غير متحدة 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 المتساكن الشعري في المسرحية الشعرية
 لأنها تعطين كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والمصهور
 وهي يمكن أن تقرأ وقد تقرأ 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 أدب
 ولغز أستاذ هذا مصطلح بالمسحاة الذي أستاذ تفسيراً جيداً
 مختلفاً تماماً عن مفهوم الكلاطون له. ويذكر 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 مهماً جداً يختلف لكنه لا يستطيع
 كتابة الترابيديا الحديثة. وهذا ما يباع الترابيديا القديمة. أما أن الكتاب .
 فكما ذكرت . كان البداية للشعر الأوروبي والتطور الأدب الأوروبي.
 ولا يزال ذا قيمة كبيرة حتى اليوم. ومن وجهة نظر نقدية معاصرة

يمكن القول بأن كتاب أرسطو يحسن ألبان لها نفسها على أنها
 يفسر أنظم فلسفة من التاريخ، وبالإضافة تظهر التوافقية والبطر
 الترابيدي، يجب ألا يكون مثالياً بشكل مثالي بل مثلاً.

ملاحظات عامة على نظرية السمات

إنه يجب اهتمام نظرية السمات على أثر الشعر في القراء أو
 المستمعين وهو جانب عام بلا شك من جوانب الظاهرة الأدبية لكن
 دراسة هذا الجانب، تضمنت الشعير للأصناف، فكلما يرى أن
 الشعر مفيد للأصناف وأرسطو يرى أن الشعر يهدف إلى إحداث
 توازن نفسي (الطهر) وباطني توازن أخلاقي وسلكي
 وعلى الرغم من ذلك أراء فلاطون مع أراء أفلاطون متجهين في
 اتجاه إلى الفلسفة المثالية وقد اتهم كل منهما بالوظيفة الاجتماعية
 الشعر ووجهاً مبالغاً مرحلية لوظيفة الشعر ولكن خصوصاً غير محدث
 فكان معنى أو مرحلة اجتماعية محددة، فكلما 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 بداية المنهج الشكلي وعدم إيراد العلاقة بين
 الأدب والأوجاع الاجتماعية وبين الشكل والمضمون، فالأدب شكل
 أو قالب له ميمته الخاصة ونحن باستطاعتنا أن نعب في هذا قالب «
 نشاء وفي أي زمان ونحت أي ظرفاً»

ويصبح أيضاً أن نظرية السمات لا تم تهتم بتأثير الشاعر

1- مقدمة في نظرية الأدب، ط 1، ص 100.

عروضه، لثبته، غير أنه إياه، لثبته الاستثنائي... 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 و... على وجه الصورة والمثل تتدخل حركات وسوانح
ووجدته لما تور كل منها وكيف تصل؟ هذا ما تركه أرسطو لثبته
من بعده يقولون فيه. إنه لم يذكر الرشي ولم يرسم صورته. ولكنه
في كتابي الشعر والخطابة يتحدث عن الحقيقة ويذكر من شأنها
وأنه 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 الأني الممثل. لذلك لا
نصيب إذاً لـ أرسطو في الفنون التي قد بطريقة مباشرة أو غير
مباشرة كالألعاب الإكبر من تلك الصناعة. وبالرغم من جهود بعض
الثقاة فقد ظلت الصناعة أي الفكر الهندسي في التأليف التي غاية
حتى غير الهندسية^{٢٢٢} كما هيمن مفهوم الصناعة على تركتها الأني
والفني القديم... بل أن أرسطو يربطها بدونه... وهو ما يتطلب منه
تفصيل في المسور الأخير من هذا الكتاب.

٢٢٢ في الأبيد الهندسة من بعد.

نظرية التبعية

طريف تشاربا

هذه نظرية السبعاء كما تسيطر على الحركة الأوروبية الحديثة الأوروبية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً. وفي هذه الفترة شهدت المسيحية الأوروبي تغيرات جذرية عزت أسبابها الاقتصادية والسياسية والاقتصادية والثقافية. فقد استطاعت الثورة البرجوازية على الإقطاع أن تغلق البشرية جميعها من عصر إلى عصر إذ وقعت فيها ومخاضهم جديدة على كافة الأصعدة والمستويات. ويمكن أن نرجع هذه التغيرات التي كان لها أثر كبير في طرح الأدب والفن بما يلي:

جهت قنات اجتماعية جديدة على جميع مناحي الحياة سببت بطلان البرجوازية استطاعت أن تقوم بهيئة صناعية واقتصادية استقرت بدورها قيام نهضة فكرية وعلمية واقتصادية وثقافية. فقد شهدت المسيحية انتقال الناس من الرهبان إلى المدن، وأصبحت المدن تكتظ بالنسبسات البشرية مما يؤكد علاقات اجتماعية كئيبة ومستمدة ومستقرة. وتطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وظهورت فلسفات جديدة وأدب ولحن جديدين. وأدت الروح الفردية 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 بأنفسهم. 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 قيمها وطموحاتها في فترة صاعدة.

أسسها الفكرية والفلسفية

هذه التغيرات الجذرية السابقة لعبت دوراً هاماً في الفردية. لم تقتصر شعارات الثورة في الحرية والديمقراطية على مجال نزع أسر.. فطلى الصعيد الاقتصادي وأصبحت الرجولية شعاراً للبروتستانت. ومنه برز وعلى الصعيد الأدبي وجد شعار أسر بولارد هو منه يمر من فناء. لقد أصبح الفرد والحرية محور القصة في المجتمع الرجولي الجديد. ولا شك أن هناك فردية في المجتمع الاقتصادي لكن الطابع الموهري هو أن المجتمع كله قد أصبح هنا يبدأ على القيم الفردية. إضافة إلى أن الفردية في المجتمع الاقتصادي

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}.

ويعد دكاكوت (1934-1988) وهينغل (1935-1988) الفلاسفة الروحانية والفردية والذين الحليين في الفكر والآراء الذين ظهوروا في هذه الفترة ووضعوا الأسس الفلسفية لنظرية الوعي. وقد حصل دكاكوت بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقية. أما هينغل فقد رأى أن مصدر الفن هو الخبرة الشخصية ومادة الفن مظهر حسي الحقيقة وجهته أربع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة. ويضع هينغل الإبداع أساساً لفلسفة الفن أي أنه يفسر الفن من زاوية المبدع الفنان. كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي مصورة محسوسة ولا بشكل حسي ولا بشكل

^{١٠٩} - وهذه هي نظرية الأبداء التي حصل عليها من الفكر.

عقليه. فالنفس الحسي يترك طاقه الخيال لتدرك القدر والمعدل
 الخيال يترك القدر الحقيقي لا كالموضوع ولا كالفكره ولذا يتركها
 في صورة خلق يتركها نفس الحقيقية. لذا فإن أولى فروقها بالنفس
 إما هي رايه المعرفه ورايه القدر وأولى المسائل في هذا المقام
 أما الإدراك الخيال^(١) فكيف يرى الفيلسوفين يهتدون أساساً
 بالمشاعر والخيال والذكائه يرى أن طريق المعرفة الحقيقية هو
 الشعور ويصل يرى أن نفس إدراك نفس الحقيقة وأن الله هذا
 الإدراك الخيال. وقد استندت نظرية المعبر على هذه الفلسفه وكانت
 معطوئها العامة يا يلي:

الأدب ليس من الذات أي ليس من المواقف والمشاعر
 والأدب علم المشاعر والأحاسيس القلب هو ضوء الحقيقة ولا
 الخلق. أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها العمل في إثارة الانفعالات
 والمواقف وعين هذا الحب موضوعاً له فإن هذا الموضوع يعطي
 أن يمر الحب في النفس ونفس القاريين أما تصوير مبادئ المحبين
 مثلاً فهي مهمة الأدب الكلاسيكي.

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

(١) ويصل فلسفه كانت ويصل في أكثر نظر في المروج المشرق من ذلك ولا ينفذها في
 كتاب مثلك لأبي المصنف. انظر محمد علي مكي القاهرة - دار النهضة مصر

بأن الإنسان غير بطبيعة كذا الصبر، بل إن طبيعة الإنسان هي غير
 الطبيعة فكولبروج يعتبرها أعظم الشرور، جميعاً ووليم وورنزورث
 يرى أنها يستغلها الأشر على القوي من أي شيء آخر يخطط فيه
 المؤثرات والتشابه، ومن الممكن أن تطفئ هذه حيل من أعلام
 نظرية الصبر، هذا ووليم وورنزورث، وهو مسؤول تيلور كولبروج
 الذين قرأ وكتبتهما كثيراً كثيراً في مسار الأدب والفكر الأوروبي
 والعالمي.

وليم وورنزورث (1774-1858)

كتب وورنزورث في كتابه *الحالات النفسية* (1844-1845) *Psychological*
 الإنساني مع صديقه كولبروج وغير هذا الديوان المشهور عام
 1798. وقد ظهرت الطبعة الثانية عام 1858 باسم وورنزورث مع مقدمة
 بقلمه بين الأراء النفسية التي كتبت على أساسها القصائد.

بعد الديوان بدأ ليستر جديد الشعر كما بعد المقدمة التي
 كتبها وورنزورث من النصوص النفسية الهامة في تاريخ الفكر
 الأدبي. وكما كانت آراء أعلامون الباحث وراء كتابه أرسطو كتاب
 الهام والشعر، فإن مقدمة وورنزورث كانت الباحث وراء كولبروج
 كتابه كتاب الهام، صورة أحياء الذي يعتبر من أهم النصوص النفسية
 في التراث العالمي.³⁹

39 - قام برسم مقدمة وورنزورث مع كتابه كولبروج صورة أحياء، في عهد المستور
 مستور تحت عنوان *النظرية النفسية* في الشعر، سوا أحياء كولبروج الشعر.
 المستور، عام 1858 وسجل مقدمة وورنزورث كولبروج وأحياء كتابه العقل في 1858.

يأتي قيمة ووروزورت في الشعر من فكرتين: شعر الطبيعة
 الشعر البسيط المثلث كان يوصف بأنه شعر الطبيعة كما كان يوصف
 بتكثير بأنه شعر الإنسان. غير أن ما يوصف هنا هو الفكر، الذي
 يوردها في مقدمة ديوانه، ومثلها.

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، فكيف
 يمكن أن نفهمها باعتبارها رد فعل على نظرية المصادف أي ربما
 تكون معطوفة لتعظيم مفهوم المصادف في الأدب أو مفهوم التليف من
 عند وعلى أية حال فإن وروزورت يضيف بأن الشعر يعني
 أهمية على العمل والموقف لا أن العمل والموقف يعنيان أهمية
 على الشعر. ذلك أن موجات البحر والعد في الليل لمحركها
 فعل على نظرية المصادف أي ربما تكون معطوفة لتعظيم مفهوم
 المصادف في الأدب أو مفهوم التليف من عند وعلى أية حال فإن
 وروزورت يضيف بأن الشعر يعني أهمية على العمل والموقف لا
 أن العمل والموقف يعنيان أهمية على الشعر. ذلك أن موجات
 البحر والعد في الليل لمحركها أي تأسس على اللغة الطبيعية العادية
 التي توجد على أسس الطيفات العادية وأهل الزمان لم تستخدم
 المحطرات، وقد رفض ما يسمى بالأساطير الشعرية وقال بأن الفرق بين
 لغة الشعر ولغة الفكر ليس كبيراً.

١٠ مقدمة الديوان، ص ١٠١: «الفرق بين وروزورت المصادف على في التليف من
 من ١٩٢٢ و ١٩٢٣ وعلى أية حال ص ١٠٢ و ١٠٣»

والعواطف هي التي تعطي الموجد روح المصالح منه وفيها كلها
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 هذه معالجة بارعة للمشاعر الإنسانية بهدف خدمة
الإنسان العقلي والجسدية وسعادته. فالشعر يهدف إلى تنشيط روح
الإنسان وجعلها أكثر حيوية من خلال استغلال الحقيقة بشكل
متنوع وممتع ومن خلال خلق أسطورة مصغرة تتلاءم مع
طبيعة الشعر التي من ثمراته على سطح السعادة هذه السعادة أو الحياة
الطليقة لا تعطي من الشعر كثر، إنها صرخة جبال الكورد.

وهذا سبب واحد يجعل الشاعر قادراً على التعبير عن الحقيقة
الحياة والجمال. لأنه إنسان سعيد بمواقفه وإيمانه بالحياة ولأنه أكثر
من غيره تفتح مع روح الحياة الموجدية بالحياة. وهو يمكن أن يخلق
هذه العواطف إذا لم تكن موجودة فيه أصلاً يقول يقول هذه
المعاني في مقدمة ديوانه:

هوما الشاعر؟ إنه إنسان كسائر الناس ولكن الله حياه بعبء
الحياتي القادر بالحس الموهب والوجدان العذب. إنه يقول الناس
عاشاً بطبيعة الإنسان ويترك من جوهر الحياة ما لا يتركه غيره. إنه
إنسان طرح ما حده من إلفاء طرب لذا له من العواطف مضيق بما
يحس من روح الحياة. لذلك هو يخلق هذه العواطف وذلك الإلفاء
وهي تعطي في غيره من المستعذبات والكتابات. ولقد اعتد أن
يخلقها حيث لا يتعداه يهدف إلى سعادته تلك أنه قد يكون في
نفسه الحياة لأن يترك ما هو ليس موجوداً كما يترك بالوجود وأن

من قهود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وإرباطاته لأن ولا هو
 جميع بين أجزاء الحسنة من قبل الفيلسوف 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 الفهم على كلاً
 واحداً في الطبيعة. هذا الخيال وحده هو الذي يوزن الأشياء
 والصفات والصفات المتشابهة. ^{١٢٢} العقل وحده لا يستطيع
 على الصورة كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك، غير أن
 كولبرج لم يبلغ أثر العقل أو أثر الإدراك. ^{١٢٣} كما يرى هو القوة
 الفكرية العامة والضرورية للتفكير والأفكار وهو مصدر وأساس تفكير
 الحقيقة على المشاعر وهو يعمل الحقيقة في فاتها. أما الإدراك فهو
 ملكة أو قدرة لرب العالمين والحكمة العامة وتسمى الانطباعات
 والمشاعر. هناك القوى والعقل والإدراك تستعمل في الشعر أو في
 الفن بواسطة الخيال الذي يظهر ويصنع الخواص والعلم الثاني
 والمنطقي، الفكر، والصورة، المصور، 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 الفكر والخيال، إنما
 أولاً أو ثانياً فالخيال الأولي هو في رأي القوة المحركة أو الأولية
 هي تعمل الإدراك الانساني مسكناً وهو تكرر في العقل المنطقي

١٢٢ - في الأدب المتعلق به في هذا الموضوع.

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 أصلها من موضوعات الطبيعة عن طريق
 الخيال، فالبرازيلها السافيا هي عناصر موجودة بالفعل في الواقع، لكنها
 في مجموعها جديدة أي من منتج خيال الشاعر الذي استطاع أن
 يجمع الأجزاء ويصهرها ويوجد فيها شيئاً في صورة جديدة على
 الأصابع القليلة [أي في صورة شعرية وهي صورة شعرية، ومنسجمة
 ومختلفة، لكن عناصرها الأساسية (الأصابع والقصر) في الواقع متفردة
 تماماً، إذ 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 وعيها، 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 والمخاطبة التي يتطوع لها الموقف
المتخيل ولا الموقف المحسوس.

فالتصور نفسه أيضاً مع الموضوع ويصبح من ذلك شكل جديد
له صفات الشكل العنصري الحي، ومن هنا يحدث شكل الشكل
العنصري مطابق للشكل الذي قالت به نظرية الشكل.

وقد ميز كولبرج بين الخيال والموقف فالوضع يصبح بين
جزئيات رؤية مفصلة الواحدة منها من الأخرى جمعاً أصلياً وهو
على القدر من الخيال من حيث هناك المستنود والثابت وهو ليس
بلا حرية من القدرة لغير من قيود الزمان والمكان وهذه القووم
القدرة في أنه يصير عليه أو يحصل على ذاته كلها بغيره وفي
قانون القام المعاني^(١) وأعلى لهم تركيزهم أن الخيال صورة
تركيبية مستقلة لهذا كله يعتبر كولبرج الخيال الشعري لغة
المفكرات الإنسانية في رؤية النشاط الإنساني أيضاً، وقد عظم كثير
من الفلاسفة والأدباء والفنّاء من فروع الخيال وأكثر في هذه القوم
فوليم طيلان يرى أن الخيال رؤية مقدسة وهو القوة الوحيدة التي
تخلق البشر، ويرى هابز^(٢) أن الخيال هو الوسيلة الوحيدة لإثبات أنها
طبيعية، أما الشعر فبما العلم فيمكن معرفة عدد مثاليه بأنه غير من

(١) هذا المصطلح الذي من غير عادية يصحح في نظرية البرهان كما في الشعر

من القوة العقلية

الخيال، أما الحقيقة فيطلق مصطلح الخيال المتخيل^{١٠٠}.

إن كولبرج يعرف الشعر من خلال عمل الشاعر وأني من زاوية الفنان كما عمل الفنان من خلال عمل الخيال وفكره الخلاق. البرهنة المستندة لذلك تراه يفرق بين القصيدة والشعر. إن القصيدة هي التراب المعبى للكلمات ومحتواها مستقل من تنظيم التراب الذي لها الشعر أو الشكل الحقيقي المعنوي فهو من إنجازات الخيال الذي ينشط روح الإنسان ويصنعها لغةً وديناميكياً.

ملاحظات عامة على نظرية الشعر

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

أ.. قوة العلاقة بين الأدب والشعر: للأدب فاع الفرد الخلاق والشاعر يكتب عن نفسه وأصل متعارف يقول كولبرج إن لغة حياة بهذا كانت كلها ستكون صفة لغة روبرت بوشن، وقد أوجد هذا ما يسمى باللغة البيوغرافي أو السيرة الذاتية يرى أن الأدب صورة طبق الأصل عن الشاعر والمخبرات الشخصية.

١٠٠ هذا القول نفاً من كتاب شعراء لغة الأدب، 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 العلم
 القاعلي للإنسان وقد ربطت بين اتجاه الأدب والمدرسة القرينة
 والاشعور القروي والشمسي... الخ.

جـ - بعد كولبرج سميهاً القرونية والمدرسة النفسية وأيضاً
 - وعلى أية حال فإن نظرية التعبير قد طوّرت - كما تقدم - نظماً
 لقوة القرونية على الإبداع لهذا يمكن أن نجد مثلاً رد فعل حبيب
 على نظرية المسالكات وعلى المقارنة السريعة بينهما لتوضح ذلك.

فيما طرح نظرية المسالكات قواعد وقوانين وأعطيت لا بد من
 إتباعها فإن نظرية التعبير ككل القسمة على كل القواعد والقوانين
 والنظم وبما ترى نظرية المسالكات أن القسمة لكل والنظم
 (مدرسة) طبق القواعد أو مبادئ فإن نظرية التعبير ترى القسمة على
 كل القسمة في القواعد والاختلافات بينا كانت الطبيعة سوية
 ومدرسة لدى الفلاسفة أو هي مأساة روية القسمة لدى أرسطو فإن
 الطبيعة فيها كبرى لدى أصحاب نظرية التعبير إذ يعتبرها كولبرج
 أعظم الشعراء جميعاً والأدب في ضوء نظرية المسالكات موضوعي
 لأن مسالكات العلم لها في ضوء نظرية التعبير للأدب ذاتي وفردية
 بالدرجة الأولى والأدب أو الشاعر هو الأهم على المسالكات بينما
 هذا الأهم على التعبير، وما يولد الأدب هو الإلهام (بأنه طويلاً أو
 قروية المسالكات وأرسطو) وفي ضوء نظرية التعبير والإبداع
 (كولبرج) 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 وجدانه، 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 الفني من الحقيقة اتفاقاً للمعرفتين الباطني سواء
ومن هنا أيضاً جاء الاهتمام على الكشف عن العالم المحض القائم
الباطني للعالم لذلك كثرت الدراسات النفسية بالمعينة في عليها
.. غير أنها لم تربط النفس بملاتها بالعالم الطبيعي والاجتماعي.

لكن التركيز على الذاتية والفردية وعلى العواطف والاشتمالات
والمشاعر والخيال مع تأكيد الفصل بين العقل والوجدان، بين الفن
الفني والفن، بين المعرفة الوجدانية والمعرفة العقلية والعلمية، بين
الباطن والمخارج، بين الفرد والمجتمع كل ذلك يهدف إلى إزلة
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 تصعود الترميزية والتقدمية فإن نظرية الخلق كانت بداية لتفكير الطبقة نفسها في زمن النوايا 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 الرأسمالية، فهي في أصولها حركة احتجاج وقد عتبت موضع الفن والأدب المرموزة، إذ كانت تمثل للفن المخلص أو الفن الحقيقي الذي يرفض الزخارف ويحلب، نارت، فاسد، والأسماء العظيمة المستعصم، التي التفتت رفضت أن يوظف الأدب والفن في خدمة الحشود العامة.

والغريب من القصة وعدم ارتباط الأدب بأي شيء عادي

والذين، الطب المستخرج يؤدى إلى عرجة الفن إلى برهة الناس
ويجعله ينسى الجمالية المحطة. وهذا يصحح الفن سرّاً، وواقعاً أيضاً
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 المتعلق أو الفن الفن قد ظلت إلى حد بعيد، 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 وتفكرت.

لكن أصحاب هذه النظرية وضعوا أنفسهم نرجسة أكثر من
الانحرافات المستطيلة بدلاً من العرجة إلى طريق المستقيمة فجعلوا
إلى معالجة الظاهرة مفصولة عن مظهرها وأصلها الحقيقية.

فالفن المتعلق على سبيل المثال يرفض الفن من أجل النجاح
والشهرة مع أن حب النجاح والشهرة صفة إنسانية عادية ولا تكون
دليلاً سطوئية للفن أو لخط من قيمته، وأكثر من ذلك فإن الفن من
أجل الحصول على المستومات مرمية في الروايات النظرية
والواقعية، كما أن المستومات الصحيحة يمكن أن تكون صالحة مستقرة
لكن، ولكن استقاء المستومات لا يشكل هدفاً عالياً للفن، ولكن من
أجل الحياة ما هو هدف البشري ويسمو على كل المواضع الأخرى
ويجب أن نعترف بأنه لا يحط من قيمة العمل الفني والفن توظيفه
في خدمة مثالية إنسانية ليك وفي المقابل فإن الآداب والفنية قد
عانيان أمراً من اللجوء إلى المثالي والسميكة الأفكار والمثالي.

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 الفن. ففكرة الخلق تعود إلى الفلسفة المثالية القديمة في المعرفة في القديس. فقد انتهى وكاشيه - الذي كان له أثره الكبير في أصحاب النظريتين - إلى التالي ذاتي متطرف الفصل بين الجسدي والمفيد بل وضع الفصل بينهما وإذا كان أفلاطون قد رفض الفن لأنه غير مفيد على حد

وأما إذا كانته وانفصلت عن الشيء فلا تربط بأنها قائمة أو مفقودة أو غير ذلك لعدم إمكانه ينشأ من انفصال الشيء في ذاته وفي ما بعده غير يرى أن كل عمل هو إما أن يكون موجبا لشيء فيها نفسها كالمصير القابل منه فالعمل الأممي والشيء له غاية ذاتية وما يجعل منه شيئا آخرى وغيا هو هذه الغاية ويضاف كانت بأن كل شيء له غاية سوى الجمال فإنه يحسن إجماعه لثبوت السؤال عن الغاية، ولو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته.

ويحصل كانت بين الغاية والوسيلة بالضرورة وإنما الزمان حقيقة لأن ليس له مفقود لما لا يفسد له مفقود في تحسين هذه الزوايا دون أن يكون فيه الأول الجمال فالجمال هو الشكل بعد تجريده من أي مفقود أو غير ذلك والفرق الجمال بالغير يجعل الجمال غير خاص لخاصة.

وراء كانت أن الحكم الجمالي القوي يصدر عن القول ويعني أن يكون ذاتيا أولاً وهو حكم غير خارجي المطلق والمثل والسؤال عن الغاية.

لما حصل يرى أن مفقود الفن فكرة الجمال والمستطاع منها يمكن مظهره الاجتماعي أو العملي بينما يرى فيقول جوناثان بأن الفن ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته لما فهو مستقل ذاتاً وانفصلت بعد من ذلك حين يقول بأن لا وجود لشيء جميل إلا إذا كان لا قائمة له، وكل ما هو خارج فيجب أن يكون مستقلاً أن يذكر أن الأنبياء

الفرنسي بولنار (1821-1893) أول من قال بفكرة بطلان الشعر وقد وضع تعريفه حولاً في ثلاثة فروع الشعر وهو بولنار بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وأن الشعر العظيم الذي يستحق اسم الشعر هو ذلك الذي يكتب بمرء الشاعر في كتابه¹ ويمكن أن نضيف إلى قائمة العلوم نظرية المختلج أسماء كثيرة حتى لا يسطر إلا أن من رافعيه بشار كروتييه، ثم من أتباعه لويس أرنست غيود، وروا بلوف، جون كرويسوج، إلخ غير أن كثيراً من هؤلاء لم يستمر في نهجه هذا وكثيراً ما عاد عن مياديه وفكره ويربط الأدب بالأخلاق والسياسة والعلوم والفنون.

ويمكن أن نرى في أهم أسس نظرية المختلج وهي المستور التالية:

أولاً - الشعر والحيثية

روا ل. م. رافلي أن الحيثية لثقل التحفيرة ولا روحية الخيال، أما الشعر فإنه روحية الخيال ولا يملك الحيثية الكاملة أما الشعر ليس هو الحيثية بل صياغة لغوية، موزونة لا تعديلات غير أنه يعود - قبل ذلك غير مرة - فيما يشبه الناقص - بأن بين الشاعر والحيثية اتصالاً غيراً ويضيف رافلي بأن التجربة الشعرية غالباً في ذاتها وفيما هي ليست بالحيثية والمحكم على الشعر بمرضى «أول التجربة واتبع قوانينها وأن تسمى ما يرتبط بعلوم الواقع، ولكن لا يوضع مقابلاً للبيئة الإنسانية لأن العمل الفني الخارج بعد ذلك مختلف»²

¹ المرجع نفسه، ص 28.

² 1900، ص 10. من الملاحظ حول أدب رافلي غير في الأدب المعرفه من حيثية به الشعر كافي، يرويه دار النهضة العربية 1933، ص 24 وما بعدها.

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 أصيلاً، ما أبلغ لو أكرر مقارعة 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 المجلات السياسية والتاريخية والعلمية
عن هذه الظواهر، ونحن لا نقرأ الشعر من أجل الموضوع، فالموضوع
العمل الأعمى لا قيمة له، وفي أكتفهم هذه الفكرة يعيشون
أن يأتوا المتحارب الشعري والفني الذي يكتب في موضوع واحد
مثل على أن الشاعر الفني يعود بالفريق الأولى إلى طبيعة الأوب
وتحرره الفنية ويحادي سيطرته على شعره ولكنه من عناصره.

ثالثاً - الشعر والموضوع والاتصالات

العمل الفني ليس نتيجة للشعر والشاعر والمواضيع فهناك
فصلان، 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 والذاكرة الضمورية والفروق
المتغيرة التي تنشأ من هذه العلاقة.

1998

روى أبو القاسم بن علي بن عاصم عن أبيه عن حماد بن عمار عن

© 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 ومكاناً موقفاً، 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
 مجهولة^{١٠٠}، ويقول كرونييه: «ما يذكر بشكرة الساحل الموحشي
 عند الموت». ذلك الفن هو التفكير الكامل بين المخلقة التي يحسها
 الفنان وبين الصورة التي يمر بها من هذه المخلقة. ونحن لا نستطيع
 أن نطالب من الفنان المخلوق بولا شيئاً واحداً هو التفكير الكمّ بين ما
 ينتج وما يشعر به^{١٠١}.

مختصاً: الفنان الموهوب، الفن الموهوب

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 العسل إلى «السا العربي» وغيره من القصاصات. نقدم لنا مطاعيم

١٠٠ المرجع نفسه، انظر من ص ١٠١ ص ١٠٢.

١٠١ المسجل في فلسفة الفن: انظر ص ١٠٣.

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 لظلالها
 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 مصدر من
 الشخصية إنه قرار من الشخصية ولكن هؤلاء الذين يفترون خطأ
 ولهم شخصية هم وحدهم الذين يفترون ما هي الرتبة في القرار من
 كل جهة^{١٢٢} ، ويقولون يقولون أن يرهن حقيقة هؤلاء على حين يرى
 أن الشاهد يفتل يدبره ما ويصالح فيها غير أنه عليه ألا يصر من
 اتصال بل عليه أن يتخلص من هذا الاتصال بإيجاد معادل موضوعي
 له يساويه يقولون: ويصالح الشاهد في ذلك على حين الشاهد في
 تجسيد اتصاله لهذا اتصاله ليس أي أن على الأديب أن يحوّل عواطفه
 وأفكاره ويصايرها إلى غيره جديد أو مركب جديد أي إلى على
 جديد وهم على المعادل الموضوعي للاتصال بالتصالح الأديب من
 ذاته فكان الأديب شخصيين واحدة فصل وأخرى اتصال والأديب
 لا يقع مرحلة التصالح في الخط الذي إلا إذا أراد التصالح من ذاته
 المستطاع، بل أن الاتصال الأديب الذي من ذاته دليل أنكم وطرفه
 خطأ موقراً من المستمرة القوية أو ما يسمى بالثبات، هذه المستمرة
 هي التي تنقل الثبات من محيط القوية إلى محيط الموضوعية أي
 تستطيع أن تجعل الفكر الذي يمثل من مجرد التعبير عن الذات إلى
 مرحلة التصالح هي مرحلة الخطي والأفكار التي تحتاج إلى معرفة
 خاصة ليست في منظور كل من يكتب أدباً ولكن كيف يستطيع
 الأديب أن يجد اتصاله ويتصل من ذاته ليخلق الاتصال
 الموضوعي لهذا الاتصال^{١٢٣}

١٢٢ - خطأ من في الأدب القوي لا من منه و منه.

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 قسار
 في المستلزمات التكيفية فهي تساهم في خلق مركب كيميائي
 جديد أنشأ العقل في من بعد على ذلك المركب، وحتى يتمكن
 هذا الجسد الذي على الشاغر أن يأنس بخصائصه عن خلقه أي أن
 يعضلها ويضمها فيه حتى يستطيع هذا العقل الخلاق أن يفهم مواد
 هذا الموقف النفسي من علاقة وإحساس وتجربة والتفكير وأن يتمكن
 من تحويلها إلى عقل جديد يختلف عنها في القيمة.

إن سائر المسكن النفسي هذا هو .. كما تقدم .. أن يأنس الشاغر
 بخلقته عن مادته وأن يترك هذه المادة ليعمل خلقه الخلاق فيها وحده
 ينمو العقل الأكبر من القليلة ويحقق له الموضوعية، ويبدو أن
 الموت يهدف من وراء كل ذلك إلى تأكيد أمرين:

أولاً: عدم نفوق أن الألب تميز عن الذات وعن الشخصية.

ثانياً: قيمة الأثر النفسي ليس ما يحويه من مشاعر ذاتية أو
 لحارب شخصية بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فيه أي التفكير
 أو الصياغة، ولكن ما هي قيمة الخلق في هذا الألب الجديد أو نفس
 الموضوعية؟ يتحول الموت أن يخلق أنشأاً جديداً لما يسمى أيضاً
 بالخلق الموضوعية، فيرى أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة
 وعلاقاته، وحياتية خلقه يعني ألا يكون من خارج بل لا بد أن يقوم
 .. هذا السطحي .. بخلق القوانين والعلاقات وهي لدى الموت قوانين

وحقائق الثوبه وجعلها حاصداً هذا هو أساس الفن الموضوعي الذي قال به أرسطو، والفن الموضوعي بهذا فذلك يقتل أرسطو: التحليل والمفارقة أي تحليل المصنوع من هذه التشكيلات القوي بيان الأسس واليوتات والتركيب والمفارقة ومن هذه التشكيلات التي تحليل العلاقات والرموز، والمفارقة تتم بيان أثر التقليد الشعري المبررة في هذا العمل المقصود وأثر هذا العمل في تلك التقليد فأثر 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 انصروا بوجه مبادئها وقد انصب اهتمامهم على غاية الأثر الأدبية في على جوهر الأسس الأدبية الذي يمثل اهتمامهم بالصياغة أو التشكيلات أو التشكيل، ورياضة مع ظروف نشأتها يمكن القول بأن هؤلاء قد رفضوا راية العمل في وجه المستبعد الرأسمالي الذي حول كل شيء إلى مفعول وقد انصروا بين العمل والمفيد لأن العمل أصبح غاية في حد ذاته وهذا يعني أن على الناس أن يوجهوا أسر الفن لا الفن الذي يوجه أسر الناس. لقد رأوا الواقع المحيط بهم ليساً وميضاً وشكوا في مقدره الإنسان على التغيير ولم يجدوا شيئاً يؤمنون به سوى العمل فأنشروا بالعمل الحقيقي.

١٠٨ - حول العمل الموضوعي، وقد القى عرضي لهذا، يعني يقولون أن الفكرة من

الأسس، وحققت في نظرية الأدب من ١٩٢٥ وما بعده.

وهذا يمكن الأمر بأن نظرية العقل قد ساعدت مساعدة كبيرة في التأكيد على النص الأساسي وحياته وسواء قلبي والفتى الأنظر إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استنتاج معايير غير جيدة.

لكن نظرية العقل جيدة بالفرق فهي في مجال معلومة بأن يقتضيات منطقية وانتهت إلى نتائج مختلفة كذلك ويمكن أن نقول بأن الموضوع والعلاقات والاختلافات تؤثر كثيراً في معالجة العمل الأساسي وفي التشكل بالتحديد والعلاقة بين عمل وأمر يعود إلى الفرق في الخبرات الاجتماعية لباحثي القضايا على أن الموضوع يتحول لدى الكاتب المعاصر إلى موضوع من خلال رؤية قريبة هي منتج بها موضوع. كما أن إتيوت يفسر عملية الإنتاج الأساسي بوصفه فروعاً أساسية ومن شأن التأنيق ألا يحتوى الموضوعات التي يقصد إليها إتيوت ما دام هذا التأنيق بعيداً عن أن يستند العلماء بالعلم المعاصر لا يريد نصيب الإنسان إلى قوى وإمكانات مختلفة. إن إتيوت يتحدث عن القنان وكيف يدرج لكنه يهدف الوصول إلى العمل الأساسي. هذا العمل الذي يقضي إلى عالم خاص هو الفن الذي يختلف عن العالم الداخلي القنان ومن خلاله يخرجني في أنه عالم الفن مسر بقوانين ثابتة لغوية بديلة. هذا النظر يقول العمل الفني من القنان ويحول القنان من موضوع معلوماتي وأساساً إلى مصطلح المتأنيق الموضوعي - المستند من الرياضيات - يحصل

100 - مقدمة في القصة للكاتب من 1990-1991

تألفاً بين ما قصد إليه السعدي وبين ذلك، فالمعادل هو معادل
 لغيره أي أن البحث عن المعادل يفرض البحث عن المعادل وهذا
 يعني أن المعادل لأقصى حد في هذه الحالة له صلة بشيء
 خارجي^{١٢٩}.

^{١٢٩} انظر في هذا السياق الفقرة العدد الثاني من المادة في الفقرة الأولى من المادة
 من المادة ١٠٠ من القانون.

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 جديدة 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 اعتماداً من قبل القراء 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 أحياناً تأثير المناخ وحرارة والسموات الجسم والمواقع القروية والعناصر الوراثية والفرحات الدينية والمعتقدات الشعبية والمزاج العصبي. الخ.

بـ. القيد: الإنسان في هذه النسخ لأوضح صيغة من التي
تحكم بالأوب والعبء الثقيل، فقد كان ابن مؤمناً بخصية
اليد والعضاع في الخطأ مثلاً فإن في تشكيل المزاج القوي
الاستطوي وبالقوي فإن في الأوب) وهو يؤكد تأثير المزاج في
المزاج الإنساني.

ج - الزمن أو المدة الفيزيائية وهو ما يحصل منهوم اليقظة منسركاً
ويحيى به روح النعصر أو مكان العمل الأجنبي من طريق الفترات
وربما يحيى به ما غير هذه عناصر عربي قديم بلقاء بالكل زمان دولة
وربما.

ويقرر قانونه أن الفن هو الفن التاريخ وعلماته وهو بالضرورة يفر
عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان
معين. إن الأعمال الفنية والتي وأكثر والأكثر تركيز في الأعمال
العلمية.

وإلى أهم نقد وجه إلى «عقوبات» نوره كان من الأستاذ «مستور»
بصفه الذي أبدى إعجابه بكتاب «نور» لَكُمْ أبحاث بأن نوره لم يوصل
إلى اكتشاف ما هو «عقوبات» في طبيعة البشر وأبحاث بأن الأبحاث
الأنثوية ليست سجلات تاريخية، وعلى أية حال فإن نوره يقول
بأن الأبحاث البشرية والنساج في إنتاج الأنسب، لكنه لا يقول بحدسية
الأثر الاجتماعي أي لا يتحدث عن أثر العلاقات الاجتماعية ووجه

[illegible]

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 واقعه وأصل زواله، وميله حيواناً سليكاً حيواناً
 عبقته القويّة والبيدة ولا تفرق له على الخلاص من عبود المعلوم
 فالإنسان ليس محرراً وإنما هو يقضي الأحكام فهو أن يكون مقبلاً 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. فالت ظهور عبود بلاغ، واحتلت أعماله
 الأدبية مكانة مرموقة في مسار الأدب العالمي، إنه فريد تومستوي
 الذي حاول في كتابه «ما الفن؟» أن يكون جابجا إلى من يستد
 الجماهير القوية على وجه الخصوص. لقد آمن بأن العلم والفن
 لهماان تقدم الإنسانية، وبأن الفن التمتع الذي هو أساس الفن العظيم
 دون أن يعني هذا التعصب الذي، وقد رفض تومستوي الكثير من
 رواج الفن العلمي ولم يستن بعض أسلاك من الرغبي مثل والمغرب
 والفلسف، وأما كزاريان، فمجد له كان قد كتب هذه الأعمال في جو
 أرستقراطي فاض ملوت، وبأنها كانت لأرستقراطية كذا. لقد نعم
 تومستوي بالعلاقة بين الأدب والفرد ورأى أن وظيفة الفن هي أن يضل
 إحساس القارئ إلى المثالي، فلهذا الفن مهمة تومستوي، أي إيصال
 القارئ القارئ إلى المثاليون والمثاليين إلى كل الناس البسطاء وذلك لم

يستطيع أن يفعل ذلك فلا بد أن يرجع أن تولستوي يعقل - على ما يبدو - في نظيره الذين من عذاف قيل يفعل في العمل على إبعاد كل الناس، لا أن يكون الذين محصوراً في قلة بينهم فإن أراد أيضاً يعني أن يكون الذين عذاف بالواقع الاجتماعي لأن عذاف فقط هو أن يوصل إحصائياً.

لقد سلطت أراد ابن وتولستوي بالاحتمال كبير إلى حد جعل البعض يعقل 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 يعقل في بعض كتابات المذكور أنه حينه وقد سلطت في إيجاد تصورات جديدة للأدب وفي إنشاء منطوق نقدية تدور الظاهرة الأدبية ومدى تأثيرها بالبيئة. وعلى أنه حال فإن هذه الأراء تمر من الكلمات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمنطوق لكنها لم توصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمنطوق لور إلى إدراك العلاقات المنطوق والمؤلفات وهو ما أدنى إلى جعل المنطوق كياناً مستقلاً يصف بخاصة وهو يوحده وبعيداً أيضاً وهو ما يدل مرة أخرى على المساعدة إلى الفكر المعالي.

نظرية الإمكانية

مبدأاً للنظريات الثلاث والمبدأ الثالث - الصوري - المنطوق والأراد

1981 حول كتاب تولستوي الفكر في الأدب المنطوق من 19 و10 و11 و12 و13 و14 و15 و16 و17 و18 و19 و20 و21 و22 و23 و24 و25 و26 و27 و28 و29 و30 و31 و32 و33 و34 و35 و36 و37 و38 و39 و40 و41 و42 و43 و44 و45 و46 و47 و48 و49 و50 و51 و52 و53 و54 و55 و56 و57 و58 و59 و60 و61 و62 و63 و64 و65 و66 و67 و68 و69 و70 و71 و72 و73 و74 و75 و76 و77 و78 و79 و80 و81 و82 و83 و84 و85 و86 و87 و88 و89 و90 و91 و92 و93 و94 و95 و96 و97 و98 و99 و100 و101 و102 و103 و104 و105 و106 و107 و108 و109 و110 و111 و112 و113 و114 و115 و116 و117 و118 و119 و120 و121 و122 و123 و124 و125 و126 و127 و128 و129 و130 و131 و132 و133 و134 و135 و136 و137 و138 و139 و140 و141 و142 و143 و144 و145 و146 و147 و148 و149 و150 و151 و152 و153 و154 و155 و156 و157 و158 و159 و160 و161 و162 و163 و164 و165 و166 و167 و168 و169 و170 و171 و172 و173 و174 و175 و176 و177 و178 و179 و180 و181 و182 و183 و184 و185 و186 و187 و188 و189 و190 و191 و192 و193 و194 و195 و196 و197 و198 و199 و200 و201 و202 و203 و204 و205 و206 و207 و208 و209 و210 و211 و212 و213 و214 و215 و216 و217 و218 و219 و220 و221 و222 و223 و224 و225 و226 و227 و228 و229 و230 و231 و232 و233 و234 و235 و236 و237 و238 و239 و240 و241 و242 و243 و244 و245 و246 و247 و248 و249 و250 و251 و252 و253 و254 و255 و256 و257 و258 و259 و260 و261 و262 و263 و264 و265 و266 و267 و268 و269 و270 و271 و272 و273 و274 و275 و276 و277 و278 و279 و280 و281 و282 و283 و284 و285 و286 و287 و288 و289 و290 و291 و292 و293 و294 و295 و296 و297 و298 و299 و300 و301 و302 و303 و304 و305 و306 و307 و308 و309 و310 و311 و312 و313 و314 و315 و316 و317 و318 و319 و320 و321 و322 و323 و324 و325 و326 و327 و328 و329 و330 و331 و332 و333 و334 و335 و336 و337 و338 و339 و340 و341 و342 و343 و344 و345 و346 و347 و348 و349 و350 و351 و352 و353 و354 و355 و356 و357 و358 و359 و360 و361 و362 و363 و364 و365 و366 و367 و368 و369 و370 و371 و372 و373 و374 و375 و376 و377 و378 و379 و380 و381 و382 و383 و384 و385 و386 و387 و388 و389 و390 و391 و392 و393 و394 و395 و396 و397 و398 و399 و400 و401 و402 و403 و404 و405 و406 و407 و408 و409 و410 و411 و412 و413 و414 و415 و416 و417 و418 و419 و420 و421 و422 و423 و424 و425 و426 و427 و428 و429 و430 و431 و432 و433 و434 و435 و436 و437 و438 و439 و440 و441 و442 و443 و444 و445 و446 و447 و448 و449 و450 و451 و452 و453 و454 و455 و456 و457 و458 و459 و460 و461 و462 و463 و464 و465 و466 و467 و468 و469 و470 و471 و472 و473 و474 و475 و476 و477 و478 و479 و480 و481 و482 و483 و484 و485 و486 و487 و488 و489 و490 و491 و492 و493 و494 و495 و496 و497 و498 و499 و500 و501 و502 و503 و504 و505 و506 و507 و508 و509 و510 و511 و512 و513 و514 و515 و516 و517 و518 و519 و520 و521 و522 و523 و524 و525 و526 و527 و528 و529 و530 و531 و532 و533 و534 و535 و536 و537 و538 و539 و540 و541 و542 و543 و544 و545 و546 و547 و548 و549 و550 و551 و552 و553 و554 و555 و556 و557 و558 و559 و560 و561 و562 و563 و564 و565 و566 و567 و568 و569 و570 و571 و572 و573 و574 و575 و576 و577 و578 و579 و580 و581 و582 و583 و584 و585 و586 و587 و588 و589 و590 و591 و592 و593 و594 و595 و596 و597 و598 و599 و600 و601 و602 و603 و604 و605 و606 و607 و608 و609 و610 و611 و612 و613 و614 و615 و616 و617 و618 و619 و620 و621 و622 و623 و624 و625 و626 و627 و628 و629 و630 و631 و632 و633 و634 و635 و636 و637 و638 و639 و640 و641 و642 و643 و644 و645 و646 و647 و648 و649 و650 و651 و652 و653 و654 و655 و656 و657 و658 و659 و660 و661 و662 و663 و664 و665 و666 و667 و668 و669 و670 و671 و672 و673 و674 و675 و676 و677 و678 و679 و680 و681 و682 و683 و684 و685 و686 و687 و688 و689 و690 و691 و692 و693 و694 و695 و696 و697 و698 و699 و700 و701 و702 و703 و704 و705 و706 و707 و708 و709 و710 و711 و712 و713 و714 و715 و716 و717 و718 و719 و720 و721 و722 و723 و724 و725 و726 و727 و728 و729 و730 و731 و732 و733 و734 و735 و736 و737 و738 و739 و740 و741 و742 و743 و744 و745 و746 و747 و748 و749 و750 و751 و752 و753 و754 و755 و756 و757 و758 و759 و760 و761 و762 و763 و764 و765 و766 و767 و768 و769 و770 و771 و772 و773 و774 و775 و776 و777 و778 و779 و780 و781 و782 و783 و784 و785 و786 و787 و788 و789 و790 و791 و792 و793 و794 و795 و796 و797 و798 و799 و800 و801 و802 و803 و804 و805 و806 و807 و808 و809 و810 و811 و812 و813 و814 و815 و816 و817 و818 و819 و820 و821 و822 و823 و824 و825 و826 و827 و828 و829 و830 و831 و832 و833 و834 و835 و836 و837 و838 و839 و840 و841 و842 و843 و844 و845 و846 و847 و848 و849 و850 و851 و852 و853 و854 و855 و856 و857 و858 و859 و860 و861 و862 و863 و864 و865 و866 و867 و868 و869 و870 و871 و872 و873 و874 و875 و876 و877 و878 و879 و880 و881 و882 و883 و884 و885 و886 و887 و888 و889 و890 و891 و892 و893 و894 و895 و896 و897 و898 و899 و900 و901 و902 و903 و904 و905 و906 و907 و908 و909 و910 و911 و912 و913 و914 و915 و916 و917 و918 و919 و920 و921 و922 و923 و924 و925 و926 و927 و928 و929 و930 و931 و932 و933 و934 و935 و936 و937 و938 و939 و940 و941 و942 و943 و944 و945 و946 و947 و948 و949 و950 و951 و952 و953 و954 و955 و956 و957 و958 و959 و960 و961 و962 و963 و964 و965 و966 و967 و968 و969 و970 و971 و972 و973 و974 و975 و976 و977 و978 و979 و980 و981 و982 و983 و984 و985 و986 و987 و988 و989 و990 و991 و992 و993 و994 و995 و996 و997 و998 و999 و1000 و1001 و1002 و1003 و1004 و1005 و1006 و1007 و1008 و1009 و1010 و1011 و1012 و1013 و1014 و1015 و1016 و1017 و1018 و1019 و1020 و1021 و1022 و1023 و1024 و1025 و1026 و1027 و1028 و1029 و1030 و1031 و1032 و1033 و1034 و1035 و1036 و1037 و1038 و1039 و1040 و1041 و1042 و1043 و1044 و1045 و1046 و1047 و1048 و1049 و1050 و1051 و1052 و1053 و1054 و1055 و1056 و1057 و1058 و1059 و1060 و1061 و1062 و1063 و1064 و1065 و1066 و1067 و1068 و1069 و1070 و1071 و1072 و1073 و1074 و1075 و1076 و1077 و1078 و1079 و1080 و1081 و1082 و1083 و1084 و1085 و1086 و1087 و1088 و1089 و1090 و1091 و1092 و1093 و1094 و1095 و1096 و1097 و1098 و1099 و1100 و1101 و1102 و1103 و1104 و1105 و1106 و1107 و1108 و1109 و1110 و1111 و1112 و1113 و1114 و1115 و1116 و1117 و1118 و1119 و1120 و1121 و1122 و1123 و1124 و1125 و1126 و1127 و1128 و1129 و1130 و1131 و1132 و1133 و1134 و1135 و1136 و1137 و1138 و1139 و1140 و1141 و1142 و1143 و1144 و1145 و1146 و1147 و1148 و1149 و1150 و1151 و1152 و1153 و1154 و1155 و1156 و1157 و1158 و1159 و1160 و1161 و1162 و1163 و1164 و1165 و1166 و1167 و1168 و1169 و1170 و1171 و1172 و1173 و1174 و1175 و1176 و1177 و1178 و1179 و1180 و1181 و1182 و1183 و1184 و1185 و1186 و1187 و1188 و1189 و1190 و1191 و1192 و1193 و1194 و1195 و1196 و1197 و1198 و1199 و1200 و1201 و1202 و1203 و1204 و1205 و1206 و1207 و1208 و1209 و1210 و1211 و1212 و1213 و1214 و1215 و1216 و1217 و1218 و1219 و1220 و1221 و1222 و1223 و1224 و1225 و1226 و1227 و1228 و1229 و1230 و1231 و1232 و1233 و1234 و1235 و1236 و1237 و1238 و1239 و1240 و1241 و1242 و1243 و1244 و1245 و1246 و1247 و1248 و1249 و1250 و1251 و1252 و1253 و1254 و1255 و1256 و1257 و1258 و1259 و1260 و1261 و1262 و1263 و1264 و1265 و1266 و1267 و1268 و1269 و1270 و1271 و1272 و1273 و1274 و1275 و1276 و1277 و1278 و1279 و1280 و1281 و1282 و1283 و1284 و1285 و1286 و1287 و1288 و1289 و1290 و1291 و1292 و1293 و1294 و1295 و1296 و1297 و1298 و1299 و1300 و1301 و1302 و1303 و1304 و1305 و1306 و1307 و1308 و1309 و1310 و1311 و1312 و1313 و1314 و1315 و1316 و1317 و1318 و1319 و1320 و1321 و1322 و1323 و1324 و1325 و1326 و1327 و1328 و1329 و1330 و1331 و1332 و1333 و1334 و1335 و1336 و1337 و1338 و1339 و1340 و1341 و1342 و1343 و1344 و1345 و1346 و1347 و1348 و1349 و1350 و1351 و1352 و1353 و1354 و1355 و1356 و1357 و1358 و1359 و1360 و1361 و1362 و1363 و1364 و1365 و1366 و1367 و1368 و1369 و1370 و1371 و1372 و1373 و1374 و1375 و1376 و1377 و1378 و1379 و1380 و1381 و1382 و1383 و1384 و1385 و1386 و1387 و1388 و1389 و1390 و1391 و1392 و1393 و1394 و1395 و1396 و1397 و1398 و1399 و1400 و1401 و1402 و1403 و1404 و1405 و1406 و1407 و1408 و1409 و1410 و1411 و1412 و1413 و1414 و1415 و1416 و1417 و1418 و1419 و1420 و1421 و1422 و1423 و1424 و1425 و1426 و1427 و1428 و1429 و1430 و1431 و1432 و1433 و1434 و1435 و1436 و1437 و1438 و1439 و1440 و1441 و1442 و1443 و1444 و1445 و1446 و1447 و1448 و1449 و1450 و1451 و1452 و1453 و1454 و1455 و1456 و1457 و1458 و1459 و1460 و1461 و1462 و1463 و1464 و1465 و1466 و1467 و1468 و1469 و1470 و1471 و1472 و1473 و1474 و1475 و1476 و1477 و1478 و1479 و1480 و1481 و1482 و1483 و1484 و1485 و1486 و1487 و1488 و1489 و1490 و1491 و1492 و1493 و1494 و1495 و1496 و1497 و1498 و1499 و1500 و1501 و1502 و1503 و1504 و1505 و1506 و1507 و1508 و1509 و1510 و1511 و1512 و1513 و1514 و1515 و1516 و1517 و1518 و1519 و1520 و1521 و1522 و1523 و1524 و1525 و1526 و1527 و1528 و1529 و1530 و1531 و1532 و1533 و1534 و1535 و1536 و1537 و1538 و1539 و1540 و1541 و1542 و1543 و1544 و1545 و1546 و1547 و1548 و1549 و1550 و1551 و1552 و1553 و1554 و1555 و1556 و1557 و1558 و1559 و1560 و1561 و1562 و1563 و1564 و1565 و1566 و1567 و1568 و1569 و1570 و1571 و1572 و1573 و1574 و1575 و1576 و1577 و1578 و1579 و1580 و1581 و1582 و1583 و1584 و1585 و1586 و1587 و1588 و1589 و1590 و1591 و1592 و1593 و1594 و1595 و1596 و1597 و1598 و1599 و1600 و1601 و1602 و1603 و1604 و1605 و1606 و1607 و1608 و1609 و1610 و1611 و1612 و1613 و1614 و1615 و1616 و1617 و1618 و1619 و1620 و1621 و1622 و1623 و1624 و1625 و1626 و1627 و1628 و1629 و1630 و1631 و1632 و1633 و1634 و1635 و1636 و1637 و1638 و1639 و1640 و1641 و1642 و1643 و1644 و1645 و1646 و1647 و1648 و1649 و1650 و1651 و1652 و1653 و1654 و1655 و1656 و1657 و1658 و1659 و1660 و1661 و1662 و1663 و1664 و1665 و1666 و1667 و1668 و1669 و1670 و1671 و1672 و1673 و1674 و1675 و1676 و1677 و1678 و1679 و1680 و1681 و1682 و1683 و1684 و1685 و1686 و1687 و1688 و1689 و1690 و1691 و1692 و1693 و1694 و1695 و1696 و1697 و1698 و1699 و1700 و1701 و1702 و1703 و1704 و1705 و1706 و1707 و1708 و1709 و1710 و1711 و1712 و1713 و1714 و1715 و1716 و1717 و1718 و1719 و1720 و1721 و1722 و1723 و1724 و1725 و1726 و1727 و1728 و1729 و1730 و1731 و1732 و1733 و1734 و1735 و1736 و1737 و1738 و1739 و1740 و1741 و1742 و1743 و1744 و1745 و1746 و1747 و1748 و1749 و1750 و1751 و1752 و1753 و1754 و1755 و1756 و1757 و1758 و1759 و1760 و1761 و1762 و1763 و1764 و1765 و1766 و1767 و1768 و1769 و1770 و1771 و1772 و1773 و1774 و1775 و1776 و1777 و1778 و1779 و1780 و1781 و1782 و1783 و1784 و1785 و1786 و1787 و1788 و1789 و1790 و1791 و1792 و1793 و1794 و1795 و1796 و1797 و1798 و1799 و1800 و1801 و1802 و1803 و1804 و1805 و1806 و1807 و1808 و1809 و1810 و1811 و1812 و1813 و1814 و1815 و1816 و1817 و1818 و1819 و1820 و1821 و1822 و1823 و1824 و1825 و1826 و1827 و1828 و1829 و1830 و1831 و1832 و1833 و1834 و1835 و1836 و1837 و1838 و1839 و1840 و1841 و1842 و1843 و1844 و1845 و1846 و1847 و1848 و1849 و1850 و1851 و1852 و1853 و1854 و1855 و1856 و1857 و1858 و1859 و1860 و1861 و1862 و1863 و1864 و1865 و1866 و1867 و1868 و1869 و1870 و1871 و1872 و1873 و1874 و1875 و1876 و1877 و1878 و1879 و1880 و1881 و1882 و1883 و1884 و1885 و1886 و1887 و1888 و1889 و1890 و1891 و1892 و1893 و1894 و1895 و1896 و1897 و1898 و1899 و1900 و1901 و1902 و1903 و1904 و1905 و1906 و1907 و1908 و1909 و1910 و1911 و1912 و1913 و1914 و1915 و1916 و1917 و1918 و1919 و1920 و1921 و1922 و1923 و1924 و1925 و1926 و1927 و1928 و1929 و1930 و1931 و1932 و1933 و1934 و1935 و1936 و1937 و1938 و1939 و1940 و1941 و1942 و1943 و1944 و1945 و1946 و1947 و1948 و1949 و1950 و1951 و1952 و1953 و1954 و1955 و1956 و1957 و1958 و1959 و1960 و1961 و1962 و1963 و1964 و1965 و1966 و1967 و1968 و1969 و1970 و1971 و1972 و1973 و1974 و1975 و1976 و1977 و1978 و1979 و1980 و1981 و1982 و1983 و1984 و1985 و1986 و1987 و1988 و1989 و1990 و1991 و1992 و1993 و1994 و1995 و1996 و1997 و1998 و1999 و2000 و2001 و2002 و2003 و2004 و2005 و2006 و2007 و2008 و2009 و2010 و2011 و2012 و2013 و2014 و2015 و2016 و2017 و2018 و2019 و2020 و2021 و2022 و2023 و2024 و2025 و2026 و2027 و2028 و2029 و2030 و2031 و2032 و2033 و2034 و2035 و2036 و2037 و2038 و2039 و2040 و2041 و2042 و2043 و2044 و2045 و2046 و2047 و2048 و2049 و2050 و2051 و2052 و2053 و2054 و2055 و2056 و2057 و2058 و2059 و2060 و2061 و2062 و2063 و2064 و2065 و2066 و2067 و2068 و2069 و2070 و2071 و2072 و2073 و2074 و2075 و2076 و2077 و2078 و2079 و2080 و2081 و2082 و2083 و2084 و2085 و2086 و2087 و2088 و2089 و2090 و2091 و2092 و2093 و2094 و2095 و2096 و2097 و2098 و2099 و2100 و2101 و2102 و2103 و2104 و2105 و2106 و2107 و2108 و2109 و2110 و2111 و2112 و2113 و2114 و2115 و2116 و2117 و2118 و2119 و2120 و2121 و2122 و2123 و2124 و2125 و2126 و2127 و2128 و2129 و2130 و2131 و2132 و2133 و2134 و2135 و2136 و2137 و2138 و2139 و2140 و2141 و2142 و2143 و2144 و2145 و2146 و2147 و2148 و2149 و2150 و2151 و2152 و2153 و2154 و2155 و2156 و2157 و2158 و2159 و2160 و2161 و2162 و2163 و2164 و2165 و2166 و2167 و2168 و2169 و2170 و2171 و2172 و2173 و2174 و2175 و2176 و2177 و2178 و2179 و2180 و2181 و2182 و2183 و2184 و2185 و2186 و2187 و2188 و2189 و2190 و2191 و2192 و2193 و2194 و2195 و2196 و2197 و2198 و2199 و2200 و2201 و2202 و2203 و2204 و2205 و2206 و2207 و2208 و2209 و2210 و2211 و2212 و2213 و2214 و2215 و2216 و2217 و2218 و2219 و2220 و2221 و2222 و2223 و2224 و2225 و2226 و2227 و2228 و2229 و2230 و2231 و2232 و2233 و2234 و2235 و2236 و2237 و2238 و2239 و2240 و2241 و2242 و2243 و2244 و2245 و2246 و2247 و2248 و2249 و2250 و2251 و2252 و2253 و2254 و2255 و2256 و2257 و2258 و2259 و2260 و2261 و2262 و2263 و2264 و2265 و2266 و2267 و2268 و2269 و2270 و2271 و2272 و2273 و2274 و2275 و2276 و2277 و2278 و2279 و2280 و2281 و2282 و2283 و2284 و2285 و2286 و2287 و2288 و2289 و2290 و2291 و2292 و2293 و2294 و2295 و2296 و2297 و2298 و2299 و2300 و2301 و2302 و2303 و2304 و2305 و2306 و2307 و2308 و2309 و2310 و2311 و2312 و2313 و2314 و2315 و2316 و2317 و2318 و2319 و2320 و2321 و2322 و2323 و2324 و2325 و2326 و2327 و2328 و2329 و2330 و2331 و2332 و2333 و2334 و2335 و2336 و2337 و2338 و2339 و2340 و2341 و2342 و2343 و2344 و2345 و2346 و2347 و2348 و2349 و2350 و2351 و2352 و2353 و2354 و2355 و2356 و2357 و2358 و2359 و2360 و2361 و2362 و2363 و2364 و2365 و2366 و2367 و2368 و2369 و2370 و2371 و2372 و2373 و2374 و2375 و2376 و2377 و2378 و2379 و2380 و2381 و2382 و2383 و2384 و2385 و2386 و2387 و2388 و2389 و2390 و2391 و2392 و2393 و2394 و2395 و2396 و2397 و2398 و2399 و2400 و2401 و2402 و2403 و2404 و2405 و2406 و2407 و2408 و2409 و2410 و2411 و2412 و2413 و2414 و2415 و2416 و2417 و2418 و2419 و2420 و2421 و2422 و2423 و2424 و2425 و2426 و2427 و2428 و2429 و2430 و2431 و2432 و2433 و2434 و2435 و2436 و2437 و2438 و2439 و2440 و2441 و2442 و2443 و2444 و2445 و2446 و2447 و2448 و2449 و2450 و2451 و2452 و2453 و2454 و2455 و2456 و2457 و2458 و2459 و2460 و2461 و2462 و2463 و2464 و2465 و2466 و2467 و2468 و2469 و2470 و2471 و2472 و2473 و2474 و2475 و2476 و2477 و2478 و2479 و2480 و2481 و2482 و2483 و2484 و2485 و2486 و2487 و2488 و2489 و2490 و2491 و2492 و2493 و2494 و2495 و2496 و2497 و2498 و2499 و2500 و2501 و2502 و2503 و2504 و2505 و2506 و2507 و2508 و2509 و2510 و2511 و2512 و2513 و2514 و2515 و2516 و2517 و2518 و2519 و2520 و2521 و2522 و2523 و2524 و2525 و2526 و2527 و2528 و2529 و2530 و2531 و2532 و2533 و2534 و2535 و2536 و2537 و2538 و2539 و2540 و2541 و2542 و2543 و2544 و2545 و2546 و2547 و2548 و2549 و2550 و2551 و2552 و2553 و2554 و2555 و2556 و2557 و2558 و2559 و2560 و2561 و2562 و2563 و2564 و2565 و2566 و2567 و2568 و2569 و2570 و2571 و2572 و2573 و2574 و2575 و2576 و2577 و2578 و2579 و2580 و2581 و2582 و2583 و2584 و2585 و2586 و2587 و2588 و2589 و2590 و2591 و2592 و2593 و2594 و2595 و2596 و2597 و2598 و2599 و2600 و2601

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 حيوية وقوة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يسم بالتحرك. فبدلاً من أن يضعف صوت النصارى وبطل مدعاهم كما هو شأن النظريات السابقة نجد عكس ذلك إذ برز عدد النصارى 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 الماركس 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 والاستقراء ودراسة تطويع القوى العالمية وحاولت أن تفسر وتعلل 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 الفعلي أي علاقات الإنتاج وبنو
 الإنتاج ذوي ما نسبته بالبناء الفعلي تولد دعماً محدداً هذا الوعي
 بضم الفاعل والفعلية والقوانين والفلسف والفكر والفن وهو ما
 نسبته بالبناء الفعلي. ونرى أن أي تغير في البناء الفعلي يستجيب تغيراً
 في البناء الفعلي. أي أن التغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي
 إلى تغير في شكل الوعي أو مستوى البناء الفعلي. غير أن العلاقة بين
 البناء علاقة متبادلة بمعنى أن الوعي أو البناء الفعلي يعود تأثيراً في
 البناء الفعلي من خلال تتيته أو تحويره أو تعديله أو تغييره. ومع أنها
 تؤكد بأن لكل منهما استقلالية نسبية فإنها تؤكد كذلك الاستقلالية
 النسبية لكل فرع أو تفرع من فروع البناء الفعلي والفكر والفلسفة
 والسياسة إذ لكل فرع تفرعه الخاصة به ويمكن أن نصل على العلاقة
 بين البناء الفعلي والفكر والفلسفة بالتفصيل المستجيب من العصر الإنشائي
 إلى العصر البرجوازي حيث تغيرت أشكال الوعي والفكر والفلسفة
 الفلسفية والأدبية والفنية الخ.

شكل تغير ذلك في علاقات الإنتاج أو في البناء الاقتصادي
 الاجتماعي يستجيب بالضرورة تغيراً في الرؤية لمفهوم المجتمع
 والإنسان والفكر والأدب والفن الخ وهو ما يؤدي بالضرورة إلى
 تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأصناف
 والأبعاد. وهذا يعود أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي لكنه لا
 يمتص في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع وحلق للظروف الخارجية
 لأن ظاهرة متطورة أي تؤثر وتغير بالعلاقات الاجتماعية عتداً وتؤثر
 البناء الفعلي وبعد استقررت في كتيبة أو تحوير أو عدم البناء
 الفعلي.

وبما أن المجتمع ليس كلاً مطلقاً وإنما قسمي في المجتمع
 لتكوينه، ثقافة واحدة هي ثقافة الطبقة الحاكمة والمهيمنة على
 المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى لديها الطبقات المتفجرة والمستغلة
 والمسيطر عليها، وعلى هذا الأساس فإن الفن والأدب بحثاً طبقياً
 اجتماعياً، أي هناك أمثال أدبية مستقلة للواقع الاجتماعي، وتقدم
 للتصالح معه، وأمثال أخرى تطمح إلى عدم العلاقات القائمة لهذه
 المجتمع لتقبل، أي أن بعض الأمثال تنطوي على رؤية مستقلة
 اجتماعية وأخرى تنطوي على رؤية انتقازية وهذا يصبح الانسكاس
 لواقع هناك انسكاس طبيعي (مركب) وانسكاس واقعي (مستقل) على
 حد تصور لوكاتل، وهذا يعني بأن الثقافة التي تستند إليها نظرية
 الانسكاس - والتي استندت إليها كلها - والتي تشمل في أن الأدب
 انسكاس للواقع الاجتماعي، تعني أن الانسكاس 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 التوقف عند قضية عامة تعمل مفهوم
 الأكرام أو مفهوم الواقعية. إذ كثيراً ما نعرجا للفهم الخاطئ، والاشتباه
 سواء من قبل المصالحين أو المصورين، فالمفاهيم الثلاثة خطأ أن
 العمل الواقعي هو الذي يصور أحداثاً وقعت بالفعل وأن الأكرام يعني
 مطابقة الأدب بتصوير الأحداث والمشاكل الاجتماعية أي أن الواقع
 أدبه على تصوير الفهم الاجتماعي وأن يدخل من عبور الثقافة،
 وهذا المعنى فإن الأكرام يتولى ويتعامل مع النقد الأسطواني أي
 يصبح قضية أسطورية فالفكر الأسطواني يطالب الأدب والأكرام

بالأفلاق، والتأخذ الواقعي يطالب الأدب بالاكترام بتصوير المصير الاجتماعي، وما يصبح مفهوم الاكترام - بالفعل - بعيداً عن إطار النظرية وفلسفة الفن، ولكن يناد على ما قلناه سابقاً بأن مفهوم الاكترام ومفهوم الواقعية يصبح لهما معنى آخر يحصل على نتج من فلسفة الفن، هذا المعنى يشتمل في أن الاكترام وتصوير الواقع هو أمر يرتقي بالعمل الأدبي من القابعة القعيد، وعبارة أخرى، نستطيع القول بأنه كلما تعمق الأدب بتصوير العلاقات الاجتماعية من التعامل حتى لأدب الواقع ومسوراً قديماً وبالمقابل فإن تصوير القهاسي والسطحي أمر يهبط بالأدب والفن - ونحسب أن مفهوم الاكترام بهذا المعنى يتفق بالضرورة ساطعة على سبيلتي التشاؤم والقتال، كما قد وضع أكثر مني الانعكاس الطبيعي والانعكاس الواقعي.

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

ولعل كل ما تقدم ذكره أسئلة جديدة مثل: أليس الأدب يستخدم خاصية اللغة وما هو غير القوة المبدع الأدب الذي يتميز عن غيره من اللغويات لم إلا وجد عند ألقاء 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
التكامل المجتمعي التكامل في الأشكال الأسمى؟ وهل الأشكال الأسمى
الحدية أكثر قيمة من الأشكال التي حلت المشكلات المرحلية
اجتماعية لديها؟ ولهذا تستمر قيمة الأشكال القديمة.

على هذه الأسئلة والفرضيات لم يفتلها أصحاب نظرية
الإمكان بل حاولوا الإجابة عنها.

إن النظريات الاجتماعية تفرض بدلاً من الرقعة والموقف
والعالم وكذا في الأشكال والفكر والأدب حضور في صناعة
إله كائن طبقي أو مجموعة من الطبقات الاجتماعية في التحليل
الأخرى. إذ لا وجود للفرد المطلق لأن الفرد خارج المجتمع هو
خارج نفسه والأدب لا يبدأ من عصر فهناك مواد سابقة مثل
الطعام والطفولة والعموم 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 ويذيع طمحي يمر من خلاله بالواقع أو بالمجتمع أو بالعالم. إنه
يشعر أنه هناك عملاً ما في تلك العلاقة وهذا ما يدفعه إلى تعبير
رؤية جديدة للمجتمع أو العالم عموماً شكلاً من أشكال الأدب
والأدب هو الأداة التي يمر المجتمع عن نفسه من خلالها أو أداة
الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأدب.

صحيح أن الأدب هو الذي يفتح قسماً الأسمى ولكن أولاً

المجتمع لذا استطاع أن يفلح، 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 ويخبر 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 بالاجتماعي 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 واستمره الناس تراج للتفاعل مع القراء، وهذا التفاعل يتم عبر صراع ومناقشة من الطرفين. فالأديب وجهه في كبح صياح القفا وتطويعها لتخدم له هدفاً محدداً 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 اللغة المفردة ولغة الاجتماع بطريقة

عامة، ولكن حتى هذا الاستخدام للغة - أي الصياغة والتشكيل - يعتمد برؤية الأدب، اللغة ووظيفتها، وابعاد الجمهور الذي يتخاطبه، والتي تعد - أي الرؤية - هي التحليل الأمر نادياً لواقع القاصي طبقاً لمبادئ القاصي ينسج إلى الأدب، وبالطبع يمكن القول هنا بأن الأدب القيفري 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 وكذلك - إذا جاز التعبير - نتيجة للتفاعل الحثيث بين الفرد والجماعة، هذه العلاقة الجدلية تعكس على العمل الأدبي من حيث هو كل موجود فصيح القصيدة أو الرواية شكلاً ومضموناً سيرة من سائر الأدب من المصنوع 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 الأسس الأدبية التي تسج في مرحلة اجتماعية محددة. كما أن تقدم المصنوع لا يفرض بالضرورة تقدماً بالأشكال الأدبية، ولا إمكانية المصنوع لزدي بالضرورة إلى إمكانية في الشكل الأدبي لأن العلاقة بين الأدب والمصنوع ليست كلية ولا متوازنة - كما تقدم - بل متعاقبة ومتغيرة.

والأصل الأدبي نفسه لا نرى لها أكثر قيمة من الأصل القديم لأن تطور الأدب يتأخر عن تطور تلك الطرح الطبيعية والإنسانية وهذا يعود إلى طبيعة الأدب ذاته. أما أن بعض الأصول الأدبية القديمة لا تزال تتبع قواعد وتصور قديمة إلى إنشاء فهذا يعود إلى أن هذه الأصول الأدبية قد استطاعت أن تعكس ما هو موجود في مرحلة، والجوهرية يعني تصور الإنسان في لحظة من اللحظات تطوره وتفرعه نحو مزيد من العمق والتبسيط وفتح العقل وهو ما يؤدي إلى تصور أكثر إنساني مشترك في القديم والحديث وهو ما يجعلنا نستنتج بالأصل القديم حتى اليوم وبعبارة أخرى فإن هذه الأصول قد تضمنت دالة نسية تعطي بالواقع الانساني المسطحي ودالة ثانية تعطي بالدالة الانسانية المثالية ولكن القدر هو الذي يضمن الدالة التاريخية النسية. أما الأصول الأدبية المختلفة فهي الأصول التي تضمن الدالات لكن نجاحها في مبالغة الدالات إنما يعتمد بقدرتها على مبالغة النسي التاريخي أي قدرتها على استخلاص العام من الخاص والثابت من النسبي والعمومي من الخاص. وهذا هو الأساس العلمي لطريق بين المسطحية والعلمية في الأدب.

ومن المفيد أن نذكر أن موقف نظرية الامتزاج من القارئ يختلف عن موقف النظريات الثلاث. نظرية المصادقة ترى أن الأدب يظهر بمواقف القارئ. وترى نظرية التعبير أن مهمة الأدب

١٥٥ - نسبة من العناصر التي هي مفيدة في نظرية الأدب من ١٩٥٠

هي إثارة التسائلات ومرواطب القاريء لما نظرية الخلق غيره أن
الأدب ينسب القاريء ويخلق لديه إحساساً بالجملة المختلفة لم
بالجمال المختلف. ومن كل هذا يتبين أن القاريء مجرد متلق للعمل.
لما نظرية الانتكاس فإنها تنظر للقاريء كمتلق 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 وروحه الفني والثقافي
فإن حين يكتب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه القضايا وهذا
يؤثر في تشكيل وصيغته الفصل 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 المعادلة يمكن القول بأن الأدب الذي يوجه بأنه
إلى النخبة المتعلمة أو النخبة يكتب بأسلوب آخر، ومع أن هذه
القضية تبدو معقدة إذ أن الكاتب السامع قد يهدف إلى الارتقاء بلقاء
الجمهور العربي وروحه الفني والثقافي فيكتب بأسلوب غير القراء
ويهدفهم إلى مزيد من القراءة الواعية، فإن ما يجبنا هنا أن جمهور
القراء ليس سلبياً أي ليس مجرد متلق للأعمال وإنما له حضور غير
مباشر أو مشاركة غير مباشرة بالجمهور ووجهته 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 أجسده بواجه بشكل جماعي لا لإظهار براعة الفنية
 أو مهارته الفنية أو سمعته الخاصة - بل لكي تشارك التجربة بشكل
 يؤدي إلى تغير وجهة نظرها - كثراء - أو تعديلها أو تأكيدها كما
 تؤمن به فالمثل الأدبي قد يمر مواقف بعض الأفراد تجاه المجتمع أو
 الحياة أو العالم وقد يمثل أو يؤكد مواقف الآخرين، وعصيلة كل
 ذلك خلق نوع من الأنسك الفكري والشعوري في المواقف
 الجماعية بطريقة غير مباشرة أي من خلال الإبداع والإقرار

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

فالأدب يحتاج الطفل والشعر 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 ويحرمونه القام، كما يحطون من شأن المبدع الأدبي لأنهم يحطون إلى حد ما على أنه نوع من اللعب والفرقة والتشكيل الخالي من أي محتوى 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 والاتجاهات - فحسب - المحرور الرئيسي للأدب، مع أنهم لم ينفخوا الزحمة وأحدها 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 القلبية المطلقة، وقالوا بأن المصير القلبية يعني أن نشأ 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 وأعصمها، وبين أعلامها

لهذا يتقدم على النحو ما ترى في كتابات بلينغتون وفوكالز
وأرست فيلر وغيرهم^{١٢٢}.

-
- ١٢٢ - لورد من القاضي 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 الفقه الأوروبية: جورج فوكالز من أير السكندر القصور الفقه
المدنية 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 المسائل المعقدة: مجموعة من العلماء السوفييت من فريق من
من الفقه المدنية - الفقه ١٩٨١ قبل تشكيل المجلس الأعلى للقضاء.

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 كغير جديده؟ وهل هناك صلة بين الفلسفة والفن
الروائي؟ بحالة أخرى، لسبباً وجدت الأنواع الأدبية ثم ما هي ليس
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 حديثاً وبحثاً عما يختلفان عن حديثنا عن الأدب
كمنطقة عامة أي أن نظرية الأنواع الأدبية تختلف عن نظرية الأدب
من حيث معادنها ومنهجها، ومن حيث الأسس التي تتناول أن
تتغير عنها.

ومن المفيد أن نذكر أنه القلوب الأني بعد في العصر الحديث دراسات نقدية وعلمية تطول أن تضع معلومات وفوائد لكل نوع أدبي هناك 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 السواقي القاهن القاهن ذكرنا في البداية وهذا لسبب واحد وجدت الأنواع الأدبية وما هي أنس تصنيف الأنواع الأدبية؟

وهنا يمكن القول بأن نظرية الأنواع الأدبية تبدأ تطرح في لا تصنف الأدب، وتطرح بحسب الزمان والمكان والفترة أو اللغة القومية، وإنما بحسب بدا أو تطول أنواع أدبية مختصة^{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 عناصر كل من التراجيديات والميلامات في الموضع والمفردات أو الإماء والوظيفة^{١٨٠}.

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

١٧٩ نظرية الأدب: بدءاً وهناك وأما النوع، ان سمي القوم، سمي ١٨٠ من بعد

١٨٠ نظر ما ذكرنا 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.

هنا 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 يحلون لحظهم كل شيء كلاسيسيكي. لهذا يدعي
 كرونتيه القسم الأدبي إلى أنواع ثلاثة بأن الأدب مجموعة من
 القصائد المفردة والمسرحيات والروايات المعقدة في اسم واستيعابها.
 أما هندسونه فإنه يعزبه كثيراً من تفسير النفسي الذي يرى أن
 الأنواع تظهر تلبية الحاجات النفسية بشرية سواء من قبل المبدع أو
 القارئ. فربما لم يصادف يرى هندسونه أن الأنواع الأدبية قد
 وجدت بسبب نوع سيطرة الغلبة الكبرى التي يمكن تقسيمها إلى
 أربعة أنواع:

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

199 - نظر في تلك في تلك الزمان من 1910.

200 - نظرية الأدبية روبرت وولف من 1927.

3 .. اعتماداً على التوافق الذي يمتد فيه ويحاطم الخيال الذي ينفذ
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
مستوى تطورها في الطبيعة والسير والتطور والاختراعات والتصورات يرى
أن النوع الأدبي هو مراحل تطور مراحل الحيوان والنبات والفسح
والفصح والنبات في ظروف السور التي توجد أن تتجربا فسيولوجيا
ويذهب إلى أن مراحل التقدم هذه معينة لا تتغير منها من حيث أنها
تظهر تطوراً محدداً للتعبير يتناول به الفن الغربي، حقيقة علمية
وذلك هو السيرة بأنه كما لا شيء يقف في الطبيعة فلا شيء يقف في
الأدب. لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي شيئاً ويتطور ويتغير.
لكن المفترض من الأنواع الأدبية كالمفترض من الأنواع والكائنات
الحية. لا يقف لها، وإنما تتواصل عناصره في النوع أو الأنواع التي
تطورت منه¹¹⁰ والرب من هذا المعنى قسم هائل الشعر إلى نوعين
محددين وهما: سبل أو هيدالوجي (التيها) والندائي (الندائي) وهي
تدخلهما إلى نوع ثالث هو الندائي. كما أن الشعر الندائي نوعان أو
شكلان أساسية وهما: انتهى تدخلهما إلى شكل ثالث وهو الندائي
الحديثة.

¹⁰⁹ الأدب والبيئة، د. محمد حسن إسماعيل، القاهرة، دار الفكر العربي، ط 1، 1973، ص 28.

¹¹⁰ التطور في البيئة، توفيق مكي، د. محمد أبو ذرة، برنامج القاهرة لبيئة الصورة
الطبعة 1973، القسم الأول، ص 28 و 29.

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 متساويات.
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 اختلفت في عمل شعري واحد سواء
كان هذا العمل غنائياً أو مسرحياً أو نثرياً. وعلى الرغم من هذه
الحقيقة فإن التمييز بين الأصوات الثلاثة ضروري^{١٠٥}.

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 كروايتيه وجمسون وبرونزير وعينل
والتهاء بآراء ت. س. إليوت. لذلك نقاد 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

١٠٥ - مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد القاسم عبد الله، ص ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧.

إلى علاقات اجتماعية كـثقافة المدينة وإلى ظهور طبقة وراثية ومستوى من التعليم ومختلفا ومتكثرات... الخ وقد سبق أن قلنا نظرية الانسجام تنظر إلى عملية الاندماج الآدمي بأنها فعالية اجتماعية. وبالتالي فإن القسطنطين لا بد وأن يكون أعلى مرحلة ما من التعليم والوعي القوي والقدرة على تلقي الفرح الجديد والفرحة.

وعلى أية حال فإن هناك اتفاقاً شاملاً بين النقاد والمفكرين بأن الأدب ينقسم إلى قسمين كبيرين هما الشعر والثر، ومن الثابت أيضاً أن الشعر أسبق إلى الوجود من الثر وهذا الكلام يوجد طرحه لأدب في كل لغة من اللغات ولا يعني هذا أن اجتماعاً بشرياً الأمر على وجود الشعر إلى سائر الثر وإنما كل منهما طريقة في مجالات التعبير التي تتبع من طبيعة كل منهما ولا شك أن الشعر يعنى مساهمة وفراخ وهذا الثر فاعظم أشكاله قرأ أيضاً كان لا بد ظهور الثر من اختراع الكتابة والقدون والصحاح صفوف المعرفة والعلم، ولما كان وجود الكتابة وانتشارها يمثل مرحلة متأخرة من تطور النوع البشري وحياته الاجتماعية فإنه لم يكن مستغرباً أن يجيء الثر متأخراً عن الشعر.

وقبل الخوض نقداً في التعرف على أنواع الشعر وأنواع الثر لا بد أن نجيب عن سؤال عام يتصل بهما نظرية الأنواع الأدبية فضلاً ولبداً وعن: ما هي أسس التصنيف بين الشعر والثر؟ أي ما هي الخصائص الخاصة بكل منهما؟ وعلى أي أساس نحدد حينما نقول هذا نوع بشري، وذلك نظرية؟

الحق أن هذه القضية كثرت اهتمام النقاد الغربيين كما كثرت

انقسام انقساماً غرباً، فنصل إلى حد أن لنا غلالاً عسكرياً، كذا
 حواء والمصانع، أي صناعة الشعر وصناعة الشعر، وفي مجال التمييز
 بين الشعر والشعر نجد آراء متعارضة ومختلفة، فنعلم أن
 يصنف الشعر والشعر حسب الموضوعات، فقلنا بأن هناك موضوعات
 شعرية وموضوعات غريبة، وقد ثبت خطأ هذا الرأي من خلال الفرقان
 الأدبية نفسها، ورأى أمروث أن التفرقة بين أن يتم من خلال تصنيف
 الخصائص الخاصة لكل منهما وهذا يؤدي إلى القول بأن ما يميز
 الشعر هو عنصر الموسيقى والوزن والقافية، غير أن أمروث اعترضنا
 على هذا الرأي بقوله بقوله: أن القافية من مميزات الشعر 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، فهو بالمعنى الشكلي الخاطيء، ويقتل الطبيعة الجوهرية
 للشعر أو الشعر. ويضيف هؤلاء بأن التصنيف ينبغي أن يتم بالتركيز
 على اختلاف المعنى الأول لكل من الشعر والشعر، وبأن المعنى
 الأول للشعر هو ما يسمى بالخاصية الشعرية أو الحالة الوجدانية،
 وهناك من يرى بأن الشعر شيء كائن لا يحد بالشعر وأنه أكثر
 إثارة للمشاعر، بينما يرى الشعر الشعر والشعر.

لكننا يمكن أن نسمي نوعاً بين الشعر والشعر في استخدام اللغة،
 فقلنا في الشعر أكثر تواتراً وإيجازاً وقلت غلالاً متعددة أكثر من لغة
 الشعر، فقلنا في الشعر التكاليف غيرت العلاقات المتعددة لتكون هذه
 الألفاظ أكثر غيرة على الإيجاز بالمعنى الإنشائي والمخاطبي
 والتكرير، ومع أن الروائي مثلاً يختار الكلمات والألفاظ بدقة فإن

الفرق بينهما في الدرجة، وهناك من يرى بأن كيفية تلقي الفن كثير ما تحكم في شكله وقيته أيضاً لذلك فإن تباين لغة التصيد عن لغة الرواية أو لغة المسرحية لمسه كيفية تلقي هذه الأنواع، فالمسرحيا تلقى بزاوية وطريقة، والرواية تلقى بزاوية، أما الشعر فيلقى بمسار 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 القضية من النقاد والمفكرين يتفقون 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 جاناً وراء سائر في كتابة¹⁰ وما الأدبي إلى إخراج الشعر من دائرة الفن الملتزم.

والشعر نفسه يهدف إلى أنواع منها:

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

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

موسيقية ويسمى البعض بالشعر الوصفاني أو الغنائي لأنه يجر كثيراً
من انطباعات الشاعر وانفعالاته.

— الشعر الملمعي: وهو الشعر الذي يروي قصة بطولية لونية
وتتألف الملمعة من عدة آلاف من الأبيات.

— الشعر المزماني: وهو الشعر الذي يتل على خشبة المسرح
وقد اقترع على هذا النوع بسبب زخرفة الشعر.

— الشعر التعليمي: وهو الذي يختلف إلى تعليم الحقائق
ويختلف عن النظم كما نرى 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 والمخطوطات 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 القادر الملمعي كما — في
الأدب الغربي، وإن وجدت الملامح الشعبية فسيروا عنها، وإلى
الغالبية وسيف بن ذي يونس الخ و لم 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 الحديث هي رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي ظهرت عام 1914. كما ظهرت أول قصة قصيرة لمحمد إسماعيل عام 1917 تحت عنوان «في الظل».

ولا بد أن نذكر هنا أن ظهور أنواع أدبية حديثة في أدب الحديث والمسرحية، الرواية، القصة القصيرة، وحتى الشعر المصغر أو ما يسمى بالشعر الصغير قد أتى اقتصادياً وحوارياً وثقافياً وأيضاً لا يزال مستقلاً 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 جهته مراحلاً سياسياً واقتصادياً.

ويجد أن استطاعت 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، ورأى 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 الموقفين بمكسبات مما 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 أطوار المثقفين العرب، كذلك والمتمثل في البحث عن
الثبات أو التغير في ملامح الشخصية القومية بعد الاستقلال الحضاري
والاستيعاشي والغرب الأوروبي، والذي يمر عبر قضية العلاقة بين
الشرق والغرب، وقد كانت مواقف أمثالنا ومثليها ومثكربنا متباعدة
إلى حد الغش.

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

رابعاً: يمثل الموقفان أن الأوجه والخصائص الاجتماعية
المختلفة في الواقع العربي والتي ارتكبت - أو لم تكن - إلى ولادة هذه
الأنواع الأمية فالموقف الأول يبرز نقليها إلى الخارج إلى الغرب
والآخر يميلها إلى الماضي، وهكذا فإن الطرفين يفتتان الحاضر.
لذلك، يسم الموقفان سماً بصورتهما عن تفسير نشأة هذه الأنواع
الأمية الحديثة لإثباتهما أن الظروف المحلية المحيطة بولادتها.

وأخيراً لهذه القضايا التي يشارك فيها أصحاب الموقفين يمكن
القول: بأن الموقف التراثي يخلط بين مفهوم الحكاية والفن، وفي
الفن، وفي الرواية كعند الحديث، فلا يخلو زلات غضب من

التقصي والمنكبات والأساطير وليس غير ذلك كله كلها تختلف من
 فن الرواية الحديثة من حيث الموضوع والأسلوب والهدف، ولا
 تكسر حدًا هذا النوع الأدبي على هذا الأساس بل إن فن الرواية مثلاً
 لا بد له من أوضاع مثالية لظهوره وإنشائه فلا بد له من طبيعة وانسجام
 بشري، وكيف يولد علاقات اجتماعية مركبة، إضافة إلى مستوى من
 التعليم الذي القراء والقراء على القراء ووقت فراغ ودور نشر ومنكبات
 ومعتقدات... الخ.

أجل كل ذلك ينبغي وجود هذه الأنواع الأدبية في العراق، ولذلك
 لا بد أن نحاول ثم وجدت هذه الأنواع الأدبية الحديثة في مصر
 بالذات؟ ولماذا لم تظهر هذه الأنواع في مناطق أخرى من الوطن
 العربي إلى الآن مثل شبه الجزيرة العربية والتي لا يوجد بها مسرح ولا
 رواية).

لما المؤلف الثاني الذي ينبغي وجود هذه الأنواع الأدبية في
 العراق غير عميقاً مستوردة من الغرب أو يرى في أفضل الأسرار بأنها
 جاءت بسبب فكر المجتمع العربي بالغرب، فإنه ينبغي أن نتذكر
 نتيجة وليس سبباً لظهور هذه الأنواع الأدبية، فلك أن نتذكر لا بد له
 أن يخطر أو يتطرق ما يتنام 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
 أصحاب هذا المؤلف يظنون تفسير أسباب تباين الأنواع الأدبية
 العربية من الأنواع الأدبية الأوروبية في ظروف ولا تهم.

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 ومنها وحتى لغتها وإذا نجهد في ربط هذه الأنواع الأدبية بمركبة القصورات الاجتماعية في بلادنا، وبصورة أخرى ربما أكثر دقة نحن بحاجة إلى تأسيس اجتماعي أدبي عربي الحديث، وأحسب أن هذه المهمة تقتضي على سائر القروى التي نعيشها مركبة الأدبية والتجديد. 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 القنن يوم أن 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 نجرة الشعر العربي الحديث ابتداءً ونقلاً.

وبني أمراً أن أقول بأنه لا ينسب أدبي عربي اختلعه تلك الأنواع الأدبية التي ظهرت في أجيالها، فكل منضج سماه وخصائصه وبناهي كونه الأدبية.

١٩٩ - هذه المقالة نشرت في العدد الرابع من مجلة الأنواع الأدبية العربية، سلسلة من منشورات مركز أديب في إطار اللقاء الأدبي الذي عقد يوم ١٩٩٩، وتابعت أديب.

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 المتاح للفلسفة، فهناك من يرى أن التطور يحصل متى التمرر كما يحصل معنى التمرر ومن يقول يحصل التطور متى أن تتم المستويات سلباً أي التمرر أو التقدم التمرر، والتمرر مع التمرر التكيفي وهناك أيضاً حديث، وهناك من يرى أن التطور أساسه الصراع والتنافس والحركة الدائمة، ولهذا مفهوم التطور إلى الدراسات الأدبية أحدث علاقات واسعة بين اللغة والمفكرين، تعود أساساً إلى الدراسات القديمة حول مفهوم التطور من جهة وحول التطور الأدبي من جهة ثانية.

ولما أخذنا التطور بمعنى التمرر سواء أكان هذا التمرر سلباً أم إيجابياً فإنه يمكن أن ندرس مظاهر التطور في الأدب، في لغة الأدب المعاصر التي تختلف عن لغة الأدب القديم، وفي الموضوعات والمضامين والأشكال والخطابات وفي الوزن والموسيقى الخ... وفي فن المسرحية مثلاً نجد أن هناك تقرأ المصاحبة صورة البطل المسرحي فقد كانت صورة البطل مقصورة على الأكلية ثم اتسعت الأكلية ثم الأبطال الأسطوريون، ثم هيئت عليها صورة الملك أو الأمير ثم المفكر والعالم وأخيراً صورة الإنسان العادي، وفي الرواية نفس القراء في صورة البطل بصورة المتطفل وصورة المرأة وصورة الفلاح الخ... كما نفس انطلاقاً من التطور في الشكل الذي يعتمد على القوميات والمذكريات والمراسل إلى الشكل الذي يعتمد على بناء عقدي أكثر تعقيداً الخ.

وسنطرح فينظر هذه تهيئة إلى السؤال الأساسي وهو كيف يتطور الأدب؟ هل الأشكال الأدبية المتغيرة متخذة من الأشكال القديمة مع التعديل الكيفي كما تقدم؟ وهل يتطور الأدب بتغير وعيته التي ترمي إلى تغير طبيعته أو مضمونه، أم يتطور بفضل قومن كسائر الأديان الآخرين، أم بفضل السببين الكثيرين، أم بفضل التطور الاجتماعي والفلسفي والاقتصادي، أم بفضل قوانين غائية داخلية خاصة به؟ وأخيراً هل يتطور كما يتطور بقية الظواهر الثقافية أو كما يتطور العلم، خاصة وأن مبدأ التطور في الأدب قد استلهم من مبدأ التطور في العلوم الطبيعية؟.

يوضح هذا التدرج الفيلسفي في وجهات النظر التي يتصل بها في العلاقة التطور والأدب، وبفضل استلهام 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 نجد بحث مبررث سيستره الطغمة القوية وسيد عام 1907 أول محاولة للتوفيق بين تاريخ الفن ونظرية التطور، قائدة على المنهج الطبيعي، وأطلقت محاولة سيستر محاولات أخرى في تطور الفن مثل محاولة جيوليت لين في فرنسا وهجروسي في ألمانيا وهاموند في انجلترا... وقد طبق مفهوم التطور على التوسماني والأدب والفن... الخ وانضمت لهذا التطور بدالاته الأصلية على تولد التنشيد أو النسر أو الارتقاء ونحوه، العملية كما هو الحال في علم الحياة على أنها عملية مستمرة عن طريق التغير

السلافي أو الانشقاق من جبل إلى جبل. لكن مع إصرارهم الذين الأسلوب
 فهي جديدة في حقا الصغير السلافي. في حين أنها تتأخر عن طريق
 المسحاة والطبيب في حقا صغير الفتوة. وقد أضاف «ميسرة» وأن
 لم يلبثها لولا عدداً الأول أن التطور يوافق مع التقدم والفتى أن التطور
 والقانون عام من قوانين الطبيعة^{١٨٨}. واستمررا لهذه المحاولات حاول
 «فريدير بونيسرة» الذي سبقت الإشارة إليه - أن يحصل مع الأفكار
 الأسمى سعياً لهذه كक्षा عضيداً وقال بأن القرن الأسمى يوافق لم
 يتحصل كما يعمل الأفكار القوي بولك مثل طرح «بوليسير» ولكن
 أن يحصل إلى لون آخر، وهكذا - كما قال برونيسر - وأدت الفلسفة
 الفرنسية مع جوديل وانقضت مع نوليسر وفي القرن السابع عشر
 تحول الفكر الفاني على يد «الرب إلى لون الفلسفة ليعود سيرة
 الأولى على يد روسو في القرن الثامن عشر، وانقضت لواء برونيسر بأن
 العمل الأسمى لا يكون مستقراً إلا بغير حالات أو سبلات ثلاث:
 إكمال وسائل المعرفة [بأن الثبات يكاد جسد وطول وطول
 ساطع يبلغ هذا النمط يبلغ الإكمال، فيصير أن يخرج العمل الأسمى
 إلى الوجود عندما يكون الشكل المسند من هذا اللون في أوج
 حيويته لأن الألووان قزماً واحداً فقط والثبات الذي يولد قبل الأوان أو
 بعد الأوان لا يستطيع أن يبلغ النوراء وهذه النظرية على نظرية «تير» -
 وقد كان برونيسر أحد ألبانه - تعالج خيرات مرمومة لحياة الخط
 حية أكثر مما تعالج تطور الأدب في محصوره، وقد انطعما رديه

^{١٨٨} التطور في الفروع الحيوانية من د. ر. د.

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 التسلسل الأدبي، وأساءه ويؤخّر إلى دراسة الأكتاف حين بالغ في
 استمرار 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
 بتأثير الإنسان وأصلاته وتكوينه، 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 تسبغ
 الحقائق القديمة، ومثلان الحقيقتان اللتان تتحكمتان في تطور العلم لا
 نجدعهما في تطور الأدب، ذلك أن العمل الأدبي الجديد والقديم
 يأتي الذي يضيف جديداً إلى مسار الأدب لا يأتي نتيجة التجمد
 على الأعمال الأدبية القديمة، كما أن العمل الأدبي الجديد والتجديد

١٢٠ وهو أول ما وضعه الفكر في صياغة تطور الفرد من هذا الوجه، وفي
 كتابه «الإنسان» ص ١٠٠ وفي كتابه «الإنسان» ص ١٠٠
 القادري، وفي مقالة في نظرية الأدب ص ١٢٠.

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 بحيث 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 والفنانية 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 منطوية ومن ثم قيل بأن أغلب الخطوات في الفن ليس نشوءاً أو ارتقاء حقيقياً وإنه لا يكثر في الأساسيات، بالأحداث المتغيرة أو الأسواق الاجتماعية، وهذا يعني أن الأصول الأدبية عبارة عن عوامل 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 والتسوس هنا في القرن العشرين
 كلام كانت حين يقول «إن كل غلاف يبدأ من البداية في حين أن وعلى
 العلم من ناحية أخرى يبدأ حيث انتهى مسبقاً»^{١٨٩}، ولا شك أن هذه
 الآراء تكلف عند النظر في الأدب حين تنفي تأثير وفكر بين أدب
 وآخر كما أن كلام كانت يوحي بأن هناك قوى غامضة تسبح السوعية
 الفنية وهو ما يهدد مرة أخرى إلى إلهام فلاطون، بل إن هذا المعنى
 يمر عبر «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 خبرة
 الفرد وخبرته والاعتماد من هذا وذلك أن «كسب العمل الفني يمكن
 فيما هو أبعد من مجرد التمسك في السلكة المثلثة أي سوعية
 العبارة التي تجعل من الوصف، كما يمكن في القراءة البديعة 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 - الظن في العبارة ج ١ ص ٢٨.

١٨٩ - السراج نفسه ١ ص ٢٨.

غير غير مفيد بأي تقليد وأي تعليم، بل إنه يترك الحياة وهي أو إلهام على القوس متفاد، يهبط إليها عذفاً وخطاً من التبعوع الخارج من القوس ولا يمكن أن يكون بلطف أسير مثلاً لأهل القوس مما كان عليه لأهل القوس عاشوا في أقدم العصور^١ إن هذه الأراء تسلطت على العالم وتطور وتقدم لكنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن القوس وطبقاً لهذه الأراء فإن القوس والأشياء يسير في مسارات خاصة به، فهو يخرج نطاق عملية التطور لأن الأشياء الفرد عالم مستقل قائم بذاته لا يتأثر بتأثير من المبدعين، إن مفهوم التطور والإيمان به لا يتلخج عامة على مبدأ الإبداع الأسمى من جهة والتفرد الأسمى من جهة ثانية لأن التسليم بالتطور الأسمى يعني التسليم لإتزان عديدة في عملية المصداقة الثانية هناك كان الأسماء ظاهرة متطورة فهو يؤثر ويتأثر بالخاصة والقوى الاجتماعية والأفكار السائدة والأمصال الثانية المتطورة والتقدمية كذلك، لكن كل هذا يتألف مع نظرية الإبداع الخاص المستقل التي تربط الإبداع بالمعقولة الفردية، فالأشياء - من وجهة نظرنا - يدع أشكالاً ثانية جميلة من أمصال نفسه أو من اتصاله الوثيق بالطبيعة وحدها.

وهذا القول به يتلخج من الصيغة إذ أن الأبداء المتغيرة يسهون بالفعل في تقدم أمصال ثانية عديدة تروي المسار الأسمى، لكن الاختراض عليه قد يتلخج من وجهة نظر قوية ترى أن المعقولة وهي أكثر المتطامير تروياً والبراً لا بد لها وأن تتقدم أو تتسجم مع العصر

^١ المرجع: ج ١ ص ٨٨.

الذي توجد فيه أي لا بد لها من شرط ^١فرضي محدد، بل لكل من
 القوية هو في مرتبة العلم والفهم والاستيعاب الثلاثة الشروط
 الفرضية، إضافة إلى هؤلاء الذين يفرضون فكرة التطور استناداً إلى
 الفصل بين العلم والأدب، وإلى القول بأن كل أدب عالم مستقل،
 فإن هناك مفكرين غيرهم يفرضون فكرة التطور استناداً إلى صحيح
 آخرى لا يعتمد كثيراً على صحيح السابقين، فبدلاً من القول بمرتبة
 الزواج الأدبي فإن هؤلاء يقولون بأن كل عمل أدبي عمل فريد،
 وهؤلاء يفرضون مفهوم التطور في الأدب بشكل واضح وصريح.

ففي حين يذكر بوفيل عونية أي تقدم في الفن وليس لنا تقدم
 في الفن ^٢، فإن مندس إلبوت يفرض حقيقة التطور الأدبي
 فريده بدلاً تماماً من وجهة نظره فلسفة الفوطيكية مؤكداً أن كل
 أدب أوروبا من عهد هوميروس إلى وجود جوانس ويشكل تراثاً
 متوحداً، ولا يعتمد كرواية عنها حين يقرر هناك كل عمل في إنا
 هو عمل فريد ^٣. وقد روج كرواية هذه الفكرة ورفضها فلوستكر
 والجند في قوله: فإن كل عمل من أعمال الفن إنا هو في جوهره
 حاضري خاص لا يتجزأ، فالمعمل الفني نتيجة طريقة الزواج 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 بل 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 والمطروح أن بحثنا في الصفة المسيحية وإثر الملامح المشتركة العامة والملامح الخاصة المسورة. وإذا كان أرسطو وأبوالفراسدين وإسحاق السعديون يرفضون فكرة التطور ويحذرونها بما كيدهم فزعم السيدج مراد وفرعية العمل الأدبي مراد أخرى. فإن نظرية الاستكان تكلف مرة أخرى موقفاً متطرفاً لكل هؤلاء في هذه القضية الهامة.

وقد سبق أن قلنا بأن نظرية الاستكان ترى بأن عملية الإبداع الأدبي تحتاج فعلية اجتماعية كما ترى بأن التطور أو التفاضل أنواع ينتج من حركة المجتمع. يعني أن التطور يحتاج لحركة الصراع والتضامات. وإذا انتهى الصراع انتهى الحركة وبالتالي انتهى التطور. ولكن الأدب بمقتضى نوعه متأخر عن مقتضى أشكال الحركة

يقول الأدب لقوانين تطوّر خاصة به تبعاً للحال؟ يجب أن نعلم هذه النظرية بأن الأدب لقوانين خاصة ترتبط بمصالحه القويّة كما أنه يخضع في الوقت نفسه للقوانين العامة التي تحكم الظواهر الثقافية العامة، ولقوانين الطبيعة ترتبط بالقوانين الأخرى، والحاجات الجسدية المستجدة وقوانين اللغة ومردفها باعتبار أن اللغة مادة الأدب، ولكن طالما أن الأدب جزء من الثقافة فلا بد له أيضاً أن يخضع إلى القوانين العامة التي تحكم الظاهرة الثقافية بشكل عام، وعلا على أن الأدب لا يطرح العلم، كما يعني أن الأدب السعيد ليس أفضل من الأدب القوي، فالطريق الأخرى يخضع لقوانين خاصة لدية ولقوانين عامة، وعلا يعني أن الأدب الحديث أكثر تطوراً من الأدب القديم لكنه ليس أكثر تقدماً منه أي ليس أفضل جدياً وهذا من الأدب القديم.

إن السبب القوي الذي يتسببها سطره النظرية في الأدب ولكن تعمل في قوانين بأن الأدب ليس تراكمياً ولكن على الرغم من الخصائص الخاصة للظواهر الأدبية فإن الأدب تراكمي بعض الشيء في أساسياته في الموضوعات، وفي المحتوى، وفي الأفكار وفي الأسلوب، ولو أنه في هذا كله أقل من العلم.

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

1990 يقول مرقس نظرية الإنساني من التطور في الأدب. انظر في كتابه الكتاب الإلهاميات
والفلسفة الأدبية، د. ترويتشيكوف، ص 104، وهو يعرف تطور رواية 1919-1920.

والفأ بالفتح روعها ونال جنداه بالفتح فية بعد من حيث الضم
المشهور بهاء وليس جنداً على كل لبيب أن يبدأ من قول الله
لجند

إن لم يكن لا يستطيع أن يطرح الفاعل بالياء فهو يدل من
جود في هذا السيل فهو مطير ومطاف ومطور ومطيف ويراب من
جند في شيء من الأمثلة لا كل الأمثلة. إن الأصل الأمية
التي أصبحت لها وجود عن طريق عملية طويلة من التطور مع
التدخل القوي والكيفي، وتطور أضاف جديدة للشكل، والتجاء إلى
التجدد الجديد، وهذا يعني أن الأدب بطور بالفعل لكنه لا يعني أن
الأصل الأمية محسن أو تقديم، أو أنها تنمو بصورة واحدة في
إتجاه واحد، أو أنه يتبعها عامل سبي واحد معين، أو أنها تنمو
تستمر في نموها بالضرورة في المستطيل، أو أنها تتطور بصورة
مستمرة دائمة وفي كل مكان دون أن يخضع 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 التطور الثقافي مع تغير لفظي، تراكمي، تطبيقي
قد حدثت في القرون ولا تزال تحدث، وأبست هذه العملية عامة
وشاملة، 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^{١٢٩} لكن هذا لا يعني إذا ليس هو مجال بحثنا، وحسبنا أن تأخذ الأيدولوجيا تعني 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

١٢٩ - استمد من الفصل نظر في الأيدولوجيات، ميشال فا، ص ١١٤، رالف وود، الماركسي، بيروت، دار الفكر ١٩٨٢، وعمل العلاقة بين الأدب، الأيدولوجيا لمفظة هذا من الفصل الأول من كتاب يفسر في إطار الفكر الغربي، د. عبد الحليم إسماعيل، بيروت، دار الفلم، ط ١، 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 إبان مصنوعة من مواقف المجتدة المشتقة
والأدب من ناحية ثانية هو التعبير بالكتابة عن موقف 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 عمله الأدبي؟
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 الفكر والفن والفنم الذكي
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 فهمها 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 الجهر بالبشر 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 كانت لأدب ولاكرام بعلمه أعتابية مرة وفلاسفة وعلماء حذلية شكلية مرة أخرى وأرسطو.

لما نظرية الفهم قد أسي فلاسفتها وتلقاها وأيضاً بالفكر عالياً عاماً بلغة وبها وبكلماتهم بالسرقة الشخصية والسرقة الفردية وقد نظروا ذلك السجداً مع سمرة الطبيعة البيولوجية في المجتمع الأوروبي، ولا شك أن هذا الإيمان بالفكر والفكر البشري الخلاق القادر على ابتكار أي شيء من ذاته ومن أصله نفسه أصبح جزءاً من البيولوجية الطبيعة البيولوجية التي كثر في العصر الأديني كثيراً كثيراً على صعيد الموضوعات والأساليب والأفكار على الرغم من أن التطور العلمي واتجاه دراسات علم النفس قد وضعت بأن البشري لا يمتاز عن بقية البشر مع أنه يميز عنهم.

وأما نظرية الخلق بالفن واعتبرت الفن الحق الفن الذي لا يرتبط بأية مفعلة أو فاعلة، وقالت بأن الأفكار والمضامين ومواقف الأديان لا قيمة لها عند كانت ترى أن الحياة قيمة ورمية وأن الاستكشاف شيء عائد لا سبيل إلى إصلاحه... بل إن الشيء الجميل في هذه الحياة هو الفن فاست به كتاباً في حد ذاته. وقد أصبح هذا الإيمان بالأدب كتابية في حد ذاته أيضاً تهريراً باسم بالعرف والأدب الرفعة والموسيقى الصناعية مع الهروب من إعطاء معنى مختلف. 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 باسم أنهم يسمون ذات علاقة حميمة باعتبار الموضوعات أو في الشخصيات أو في الأحداث وحتى في استهدافهم القراء وبعد أن طفت على ذلك في أدب العربي في أمثال حكاية وقطار وأهل حسي وغيرها.

لا شك إذن بأن أيدولوجيا الكاتب تؤثر في رؤيته للأدب وقدره ووظيفته وانكسار على العمل الأدبي موضوعاً ومضموناً وبنية 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 إن اعتقد موقف الأديب هو العاكس لاعتد إيديولوجيا
الاجتماعية والأيدولوجية فالأديب في الحقيقة أو بعبارة يقدم لنا
رؤية محددة من المجتمع والحياة من حوله وهذه الرؤية قد تكون
مستقة الواقع وقد تدور للتصالح معه كما تدور إلى تجاوزه وتخطيه
وكل هذا يعود بحسب الأبناء الاجتماعى والأيدولوجى كذلك
ويذكر القول بأن الرؤية الفنية المستقلة والتصالحية تستخدم الأيدولوجيا
المسلطة وتقدم العالم الفني ساكناً مستظراً وهو ما يقدم العمل الأدبي
مساحة الحركة والحيوة أما الرؤية التجاوزية فإنها تقدم العالم الفني
حلياً بالحركة والحيوة لأنها تجسد التناقضات المسألة في
المجتمع، وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإصلاح
لأنه يرقى بالعمل الأدبي من الشاعية الفنية والجمالية.

إن كل ما تقدم يؤكد بأن العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا
علاقة عسيرة وهنا نصل إلى سؤال عام يربط عمل الأمم في العمل
الأدبي والفكرة أو الموقف الأيدولوجى أم الإحاطة الفني؟

هناك لا يهتدون سوى بالفكرة أو الموقف يفتي النظر من
العلاقة الفنية وهؤلاء يترسون ما يسمى بالمقد الأيدولوجى
والمقابل هناك فقد لا يهتدون بالفكرة أو موقف الأديب بل كل
عنهم بحسب على الإحاطة الفني أو العيافة والتشكيل القوي والفني
وهؤلاء يترسون ما يسمى بالمقد الفني أو الجمالي الخلقى
وكلاهما مخطئ، لأن الانحياز بالفكرة أو الموقف يفتي النظر من
مخائلات العيافة الأدبية يجعل العمل الأدبي أقرب إلى ما يسمى
بالأدب الدعائي، وسواء لم الأدب الدعائي أية فكرة ويكون متفرد

لأن الأدب يعتمد على الإبداع والابتداء والتصور والتجسيد وليس من موهبة تقديم الأفكار. كما أن الأدب الفصحي يفلح 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 وبطريقتها السليمة.

كما أن الأصنام بالإطار الفني والفكري والفنكيكي دون إغارة الفكرة أو الموقف أي انصاف بعد عملاً قاصراً لأن السيل الأساسي الذي يخلو من موقف يفتقد بوزنه لأنه يفتقد إلى شرط السليبي من شروط نجاح القصة الألفية السيل في التواصل مع القراء فالأدب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز لنا مهارته الفنية وروايته القوية، وإنما يكتب بوعي من مشكلة اجتماعية أو ثقافية وفكرية، 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 السيل الأدبي. وقد أصبح واضحاً في أواخر هذه بأن التركيز على مفسرون السيل الأدبي لا يقل حدة عن التركيز على شكله وأصنافه. إن إحدى مهام النقد المعاصر هي بيان درجة التفاعل والتضاد بين مفسرون العمل الأدبي وشكله وبهذا يمكن الأمر بأن كل قول يعطى على موقف كما يقولون مغاير ومغاير يعني أنه التزام الأدب بالأيديولوجية معينة بوزن من فهمه المجتمع والحياة وهو ما يميز أدبه بعد ذلك من

أدب أدب امر عاجز عن تحديد موقف فكري واضح ولا يستند في تصوراته للحجة 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 الميخنة الأنسية 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 وخطبه. لذلك فإن المهمة الملقاة على الأدب الخارج عن كل إقامة علاقة صحيحة بين الأيدولوجيا والأدب تسم بالكار وقاتل والاستسلام. أي أن الأدب الخارج عن قضي 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 من الأيدولوجية نسبة لكل منهما بطور وحسب نوع مخططات من الأمر، 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 يتغيران 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 أصناف 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 وشخصية 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. فلكل أن البحث عن وظيفة الأدب ينطوي بالضرورة - أو يعني - البحث عن مهمة الإنسان وبالتالي فإن إيمان النقد بفهم متعدد للأدب ونظيره ووظيفته يأتي انعكاساً - أو عكساً - لموقفه من الواقع الاجتماعي كما أن موقفه من الواقع الاجتماعي ولو انعكاساً الأيدولوجي، يعكس على موقفه من الأدب ومهمته. وكذا أن المرء يستطيع أن يستبط الأيدولوجية القائمة 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 بالدرجة 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 ومادة وثقافياً يرتبط بتفاعيم محددة للإنسان ومهتمة والعلاقات الاجتماعية السائدة ورواية مستقبلية، وعليه فإن الأدب يعطى في عبء الأنثي أن يصعد رواية من المجتمع والظلم، وكذلك القائد في تعامله مع العمل الأنثي يصير من رواية من المجتمع والعالم.

الأدب وعلم النفس

الأدب وعلم النفس يتوكلان في مسيرتهما واستعدا قاصديهما من أجل زكّين من أركان الأدب والأدب - العمل الأدبي - القارئ، يفتي بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية والوجدانية لدى المبدع والقارئ. وقد قلنا سابقاً أن نظرية التعبير في محاولاتها التركيز على أثر الانفعالات والمواقف وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرونية وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألفت بأشواء على عملية الإبداع الأدبي من وجهة نفسية أو حاولت أن توضح الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس الموقد.

وقد ظلت عملية الإبداع الأدبي تكتسبها التفسيرات القاصية التي تدل على السيرة وراء هذه الظاهرة المعسورة إلى أن جاء علم النفس وأقدم دراسات علمية مستندة حول الإبداع الفني وأقدم مناهجها الحديثة لعل أهمها أن المعبرة لشمالات ذاكية منظمة يميز صانعها بقدرة أكبر على عمليات التركيب والتبسيط والربط والتنظيم عن بقية الناس، فالمعبري لا يختلف عن بقية البشر سوى في الدرجة، وفي

منهجية العربية لدراسات واقعة في هذا المجال قام بالأولى الدكتور
 مصطفى سويده بعنوان الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر
 عابداً^{١٢١} ثم تبعه تلميذه الدكتور عصري بحيرة بدراسات أخرى
 فكتب حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية^{١٢٢} ثم قام
 بدراسة أخرى حول الأسس النفسية للإبداع الفني في
 المسرحية^{١٢٣} 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 المتلقين، وهذا يمكن الأثر بأن علم النفس الحديث قد
 قدم تفسيرات جديدة للأدب لمثل أهمها محاولات فرويد، واليهود
 براون، 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 ونماذج علم النفس الحديث.
 وسواء كنا مع هذه التفسيرات الجديدة أو عيناها فإن الأثر
 الذي لا شك فيه أن هذه الدراسات والبحوث قد تركت بصمات
 واضحة على الدراسات الأدبية والنقدية، إلى حد يمكن القول به بأنه
 لا يوجد نقد حديث أو معاصر إلا واشتغل بدراسة النفسية
 لمعطيات نفسية.

١٢١ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر: د. مصطفى سويده القاهرة دار المعارف ١٩٩٥.
 ١٢٢ الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: د. عصري بحيرة القاهرة دار المعارف ١٩٩٥.
 ١٢٣ الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: د. عصري بحيرة القاهرة دار المعارف ١٩٩٥.

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، يخلو القباب، يزهو حمام
 السيارات، بأحداث الثاني من حولة، وقد يشعر بالفرح والحنين أو
 شعر 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 النسبة
 الأكبر من اهتمام في هذه اللحظة، أما ما قلل به غلونا والاهتمام

199 - تعريفات علماء المصطلح النفسية والألفا السوفيتية مستلة بتصرف من كتاب علي الله
 الأمية قد كثر عبد القوي عيون، بيروت، دار النهضة العربية 1971 من ص 14 حتى 16.

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 والتحيات التي تكون في
العلاقة ككلمات، فإننا ذكرت أممات وعلى غير توقع هناك وحيات
والفكر كلمة بالمتنبي أو غيرها فيعرف أن هذا القضي 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 الحيواني أن الأفكار
كالت مستكة في منطقة ما وراء الشعور أو غاية الشعور، فكل
التجارب التي تحل منطقة الشعور تدخول 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 غاية 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
فلمستأنس ولم يكن لماضي القريب أو البعيد تأثير في حياته ولم يكن
في فترة الإقادة من لتجارب الماضي في حل مشكلات المستقبل.
من ذلك واضح أن كل من تصور ومثيل، وشكر وذمير وليس

المخاض على الباطني، إلا يستند أكثر جهوه والفكره من أطراف
الباطني وأحداثه المستبعدة 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 التجارب العقلية
وإختلافها في أن التجارب السدرة التي تنحدرت إلى اللاشعور أو
العقل الباطن كانت مرة مؤلمة.

فنعلم هذه التجارب رغبات لم تتحقق أو مخاوف عرت
كيان النفس، أو أفعال لم يسمع لها نظام المجتمع، وفيرة الحياة
الاجتماعية والتحقق، فانحدرت إلى أعماك النفس، وأن بعد من
الممكن استدراجها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية، من هذه
الوسائل أسلحة النوم، فتورم السطحي، السطحي النفسي، عيالات
النوم، والاعمال، الاضطرابات النفسية، العقل، وفي هذه الحالات
التي تخرج الرغبات المكبوتة والأفكار الدفينة السارية في منطقة
اللاشعور إلى منطقة الشعور وتتحول إلى أفكار النفسية.

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من التوابع النفسية
التي تدفع الإنسان إلى الاتجاج النفسي بصفة عامة والأفهم بصفة خاصة
مردها إلى الرغبات المحبسة والترواحات القابلية المكبوتة التي تزل في
الحياة الشعورية كثيراً لا يشعر به الإنسان (كما يرى فرويد) لأن
العقل الباطن ليس عادياً عاكساً ولكنه يظل فعالاً يؤثر في حياة
الإنسان العقلية على غير شعور منه.

الاستعدادات والذوائج

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

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 الذوائج فهو كل حالة فاعلية جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة وتؤثر على بعضي إلى غاية معينة. والذوائج مركبة من ثلاثة عناصر: من غير نشطة وسلوك يصدر عنه. وهناك يرمي إليه، والذوائج القطري عند الإنسان هو ما كانت طفراته فطرية. وهذه فطرية، أما السلوك الذي يصدر عنه، فعلى الإنسان أن يتعلمه في قلبه الأماني.

والفرق بين الإثنين أن الاستعدادات مرفقةا سلي، والذوائج مرفقةا ليداني، وإذا التمسنا لها تشبيهاً نسبياً فالاستعدادات كالآلات الساكنة، والذوائج كالسيارات التي تدفعها إلى الحركة والصل.

والاستعدادات والذوائج تتصل بالوجدان، فإنا نحس الاستعداد ونحبه في سر ومهارة كان السرور ولا كان الألم، وإذا نظر الذوائج النفسي بطرقه السور ونجدهت في النفس الفعالات سارة ولا حصل الألم والارادة 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، ومور 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 نظر طبعي تشابه بالمعنى في هذه الحالة إدراك حسي، فإن انصرفت عينك استطعت أن تراه أيضاً، وما تراه في هذه الحالة يسمى بصورة حسية بصرية بالمعنى الطبيعي.

والتصور حينئذ أصبح تصور قهري وتحويل لواقع الأشياء والتصورات غير التي يساعدكم على وصف الجاريم وميضاً دقيقاً، وتبين 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 الأبتكراني، وذلك لما له من مكانة ملحوظة في العمل الأدبي، والصور، والتحليل الأبتكراني هو في حقيقته استحضار صور أشياء لم يسن إدراكها في حقيقها إدراكاً عسيراً، والصور المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في أسلوبها، 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 جعلها التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما لها وجود تحليلي أو خيالي.

ومن التحليل الأبتكراني إسناد العمل إلى غير مصدره الحقيقي كإسناد التكلم إلى الحيوان، وذلك على قول الناصبي:

يقول بتمسب يركب حصاني أمن هذا يسار إلى الطمات
ومنه أيضاً إسناد الشعور إلى الجسد كقول العمري في التحليل
مخبراً على أيد أم:

لتحليل من أعضاوم مسخراً لا نظام قلبي ولا تكليف
ومنه إسناد بعض الاتصالات إلى النبات كإسناد الفعل الحس إلى الروح كما في قول حيدرة الأنطية:

وقاديا لفسحة الرمضيات واد سقاء مضاعف القيث الصميم
نزلنا نوحه فحسنا^{٤٢} قساليا حو المرجعات على القطم

ومن التخييل الابداعي ما هو سطحي وما هو عميق، ويكثر التخييل
الابداعي السطحي بأنه لا يخضع للإزاحة وبأنه ليس له غرض معين
وبأنه لا يعيد بآليات معينة ويستفيد من عمل في هذا النوع ما
يسمى بأسلوب التشتت. أما التخييل الابداعي العميق فيستلزم بأن له
غرضاً يتصور ما يشعر به الإنسان ويحول على انفعاله 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
أمثلة ما يجري بهن الشاعر وهو يعظم أهمية في موضوع خاص،
ويستلزم النجاح في التخييل الابداعي العميق علمياً كان أو غيراً، إذا
بأن ينفذ بطريقة التخييل العلمية، وعلى سائر، والى طريقة العلمية في
الحيات، ويكثر التخييل العلمي بغير بآليات، وعدم تكرر برامج العلم
الشخصي وعواطفه وسوء التشتت. أما التخييل الفني فيكثر بآليات
العلم وفوقه وعواطفه وشخصيته كما يكثر بآليات العلم وسواها،
وهو مضطرب إلى ذلك ليعطي على تصويره روعة ويصلح عليه ثوباً من
التخييل بغير العواطف، ويستلزم الأكاديمية.

التخييل المعنوي

ومن التخييلات العلمية المتوزعة في الإنتاج العلمي والتخييل
المعنوي، ويقصد به تولد المعنوي على القمن واحداً بعد الآخر
لوجود علاقة بينهم، وقد حصر أرسطو عواطف المعنوي في ثلاثة
هي التخليد، والتعطيل، والافتراق الزمني أو التمكن، فمن المعنوي
المعنوي يعامل التخليد أن ترى شخصاً فيذكره بشخص آخر 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 بالخيول 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 الابداعية 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 ذلك إلا لأن كسراً على إتيان الوجه واستعارته
وملائحته قد استدعت إلى ذهنه نظائرها في البشر فاختاره مشبهاً به.
وكذلك إذا سمع صوتاً غريباً وشبهه بصوت الفيل، وأسهل أنواع
التشبيه من حيث التفكير والإثراء 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
فصراً يكر على الرجال بتركيب

ب - أثر تعاضد المعاني في الاستعارة

عرفنا أن ظاهرة تعاضد المعاني في الأساس النفسي للتشبيه، ولما كان التشبيه أساس الاستعارة فإن ظاهرة تعاضد المعاني المعطاني تدخل عليها من طريق التشبيه كعناصر نفسي لها أصل.

والاستعارة كقوية تعبيرية تعجز عن التشبيه بالمعاصرة والإغراق في التمثل، فقلت في الاستعارة لا أرى شيئاً يقرب أمر في مبدأ أو أكثر كما هو الحال في التشبيه، وإنما أدركت نفسي أن التشبيه هو عين التشبيه به، بناء على التمثل المتخصص في الحقيقة وإنما يقول البلاغيون: إن الاستعارة تقوم على الاعتداء أن التشبيه والتشبيه به فذلك من أفراد كلي واحد، ومرد هذا الاعتداء بلباقة الحال هو الإغراق في التمثل والمعاصرة بتجسيم وجه التشبيه والتشبيه حتى يغلب على أوجه التباين بين التشبيه والتشبيه به ولا عيبا فيه، واحد.

وبعد الكلام عن الاستعارة نجد الإلتزام إلى أن البحث في معاني الظروف اللغة يظهر أن كثيراً من الظروف قد تستعمل في الأصل استعمالاً مجازياً على سبيل الاستعارة ثم التكرار التناول والاستعمال توطئت هذه الاستعارات وحللت هذه الظروف تستعمل في معانيها المجازية كما لو كانت من معانيها الحقيقية، وكثيراً ما تستعمل في كلامنا استعارات، وإن أن نلحق إليها من قلت قولنا: فلان عاقل، عاقل طريقة عريضة عريضة، فالقول والعرض والحق من صفات المعاني، فاستدعا إلى التوضيح، والاشارة هو من قبل الاستعارات، وكذلك الأمر في قولنا: عقل لم، رأي، فخرج، حكم، صريح، حفظ، باسم، الخ، والسؤال الآن هو ما لا سبب في انقاس مثل هذه

الاستعارات الاستعارية ألقب القائل أن السبب يعود إلى حكم العامة والإكاف وطول الزمن. ولذلك يمكن أن تسمى هذه الاستعارات باستعارات غير مبررة.

وبما يلحق بالاستعارة إسناد الحياة إلى الجمادات وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحيوانية والنباتية النفس في تحليل هذه الظاهرة موقفنا الأول يرى أنها من بابها مغلطات أسطوانة لدى الإنسان البدني. والقائل يعودنا إلى فرد الفرسك الإنساني إلى مبررة أن بيت فيمثل ما يحيط بالإنسان من الكائنات.

ج - تداعي المعنوي في الكتابة

الكتابة في اصطلاح علماء البيان لفظ أطلق ويريد لازم معناه مع جواز زيادة المعنى الحقيقي للفظ والواقع أن الأسلوب الكتابي يقوم على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل تداعي المعنوي لأنها باستعمال تستخدم التلازم ويريد المتلازم هنا كناية بكرة وماهية القدر عن التكرم مثلاً فذلك لما بين كثرة وماهية القدر والتكرار من التلازم. فالتكرم يستلزم ويستلزم القلعة كثرة تقدم الطعام للضيوف، وذلك يستلزم ويستلزم كثرة الطبخ، وهذا يستلزم ويستلزم القلعة كثرة إعداد الفطر، وذلك يستلزم ويستلزم القلعة أيضاً كثرة تخطيط وماهية القدر.

من كل ما تقدم يتضح أن الأساليب البديعية ترجع في المبدأ الأول إلى هذه الظاهرة النفسية الهامة في الحياة العقلية، ظاهرة تداعي المعنوي. 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 ومعارف.

الوجدان

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

الاتصال

هو حالة حسية نفسية تكثر بضطرب لها الإنسان حساً
ونفساً وتظهر أكثر عظمة والاتصال لا يظهر إلا حين تكون غيرة
من القرب في حالة نشاط وذلك كالخوف والرعب والغضب
والفرح والحزن والاشمئزاز والسحب والتهوؤ والاتصال ثلاثة
أوضاع أولي والثوري ومشتق فالأفعال الأولى هو ما يصعب غيرة
واسبق لها الاتصال الثوري فالأفعال مركب من اتصالين أو أكثر
وإحدى أمر يظهر الاتصال الثوري حين تكون غيرة أو أكثر في
نشاط وذلك كالإبراء المركب من الاشمئزاز والغضب والاتصال
يسمى مشتقاً إذا اتصل بحالة حدثت في الماضي أو إذا اتصل
بحالة متحدث في المستقبل فكل من الأسف والندم والحب
الفسر الفعل مشتق لأنه اتصل بحالة حدثت فالتفت على

وقومها أو تمتد عليها أو أباد جسدها بسببها، وكل من القتل
والزنا، وهبأى والقنوط اتصال مشتمل أيضاً لكنه يرتبط بعاطفة تعظم
وقومها.

العاطفة

العاطفة اتصال قوي، يصحح 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، ترجي فيه شواجع مختلفة وتتم
في نفسه مشاعر سارة لئلا، أو تعبط لديه بعض الشواجع وتتم في
نفسه مشاعر مؤلمة مريرة.

والعاطفة قد ترتبط بأمر محسوس فوصف بأنها عاطفة بحسية
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 والرفقة.

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 المستعارة كانت نسبةً في حين أن الاتصال حادثة عارضة.
والمحاكاة موضوع خاص تنحصر عليه في حين أن الاتصال مطلق غير
محدد بموضوع خاص.

الوجدان والأدب

قلنا بأن الوجدان هو ناسية السرور أو الألم التي تشكل بها كل
عملية عقلية، وإذا كانت الوجدان مزمناً من الاتصال والمحاكاة فهذا
يستطرح أن تكون 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 النفسي

إذا حدثت لك حادثة سارة أو حادثة مؤلمة في وقت الصباح
مثلاً، فإن الشعور بالسرور أو الألم قد يتجدد في نفسك صباح كل
يوم ولم يتم تحدثك تلك الحادثة السارة أو المؤلمة، فكل من الحادثة
السارة أو المؤلمة تسمى شيئاً طبيعياً أما وقت الصباح المتكرر يأتي
من الحداثتين فيسمى شيئاً مصاعياً. ولعل هذا هو السر في أن إقبال
القلبي يثير في بعض الناس شعوراً ساراً أو مؤلماً تبعاً لمتابعتهم في أثناء
الليل، ومن أجل ذلك كان القبان الذي نراه في استقبال الشعراء
الليل، فبعضهم من يندحرون ومن يذمرون وذلك لأن إقبال عليهم وحده
باعتباره شيئاً مصاعياً، كما أن إكثرة الوجدان اليأس، ولعل في ذلك
ما يقصر لنا ظاهرة من ظواهر الشعر العربي وهي شغل بعض شعرائنا
بذكر غير الأسباب والخصم بالترحم، فهذا أسلوب مقلد 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 من القدر الطبيعي المنطقة الحب التي
تدور المنطقة القليل. ولكن أبت 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 منك أو غيره

ومن المظاهر الوجدانية أن تذكر وجدان من ذلك أن بشر
وجدناً منك أو غيرك. تذكر العود لطرب ماضية السارة فقد تسبه
حاضر المؤلف. ولما هو يميل في ماضية ويتعجب فيه انضماماً بشعر
بعد بالسرور. على هذه الحالة يكون شعوره الوجداني الحاضر من
روح شعوره الوجداني الماضي. وقد يتجه ذهنه إلى ما كان يمر فيقلون
بين ماضيه السار وحاضره المؤلف. فيعبر الحزن ووجدان. ويكون
شعوره الوجداني الحاضر مضافاً لشعوره المؤلف.

ج - الكلمة الشعر ومراً لمجموعة من الوجدانات

فالمرة قد يلمس في حياه لطرب حسنة أو سيئة متصلة بشيء
محب ومن ثم يتردد على نفسه وجدانات سارة أو مؤلمة يسببها ذلك
الشيء فينظر إليها نظرة خاصة خاصة لتلك اللطرب. 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 الاختلاف في الحقلين إلى التناظر.



من خلال هذه المصطلحات والمفاهيم النفسية اتبين الصلة
الوثيقة بين الأدب والحياة النفسية كما يتضح أثر الدراسات النفسية
في إضاءة الكثير من جوانب عملية الإبداع الأدبي ويمكن القول بأن
علماء النفس كثيراً ما انغلغوا الأدب خاصة لمؤلفيهم 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
وأريج عاين الروبانيون وإعطاء لمحة مختصرة عن التفسير الأسطوري
للأدب الذي بدأ استمرارية تلك التفسيرات.

من الناحية التاريخية فليس الغرض الكثير من الملاحظات النقدية الهامة التي تستند إلى أسس نفسية وقد أثيرت قبل قليل إلى نظرية التطوير الأرسطية التي سبقت من خلالها وظهت الشعر والأدب. كما حاول ثقافتا الغرب القديسي أن يحددوا وظائف الشعر بالرغبة والرغبة والطرب والغضب وما إلى ذلك من حالات النفسية. بل إن مثالي هابز يرى بأن النقد كله كان نفسياً بحتاً. لكن كل هذه الملاحظات النفسية تختلف عن الدراسات المنهجية المنظمة التي استندت إلى مستويات علم النفس والتجربة. كما تختلف عن المنهج النفسي في النقد.

وفي ضوء هذه الدراسات المنظمة المنهجية نجد مفهوماً للأدب يمثل في كون الأدب مرآة عقل الأدب ونفسه أو هو صورة من صور التعبير عن النفس. أما فرويد فوحيير الأدب والفن صوراً مسوقة عن مواقف مكتوبة في اللاشعور. هناك من يرى أن اكتشاف فرويد اللاوعي أو اللاشعور أو العقل الباطن - وهي تسميات متعددة لنفسه واحدة - قبل القرن التاسع عشر بالليل. قد جعل علم النفس محوراً أساسياً يستطيع منه أن يفهم ويستشعر الأمور على نحو لم يكن محسوراً في أصول الأعمال الأدبية ومبادئها. ولعل هم الذين يستعملون التذكر من القراء النفسيين قبل فرويد.

ويرى فرويد - أنه أساس السلوك البشري هو اللاشعور ومخزونه من الدوافع المكتوبة التي تغل تغل فعلها بشكل متذبذب. بأن الدوافع المكتوبة في مرحلة الطفولة التي تتميز بالشعر والافصالات والخيال 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 تشد غمزة من
 فيه ويحسره غريزة، فغريزات الشهوة لها تأثير كبير في سلوك الإنسان
 والاشعور يستحكم في أفعاله ويساركنا ويوجهها أيضاً ولهذا ما سألنا
 الدكتور من خمسة الاشعور فإن هذه المشاكلة بعد ذلك تعود إلى
 عوامل لا شعورية أيضاً ومن هنا فإن الاشعور أو العقل الباطن هو
 مصدر عملية الإبداع الفني، فالأدب عصلي أو مرضي نفسياً وهو
 يندج أيضاً وفقاً كوسيلة من وسائل النفسي. لذلك فإن الأعمال الأدبية
 في جوهرها صور مشحونة عن الفؤاد المكونة في الاشعور.
 فالأعمال الأدبية تنبثق على مرض صاحبها النفسي، لأنها تتضمن
 العند والطجاج والتأويلات الباطنية، فبناج الأدب صورة لنفسه وخارج
 الحياة الباطنية، والطبع يمكن الإسهاب في عرض آراء فرويد وشرخها
 كما يمكن الإسهاب في نقدنا كذلك ولكن يكفي أن نقول في هذا
 السبيل أن الأدب إذا كان عصلياً فكيف يتوجه للأخرون؟ والأهم
 من هذا هل مرضي الأدب النفسي هو الذي يجعل منه يندج؟ وإذا
 طغى الأدب من مرضه وعصاه فهل يصبح غير قادر على الإبداع؟
 لا شك أن هناك أسئلة أخرى عديدة لها أجوبها يمكن إيرادها في هذا
 السبيل ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن فرويد قد أسهم في توير
 مشكلات الحياة النفسية كما أن كذلك عن 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 والفناني في العصر الحديث.

كما استطاع طبيب فرويد - الذي نشأ معه فيما بعد - أن

يقدّم فوائد كبيرة للفرد الأممي، ربما كانت فوائد تزيد على حد كبير
ما هو يود كونه.

وتابع فيما يلي من أفكاره-أساسيين- والمحتاج الطلبة
واللاشعور الجماعي، أما فكرة والمحتاج الطلبة فهي حسب تعريف
بولغ صور إنسانية لا شعورية أو رومانسية لتفسير المعتقدات لا
شعورية، لا تعنى مشترك فيها الأسلاف في تصور إنسانيا وقد
ورثت في ألسنة الدماخ بطريقة ما فهي - إن شاء الله - تحتاج ألسنة فديحة
الشعورية إنسانية مرزقة، وترى ما هو يود كونه أن هذه المحتاج تقع في
حضور كل شعر أو كل فن الشعر في صورة عاطفية غامضة.

ويرى بولغ أن هذه المحتاج الطلبة موجودة في كل حضارات
سلسلة القبل - أو الشعر - كقصائد في اللاوعي عند الشاعر،
وكموضوعات مرموقة أو سلاسل من الصور في الشعر - وكقصائد
في اللاوعي عند القارئ أو عند المصور، وهذا يعني على فكره
عن اللاشعور الجماعي الذي يخزن الماضي الجنسي وهو الذي
ولد الأبطال الأسطوريين للثقوب، ولا يزال يولد أممية عربية مشابهة
للرجل المتمدن، وهو الذي يجد تعبيرا الأكثر في رمزية الممازج
حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبيا وهي رمزية لا تزال تذكر إنسانيا.

واللاشعور الشخصي اللاوعي مرتبط - باللاشعور الجماعي -
بالمعتقدات والسير الذاتية في الجنس البشري، وهذا المفقود من

١٩٩٠ - النقد الأممي ومفاهيمه الحديثة: مقال على أن لا يوجد دليل على وجود الإنسان

إنساني. بيروت - دار الفكر ١٩٩٨ 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 الأضداد فإنه يقول بأن الفنان
والرمز عضواً في ذلك بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب
الشعرية عند الإنسان البدني، أمياً 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 جميعاً في إقتال فكر الأدب بالواقع
الاجتماعي، وإضافته إلى سطح ومضمار غير ملحوظ إذ أن التفسير
الأسطوري للأدب يرى أن الأساطير ليست واقعاً بل هي التجميع الذي
يخرج منه الأدب كله وبعد فترة زمنية طويلة من أعم فلك
الأسطورة أو الفلك الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد
في دراسة الأدب، وهو يرى أن الاختلاف العلاقة بين الأسطورة
والشعر يخلق إمكانية تحويل الفن الأدبي إلى علم حقيقي، والقوم
نظرياً فردي على أن الرموز البدائية تمثل صيرورية في القصيدة
وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي 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 الأدبية تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب

الألفاظ الغريبة التي نعلمت قبل ظهوره على القلوب والأساطير
والتمثيلات الشعبية^{١٠٠} ويرى كاسير بأن الأسطورة سابقة على
العلم، أو أنها على الأقل تسبق رمزي مستقل يظهر بمحاكاة الظور
العلماء. صحيح أن الأسطورة غير مرتبطة بالعلم إذ يمكن أن ترسم وأن
يصر عنها بأرقص أو القصاص لكنها لا تهم العلم لأنها حتى تزال
شكلاً لغوياً. إن الأسطورة بالسية للأدب والقد تكتسب لعمد، وحتى
تزال الأسطورة بالسية للأدب والقد تكتسب لعمد، وحتى
الأسطورة شكلًا لغوياً وتطور في قصة فإنها لا تصبح في إطار الأدب
لأنها ليست مرتبطة بالية بنية لغوية خاصة. أي أن الأسطورة الواحدة
لها تعبيرات لغوية متعددة وفقاً لحرزات ميافاة لحيية محددة. وهذا
يظهر أن الأسطورة تبين شيئاً إلى جانب مع الأدب وتدخل في
صلاوات معه. غير أنه لا يظهرها على أنها القبطر الأسطوري الذي نجسم
عنه الأدب. لقد قدم ديمس فرويد في كتابه «القصص الشعبية»
تفسيراً لكل الأساطير باعتبارها شاعر لغوية للشعب والقبول. وقد
أقبل الشعراء والفلاسف مثلون على هذا التفسير باعتبارهم يرون
وأساس موضوعين لاستعمال 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 وتال فريضة بشفقة للاستمرار
في الحياة. وقد نرى على عكس الحركة علماء النفس فرويد وبرونل إذ
أصبح الأدب وليس محاكاة التجربة الحقيقية نوعاً من الرمز يمول

١٠٠ - التفسير الأسطوري في العلم الأسطوري - ديمس فرويد - مجلة أصول الفكرة العدد الثالث

العلم التاريخي القديمة والسيلة الجليل، وهي السور التي وجدت
 صيرها الأولى في الأسطورة وحسب هذه الطريقة فإن المحاكمة
 الأدبية القديمة الصورية ليست سوى سطر يغطي مائة قدم وأصغر
 جلياً في النفس لهذا فإن النقد الأسطوري لا يرى أن الشكل
 الأدبي قد اعتبر لغياً جلياً بل إنه شكلاً لوجه موضح نفسه.
 كما أنه لا يرى الشخصيات والمواقف في الأدب وحسبها تقليداً لما
 يتبعها من أشخاص ومواقف في الصيرة بل إنه يراها بوصفها ترميزاً
 لأساليب قديمة والتي غير مطلقاً لمواقف مية للسلوك العليا
 والدينية. وسرعان ما أسست المبادئ الجديدة في التفكير. فقد
 كتبت الشخصيات في الأعمال الأدبية من أن تكون مجرد كيانات
 الطبيعية وأدت لحيثيات كبريت أسطورية قليلة. فلي كتاب يوفي
 في أية قصة يظهر الإله المتوفي وينسب إلى أوديس وأوديس ولي
 يظل يوفي بلقاء مية ينسب إلى أوديس وهكذا.

إن النقد الأسطوري في ألسن حلاله لا يعني بالأدب مثابة
 جوهري. فهو يستخدم الأدب بوصفه موضوعاً لما هو في جوهري
 دراسة علم الإنسان وهو يجد مائة في الأدب كما أنه يجدها في
 غير الأدب^{١٢٣}. بل إن النقد الأسطوري لا يعني بالقياس لأنه في
 صميمه لا يهتم إلا كان الأدب الذي يستعمله ما يوات أو لا
 يوات فإن المصوح النفسي في النقد في التفسير والتحليل للأعمال
 الأدبية قد يحولها إلى مجرد وثائق نفسية لا مكان فيها لذكر 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
الملك النفسي إذا عجز عن تأكيد العلاقة بين العمل الأنبي والعلوم
الباطني للأدب أو بين العمل الأنبي ومعطيات علم النفس، فإنه
يصرفه نظره عن هذا العمل مهما تكن أهميته^{١٩٥}.



١٩٥ - وحول علاقة الأدب بعلم النفس يمكن النظر في الدراسات الواردة التالية إضافة إلى ماورد
هنا:

- ١ - من الفرضية النفسية في دراسة الأدب، ولقد ساعد على ذلك أصحاب القاصرة ليد
أفندي، والقائمة بغير ١٩٥٠.
- ٢ - الملك الأنبي: محمد القوي، القاهرة، ١٩٥٠.
- ٣ - نفسية أبي نواس: محمد القوي، القاهرة، ١٩٥١.
- ٤ - النفس النفسي للأدب: د. محمد 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 لبعض أن يسميه يوم بالأدب كظاهرة اجتماعية مثله مثل كثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى، وهو يدرس أركان الأدب، القوالب الأدبية، الفكر الأدبي، التقارب 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، وبعبارة 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 جداً دراسة الكثير من الظواهر العلمية والثقافية والسياسية كظواهر اجتماعية لأن دراسة هذه الظواهر تختلف اختلافاً جلياً 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 والمصنفين، ومن خلال الاهتمام بمسألة النول 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 لوسيان جولدمن 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 الناقض حول رؤية طرفي العلاقة أي حول النظر إلى الأدب من جهة، والنظر إلى المجتمع ونشأته وبنائه وانظروا من جهة ثانية، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى وجود مخاضهم

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 والمفاهيم المتعلقة الاجتماعية السائدة، وهناك علم اجتماع أدبي يعبر للأدب على أنه سيلة أو إنتاج وإلى الأبداء بوصفهم متدينين والقراء بوصفهم مستهلكين.

إحصاء تاريخية

من الناحية التاريخية تعد محاولة المفكر الإيطالي جيوفاني تيستا فينكو (1888-1966) في كتابه المشهور «مبادئ العلم الجديد» (1932) أول محاولة منظمة الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، وفيه يركز على صياغة فكرة القوالب التاريخية ويأتى الشكل حداثياً دوراً حياً كاملاً. وقد ربط فينكو بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي قائماً برابط الملائمة - ملائم غومبروس - بالمجتمعات العشائرية، وقال بأن القربان يندلج مع ظهور المدينة - الدولة حيث يمكن أن يتجمع جمهور المتفاعلين. أما الرواية فقد وازد - مع ظهور الطبقة والفرق والتمايز الطبقي - التي، ويشرح أحد علماء العرب بأن فكرة فينكو في تفاعل الأنواع الأدبية مع السياق المجتمعي يمكن أن تكون نظرياً الأكثر عظم العلم الاجتماع العربي العظيم ابن خلدون - في أصل الفروق التي تفرقت

ابن مرقاب السيف والقلم في القول^{١٢٨}، ولما كان ليكر دي مدام
 ينصير الزمان من خلال اهتمام بالوسائل الجغرافية فإن مدام دي مادل
 (1760-1817) تقدم نظرية أخرى في مفصل الربط بين الأدب والواقع
 الاجتماعي في كتابها «الأدب في 1789» بالدراسات الاجتماعية
 الذي صدر عام 1800 حيث ترى بأن كل عمل فني يتعلق في بيئة
 اجتماعية وجغرافية ذات سمات زمنية ومكانية معينة، ولا حاجة إلى
 أي حكم فني فلكل شيء، وجد لأنه يجب أن يوجد^{١٢٩}، غير أن نظرية
 الاجتماعية لدى مدام دي مادل لا تغطي الوسائل السياسية
 والاقتصادية لأنها اهتمت بالبحث في مدى تأثير الفنون والمعارف
 والفكر في الأدب ومدى تأثير الأدب في الفنون والمعارف
 والفكر^{١٣٠}، وقد طور ميوليت ابن (1828-1899) أفكار دي مادل
 واستطاع من تقديم الدراسات الاجتماعية وأبحاث إلى عصره الزمن
 والذي قال به ليكر، والمفصل الجغرافي الاجتماعي والذي قالت به دي
 مادل، عصر الجنس أو العرق مكوناً بذلك ثلوثه المعروفة والبيئة -
 الجنس - الزمن، والذي وفقاً لهذه أبعاد عريضاً لنظرية الانتماء، أما
 كارل ماركس فقد جاء بفهم جديد حول المجتمع وبأنه والظروف
 وأثر الأساسي الاقتصادي، وقال بالعلاقة الجدلية بين البنية الفعالة
 والفوقية مما أوجد مفاهيم جديدة لهذا الأدب من حيث البنية

١٢٨ الأدب والمجتمع، د. عمري حافظ، مجلة بصائر القاهرة ج 3، يناير 1983، ص 22.

١٢٩ الأدب والمجتمع، د. عمري حافظ، ص 23.

١٣٠ ميسوناريا الأدب: رؤى إنكليزية، أمال مرعولي، بيروت - طبعات ط 1، 1982.

والطبيعة والفنونة ومن حيث علاقة الأدب بالمجتمع وهو ما نرى أنه
في نظرية الأنكس.

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 والبناتكون مؤسسة اجتماعية أدبية يتفاعل
أعضاؤها وأعضاؤها وأعضاؤها مع بعضي ويبدلون الأدب ويبدلون
بظهور الأدب. ولا يفت الأثر عند هذا الحد بل إن هذه المؤسسة
تتفاعل مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى. ومفهوم الأدب
كمؤسسة اجتماعية لا يعني أن الفنانين به هم من يصنعون
الاجتماعي في الأدب. فما هو ربه وملك يصر بهذا المفهوم في
كتابته ونظرية الأدبية الذي بعد محاولة تأصيلية وإدخال للفن التشكيلي
ويقول ويملك بالأدب مؤسسة اجتماعية أدبية. وهي من على
المجتمع. والرسائل الأدبية الثقافية، كالمروء والمروء، اجتماعية
في جميع طبيعتها. إنها أحوال وأصول لا يمكن أن تزغ إلا في
المجتمع. أنت إلى ذلك أن الأدب يعقل بالحياة و بالحياة في
أوسع مفاهيمها عذبة اجتماعية وفن. ولو أن العالم الطبيعي والعالم
الاجتماعي - أي الفاني - الفرد كلها موضوعات من موضوعات
والصالحات الأدبية. فالشاعر نفسه يحيا في مجتمع، ينحس في

وكما هو أمر علماء النفس الذين قد يحدون في الأعمال الأدبية
 الرديئة غير شاعدين على ذاتهم نظرياتهم النفسية، فإن علماء الاجتماع
 قد تناولوا كذلك في الأعمال الأدبية الرديئة قيمة كبرى من القيمة
 الاجتماعية. أي قد تنسأى أذهانهم الأعمال الجيدة مع الأعمال
 الرديئة. لكن البعض يقول أن يربط مسألة الإنتاج الأدبي بمسألة
 الأرباح المصحية في المجتمع، فالأرباح الاجتماعية الرديئة لا تنتج
 ثمناً وقيماً جديدين 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
 كذلك.

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 والتوزيع العرضي

1999 - مجتمع النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق، عقيلة العبدلي، دار: جامعة بومدين، ليبيا.

مراجعة: دة. ناصر 2007، نشر في 2007.

أو بالأحرى، بؤرة هذه الدراسة يختلف باختلاف وجهة النظر تلك، لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كولي وماكغر وهايلوفسكي وهرزول وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي ينظم الإنسان نشاطاته ويضعها لكي التي تملك الأساسيات إليها بناء شديد التعقيد يلي حاجات أساسية المجتمع وتطور تطور هذه الحاجات 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 (هيلمند) أو إلى المنفعة الجمالية (ستيفن مير) أو بالتربية عن الإنسان (هرزول) أو بدور التوعوي (كما يرى بارسونز) أو بتحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وفنوعية وماكنس وغيره فإن هذه الآراء تبين بأن المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددة التي يسلج خلالها كثيراً من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية، ويحلل غيرها مجموعة من القيم القلوية على الإسهام في أهداف التغيير الاجتماعي^{١٢٥}، لكن الهام هنا أن اعتبار الأدب مؤسسة اجتماعية يحصر مهمة علم الاجتماع في الوصف ولا يتكبد من الانتقال إلى العلوم أو السباط سائر لأن هذه السبقة تعصب على توضيح أثر الفكر الحضاري والاجتماعي الذي يسود فترة ما في إنتاج الأدب وفنونه.

١٢٥ - الأدب والمجتمع، د. ميري، مطبوع في مطبعة دار الفكر، ١٩٦٤.

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 بمطالعة تلك هي نوعية الكتاب: نوعية القراء: نوع النشر: والمقتطفات الموزعة فيما بينها.

أولاً . نوعية الكتاب

يهتم الباحث في علم الاجتماع الأدبي بنوعية الأبناء والكتاب ويحاول أن يبين خصائصهم الاجتماعية والثقافية والفكرية والميول العامة القويمة التي عاشوا فيها كما قد يعنى اهتمامه بالاهتمام بالأبناء إلى علاقات بعضها لبيد تأثير الورثة في رسم الطرق الفكرية والتي في بعض الحالات، ثم بين المشكلات الاقتصادية التي تواجه الكتاب التي تعنى في مشكلة التمويل فهناك كتاب مثلاً لم ينجح المؤلفاتهم أن ترى النور بسبب إنكسارهم المالية المستمرة¹ ويلاحظ أن الموسيولوجي يدرس نوعية الكتاب باعتبارهم صانعون ومتلقون، ولعل 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 علوي في كتابه دور المكونة 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 الشخص الحاكمين وتبادل الجهود والقررات
 والعروب^{١٣٩} لكن السؤال الذي يراعيها هو هل النتائج التي يتوصل
 إليها السوسولوجي في هذا المجال يمكن أن تزيد الفلاس الآسي؟
 يرى بعض الفلاس أنه لا أهمية على الإطلاق في معرفة أشياء عن حياة
 الآسي وطرقه الاجتماعية. يعتقد أن الفلاس الآسي هو المتطاع
 الرئيسي في البلد وأن الفلاس قد يستمع بعض آسي حيث أنه تكون
 لديه خبرة بصادق وطرق حياة والمؤثرات الاجتماعية فيها ولا
 شك أن هذا مستوحى أيضاً لكن السرد في الطلب لأحياء يكون أكثر
 فائدة على فهم آسي حين وتعليله وتفسيره بدقة حين يكون أكثر
 معرفة بصادق وطرق إنشاء المشكلات الأساسية لعصره. كل ذلك
 يربط أهمية معرفة الوضع الفيزيقي والاجتماعي للكتاب وخبرته أن
 تكون هذه المعرفة جزءاً أساسياً من مكونات التحصيل المعرفي
 المطلوب لوقوعها في الفلاس الآسي. غير أن القضية الجديدة
 بالاعتماد هنا هي أن الحديث عن أحياء من الآباء قد يحل صورة
 التحليل من الحديث عن كل آسي على حدة لكن هذا يعني ألا يعني
 بأن الفلاس الجدد يحل أو يهمل المتابع الخاصة لكل آسي بل
 يمتنع إلى تجميعها.

ثانياً . نوعية الفلاس

يدعي أن الكتاب لا يكتب لخدمة بل يهدف إلى التواصل مع

١٣٩ - فستيفل الاجتماعي فاستيفل فاستيفل في: فاستيفل في فاستيفل ١٩٩٥ من فاستيفل

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 والفرنسية أو التاريخية 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 بمساحته - كما يرى استكبريه - يمكن أن يتعلم في مظهرين: إما بعدد القراء أو نسبة جميع الكتاب والأدباء إلى مثلاً من هناك القارئ المطلوب وهناك القارئ المستهلك وقد يفرق عدد المتفرجين أيضاً لاختلاف عدد المستهلكين كما أن ليس جميع المستهلكين من عشاق المطالعة فكيف من القارئ يتفرد الكتب ويقتونها لمجرد المباحة ومن القارئ من يتفرد النص التاريخي فيعطي على كتاب ما مشروبات لطيفة هؤلاء القراء كلهم يطمح على نوع من القراء القاصر أو يحصل أولاً سيرة أو تاريخ

مما فيه أو رسوماً بالألوان، لفنان معروف، فنحن على هذه الملاحظات في إطار حين لما نسير به من ملاحظات فنية، وقد اتسع دائرةها إذا ما تعرضت من هذه المرات، وبسط السكرية الضوء على الظروف التي تتم بها الملاحظة ويرى أن هذه الظروف مشروطة بطبيعة الحال بنوع الكتب وطبقات القراء، ونماذج الوقت، فلهذا، ونماذج أماكن الملاحظة العامة أو الخاصة، ويبدو أن أسكارية بهم دراسة القراء من خلال أفرعهم في الاتصال الفورية الاقتصادية للكتاب، كما بهم بالمعنى الإحصائي أكثر، فضلاً عن توفر الملاحظة فيه متعدد لكنها لا تخرج عن إطار عبث القارئ في الفرد أو المرأة أو معالجة النمل ولحظات الفراغ أو الهروب الأدبي. الخ بل يرى أن فعل الملاحظة إحصائي ولا إحصائي في الوقت نفسه وهو - أي فعل الملاحظة - غاية في حد ذاته لأن المعلومات الأدبية الخاصة هي تلك التي لا نحرم الأكر ولا تجعل من الملاحظة وسيلة بل غاية^{١٠٠}.

لا شك أن دراسة القراء ونوعياتهم وثقافتهم وميولهم وأذواقهم وظروفهم الإحصائية بعد عملاً عاماً وضرورياً، وفيما يخص الأدبي ورثاً للأدباء أنفسهم، ولكن هل يمكن أن نسلّم مع أسكاري، بأن معايير النجاح تعاقب إما بعدد القراء أو نسبة مبيعات الكتاب؟ لا شك أن إنتاج قاعدة القراء يساهم في رواج نص، مع أن لو في رواج أدب كاتب ما مما يدفعه إلى مزيد من الإنتاج، ولكن هل زيادة عدد القراء ذلك أن النجاح اتصال ذلك للكاتب من ناحية الفنية؟ وهل الطبعات

١٠٠ - موسوعة الأدب، ص ١٠٠ وما بعدها.

المستندة لتبررات شعر أو الرواية ما دلت 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 جود 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 يتخذ
الدارس الأدبي شكوكاً ما يكون فوق المصهور يخلط إلى الإزغاف
إن جمهوراً ظاهراً من القراء يميل على قراءة أعمال فنية كرسية
واطلاع 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
لوجوده - 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 وتوجهه علاقة جدلية تنقسم بثلاثي والتأثر، ويمكن القول
بشكل عام بأن أي تغير يصيب أحداهما يؤثر - وربما يؤثر أيضاً -
وتأثراً في الطرف الآخر، فكلما عمق العمل الأدبي عن مشاكل القراء
وهمومهم أدب، دلت إلى التطور وزيادة قراءه، وكلما قويت عدد القراء
أصبحت وظيفة العمل أكثر اتساعاً وأهمية وقاطبة في المصهور
العرشي، وزيادة عدد القراء تجعل الأديب يتأثر بظروف قارئه مثلاً
وهذا يؤثر عليه أيضاً بشكل في ضرورة التركيز بزيادة 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 المعطاهم غير متساوية وهذا ما يجعل
قراءة الجمهور وتبيان 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 ينبغي أن يكون متروكاً أن هذه القضية تعقد
لحيطها إشكالات لا بد من ذكرها، ذلك أن الكتاب قد يتطلب
الجمهور العريض سواء أكان متروكاً أم لا، فاتباع الطريقة المبسطة قد
يحد من القدرة على معالجة مشكلة اجتماعية أو إدارية فردية في عين القرار
ويجعله من جوهريها وحقيقته الخلف إلى ذلك أن الكتاب المقترح
قد يهدف أساساً إلى الإبقاء بدقة الجمهور العريض المتوسط
الذي أساساً يخطر إلى معالجة الطبيعة المتعددة كضرورة طرحها
الأمية المتعددة.

٢٢٠ - غير النشر

تلك أقل قليل إذ زيادة الحاجز نوع أدنى تدل على ازدياد أهمية
والساح مسهورة وعطوية وظيفته الاجتماعية، لكن هذا الحكم ينبغي
أن يؤخذ باعتدال غير النشر للعب دوراً بالغ الأهمية في هذا المجال.

تم عملية النشر غير مرادف ثلاث: اختيار المخطوطة الأخيرة،
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 استكثافي وهل هو جيد؟ ويضيف استكثافية بأن دور الناشر المستأجر لم يحد بالعصر على امتداد دور المؤلفين بين عروض المؤلفين وبمقتضيات المصهور التي ربما تناسب بل يحاول الناشر على المؤلف، باسم المصهور، وعلى المصهور باسم المؤلف، أني مؤلفاً وقارئاً يناسب، وانضمهما الآخر، ومن كل هذا يتضح أن كل عملية اختيارية تعرض مصهوراً نظراً لأجله ويناسبه يكون والاخيرة كما تعرض لرداً من المؤلفين المؤلفين لطية رغبة ذلك المصهور، بأن كل عملية بالأمية التي يندرجها الناشر تصور بين طين القرابين المصهورين سلفاً وهذا ينسب المصنيع حياً هوذا، فمثل بداية القراءة الأولية حتى نهاية المصنيع ينسب التفكير في نوعية المصهور، سواء أكان الموضوع حول كتاب مخصوص لطبع طائفة من هؤلاء جميع الكتب، أم حول كتاب شعبي وأحياناً اثنين فإن القبان وهو وانضم إلى الفرق والمصمم ونوع المعروف في الطباعة وكذلك الأسطر والرسوم والطلاء وخاصة عند التسع المخطوطة، فمثل البداية ينسب 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 الآخرين. كما
 قد يساهم في تنمية مواهب البعض وفي قتل عزيمة الآخرين. 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 الوحي الأسمى، وكل هذا
 يقطع يؤثر في سائر حركة أدبية ما في مرحلة معينة، تغير النشر
 بغيرها لأدب ذي وظيفة محددة مسارة السوق وتوق القراء
 تساعد على انتشار لكنها قد تضر أو تفرق انتشار أدب ذي وظيفة
 مطروحة بل إن بعض دور النشر قد يصل بها الأمر إلى التخلي في
 طبيعة الأعمال الأدبية على خلاف بعض المصنف أو تسويرها وتبديلها
 بحسب الرقابة الحكومية أو ضرورة مسارة السوق السائدة وهناك أبحاث
 عديدة في الترويج على تدخل القارئ في تغير عنوان بعض
 الروايات والمؤلفون الشعرية واستبدالها بعنوان أخرى تساهم في

استلزاماً وتبريراً، وبالطرح فإن الأسماء الأصلية ليست لا توضح أصل
هذه التحويلات التي نشهدها الأصلية الأصلية والحقبة في سبيل هدف
نظري.

وأخيراً فإن علم الإحصاء الأصلي يفيد الفلاسفة الأصلي في
مستويات إذا لم يكن هذا الأمر استخداماً نظرياً. أما في مستوياته
الأخرى فإنه لا يهتم سوى بالوصف ولا يطالب أيضاً أن يعطى نظرية،
ومع ذلك فإن الفلاسفة الأصلي لا بد أن تكون قراءته لمعطيات علم
الإحصاء عرباً 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 قضايا تعمل 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 والمطالآت المعقودة في المجلات والمصطلحات وبعض التطويلات على العنصر الأكاديمي 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 المتأهله كما يزعم المتأهله؟

في البداية لا بد أن نقول أن الحديث عن النبوة ليس بالأمر البسيط لأن مصطلحاتها مختلفة كالمأ وبياناتها ومقاماتها غير مألوفة ومن هنا نسم كل الكتابات عنها وحولها بالمفوض، وسنرى أن الحديث عن النبوة يشبه الحديث عما يجري في التاليف المتأهله لهذا فإن البسيط بياناتها ومقاماتها . وهو ما يفرضه كتاب من هذا النوع . ليس بالأمر البسيط كذلك، وعلى أية حال ينبغي بكل جهته لمرضى مقامها بشكل موضح نوضح فيه المتطلبات الفريضة العامة لهذا الموضوع، ثم تبين صد ذلك الروايف الفريضة للنبوة، ونقف بعد هذا عند المنهج الأساسي الذي تبين صد النبوة، أفكارهم وبياناتهم، ونسجل كل تلك التاليفات العامة هي نهاية مناقشة مختصرة ونطبق عام على أهم القضايا التي يطرحها التحليل الديني على الصعيد الأساسي والفلسفي والفكري كذلك.

المتطلبات العامة للتحليل الديني

لولا: بهاجم الديون بحث المتاحج التي إحدى بدراسة إطار الأدب ومحيطة وأسباب الخارجية، ونسبونها بأنها تقع في ترك الفرح التحليلي في معها إلى تفسير القصص الأدبية في ضوء سياقها الإحصائي، لأنها لا تصف الأثر الأساسي بالفتاة 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 الخلقة - 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 يعترفون هذه الأسطة إشكالية رغم أنها تطرح إلى العلن.
 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 كلياً
 عن أي شيء إلا لا علاقات 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 وتنبثق منه 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 المميزة وفراغها ونسجها وملائمتها.
 واليودون يتعاملون مع النص الأثني كما يتعاملون مع الجملة.
 فالجملة كما هو معلن عليه أليسيا تاليف الوصف على عدة مستويات
 (محرية، لركية، داللية).

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 منظور إنساني أو ثقافي، ومن هنا ضرورة عزل الجانب الثقافي البشري بالنسبة في الأدب حتى يتمكن عزل بعض العناصر الأخرى وبالأول، 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 روياً على سبيل المثال فإن اللغة البيوي يدرس التي المستويات والأسلوبية والإيقاعية، يعني أن يتم دراسة الرواية إلى وحدات أساسية هي أصناف لنداس الرواية ووحدات كثيرة هي أوصاف الأشخاص وأحوالهم والوحدات الأساسية هي الوظائف لكنها تعبر عن أصناف الأشخاص لا عن عوالمهم واستعداداتهم النفسية والوظائف تشكل التفاصيل الأساسية للرواية وهي قائماً ثابتة بالرغم من تعدد عوالم 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 الإنشادات التي تدل على المكانة والحرية ومن جميع العناصر ذات الصلة الروحية، كما يختص من هذا الشخص وتوضع بدلاً منها لغة العواطف، ومجالات التحول أو التحليل، وبما أن بعض القارئ، لأن النصوص يترجم الرواية بأنها مصنوعة من الخيال، ولكن إذا كانت الطريقة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن النصوص يترجم أن الأسطة التي تطرح حول حرية عامل العمل أو عامل الطريقة هو إيمان أم حزن أم شيء، وحول أية وسيلة المستعملة وإنتاج، على، نظرية، ومن أجل أية غاية والسياسة، الإنشاد، الإنشاد، يترجم هذه الأسطة كلها عناصر، وحتى عند إحصاء الوظائف، وهي الخطوة التالية، فإن النصوص يترجم أن الوضع الأمي الرواية على الوضع الزمان والمكان ومجالات الأشخاص والعلاقات الطيفية، وسفاهم الحقيقية، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بأنفسها، مؤثرة في السياق العام الرواية كما يقول مبريد ومن الهام أن نسير هنا بأن النصوص يؤكدون بأن هذا المستطع الوظائف قابل للتطبيق في مجالات عدة، في الرواية كما في المسرحية، وفي السينما كما في الرسوم المتحركة وحتى في الشعر القصصي.

أولاً: يتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتماثل والتعارض والتضاد والقياس والتمثيل والتشابه بين المستويات النحوية والإضافية والأسلوبية والبنائية، فعلى سبيل المثال يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقت، ليس، المقطع المستخدم في النص الثوري ويتناقض إليوم الزمن والتأنيدي على النص الثوري، أما في التحليل التركيبي، فتم دراسة طول الجملة والمركبات

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.

للتعبير بهذا كانت النبرة تحول النص إلى هذا الحد ولا تهم بالمعنى أو الموضع أو الإحاطة الزماني والمكاني أو بالمتن النصي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ يجب التنبؤ أن النص يعالج نفسه والقارئ هو الكاتب الفعلي للنص! كيف ذلك؟ يشيء من التماسك يرى التنبؤ بأن القارئ ليس ذلك، إنه مجموعة من التوافقات التي تشكلت من خلال قرائته السابقة وبالتالي فإن قرائته النص ورد فيه إزاء تحدد تلك القرائات، وبما أن هناك قراء عديدين فإن هناك قرائات متعددة للنص الواحد، أي كأن هؤلاء القراء يطمون في رحمة النص كما يرى بارت، لكن النص يبنى هو النص ولهذا فإنه يعالج نفسه. وإذا شئنا الصفا أكثر فإن بارت يرى بأنه لا توجد إلا هيئتان أساسيتان: القراءة والكتابة، أو الكتابة القراءة (أي أن الكتابة تقرأ القارئ، والقلم يكتب طبقاً لرغبات القارئ وعبراته) وفي النص لا يكتب (لا القارئ وحده) والقراءة والكتابة وهذا وجهان لحقيقة واحدة أو هيئة واحدة فالكتابة فعل أنشئ بالقراءة والقراءة فعل أنشئ 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 يخلق النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستند من القراءة.

الرواثة التاريخية للنبوية

أول هذه المخطوطات العربية ترجع إلى الرواثة التاريخية للنبوية في 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 الموهوب في الفنون الأدبية.

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 والأفكار 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 تحدثت عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب ولها صحت وظيفة الأدب بالإحساس على الألفاظ والمادة في العالم أي أن تسبق عناصر العمل الأدبي وأثراته يستهدف على علاقة معقدة كثيراً للعلاقات المعقدة بين الإنسان والعالم. علاقة تسمح بتجديد إفراد الإنسان الحسي أو الفكري لنفسه والعالم على السواء ويرى بعض النقد أن القروض التي أبرزها مدرسة التشكيين الروس وبخاصة الأدبية جاءت النبوية لسطرها وتؤكد صحتها على الصيغتين النظري والتطبيقي.

كما تطرح الصلات الحميمة بين النبوية ومدرسة النقد الجديد

من خلال مفاهيم أعلامها لأدباء غوربا يوفت 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 يوف 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 العلاقات المستخلصة من استعمالات اللغة ولا يكون واقع منها بل ولا طبع أن تكون جميعها مستخلصة في كمالها وبقائها المتكامل، وفي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها معزولة عن المحيط، لأن اللغة بالتحليل الأخير - نظام إشاري (سميولوجي) - أي أن علم اللغة يهتم

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

وقد كان ذي سوسر يترك بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كلاً
واللغة كاستعمال كلاً أو ككاتب، فإن القيلوبين يعرفون بين الأدب
والأصناف الأدبية، فيعرفون الأدب بأنه نظام رمزي فحده نظم فرعي
يمكن أن يسمى بالأشكال الأدبية والأصناف الأدبية من تصوير
مختلفة يمكن أن تمثل هذه النظم بكونية ما أو بتدرج ما وعلم الأدب
- كما يرى تومس جوف - يدرس الأدب ولا يدخل نفسه بالأدب، فربما
يلى 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 والإفهامية، مستمدة من فكرة العلاقات التي
التي تعد أساساً من أسس نظرية ذي سوسر والتي وضعها جون فون
بأن اللغة ليست مفردات معقدة المعاني ولكنها مجموعة علاقات
معنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات وبذلك
باب لا تطرح إلا من خلال كلمة واحدة ولا تحت كل كلمة في
الجدول بذكر 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 جزم اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يعمل بها الفنان 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 التفسيرات لتصل من التفسير حتماً لتصل ما هو بطبيعي بالمعنى المتعارف عما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المتفرد.

ملاحظات عامة

وأخيراً لا بد أن نشير إلى أهم السمات والمخاطر الفنية والأدبيولوجية للتيوت: فهي التفسير الأدبي تعرف التيوت الأدبي بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل .. على حد تعبير «بولان بولت» وهو تعريف يتغير قليلاً من أنه يشير الكثير من المشكلات التي يحتاج القارئ لمعالجتها 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 تعرف التفسير بأنه جسد معبراً

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 للتعبير، وهو ما
 يتفق مع دعوى النبرة بضرورة الحرص 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 يكثر ولا يكثر، ولذلك لا تعرف بطور الأتمتة الأدبية
 والقصة ولا تطول الأثر من هذه القضية، بل إنها تفتي تاريخية
 النص فيسأري بعدها إلى أية وثيقة مع روايات الطاهر وطاهر مع
 قصائد الشعر الجاهلي، كل ذلك يدعو نوعي الثقة والموضوعية
 والعلمية في سبيل الحرص على أدبية الأدب.

وعلى الصعيد التقني تهدف النبرة إلى اكتشاف نظام النص
 أي بنية الأساسية ومن ثم ترفض أن يذهب النقد إلى الكشف عن
 الطريقة الإحصائية للنص أو ما يعمل بالمصروف الإحصائية لغة
 والكاتب، ولذلك فإن وظيفة 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 موجه معرري ومضني لا يهتم بالقيمة، وهو الأمر الذي
 يجعلنا عاجزاً عن التفرق بين الأعمال الأدبية القيمة والفردية، القيمة
 والقيمة، وأخيراً فإن عملية التمييز والإنشاء للمعنى والموضوع
 واليقين، اللغوي والإنشائي تؤدي إلى تنويع الأعمال الأدبية
 والفرقها من خصائصها الأدبية والقيمة، لهذا يشعر القارئ بعجز
 التطبيقات البسيطة بأن القصص الأدبية تلويح بين أيدي القارئ
 وثلاثي فيها ومضني أسطوري.

وإنما المستطير الفكرية للبديهة أكثر غموضاً فهي إذا تلي الطور
 وتهم بالنظام فإنها تظر نظراً سكونية للتاريخ، إذا ترى أن التاريخ
 مسر إنشويطة من الأنظمة التي تصور الإرادة 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.

إن هذا المراقب والمستطير هي هي نفس تلقياً متطابقاً إلى
 وضع موجه جديد في توليد الأعمال الأدبية أكثر وضوحاً بين المعلقين
 وكبار النقاد في أوروبا والوطن العربي لا تقل عن ذلك هي أحداثها
 المصوح البديوي. هذا النقد هو لوسيان جولدسمان (1979-1981) الذي
 أطلق على منهجه اسم «البديوية التوليدية» في محاولته لتفسيره عن
 المصوح البديوي العربي أو التشكلي الذي يشك برولان بروت
 وتومس روف وغيرهم. ومع أن جولدسمان يهاجم البديوية التشكلية بعنف

ويرى بأنها من تلقى اليد الثاني فإنها تلقى الطرح والإنسان ومن
تستعمل الطريقة فإنها تدبر الدلالة فإن منهج بولسكان في معرفة
محاولة الإستفادة من - أو تطوير - النبوة الشكلية.

النبوة والفن العربي

وأخيراً فإن كل ما أضحى إليه هو أن تكون هذه المخطوطات العامة
العربية قد كتبت بأشواء على النبوة وروايتها وأصولها ومطالعها
وبلى كلمة أميرة عن النبوة في الفن العربي.

إن تستل النبوة ومبناها على الفن العربي منذ سبعينات هذا
القرن وحتى اليوم تلقى التأكيد انهيار ثقافتنا ومفكرتنا بكل ما هو
عربي، والأهم ظاهرة الانكشاف غير الثاني بخصوصية وثقافتنا الأدبية
والاجتماعية ومخرجة تطويعها لكن الظاهرة النبوية في ثقافتنا العربية
لها أسسها الموضوعية التي يمكن أن تتجلى بأمرين: الأول إحساس
ثقافتنا بتصور المنافع الفنية السابقة وضرورة تجاوز المرحلة
الانطوائية والقفلية في الفن.

وبعيد الأمر الثاني بلزمة الديمقراطية في وطننا العربي، التي مثل
هذه الأحوال ليدور النبوة ومخرجاتها من المنافع الشكلية غير ملائمة
للكثيرون من ثقافتنا وحقيقتنا.

وأخيراً فإن العرب يرى بأن أهمية هذه المنافع التي تشوب
الأصالة الأدبية والفنية وتدعم للاستقلال بالأمر الواقع هي من من
بهمة الفلاسفة الذين يشبهون وثقافتنا أدبياً وثقافتنا أفضل لكنها ليست
كل النعماء فالعزيمه وثقافتنا والأهم بحدود في المتكرف على

التصور الأدبي طويلاً والأبعاد من التطبيقات الفنية التي تمت
 نقداً الغربي، سواء ذلك الذي استخدم لنا تسمية إشكالية لغوي من
 تسمية الأشياء بالمشاهد أو ذلك الذي عدّ التصور الأدبي مجالات
 سياسية ملتبساً بذلك اصطلاحاً فلسفي وفكرية الفلاسفة الذي يعدّ
 لجسده نقداً متعمداً على القوي والقوانين العقلية 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 الغربي، د. أمجد محمد القاهرة ٢٠٠٠

٣ - الأسبوع والفن الأدبي في النظرية والممارسة، د. نبوي أبو القوي، بيروت
 ٢٠٠٠

٤ - حاتم قنديل الفكر 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 الأثري أمر تربط الطويل بالإجابة عن أسئلة عامة
تصل بمصدر النص ونسبه، وثمة أمثلة قليلة والموضوعية وكيفية
أقول النص الأثري، وسيل إمداد 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 والاسئلة التي تدور في منطقتها حول النص،
وتدور بحث أسئلة الفن الجديد حول أمور تبدو وكأنها بديهية أو
مسلّم بها، ولكن من الهام أن نعرف أن الفن الجديد لا يعرف
بوجود مسلمات أو بديهيات في ميدان الفن. فالنقد الجديد يهتم
بسؤال محوري عن: ما النص الأثري؟ وهو يقدم مفاهيم مختلفة
فالنص: قصة، كتاب، معجزة، ملك، جهاز قروي، جهاز الفيل
الأثري، شبكة من المعطيات، الأسماء والديوريات والأيقولوجية.

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^{١٨٩}.

وقد يميل المرء بعض هذه الميولات كما قد يرفض بعضها أو
 كلها. لكن الأمر الهام هنا هو أن هذه الأسطة وتلك الميولات جزء
 من الميولات المحلية للغة النص وحلم النص أو لرساء ما يسمى
 بنظرية النص^{١٩٠}.

ومن هذه الزاوية يبرز مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من
 التعرف عليه والإحساس بأهميته وأهميته والاعتماد بالميولات التي قد
 نتم من خلاله في ميدان النقد الأدبي. وطنا هذا كله أنه مفهوم جديد
 تماماً (بصرفه البعض إضافة نظرية «ميدان» سواء بالفلسفة التي يستند
 إليها في رؤية النص وكيفية تشكله أو بأبعاده الأدبية والنقدية
 والفكرية أو باستخدامه أداة أولوية نقدية إمع أنه يرى بأن من معلومات
 وجود النص فهذه الأولويات متعلقة كما ستعرف قد تنحرف إلى أكثر
 من كونها أداة فيما لو أتيح لهذا المفهوم أن يستمر ويضم ويغذي
 بتطبيقات يظل عليها طابع الإبداع النقدي الحقيقي أكثر من الطابع
 النقدي الفني.

هذا المفهوم هو «التأويل» *Interpretation* ويبدو أن هناك

^{١٨٩} انظر تفصيل ذلك في نظرية القراءة بولاد كرونا المعنى الشكلي وجود الله
 سورة ورسالة الشافي، سورة البقرة التوراة عدد ١٢١، ١٩٨٨ من ١٤ دولة بغداد.

تدعياً يؤكد أنه يكون نادياً بأن الثقافي، كمنصطح له ظهر القراء الأولى على يد «جوليا كريسيفسكا» في أبحاثها عديدة لها ظهرت بين عامي 1988 و 1997 في مجلتي *Journal of the American Oriental Society* وهذا المنصطح بدأ واسع الانتشار - رغم حداثة - لدى العديد من علماء الأورينت والأمريكتين والعرب أيضاً. بل إن طاقماً توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد وهو ما استندت إليه ثلاث دراسات علمية: الأولى بعنوان: *المنصطح النقدي: التشريح* - إسرائيلية القومية - للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي، وقد صدرت عام 1995. والثانية بعنوان *المنصطحة والتكفير من البنية إلى التشويه*، قرابة نقدية لترواج إنساني معاصرة، للدكتور عبد الله محمد القحامي من السعودية وقد صدرت عام 1995 أيضاً. أما عنوان *المنصطحة* فهو في البحث عن الإثارة المنصطحية دراسة القصيدة أملي عقل: مثلية خاصة مع ابن نوح وهذه الدراسة تحصل عنواناً فرعياً آخر هو *منصطح نصلي الهيدنية نحو منهج علمي لدراسة النص الأممي* وهي للدكتور فريد البحرلوية من مصر وقد صدرت عام 1998.

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

1- انظر في القاصي والخاص بواقع الدراسات هناك مجلة *أصيرة* ضمن كتاب *البحر المنصطح النقدي الجديد* لرجاء أحمد البشبي، 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
المختلفة حول الناس والتصور بين الفكر الأنسي والنفس الأنسي. وقد
يمكن القول بأن الناس مفهوم يتصلح إلى ترميز المصطلحات الحديثة
لإيجاد معالم التصور. وهو علم جديد بلا شك لأن موضوعه جديد
وهو الناس. الفلسفات والعلوم السابقة تناولت الناس وتحدثت
والتحدثت كوسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها. لكن الناس هذا هو
المادة الرئيسية لعلم الناس. الناس - كموضوع - لا يتصلح بمجال إلى
تلك الفلسفات والطرق. وهو بهذا المعنى حقل متوحى، ولا وجود له
إلا داخل خطاب لغوي، مكتوب، وثقافة، ويمكن ما تركه للتصور
مطلوبه لا نهاية لها ولا مركز. فالكلية ليست حقل ولا مكلف
بأنها بل هي مجموعة حرة من الكلمات والمفاهيم المتعددة
القابلة - ليس فقط - لامتدادات جديدة - بل للدخول أيضاً في
مجموعات أخرى في تركيبات عقلية لا نهاية لها. فاللغة الأدبية عموم
تصور بأنها تحمل مكامن طرح جميع القضايا الأخرى. ولها تداع

عليها كما لو أنها مبررة تلك الفئات والتركيب فيما بينها لهذا فإن ما يميز الفصل الألفي هو أنه يقوم بما يمكن أن يطلق عليه بمسألة الفئات مما يترك عن ذلك أن الألف أو ثروية مثلاً عندما تقدم عنها ككتابة ألفية وإنما تسج الكتابة الألفية السابقة عليها فالمسألة الألفية ليست مسألة تصوير وتمثيل وإنما مسألة مسالك واستطاح لا حلف ومسالكه وتوسع ليس للأسفل والأعلى وإنما للجانبي.

والفصل يتميز عن الألف الألفي، الفصل تسج من العلاقات ^{١٢١} حيثما أن الألف الألفي فيه حصر في المقبول. وهذا المقبول أنه نوعان من المسالك ظاهرة (وسيلة) يكون الألف موضوعاً لظن يهتم بالمعنى الحرفي كتلفه الفصح أو مضمره (وسيلة) يعني التظن به (وسيلة الألف موضوعاً لتأويل).

لكن الفصل .. (كونه) كتابة مصفحة .. فإنه لا يقبل التظن أو التأويل فهو لا يتطلب إلا القبول والتوضيح، الفصل الذي مسالكه هو مسالك الفصح، لكن التأويل الفصح داخل مجال الفصل وهو لنقل الفصل مسالكه الفصل لا يتم وفق النص المعنوي أو حسب طريق التأويل، وإنما وفق حركة تسلسلية التفاضل والتغير، فالمسألة المسجارية للألف ترمي بصورة تسلسلية التفاضل والتغير، فالمسألة المسجارية للألف

١٢١ - يتم تعريفه أن العلاقة بين الصورة على مستوى بين متساوية وهذه العلاقة بالترتيب والفرق بالترتيب، نظر الفصل تلك في صورتين في التسلسلات: - صورة مسالكه نظر (تأويل) - ١٢٢ - من ١٢٣.

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
 تسلمه.

ولما كانت حركة النفس المتحركة هي الصور والإحراق وهو
 الأثر الأولية المتبدل فإن النفس بطرح مشكلة التصنيف وانصر
 الحدود فيما يحلله هو قدرة على عطفة التصنيفات القديمة
 وعدم الخضوع . بل القدرة على التفسيرات المتحركة للأجاني . فهو
 هذا الكتاب خصائص، شاعر، كاتب، مثلاً، فيسوف، رجل القصة
 منصوبة إما كانت الإجابة صورة فهو كاتب نص والإ غير كان
 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 الثيرة ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني . على .
 نص، بولان، بارت . أن نصنع أنفسنا فيما يعان عليه البيع الخاص
 أي أن نصنع لغتنا ولغتنا الخاص اللغة 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 وتفسيرها في ذات الصيغة. 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 أصبحت يظهر هذا المفهوم الجديدة؟ وما منه أو منه؟ وما أبعاده؟ وكيف يحصل القاري؟ وكيف مع النص من علاقة؟ وما الذي يميزه عن الأدب الممارس، والفن البياني، والمركبي، والقصوي، والأسطوري، ونظرية السحابة، ونظرية الخلقة.

يمكن القول بأن مفهوم النقص قد ظهر في معرض الفناء بجوهر الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنية الرسولية التي انتهت مع أحداث مايو وساطعات انقلاب في فرنسا عام 1968 كما ترى الفيت كيرنويل¹⁹⁹. دراسة النص كمنهج لغوي أكد وجود بنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانقلاب. 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 المتكون أو التي في طور التكون؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟

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

199 - استغوت - مصروف، في معرض الأوب الفلسفة من:

1 - السيميوتيك: بولان غرون، فرنسا: مجد للنشر، 1997، ط 1، 1998.

2 - الفكت والانتخابات: جاك غرون، فرنسا: كلير بيوت، ط 1، 1998.

3 - الفن القصص، جاك في كتاب: النص الجديدة من في الشواهد إلى قرائه: كيف تمت كيرنويل، ج 1، ط 1، 1997، ج 2، ط 1، 1998.

لوحدة مفهومية من المفاهيم، وكل شيء هو شئ واحد وهو الشيء
 المسمى الشيء^{١٠٠} كما قيل في قوله تعالى: *لَيْسَ كَلِمَتٌ مِّنْهُم مَّا يَشْعُرُونَ*^{١٠١}
 مستقلة أو مضافة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع المسمى الشيء.
 ونظامه الفكري مع توازنه ووضوحه، حيثما ينبغي إليها كما من
 الأفكار والمفاهيم من التاريخ ولهذا فإن الشيء ينبغي في معناه شيئ
 خلاص قلبي، فهو شيء لا ينبغي من الأفكار والمفاهيم
 والشيءات التي لا تكفي إن شجرة نسب الشيء شيئاً لشبكة غير
 قائمة من المفاهيم المستمرة شعوراً أو لا شعوراً. والشيء هو
 في حالة صحيح. وكل شيء شيئاً ليس شيئاً^{١٠٢}.

ويؤكد فرويد شواهد بأن معنى الشيء يختلف من مكان لآخر،
 وهو يرى أن الشيء اصطلاح أمثل به السيمولوجيون على ما
 وجدته وكريستينا وريفاين. وهو اصطلاح يحصل معني وثيقاً
 الموضوعات تختلف بين مكان وآخر. والشيء المسمى به هو أن
 المسمى يشير إلى المسمى الشيء مثلاً أن الإشارات (الشيءات) تشير
 إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والشيء يكتب
 ويرسم لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في التحول الطبيعة إلى
 شيء. لذا فإن الشيء المتداخل هو: شيء يشرب إلى داخل شيء آخر،
 ليحدث المتغيرات سواء وهي الكلاب بثلث أو لم يجر^{١٠٣}.

١٠٠ المعنى والفكر من الشيء إلى الشيء (الشيء) من الشيء إلى الشيء
 الثاني، هذا الشيء المسمى الشيء من الشيء.

١٠١ المرجع نفسه من الشيء.

١٠٢ المرجع نفسه من الشيء و الشيء.

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 والى القول في خلاف مع نصوص أخرى.

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

ورغم أن هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة أو متشابة في
بعض وأكثها تفر عن فكرة واحدة بالتمام مستقلة بذاتها 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 والى نص مستحكم جداً بالخاص والى بالخاص
مع نصوص أخرى.

1999 السيد إلى هذا النص، إذ قد أكد السيد القاضي في كتابه المختار إلى من 1999

2000 السيد إلى هذا النص، إذ أكد السيد القاضي في كتابه في البحث في قواعد التفسير
بمؤلفه من الفكر الجديد ط 1، 1999 من 1999

2001 السيد إلى هذا النص، إذ أكد السيد القاضي في كتابه بمسائل الخطاب القسري
القانونية الخاصة بمؤلفه من الفكر ط 1، 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 اتحاداتها 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 الأبية^{١٠٢}.

خاصة: إن نفس لا يأخذ من تصور سابقة بل يأخذ ويحضر

١٠٠ نظر فصل ذلك في المخطوط والفكر: مخطوطات مرقية في المصنفات الأبية
والنفس.

١٠١ الفلكا والمخالفات مرجع سبق ذكره من ذلك.

١٠٢ نظر في الدراسة التي سماها الدكتور عبد السلام براهي: بعنوان: نظرية الصفات
الأبية ونظرية النفس في مجلة الملائكة، ص ١١٥، العدد الأول، كانون الأول ١٩٩٩، كما
من ذلك يشكره تعالى.

في أن واحد وبالفعل فإن نفس الأبي قد يجمع التصورين القديسين
 والتفسيرات الجديدة 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 بالحق
 هنا أن نقول لا يتم كنهه من خلال رؤية التكتليم القديس بل يتم
 ولاكتم تكونه من خلال تصور أنبياء قديس أخرى. هذا يحصل لأن
 النفس المتشكل من مجموع استعدادات يخرج نسبة يتم إنساها وفق
 شروط بنوية عظمى النفس الجديد. ثم إن نفس المتصمم يتفصح من
 بها كلمة العملية تعريفاً لأن النفس ليس مجرد تصمم مفهوم
 وعصبه القديسات. فتتأمل التكتلية تقوم عملية جد مغلقة في صهر
 وإقامة مختلف التصور والصورول المتعددة مع نفس المتشكل **٢٣٠**

ملاحظاً إسهاماً إلى عاين المصومين: الاستعدادات والصورول، لا
 يعني النظر إلى لغة العمل الأبي كلمة توصيل، بل كلمة إنشائية
 مغلقة على تراجمه يخرج نسبة وتصور أنبياء فكرياء بنوية
 غداً أيمولوجية...إلخ وهذه الإنشائية لا يمكن إيمراكها إلا في
 مستوى النفس أي في تتابع التغيير المتبادل للوحدات المتعددة
 لتصور مختلف. وفي مستوى آخر...

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

٢٣٢ كلمة النفس: زمرير لمراد بصفة القديس جديس ٢٢٨ من ٢٢٩

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
علاقاتها. 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 فرد معين، بل إن القرابة الواحدة لها ما قرأ
لها واحداً في قرابة زمنية متعاقبات أو متطابقات. إن ما يخرج
بالتطابقات عولية ومكان منطق. ثم هناك القرابات المستند لنص ما
من عنصر إلى عنصر. فالعنصر يتفق بالمعاني والدالات المستند
المستند في المستند. أو هو متناهي لها بلا توقف. وغير قابل على
ذلك أن العنصر لا يتوقف بوقت كتابه 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 أبدأ.

٢٠٠: عول الأخرى تدخل في المنطق الخاصة المستند عند ذلك الواقع وسعد العنصر ومعد
عليه برونشال الفكر البشري الفكر في الفكر في ١١ جوان ١٩٩٩ من ٢٠٠٠.

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 والقياسات 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 يتكلم بل هو محتضناً أو دينة 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
مهيئة معرفية تهدف إلى تعظيم فكرة المركز والظلام والنية والتشكل
والمضمون والوحدة الموضوعية المتوحدة. فالنفس يتطوي على أدية
محددة مبرومة متجذرة متوافقة بلا توقف، لهذا يقول دكتور:

وله من الخطيئة أن تسقط عن التصبيرة على أنها كئي
حساس أو وحدة عضوية مستقلة إنما هي نفسها وتحتل مكانة لرية
فائضة. إن القول السيمولوجي يقترح علينا فالتدراك أن الفكر في
التصبيبة على أنها قول لا ملاكة له إلا حسن الأنظمة المعرفية التي
أكتسبها القاري، ولو أنفكها أنظمة أخرى غير هذه فإن إمكانات الدلالة
محددة صغير^{١٠٣} ويوحى كلام دكتور: بأن الأثراف الأدبية والتقاليد

^{١٠٠} فراجع عبد من الله لهذا

^{١٠١} القسمة 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 والرائحة 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 ونتهي - وربما تبدأ
قطب - من خلال النصوص.

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

القرىءاء الفاد - إن صبح استخدام كلمة أرواح في هذا السؤال -
 انقل في النصوص لا غير، واستخدمه مذهب القرىءاء - ويجب ألا نسي
 أن هناك قرار لا يحصر لهم النص - في فترة على اكتشاف العلاقات
 القائمة بين الشعر والنصوص، ويعتقد أنه يسأل عن مدى إسهام
 النصوص المبرورة في توليد النص أو عن مدى إسهام النص في إبراز
 النصوص القديمة وإظهار ما كان محققاً منها، وربما يسأل عن فترة
 النص على توليد نصوص كذا.

•

ولكن إذا سلم المرء بعدم جدوى ربط النص بمحاولة مؤلفه
 ولوحته الفنية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من أن
 يسأل - بحق - عن دور الكاتب في إنتاج النص، وعن أسباب انزاع
 هذا النص للكاتب، وأما لو انزع هذا النص عن نصوص أخرى
 لكاتب آخرين.

والإجابة عن دور الكاتب لا بد من القول بأن القائلين بالنص
 يقولون بربط النص الأصلي بالنص الأسطوري على صرح أن
 شواهد حيث ظهر هذا المذهب فلو كانت حادثة أن الأسطورة هي
 الكلمة التي تبدو وكأنها عين ذات حقيقي يأخذ على حدة أن
 يستخلص منها المضمون ويستخرج المعنى، وعلى هذا المذهب - بل
 من النص الأسطوري ما حصة أرواح.

وقد بدأ على ذلك في هذه المجهود لنا أن نرى أن يتخذ من النص
 حيلة موضوعية بحيث لا يمانع البحث عن هذه الحيلة 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 والوظائف 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 يرى بأن فيه بأن النص يتطوي على معنى التفاضل والتواء والتعاضد 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 السابقة، 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 فإن تلك النظم التكرارية ضمن نظرية طريقة يقول 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 الفجر من 100.

101- المراجع نفسه من 100.

102- المصطلح الدلالة (أو المعنى) مطروح من التأويل، ط 100 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 دريفدا 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
 والمعنى البشري السمات، فإن السطوح الأساسية هنا هو قول الفلك
 والذات، متعلقة بل هي بعضها بعضاً²⁰⁰ ويخرج عن هذا المبدأ الفلك
 - كما يرى الفلك كبير سمعت مباح - عند العالم يمكن إجمالها في
 بل هي

أولاً: يجب أن يهتم الفلك حتى يتجاوز نسبه الصوري.

ثانياً: إن الفلك لا يهتم من خارج (مجموع) بل في
 يهتم من نفسه، وإذا تجرنا في القراءة هي التي تختلف عنه.
 ثالثاً: إن الفلك يمكن أن يقرأ يتجاوز سمته القوي.

¹⁹⁹ - الفلك الأساسي من الفلك إلى الفكرية، ولم يبق إلا مسألة بول بول، هو
 يشار إلى الفلك القوي والفلك 199 من 199.

²⁰⁰ - يقول الفلك في 199.

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

٤ - القصاص والأدب المقارن

لا شك أن هناك فروقاً كبيرة بين القصاص والأدب المقارن من
حيث المصطلحات والأهداف. وإن بدأ القومعة الأولى أو هناك تماثلاً
بين هذين المجالين. فالأدب المقارن يهتم بربط 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 والفن البيوي

أثرت في النهاية إلى أن مفهوم القصاص قد تكون أبعاد وسعة
فذلك بمثابة الأسس الفكرية والفلسفية التي تستند إليها البيوية وهي
كتماثلها في القصاص النص وتواصله. وسواء عدّ رواية ثورية على الطريقة
أو بمثابة ثورة البيوية على نفسها ولأن الكلام البيوية هم في الأدب
أفلام ما بعد البيوية فإن النتيجة واضحة وهي أن مفهوم القصاص تراج

^{٢٢٢} راجع: القصاص، ص ١٥٠.

أصراع البركان، المتجهة المختلفة باستمرار، وهو يعني إلى «
 معنى يتركه وما بعد النبوة، والتعريف إلى الفقد التام
 المتعدي، الذي عرف، عفا بالفقد التام، ويمكن أن
 يشير إليه، هنا إلى أن النبوة تطابق من وجود أية نفس تجعل من
 العمل لأمر، عفا لأمر، وسواء أكانت هذه النبوة عفا أو تحية أو
 تعمل في نظام النفس، فإن النفس، كما تقدم، تهدف إلى العمل
 فكرة أية نفس أو يتركز أو النظام أو المعلوم، وبينما ترى النبوة أو
 النفس كيان من هو، أو من، والمكان أي نفس، ومثل، وفقد، وسلام
 فإن النفس، وفي النفس، متحرك، متحرك، متحرك، متحرك.

هنا كانت النبوة تركز على نهاية الكتابة، القراء، وترى أن
 النفس، براء القارئ، وأن الكاتب، العمل، هو القارئ، فإن النفس، أ
 يعرف، بكل، الفئات، المختلفة، وهو، يركز على الكتابة، القراء، أ
 ينظر إلى أطراف هذه المصداق على أنها حقائق متطابقة، ولا متطابقة
 في سلسلة طويلة لا نهاية لها، أي ينظر إلى التواصل، عمل القراء
 والبرهان، هذا التواصل، يؤكد أن النفس، يتضمن، توليدات، حياء
 متطابقة، وهو، هنا، مرة أخرى، فكرة النبوة أو النظام أو التركز أ
 الشكل أو التواصل بين نفس ونفس.

٤ - النفس والفقد التام كسي

ولا شك أن النفس، حين ينظر إلى ولادة النفس، وفقدان نفسه، أ
 خلال، مرحلة، واحدة، وإن، لكن، غير، محبوس، في، النصوص
 وفاعليتها، فإن، لا، فاعلي، أمة، بل، يحطم، أسس، الفقد، المتراكم
 بمراته، المتعددة، فالنفس، لا، تهم، ولا، يستند، إلى، معلومات، أمة

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 بفكر البناء الانساني فإن النص يأتي أي أثر
 العلاقات الانسانية في تشكيل النص وفهمه وتعليله وتفسيره
 ولغة الصيغة القسرية التوليدية والتوسيعية جوهرياً حسن تلك
 التيارات فإن النص لا يلزم لهذه المنهجية التي تهتم اهتماماً
 محدوداً - عروية النصية - وكما في تشكيل النص واعتمد على تفاصيل
 بنية النص والبنية الانسانية المنهجية التي تركز على القرينة
 النصية.

3 - النص ونظرية المسالك

ويلاحظ فإن مفهوم النص لا يأتي اليه 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 كلاً للكتابة وليس للأشياء المسككية. فالنص يصنع من
 تصور متعلقاً للعالم على اللغة، متعلقة من ثقافتين متعلقين

وحيثما عرفت في علاقات متشابهة من المستطارة والمتعرجة
والخاصة^١ وهذا كان أرسطر يدور إلى سماء القوس الأمامي فإن
الناس يهدف إلى إلقاء القواسم والتعريف الحدود بين الأنواع الأدبية
وغير الأدبية أي إلى تعظيم نظرية الأنواع الأدبية برمتها.

٥ - الناس والفن السري، وحيثما عرفت

وهذا كان الناس يرى أن الفن يتولد من القصص الأخرى
ويهدف إلى إظهار الفن وكأنه يكون ذات فن الطهي^٢ ألا يتم، بل
هو يهدف في الحقيقة إلى إلقاء الاهتمام بالبحث عن سيرة الكاتب
وتألفه وحسره، وإظهار حبه وتوجهه 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 يلتفت مقولات نظرية التعبير برمتها،
كما يدور مقولات الفن السري كلها.

٦ - الناس ونظرية الخلق

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

(١) السطحة والتكرار في الفن.

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 معطى موضوعاً لمواظف
الخلق والمفكره والمفكره، فإن الله لا يهتم - كما أنهم - بهذه
المواظف والأفكار والمفكره، لأنه يرى أن الله هو رب جميعه من
الصور من الخلق.

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

١٨ - الله والأسطورة

تذكر 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 الله تم من خلال مرجعية واحدة هي الصور
ولكن هذه المرجعية غير معروفة ولا نهاية لها كما قد نرى ويجب
ألا ننسى بالطبع أن مفهوم الصور يصنع أيضاً الأساطير على
التي هي الصور سواء غير عنها بالرغم أو بالرغم من الخلق، كما
أمر.

وقد أثبتت سابقاً إلى أن الخلق 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 المحاطة بالمطابقة المضافة. ومع أن النقد الأسطوري يرى أن الكتاب ليس الأساطير أي لا أن 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 كذا الناسم النقدية تستند إلى مفارقة التفاعلات التي لا حصر لها بين النص وغيره من الموضوع. فإن النقد الأسطوري يستند إلى فكرة الأثر كالمستطيقا ويرى أن الأدب هو أسطورة مترجمة عن الأسطورة الأولى التي هي الأساس وهي البنية وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تتغير كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الإزواج ومع مطابقة كلمة أسطورة أخرى^{١١} هناك فرق كبير بين التفاعل والتفاعل والولادة وبين الإزواج.

١١ - كلمة أخيرة

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

١١ - نظرية الأساطير في النقد الأدبي، بيروت، ترجمة د. عبد الحميد عبد القادر، دمشق، سورية، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٢١.

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

وهو غير استدلالات أكثر مما يجب على استدلالات أخرى
سابقة. قول القس: «خرجت من هنا» وهل هو بلا بداية ولا نهاية؟ وما
منطق القس؟ - فبدلاً من ذلك؟ وهل هناك تعارضاً لدية متروكة ولا من
حيث الصياغة أو الصيغة المتكاملة أو المتكاملة المتكاملة عليها أولاً - وهذا
المتكاملة مع منطق القس نفسه - من حيث طريقة التعامل والتعامل
والقدرة على التوليد؟ وكيف تخرج هذا الصيغة؟ وما أسباب هذا
الفسح؟ وهل نستطيع أن نقول أن رؤية الكاتب الأديب في تشكيل
الفسح؟ وكيف يمكن أن نضع بأن الكاتب الأديب يكتب وفق منطق
القس لا وفق منطق غيره؟ ثم ما الذي يقع إلى الكتابة عموماً.

كل هذه الأسئلة وغيرها قد نلنا بأن مفهوم القس نفسه
ومحور أصل هذا ما يقسم أنواع معانيه وأبعاد استدلالاته. لكنه رغم
كل هذا قد سخطى بالاعتراض.

ويبدو أن من أسباب خروج هذا المفهوم والاعتراض به:

أولاً: جندته.

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 عيوبها - أنها تفتي القيمة التي

بعضها النص أو الترجمة التي يسلج بها القند، وبالقلي فإنها نصي
 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 (بوتغ).

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، عموماً، يصف صفات مختلفة يدونها قد يكون قرأ أو
 عصفاً 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
 الشعران الكريمه فهو:

- نص مكتوب (نص) كتابي.

- نص القرآني يخرج (إشكالية التصنيف 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 الدلالي.
- ٣- النص القرآني داخل ظروف لا حصر لها وعلى هذا وعلى بعض الظروف لا نهاية لها.
- ٤- النص القرآني ذو طائفة روحية مغلقة.
- ٥- الإحالة المرجعية وهي النص القرآني على النص نفسه.
- ٦- حقوق طبع النص القرآني غير محفوظة لأحد.

نظرية الأديب في التراث العربي

بعد عرضنا لجهود الفلاسفة والفنّان . منذ أفلاطون وحتى بارت
وجورجسانك . في مجال نظرية الأديب، 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 الأديب كمنهجية
علمية ومنهجية العمل مناهضة للوصول إلى نظرية عربية مستقلة من
خلال النصوص الأدبية العربية؟

نحن نكّ هنا السؤال كبير وجامع وننظر الإجابة بالحاج
والبحث العلمي لا يجرى على إحصاء أمكنة 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 والخرق والنسخ الجزئي والإهداء الطوري لهذا الكتاب
لم تكن المخطوطة. والفارسيه لكتب الترخ الفقه العربي يطبع على

كل شيء لكنه بعد أن يلزم منها لا ثابت في ذاته شيء، فدراسة الحركة الثقافية الغربية القديمة وفيها صوح نظري متعدد لا تزال في العهد وأصل 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 مهمة طلبة إذا ما أردنا الحركة الثقافية المعاصرة التطور والازدهار ونخطي أبحاثها، وفي هذه المهمة - أو لعلها تطالب دراسات منظمة الكثير من الظواهر التراثية ولا سيما دراسات في المصطلح الثقافي عبر القرون المتعددة، وبدأت تلكت فإن الأمر لا يستطيع هنا إلا إلقاء أضياء على المحاولات النظرية التأصيلية الموجودة في الكتب الثقافية المعروسة والمستقلة، ومن خلال هذه الكتب، وبين أن تراثاً لا يخلو من جهود مستمرة لتأصيل الكثير من المفاهيم النظرية الألفية، وتخرج هذه الجهود بدأً 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 الفكرية وسنكتفي هنا ببعض موهج لهذه الظواهر الهامة.

آراء نظرية متعارفة

ويمكن أن يجد القارئ آراء نظرية متعارفة في كتب القنوية والبلاغيين والفلاسفة وأدبي الأديان والفلك والفلاسفة، وبالطبع ليس «مهمة» في هذا الكتاب - أن نخرج بعمل يابو جرجي أو إحصائي على أعينهم القنوية - وإنما يكفينا أن نذكر 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
وابن حزم الأندلسي وغيرهم وأسس كل منهما وهو ما يتصل
بمفهوم تصنيفهم أو اهتمامهم بالمحالات النفسية على الحديث
عن الاستعداد النفسي لقول الشعر أو أثر الشعر في النفوس وروعه
بالمحالات النفسية تبعاً في كتب ابن قتيبة والدارمي وأبي حيان
الوحيدي وابن جني وابن رائق وابن طائفاً وعبد القاهر الجرجاني
والفحلاتي وغيرهم) كما اعتبروا بتحديد العلاقة بين الشعر والفن
والفلسفة والسياسة ذلك في كتب الصولي وابن جني والقاتبي
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 الاهتمام ويصطبغ
بكتابات مستقلة ومنهج متكامل لينتهي مرحلة التطور الحرفية
والصميم والإشادات والأمكان غير المقتاة ويمكن القول بأن النقد
العربي القديم قد أصبح له كيان مستقل بدأ من القرن الثالث
الهجري.

ومع أن فقدت بعد أسبوع في القرن الثالث آخر تطبيقاً له فرائد
وأصول مؤسسة بناء على مبدأ من النشاط الفكري والخيالي العام.
وعند مر الجياض المذكور والباسوط والظلم يكتب في القيد فيضع
لنا أصول نظريات لم يتجدها ما نستحق من شرح وتفسير وتحليل ولم
نطرحها الذين حاولوا بعدد من ذلك مثلاً أن الشعر في المصاحفات إنما
يحدث على ثلاثة عناصر ضرورية وهي الطبع العام المعاني للشعر والحد
وأي فيضاً والفرق وأي الصلة الشعرية يقول في كتاب الحيوان:
وهناك ذلك وأي قول الشعر من غير ما قسم الله لهم من المخطوط
والفرق والحد والفرق. أما أصول النظرية الثانية فهي أي بها
الجياض. فكيف في قوله المظهر من المعاني المعلقة في الطرق
والذي أكثر ملاحظات عديدة وحلل تفسيرات عديدة يقول الجياض
في كتاب الحيوان هو المعاني مطروحة في الطريق يعرفها المعنى
والعربي واليهودي والفروني وإذا الشان في إقامة الوزن وتجزئ القطع
وسهولة المخرج وهي صحة الطبع، وجودة السبك، وإذا الشعر مبنية
وعربية من الصيغ وبعض من التصورة الجياض في هذا القول
يحاول أن يحدث داعية الشعر من خلال تركيزه على التنكي، فمادة
الشعر لا تكمن في المعاني المعلقة وإنما في ترتيبها وتنظيمها وجودة
سبكها. وقد أشار ذلك كثير إسهام عباس إلى أن الجياض يظنون في

199 طرح القيد الثاني مع الفروني في إسهام عباس، بيروت، دار الأمل، ط 1، 1994

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
الرمز الأول 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
يفيد جرحاً في تحديد موقف من هذه القضية خاصة وأنه يقول بعد
ذلك صريحاً بأن والمعاني لا توجد إلا بعد التعبير عنها وقد ذهب
بعض ثقات إلى القول بأن الجاحظ لا يفصل بين اللفظ والمعنى لأن
والمعاني في قوله لا تعني الأفكار وإنما المتشاهد والمخرب 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
يفيد في قوله السابق حثراً في تحديد مفهوم الجمالية الشعرية فلو
السابق يركز على الشكل أو المظهر الخارجي أو على الصياغة أو
الصيغة في الشعر لكن حوته يفيد في عبارته الأخيرة وليس من
الضرورة وهي لا تقول أو نفس مع تركيز 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

بالإضافة إلى ما تقدم يمكن أن نشير إلى الكتب المتخصصة التي
 تناول الظاهرة الشعرية معالجة نظرية بحث أي أنهم يتعمقوا ماهية
 الشعر وبحثه مبتعدة 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 الفارابي وعرونها
 رسالة في صناعة لواتين الشعرية وقد نشرها الدكتور عبد الرحمن
 بدوي في كتابه «فن الشعر»⁽¹⁾ الذي ترجم فيه كتاب أرسطو كما
 تمتد شروح ابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو. كما نشير إلى تلك
 المسحولات القليلة التي استخدمت مهباً نقدياً بشكللاً في مسحاها
 لتجليل المفاهيم الخاصة بالشعر وهذه المسحولات هي كتاب «عبر
 الشعر» لأبن طينا (1125 هـ) و«قد الشعر» لشماعة بن جعفر (1307 هـ)

(1) انظر في أرسطو قاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي القاهرة 1955 ونشر في
 هذا المجال إلى رسالة الدكتور طه حسين «نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين» نشرت
 في القاهرة سنة 1934 وفي كتابه «الكتابيات» ص 155 إلى 160.

وكتاب «صهاج الفناء» وسراج الأديبة لـعز الدين بن علي (1004-1084 هـ) وروى الدكتور جابر عصفوري أن كتابي «عوار الشعر» و «نقد الشعر» تأسيساً على نظرية الشعر، وأن هذا المنظور متكامل في كتاب عز الدين بن علي (1004 هـ) أما الدكتور عبد الرحمن بنوي فإنه يعتبر كتاب «صهاج» كما نظروا عليه من كتاب فلسفي حقيقي ومهارة في تحليل المعاني الصغلية، أول محاولة عربية في علم المنطق (1979).

وهنا يمكن الأمر بأن كل هذا يشير إلى اهتمام نقاد الشعر في القرون الوسطى بالنظرية الشعر والأدب عامة، وأما ما يؤكد ذلك إشارة إلى ما تقدم عايناه من كتب متعلقة لم تصلنا تذكر فيها والمداخل إلى علم الشعر لمحمد بن الحسن بن بطون المظفر (1117 هـ) وكتاب «الفرسان في الشعر» للمصنف البصري (1154 هـ) وكتاب «مختار» في نعت الشعر لأبي الحسن بن عيسى (1197 هـ) وكتاب «مختار» للشعر لأحمد بن مهدي البغدادي (1224 هـ) وكتاب «المداخل إلى علم الشعر» لأبي مقسم (1230 هـ) و «الفرق بين المترجل والشعر» لسنان بن كوث بن مرة (1244 هـ) و «كتاب الشعر» لمحمد بن عيسى البغدادي (1287 هـ) و «مختار الشعر» لأبي الحسن العسكري (1325 هـ) و «الطليعة» لـالحاجي (1333 هـ) و «مختار» في نعت الشعر لأحمد بن عيسى (1357 هـ) و «مختار» في مختار الشعر مستوحاة من اليوناني والعربي وكتاب «نقد الشعر» لعبد الله الكفرطاني (1363 هـ).

1004 هـ: ظهور الشعر دراسة في التراث القديم، د. جابر عصفوري، بيروت: دار الفنون، ط 1، 1982.

1004 هـ: علم الكفرطاني ونظرياته لأسطر في الشعر، 1979، د. عبد الرحمن بنوي، القاهرة.

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

تعريفات الشعر في التراث

وهناك محاولات عديدة لتعريف الشعر تبدأ من القرن الثالث لدى الفيلسوف الأكبر وتتم عبر القرون لتنتهي عند ابن المعتز في القرن الثامن، ويمكن أن تقدم طائفة من تعريفات الشعر عليها على النحو التالي، فهم أسلفوا نظرية 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 بالبداهة في الصانع النظرية والقدرة على محاكاتها بعبارة لها من حيث يقول والشعر هو كلام مغلي مؤلف من قول موزونة متساوية وعند العرب مقفلة. أما أبو العلاء المعري الشاعر والفيلسوف (٤٤٩ هـ) فيعرف الشعر بقوله والشعر كلام موزون قلبه القوية على شرائط، إن زاد أو نقص أباه المحسوس والقوية عند قوة الإحساس.

^{١٢٢} انظر في طرح هذه الفكرة الأستاذ عماري ص ١٢٦ وفي مفهوم الشعر ص ١٢٩.

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 يرضى به من نظم الذي يأتي على شكل من جهة مدح الأسجاع والشد على القول، وإقامة مطمح مخدوع لمن يمدح عليه وفوقه ثم يرجع إلى الاستعانة 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 تكلفه فيه»¹⁰⁰ أما فتاوة فيعرف الشعر بقوله: «القول المنظوم المنطوق الذي على معنى»¹⁰¹ 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 يزعم حسب طريقة من الجهد أو الرتبة أو وفوقه في الوسط الذي يقال:»¹⁰²

[100] «المعارف» لابن طباطبا تحقيق د. طه الحامدي، ود. محمد إسماعيل طاهر، دار المسكنة، القاهرة 1996، ص 1 و 4.

[101] «المعارف» لابن طباطبا تحقيق د. محمد عبد السلام عفاي، بيروت ط 1، 1401 هـ، ص 4.

كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديهم... كان الشعر الخدأ...
 إذا كان بطريقاً على سبيل مكار الصناعات... مقصوداً فيه وفيها بحال
 ويؤلف منه إلى غاية المجهول فكان الشعر من هذه الغاية من الشعر...
 إذا هو من طبقت صناعات، فإن قد صبح أن هذا قلبي ما لكاء فلكل ذكر
 صفات الشعر التي إذا اجتمعت فيه كان في غاية المجهول وهو
 الغرض القصيدة الشعرية بحسب ما قلناه من طريقة الصناعات
 والغاية الأخرى المضادة لهذه الغاية التي هي نهاية الرذالة^{١٥٥}.

ويقول حازم القرطاجي في القرن السابع للهجرة عن ذلك صريحاً
 قال على المعرفة بخاصية الشعر وحقيقته والشعر: كلام موزون مقفى
 من شأنه أن يحسب إلى النفس ما قصد له فيه إليها ويذكر إليها ما
 قصد تذكيره، فيحصل بذلك على طلبة أو القرب منه بما 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 إغراء، فإن الإغراء والتعجب حركة
 النفس إذا انجذبت بحركتها الطبيعية لوى لتصلها وبذلك^{١٥٦} ويقول
 في موضح آخر:

«كلام موزون مقفى، مختص في لسان العرب بزيادة
 التشبيه»^{١٥٧} هذه التعريفات قلبي بأشهاد على طبيعة الشعر

^{١٥٥} قد انظر من ٥٥ و ٥٦.

^{١٥٦} موضح الفلك ومراج الألف: حازم القرطاجي، تحقيق محمد العبيد بن الغريفة
 تونس ١٩٥٨ من ٥٥.

^{١٥٧} موضح الفلك ومراج الألف: من ٥٥.

ووظيفته . وهي في عمومها كمال على الفهرج الذي يصل إلى حد
الضيق عند حزام القوطاني، وبالطبع يمكن مناقشة كل تعريف على
حده وتبيان الخصائص الخاصة أو العامة للفهرج التي حاول أن
يوضحها التعريف أو المحدد . على قول القدماء . ولكن هذه ليست
مهمة 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
الخارج وهي الوزن والكتلة، أما الثانية فهي مفهوم الصناعة في الفهرج
بالمظهر الصناعي أو صناعة عملية تأتي له قوانين لا بد من
استيعابها وفهمها وممارستها بعد ذلك والعرب في هذا المفهوم
يأتون مع أرسطو ومفهومه للصناعة القوية الشعبية الذي على مذهب
على أوروبا حتى القرن الثاني عشر . كما أن فكرة حد صحتها عن
أرسطو في نظرية المصاكنة . ومن المفيد أن نذكر هنا أن بعض
الكتاب يؤكد على العرب بكتاب الفهرج لأرسطو الذي ترجم في القرن
الثالث على يدي هاني بن يونس وإليه الفلاسفة بالشرح
والتعليق، وهناك من يؤكد على كتابه في كتابه وقد التزمه
بالمصطلح الأرسطي . ربما وفي المستقبل يكون ذلك غير أن
المصير يقع على كثر حزام القوطاني في كتابه منهاج الفهرج الذي
راه البعض ثمره لشرح من الفلاسفة اليونانية والعربية وهو ما يؤكد
كتاب منهاج الفهرج^{١٢٨}

^{١٢٨} انظر في مفهوم الفهرج بعض من: وارج عبد الله في العرب لاسك هاني
وفي كتاب القوطاني وطريف أرسطو في الترجمة العربية.

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 بن النظر 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 من مباحة فواتين التفسير بين الجديد
 والقديم 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 يدخل
 المنطقي أو الفلسفة فيها، وإنما هي استعداد نظري، ثم تأثر السالطين،
 ثم مهاره في مباحة الكلام، ولو كما يقول القديسي المرحلي «قام
 من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والفروا، ولذلك كان» وإن 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 في تصنيفات ومن
 البحر - ونحن في صدد المفاصلة بين الفريقين - أن نقرر أن القوانين
 التي وضعها أهل المفقولة كانت - بحكم فرضها نفسه - أقل إلزاماً
 لشعراء كما كان هذا الفريق من نقاد - بحكم اعتمادهم على
 فروا - أكثر انكساراً على القوانين، 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 ماضياً وإنما بقي لنا لا نعلم على أية
 محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محلها، ولكن هذه القضية يجب أن
 نفرق مسألة إلى أن ينضم مؤرخونا اقتصادياً ككثيلاً 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 ثقافة
 غربية أيضاً مع أن هذا المفهوم قد أصبح متغيراً بعد ظهور
 الرومانسية ونظرية الشعر.

لقد قال أرسطو بأن الصناعة كك صناعة فنية لطيفة والربط مفهوم
 الصناعة ولكن عموداً والصناعة تعني إحداث نتيجة من تصورها
 بواسطة فعل خارج القوي والقوي هو من التأليف عن عمد وإذا
 كان الشعر صناعة 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 أيضاً من المقام والفكر .. ذكرى عبد الحكيم العربي .. ١٩٨٠، ص ١٢٢

كروسي.) وبعد ذلك يبدأ بالتعليق. وإذا أصبح هذا في الحرف والصناعات فإنه في الفن والأدب يؤدي إلى فهم كأي عملية 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 العملية الشعرية .. من خلال القراءة والممارسة والبرهان المنطقي .. ولكنه في هذه الحالة يكتب لكي يبين القراء والقداد مدى ذلك وبراهنه في تطبيق تلك القواعد والتكوين أي لا يكتب ليحبر عن أعضائه ومشاعره وإحباطاته وإنما لم يذكر أن منطقاً لفظياً يدل على الخيال، كما أن مفهوم العملية يعني بأن الغاية ليست الوسيلة أي أن الشاعر بعد أن تمكن 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 المتقطعة التي يريد صنعها .. قبل أن يبدأ بالتنفيذ. لم إن مفهوم العملية يؤدي .. نتيجة تراكم الخبرات بتراكمها .. إلى أن يصبح العمل الأدبي الجديد انشغال من القدي، وهذه القاعدة لا يؤكد على بل يلاحظها جمال الحب واحد أو حركة ألبية كالمسألة^{١٠٢}.

لهذا قلنا غير مرة بأن قول بيرسون بأن الشعر الجديد هو فهم ثقافي لمشاعر قرونه كان يهدف إلى تحطيم مفهوم العملية أو التأكيد عن عدمه.

١٠٢ - حول مفهوم الفن والعملية انظر في كتاب: مباحث الشعر، ربيع كواش، ص ١٠٠.

أحمد حسن، مشهور القاموس، الفن الشعرية، الطبعة ١٩٧٠، انظر الفصل الثاني، ص ١٠٠.

١٠٣ - د. محمد باقر، ص ١٠٠.

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 هذا، ولكنها كما قلت حذ عنها من الإلهام فهناك قوة
 إلهية تدرك تلك كنه تلك القوة المودعة في تلك الحبر والتي يسمونها
 أوديس المخططين ولكن أمتد 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 تصبح منها
 سلسلة طويلة جداً، وأكادها تسند قوة العلق من الحبر الأسملي،
 وبالمثل فإن ربة الشعر نفسها تهم (بعض) الناس أولاً، ومن هؤلاء
 الأشخاص الملهمين تعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين
 يتكون الإلهام. ذلك لأن كل الشعراء المبدعين سواء أكتبوا من
 شعراء الملاحم أم من الشعراء الفانيون لا يولدون معانهم الجسدية
 ولكن ولكن يؤمنونها أنهم ملهون مستلهمون، وكذا أن القصاصات

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

نظير الشعر

يقول القائلون في الكتاب العاشر من المصنوع:

هوأن 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 ويعرف حركات العقل، وكما
 قلنا مثل روح الإنسان التي يصنع فيها الشاعر المثلد لساناً فاسداً مثل
 ملحة يصنع فيها الأشرار بالسلطان بينما يقضي فيها الأتجار عن
 السلطان، لأن الشاعر المثلد يخلق العنان للطبيعة اللطيفة التي ترو
 العظيم من الخسيس بل نحسب نفس الشيء أأ عطية وأأ عيباً،
 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 الفصيلة وأنه على رأس من كتب الفراعينيين ولكن رغم ذلك كله لا ينبغي أن نعرض إيماناً بأن الأفنديت الموسيقيين إلى الأفندي والمطالع التي ترمى في مشهورتي أرسطو في أنواع الشعر الموسيقي التي يجب أن نسمح بدعوتها في حوائطها غير تلك تطورت هذا وسنحت بالاعتبار أريد الشعر الموسيقي الفساذ سواء ملهوا السلام أم ملهوا الشعر الفصلي فإن ما سيطر على حوائطها هذا كله والأهم وليس القانون والخلق وهذا ما اصطلاح البشر على العبارة أو في شيء في الفريسيين»^١

سيكولوجية المخلوق الفصلي

يرى أرسطو أن ما يولد الشعر غريزة حسب الفيزياء والإيقاع والغريزة المحسوسة ويقول: «إن الغريزة المحسوسة لا توجد عند الفاني منذ الصغر لكن الشعراء أخذوا يربطون بها قليلاً حتى أخذوا من الأفنديت المراجعة»^٢

١ (١٩٧٠) المراجع الفساذ من ٤٨.

٢ (١٩٧٠) أرسطو الفصلي في الشعر من ٤٨، أفنديت حياء من ٤٨.

خطرات الإنداع

يقول في كتابه الشعر: فربما في الشعر سواء أكان الموضوع الذي يتناولها أم نهجاً أم هدفاً بدأت بتعطيل عام له ثم بفصل لفظه وجد ألفاظه ثم بضموم في موضع آخر فلم يبق إلا فراغ من وضع الأسماء من بعد فربما أن يتناول القطع فخطر في كونها مما ينسب إلى الموضوع ^(١٢٧).

الشعر صناعة عقلية

ولكن عوسوسى يدعو هنا - كما نرى في سائر الأمور - صائب النظر إما صناعة أو فطرة ^(١٢٨).

الترابيديا محاكاة للفعل الشخصية

وأعظم أمثلة الترابيديا نظم الأمثال، فإن الترابيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحيات السخنة والشفقة والشفقة وما في الفعل من الغلبة على فعل ما وليست كيفية ما على أن الكيفيات تتبع الأفعال أما السخنة أو غندما تتبع الأفعال، فالمشبهة لا يقصد إلى محاكاة الأفعال ولكنه يتناول الأفعال من طريق محاكاة الأفعال ومن ثم فالأفعال والغندما وهي غاية الترابيديات، والغلبة على أعظم كل شيء لم يأت لا نجد الترابيديا قد

(١٢٧) أوسطوفايس في الشعر من ١٢ و ١٣.

(١٢٨) فوسوج غندما من ١٢.

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 هيروdot في أنهما عقلان تماماً سواء وزنت أم لم توزن، بل
هذا يختلفان بل أرسطو يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما
يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مراتب من
التاريخ لأن الشعر أسهل إلى قول التلميذات، على حين أن التاريخ أسهل
إلى قول الجزليات والكل هو ما يقع لخصف من الناس أن يقول أو
يلتزم في حال ما على مقتضى الرجعان أو الضرورة، وذلك ما
يقصده الشعر حين يطبع الأسماء للأشخاص أما الجزليات غير - مثلاً ما
عنه التلميذات أو ما على^{١٠١}

الشعر والسياسة

إن الشعراء هم الذين على الشعر غير تلك التي تطلق على
السياسة وغير التي تطلق 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 ویرمزورث في مقدمة القصائد الخالية التي ظهرت عام 1888: «قلت إن الشعر ليس القافي لمشار قريب، يتخذ أصوله من عاطفة متذكّر في حضوراً وبطل الشاعر تلك العاطفة تنبع من رد الفعل حتى يلاشي الهدوء التبريداً وتولد بالتفريج عاطفة منو لتلك 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 المسرات المصنوعة القليلة من عدة أسباب تعيد لها، حتى إن الشعر إذا وصف أية مشاعر، ويكون وصفه لها لإيجاد، إما يكون على الجسنة في حال التهاج وسرور»^{١٢٢}.

الشعر هو النشاط العام للخيال

يقول كوليريدج في كتابه أسرار أسرار: «يأتي الشعر الخيال إما أولاً أو ثانياً، فالخيال الأولي هو في رأي القوية المصورة أو الأولية التي تجعل الإنفرد الإنساني ممكنة، وهو تكرر في العقل المتناهي لتلبية الخلق المختلفة في الآلا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في حركتي عيني 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 يلمس، ويلاشي ويحطم لكن يخلق

^{١٢٢} - ص ١٢٢ ص ١٢٣ في كتابه «أسرار» - د. محمد يوسف النور من لندن.

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

والشعر الشعري

يقول أ. م. براغلي في مقدمة المقالة في جامعة أكسفورد
 ونشرت الأولى مرادف 1938: «إن عبارة الشعر الشعري تذكرنا بعبارة الفن
 الفني، ثم يخل إلى شرح هذه العبارة فيقول: «فإننا نفهم من الشعرية
 الشعرية من عبارة الشعر الشعري، إنها - على ما نفهم - تعني ما يلي:
 أولاً أن الشعرية الشعرية غاية في ذاتها وأنها عبثية بأن نطلب التفسير
 وأنها تطوي على قيمة ذاتية، وثانياً أن قيمتها الشعرية هي تلك
 القيمة الذاتية لا سواها، وبعبارة براغلي يوجد تكون الشعر قيمة
 ذاتية بوصفه أداة للتعبئة أو الفن وبالتالي فإنه يخل بالمعنى، ويؤثر
 المواقف، ويؤثر المبادئ الجديدة أو لأنه وسيلة لتجلب الشعراء
 الشهرة أو اكتسب المصداق. وكل هذا حسن، فلتفكره لهذه الأسباب
 أيضاً، لكن هذه القيمة الذاتية ليست هي التي نحدد القيمة الفنية
 الشعر بوصفه التجربة، قيمته مستقلة لهذا سدا لا ينبغي، لأن قيمة
 الشعر ليس - بعبارة كلية - على أساس ذاتي في الشعر. إن مراعاة
 الأخلاق الذاتية سواء من ناحية الشاعر وهو ينشئ القصيدة أو من

بعد اتصاله بالأساس: من يدافع في شعرية التوضيح، من ٥٥

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 أهمية هذا العالم يجب أن
تدخل، وإليه تؤوله، وأن نفس .. وأنت فيه .. تلك المستندات
والرغبات والظروف الخاصة التي تربطك بعالم الحقيقة^{١٥٥}.

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 مألوفها وفورتها 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
معلقاً، كونه أو سباً بين كونه، أن يكون أكتكلاً جسمياً، أن يكون
أسواقاً أو سباً بين أسواق، أن يكون ظاهرات سرورية أو كهربائية،
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

^{١٥٥} 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 بالغة والألم من حيث هذا لغة وألم ومن السهل أن نوافقوا على أن لغة ما من اللغات من حيث هي لغة ليست بلسانها جيد. هذا من فن في لغة الغرب الرومانسيك... والإنكسار الثالث الذي يطرح عليه فهمنا الفن بأنه جديس أن يطر إلى الفن على أنه فعل إنساني... هذا مع الجديس بدلاً نظرياً فهو متعارض مع كل فرع من أنواع التفكير الفلسفي، حتى لغة الأوسط من عدم الزمان أن الفن ليس تائلاً من الإزادة نحن نكتب الإزادة لولم الإنسان الغير فليست لولم الإنسان السوي...^{١٠٢}

موضوعية الخلق الإنسي

بري مند في إيونت:

ليس الشعر (المصور) عن مشاعر، وإنما هو انخاض من المشاعر، وليس (المصور) من ذات الشاعر وشخصيته وإنما هو انخاض منهج. إن الشعر (مصور) وهذا الخلق إنما هو أدرة التوازن بين العقل والمخيلة بين ما يسميه إيونت والقوة العقلية و القوة الخلقية عند الشاعر: إن الشاعر يخلق بوعيه ومخاطب منه، وعليه ألا يعبر عن انفعاله في عليه أن يوجد لهذا الإفعال وساداً موضوعياً يشار به ويؤثر به ويحدثه ويعلن الشاعر في تلك هذه ويكون الشاعر في الجسد

^{١٠٢} هذا السجل في لغة الفيلسوف وهو كيرلس... في الفلسفة من هذا جدي قد

الغرض فيها يحدده الله. أي أن الغرض أن يحصل موافقة والتكامل،
 والتجربة إلى شيء جديد أو إلى تركيب جديد، إلى خلق جديد،
 وخلق الغرض في حركه القابل للتحديد في العمليات الكمومية
 الحصول بواسطة تلك المواقف والأفكار والتجارب إلى التركيب
 الجديد المختلف عن الأصل بينما يقل عن كما هو، وعلى الغرض
 أن يأتي (بشخصيته) من (الخلق) أن يفعلها هذه حتى يستطيع هذا
 العقل الخلاق أن يتفهم (مواقف) هذا الموقف التي من خلاله
 وإحساس وتجربة، وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف
 عنها في القيمة. إن معيار الممكن التي هنا هو أن يأتي الغرض
 (بشخصيته) من (الخلق) وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخلاق، فهو
 وحده يتصور العمل الشعري من (الخلق) واستحضر
 والموضوعية^(١٠٠).

والأدب انعكاس الواقع الاجتماعي

تدري 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 انعكاس الواقع لا يعني نقله على نحو سليم،
 لكون أن الانعكاس الطيبة في فكر الإنسان يعني ألا يتفهم
 مجرد لا حياة فيه على نحو يخلو من الحركة (و)
 التناقضات. ولكن في مجرى عملية الحركة الأدبية في م

^(١٠٠) حقيقة في نظرية الأدب، ص ١٤٤ و ١٤٥.

الصفات وحدها وفي هذا المقام يؤكد البين أهمية البنية الدخيلة التي لا تفتقر ضرورتها عند الشاعر بل تعد لتمام التراكيب لهذا إن الدخيل قائم في الصفات البسيطة الأولية، ولكنه يهيئ أن يسجد إلى الواقع، يعني أن - يكون صورة ترميزا لتكس الواقع، ولا يحل حرقه. أن الإنسان يترك الواقع كذا كان إنساني ولهذا فإنه شعوره لا يمكن أن يكون مرآة عاكسة لتكس العالم 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 الشاعر أو ذلك ويري نظرية الإنتركا أن أساس وحدت وجود المعرفة من المعرفة الاجتماعية الترميزية للجس البشري^{١٩٨٩}.

والشعر في الأدب

يقول تكسيم خوركبي:

وإن كل كتاب تقريباً لكتاب جديد مرتبط داخلياً بالصفات التي سبقه، كما أن في كل كتاب جديد عناصر من القديم... إن مستقبل وشارك وفلور ومواسات يستحيل فصل واحد عنهم عن الآخر، على أن الإلحاح الأولين لم ينجوا عنهما لوجوب على فلور ومواسات إيلغار^{١٩٩٠}.

١٩٨٩

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

١٩٩٠ - كتاب الأدب والتاريخ الأدب، م. توماسكوف، ص ١٨٥.

الأدب والأينورجيا

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل:

إن الجدل الفكري بين الأينورجيا والفن قد يستطد طاقته في سبيل الإنصاف لكتاب على الآخر، لكنه لو من شأن الانصاف لكتاب منهما على الآخر لا يفتقر طرفاً منهما لا الأينورجيا ولا الفن.

ولو أننا أخذنا النظر في حقيقة الفن من حيث هو ليس إنساني وحده، بل بفكره الأولي، بفكره الارتباط بالطبيعة، ورسده في الطريق إلى البناء، لؤكد لنا هذه الحقيقة: تاريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ في أسسها الفطرية الدينية، وعلى أساس طبيعة شديد الارتباط بها. بل أن المقدم لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والطبيعة وليس هناك من كان معروف أن يصدر في أعماله الفنية عن طويته.

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 ألبان بولغ فقد وجدوا في الفكر الأدبية صبراً عالياً وأحياناً لأساطير مرفقة ترد في حياة البشر. وقد أجمع هؤلاء النظريون ما لا يحصر من التعديلات والزيادات. وقد شاعرت الفكرة التي تقول إن الفنان من جنس مصاب بالصاب.

1999 - قصص في إطار عصر الفنون - 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: ص ١٢٠، تحت عنوان من ١٩٢٥.

١٩٢٦ - نقلاً عن: بركات من النسوية، د. فكري، في مجلة لعلوم القاهرة ج ١، يناير ١٩٢٦، ص ١٠٠.

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 بينه وبين
 ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وقع 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، والحق 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، فالتك القيت أو نقص بعضها،
 وحلّب المعنى قافية تشاكه، ويكون كالسراج المعلق الذي يوقد
 وشبه بأحسن القوافي، ويسد بهيره، ولا يهليل شيئاً منه فيشبه،
 وكالغاش الرطب الذي يضيح الأسياح في أحسن القاسم نفسه ويضيح
 كل صيغ منها حتى يتطابق حسه في العيادة، ويتكلم بالصوت...

قبحه

الشعر والميلاد

يقول لسانا في كتابه «المد الشعري»:

فوصفاً بحب القوم، وتوطئة إلى ما أريد أن أتكلم فيه أن

السماعي كلها مخرجة للتأني، وإن كان يتكلم فيها في ما أحب، ولكن من غير أن يحظر عليه معنى روح الكلام فيه، إذ كانت السماعي للتأني لبركة العبادة السخوة، والتأني فيها كالصوت، كما يوجد في كل صنف من أنه لا يد فيها من شيء موضوع بليل الفكر الصور منها على الحسب، للتأني، والعبادة للصلاة وعلى التأني إذا شرح في أي معنى: كان - من الرضا والطمع، والرهبة، والفرح، والذبح والفتاة والتأني، وغير ذلك من السماعي للصلاة أو التأني، أن يؤمن بالروح من التأني في ذلك إلى القلة المتأني^{١٢٢}

والشعر اليوناني والشعر العربي

يقول طرخس القزحاني متروكاً خصوصية الشعر العربي:

هذان الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان أعني والشعر بحسب طالع، اليوناني فيه ربه على عظيم منتهى والتكلم في قوانينه، وإن الشعر اليوناني إنما كانت أترافاً محدودة في أوزان مخصوصة ويحظر على الشعراء على عرافات كانوا يضعونها بطريقتهم فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويحفظون أمثلتها أمثلاً وأمثلاً لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضاً أمثلاً في أشياء موجودة دعواً من أمثال كثيرة ودعة ونحوها مما ذكره القاطع من حديث الحياة وحمايتها، وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في الشعرهم - يذكرون فيها أمثال أشهر الزمان وأصنافه ونقل القول وما تجري

١٢٢: لقد التأني في ما أحب.

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 استدل
المعاني وحسن تعرفهم في وضعها ووضع الألفاظ وإظهارها 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^{١٢٢}.

١٢٢

١٢٢ - 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 السجوي، 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 سويدي القاهرة دار المطرقة 1979).
- 7 - الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية: (أسمعطي سويدي القاهرة دار المطرقة 1979).
- 8 - الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية: (أسمعطي سويدي القاهرة دار المطرقة 1980).
- 9 - الأسس النفسية للأدبي في النظرية والممارسة: (أسمعطي سويدي القاهرة 1979).
- 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 والإشكالات: د. محمد توفيق، دار توفيق، ط 1، 1988.

14 - التحليل الإحصائي للأدب: د. الفاعرة، دار الأمل، 1978.

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

16 - القصة القصيرة: د. محمد 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 القديم: د. محمد الوهي، القاهرة، 1985.

20 - علوم القرطاسي ونظريات أوساط في الشعر والبلاغة: د. محمد فرحان، بيروت، القاهرة، 1981.

21 - دراسات في الوقعية الأدبية: د. محمد لوكاش، دار الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية، 1973.

22 - د. محمد السعيد، دار الفنون، بيروت، دار السلام، بيروت، ط 1، 1988.

- 20 - غروس في السيميائية: دار صوت باروك، دار اريئيل ط ١، 1987.
- 21 - ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب: م. غرافيشنكو ت. يوسف وأبو جبريل عسلي، وزارة الثقافة 1988.
- 22 - موجيوارجيا الأدب: روسو استكزافيد ت. أنال غرماني، بيروت، دار عريشان ط ٢، 1982.
- 23 - الشعر في إطار العصر القوي: د. م. القنن إسحاق، بيروت، دار القلم ط ١، 1984.
- 24 - مزار الشعر: ابن طيوط، تحقيق د. طه الحاجري، دار محمد وأخوه، سلام القاهرة، مكتبة الشبلي 1986.
- 25 - عصر النهضة من قبي شاروس إلى نو كوة، إيت كيرول، ت. د. جابر عصفور، بغداد، دار الآفاق 1985.
- 26 - ضرورة الفن: أرست، فشر، ت. ميشال سليمان، بيروت، دار الحقيقة، بيروت.
- 27 - في البحث عن نو كوة المستعربي: دراسة القصيدة قبل دخولها البيت البحري، بيروت، دار الفكر الجديد ط ١، 1988.
- 28 - فن الأدب المتماثل: د. سهر القضاوي، القاهرة، مكتبة الحلبي 1988.
- 29 - في الفن الأسري: د. سهر القضاوي، القاهرة، دار المعرفة د. ت.
- 30 - في الأدب المنقوش: د. محمد عبد السلام، كفاي، بيروت، دار النهضة العربية ط ١، 1972.
- 31 - في الفن الأسري: د. عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية 1979.
- 32 - الفن والصورة القادي القويج: جورج بلخازوف، ت. جورج

طرابلس 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 النهضة
العربية 1979.

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

41 - مجيئ الفن: دار محمد طنج: دار ترقى ط 1985.

42 - سرقة الأسرار: مدخل إلى منابع الفنية الحديثة: عبد الله إبراهيم
ومحمد الشامي وعواد علي: بيروت دار البيضاء المركز الثقافي
الغربي ط 1 يوليو 1988.

43 - ما الأسرار: جلال بول سلاوي ت: دار محمد طنجي طلال القاهرة دار
نهضة مصر د. ت.

44 - ما 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 الناشر 1988.

46 - المدخل في فلسفة الفن: بنديت كرواشيه 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 البيئة: دار زكريا إبراهيم القاهرة 1976.

49 - مشكلات علم الجمال الحديث: مجموعة من العلماء السوفيت

...میں نے اسے اپنے ساتھ لے کر اپنے گھر میں رکھ دیا۔

- ٥٥ - مفهوم الصورة المرساة في التراث الثقافي: د. دانيال صليبي، بيروت: دار الشؤون الثقافية، ط ١، ٢٠٠٢.
- ٥٦ - مثاق في النقد: تراجم عربية، د. محي الدين عيسى، دمشق: ١٩٧٢.
- ٥٧ - مقدمة في نظرية الأدب: د. عبد السلام عبيد، القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٧٤.
- ٥٨ - مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق: محمد عوض د. د. محمد يوسف، نجع طر صيفر، ٢٠٠٢.
- ٥٩ - مناهج البحث وسراج الأبحاث: صلاح القرطاني، التطبيق: د. محمد عبد السلام عيسى، بيروت: دار الكتب العلمية، د. د.
- ٦٠ - من الترجمة القصيدة في دراسة الأدب، ونقد: محمد عيسى، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٧٤.
- ٦١ - مفهوم النقد الأدبي: د. د. يوسف عوض، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥.
- ٦٢ - نظرية الأدب: ربيع وديك وأوسك وارون، د. محي الدين عيسى، دمشق: ١٩٧٢.
- ٦٣ - نظرية البداية في النقد العربي: د. صلاح فضل، القاهرة: ط ١، ١٩٧٢.
- ٦٤ - نظرية الدراسة الحديثة: بين زواياها، د. د. أحمد عمار، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
- ٦٥ - نظرية الدراسة من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي، بيروت: دار القويمة، ط ٢، ١٩٩٥.
- ٦٦ - نظرية الرواية: جون هالولاند، د. محي الدين عيسى، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

- 68 - نظرية فرويدانيكا 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 غباري 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. حبا 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 1983.
- 7 - L'Asie 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 - ترويج الأدب من ١٤ - نقد من ١٥ - نظريات الفن الأدبي من ١٥ - نظريات الأدبية لوريج البريغن الإضافة 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 - البلاطون وأصبح الصراع بين الشعر والفلسفة من ١٦ - الشعر يخاطب المواطن من ١٦ - الشعر إلهام من ١٥ - إحصاء البلاطون ويصحب على الطريقة الإحصائية الشعر من ١٥ - البلاطون يعرف قصة الشعر من ١٦ - إسهامات البلاطون من ١٥ - آراء البلاطون أكثر مناقشات خاصة 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 الشعر من ١٥ - نشأة الشعر ومصدره من ١٥ - وظيفة الفكر الشعر من ١٥ - شروط

أرسطو في رسم شخصية بطلي القراسيدي من 40 - الشكل الأولى
 السماكة من 41 تطبق على كتاب أرسطو من 44 ملاحظات عامة
 على نظرية السماكة من 44.

.. نظرية التعبير 40 - 42

ظروف نشأتها من 40 - أسسها الفكرية والفلسفية من 50 - مبادئها
 الأدبية والفنية من 50 - آراء وودهورث من 54 - آراء كوتلرودج
 ونظرية الخيال من 57 - 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 83 - أنواع الإمكانات من 83 - مفهوم الإكرام من 84 -
 أسئلة حول الأدب والمجتمع من 87 - الإبداع الأدبي من 88
 إحصائية من 88 - مفهوم اللغة من 88 - اللغة الإحصائية الشكل
 من 88 - الجمهور مطلوب ومشارك 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
سيبويه من ٩٩ - أراء بروكس من ٩٩ - رأي هبل من ٩٩ - رأي
إليوت من ١٠٠ - رأي نظرية الإنسكان من ١٠٠ - الشعر وفن
وخصائص كل منهما من ١٠١ - سارتر ومصدر التوسل في الشعر
من ١٠١ - أنواع الشعر وأنواع فن من ١٠١ - الأنواع الأدبية في لغة
الغربي من ١٠١ - مقابلة لمواقف النقد 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 سبسي أول محاولة لتطبيق مبدأ التطور على
الفن من ١١٢ - بروكس يتناول مع الفصل الأدبي كائن من من ١١٢
- نقد ريتيه وديك أراء بروكس من ١١٢ - التطور العلمي والتطور
الأدبي من ١١٢ و ١١٣ - للافون وأرسطو لشعر في الواقع وفي
الفن من ١١٣ - رأي كات من ١١٣ - رأي القوس هنكلي من ١١٣ -
رأي جون كيرد من ١١٣ - رأي توفيل جوتييه 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 108 - أثر عمل أدبي نظري
 على موقف من 107 - موقف متعلق بالمشاكل من 106 - هل
 الأهم في العمل الأدبي الفكرة أم الصياغة من 105 - نقد
 الأبولوجي من 104 - نقد الجمالي من 103 - قضية الأدب
 والأبولوجيا: تصحيح المفاهيم من 102 - المشاكل من 101 -
 الأدب المنهج: بؤسب المفاهيم من 100 - الأدب: أثر من الأبولوجيا
 من 99 - العلاقة بين الأدب والأبولوجيا: علاقة متبادلة من 98 -
 هناك أعمال أدبية متأثرة بالأبولوجيا: أمثلة من 97 - الإنشاج
 الأدبي والأبولوجيا من 96 - نقد الأدبي والأبولوجيا من 95 -

- تسويد حول العلاقة بينهما من 120 - الحياة النفسية: الشعور: ما قبل
 الشعور: اللاشعور من 119 - الاستعدادات والذوايق من 118 - الإدراك
 الحسي من 117 - الشعور من 116 - الشعور من 115 - الحياة
 النفسية من 114 - الفهم من 113 - الفهم من 112 - الحياة
 النفسية من 111 - الفهم من 110 - الفهم من 109 -
 مفاتيح علم النفس: من 108 - فريد: تفسيره للأدب من 107 - فريد
 تفسيره للأدب من 106 - تفسير الأسطوري للأدب من 105 - رأي
 كاسير في تفسير الأسطوري من 104 - أثر كاسير في 103 -
 مفاتيح تفسير الأسطوري من 102 - مفاتيح حول استخدام المنهج
 النفسي من 101 -



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 بين 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 مانتوفان من 162 - نوعية الكتاب من 163 - نوعية القراء من 164 - دور الشعر من 165

١١. البنيوية

175 - 188

لمسح 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 المصالح من 197 - القاصي والفن البنيوي من 198 - القاصي ونظرية الخط من 199 - القاصي والفن الأسطوري من 200 - كلمة أميرة من 201

١٣. نظرية الأدب في التراث العربي

210 - 220

* 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 - القواميس
 في 222 نقل القصص في 226 - الشعر والفلسفة والفيزياء في 227 -
 الشعر والسياسة في 238 - وديورث، الشعر 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
 والشعر في الأدب في 243 - مر القديس إسماعيل بالأدب والأدبولوجيا
 في 244 - الأدب وعلم النفس في 244 - لوتزوف وعلم الشعر في
 245 - ابن طائفة ومناهج الشعر في 245 - لسانة بن جعفر: الشعر
 والعبارة في 246 - طرخ القواميس والشعر اليوناني والشعر العربي
 في 247

244 - 249

24

المراجع

243 - 248

فهرس تحليل



1385/05/15