الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

المركز الجامعي آفلو.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Aflou university center

قسم: اللغة والأدب العربي

معهد: الآداب واللغات

مطبوعة بيداغوجية

محاضرات في نظرية الأدب

المستوى: السنة الثانية ليسانس

التخصص: دراسات لغوية ، دراسات أدبية

السداسي: السداسي الأول

المعامل : 02 الرصيد : 03

إعداد الدكتور:

ابن سماعين اسماعيل

السنة الجامعية 2022/ 2023م

الهيكل العام للمنجز البيداغوجي:

المقياس: نظرية الأدب (محاضرة وتطبيق) السداسي: الأول المعامل: 02 الرصيد: 03

	مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق
01	نظرية الأدب (الماهية والتطبيق)	سارتر ، رينيه وليك...
02	طبيعة الأدب	أرسطو ، نصوص الشكلانيون الروس...
03	وظيفة الأدب	أرسطو (التطهير)، تولستوي(العدوى)، سارتر (الالتزام)
04	نظرية المحاكاة	أفلاطون ، أرسطو.
05	نظرية التعبير	كانت ، هيجل
06	نظرية الخلق	إليوت ، ريتشارد ، ألان تيت
07	نظرية الانعكاس	لوكاتش ، جولدمان
08	نظرية الشعر	أرسطو، جاكبسون، تودورف ، كوهين.
09	نظرية الدراما (المسرح)	أرسطو ، بريخت
10	نظرية الرواية	لوكاتش ، جولدمان
11	نظرية التناص	باختين ، بارت ، كريستيفا، جنيت
12	نظرية القراءة والتلقي	ياوس ، إيزر
13	النظرية السردية	بروب ، بارت ، غريماس، جنيت
14	النظرية التأويلية	شلايرماخر، ديلتاي، غادامير

طريقة التقييم: يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي ، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

مقدمة:

يعتبر مقياس نظرية الأدب من المقاييس المهمة التي لا غنى للطالب والدارس عنها سواء في شعبة الدراسات اللغوية أو الأدبية أو النقدية على حد سواء، وعند الحديث عن نظرية الأدب فإننا نستحضر جل النظريات الأدبية المختلفة التي يمكن استخدامها في تحليل النصوص الأدبية بمختلف أنواعها، والبحث عن نشأة هذه النظريات ووضعها في سياقاتها التاريخية وأصولها وخلفياتها الفلسفية، وكذا البحث عن أدواتها الاجرائية والتحليلية التي يمكن تطبيقها على النص الأدبي، وربطها بالمفاهيم الأخرى التي يمكن أن يكون لها تأثير على طبيعة الإبداعات الأدبية لا سيما تلك النظريات التي نشأت في القرن العشرين، كنظرية التلقي ونظرية التناص وغيرها، ومن خلال هذا المقياس يتمكن الطلاب وحتى الدارسون من فتح أفاقًا أوسع للتعامل مع النصوص الأدبية بأساليب تعنى بكافة أوجه النص الأدبي وأبعاده.

وسعيا منا وحرصا على أن تحقق هذه المطبوعة الأهداف التي وضعت من أجلها، وتصبوا إلى تحقيقها وكذا انتقاء المعلومة الصحيحة المناسبة، المرتكزة والمستندة على دلائل يصاحبها بيان للحكمة والتعليل تارة، وتقديم شرحًا أو تفسيرًا أو تحليلا لمكوّنات النص الأدبي تارة أخرى، تعليماً للطالب وتمكيناً له، حتى يكتسب الآليات والأدوات الاجرائية التي استنبطها من النظريات الأدبية ويحاول تطبيقها على النص الأدبي.

وقد اقتضى هذا التوجه أن نعرض في هذه المطبوعة لمجموعة من النظريات الأدبية على أمل أثارة فضول واهتمام الطالب، هذه النظريات التي تشكل معينا صافيا وبحرا واسعا من المعرفة وتفتح أمامه مجالات واسعة للنظر إلى العمل الأدبي من منظورات متعددة.

ومن جملة الكفاءات المستهدفة التي نصبوا إليها من هذه المطبوعة:

- أن يأخذ مفهوما شاملا عن نظرة الأدب.

- أن يلم الطالب بمختلف النظريات الأدبية حسب تسلسها التاريخي.

– أن يضع الطالب هذه النظريات ضمن سياقاتها التاريخية ويدرك أصولها وخلفياتها الفلسفية.

– أن يحدد مجال التداخل عند الطالب بين المفاهيم الآتية:(نظرية الأدب) و(النقد الأدبي) و(الفلسفة).

– أن يطور الطالب مجال إلمامه بالنقد الادبي وآلياته وأدواته الاجرائية وأسسه.

وقد ارتأينا أن نقدم لطلبتنا الجامعيين هذه المطبوعة التي تحتوي على مجموعة من المحاضرات بطريقة مبسطة وبأسلوب مركز لا هو بالموجَزِ المخل، ولا هو بالمطْنَب الممل؛ عرضنا فيه لأهم المفاهيم التي جاءت بها النظريات الأدبية في تدرج متسلسل، كما هو مقرر رسميا، ضمن محاور محددة تتمثل في:

المحور الأول: كان عبارة عن جانب نظري لنظرية الأدب، وتطرقنا فيه إلى مفهومها، بتحديد طبيعة ووظيفة الأدب، ثم عرجنا على النظريات حسب السبق التاريخي، بدأ بنظرية المحاكاة ثم نظرية الانعكاس ثم نظرية الخلق ونظرية التعبير.

المحور الثاني: وعرضنا فيه أهم النظريات التي ظهرت في القرن العشرين باعتبارها أهم النظريات التي ظهرت وأثرت الساحة الأدبية والنقدية نتيجة التطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية التي عرفتها أوروبا، مثل نظرية الشعر ونظرية الرواية ونظرية التلقي ونظرية التناص .

المحور الثالث: عرضنا فيه نوعا أخر من النظريات الأدبية التي ظهرت في القرن العشرين والتي تعتبر بمثابة نظريات تطبيقية يمكن استخدامها في تحليل ودراسة النصوص الأدبية بمختلف أنواعها، مثل النظرية السردية والنظرية التأويلية.

وفي المنتهى نرجو ونأمل أن تكون هذه المحاضرات كافية شافية، تلبي رغبات طلبتنا وتحقق مبتغاهم ، يجدون فيها ضالتهم، فتكون بذلك دافعا لهم على الإقبال والبحث والابداع في المجال الأدبي والنقدي على حد سواء، والله ولي التوفيق والسداد، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الدكتور: ابن سماعين اسماعيل

المركز الجامعي . شريف بوشوشة . آفلو

بتاريخ : 2023/04/06.

المحاضرة الأولى

نظرية الأدب (الماهية والمفهوم)

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مدخل تعريفي (مفهوم النظرية، شروطها).

ـ مفهوم الأدب.

ـ المجال المفاهيمي لنظرية الأدب

. نشأة نظرية الأدب

. أهم كتاب في النظرية الأدبية.

1. **مدخل تعريفي**: مصطلح نظرية الأدب يتكون من شقين:

الشق الأول: كلمة نظرية، ويمكن تعريف النظرية وشروطها العلمية (The concept of theory and its scientific terms) كالآتي:

1 . 1 **مفهوم النظرية**: إن مفهوم النظرية لا يكتسي تحديدا نمطيا متجانسا ذو دلالة محدد، بل هو مفهوم يكتسي دلالات مختلفة (polysémique) وفق سياقات ثقافية مختلفة، كالبيئة الثقافة الإسلامية وطبيعتها أو طبيعة البنية اليونانية التي تميل إلى التأمل والتجريد.

ففي اللغة العربية "النظرية" مشتقة من النظر الذي يحمل في دلالاته معنى التأمل العقلي، و" النظرية" هي ترتيب أمور معلومة على وجه يؤدي إلى استعلام ما ليس بمعلوم، وقيل النظر: طلب علم من علم[1].

ويربط ابن رشد النظر بمفهوم الاعتبار والاعتبار في نظره هو القياس، ولما كان الأمر كذلك فإن النظر العقلي هو أفضل أنواع البرهان لأنه يتم بأفضل أنواع القياس.

أما لالاند (lalande) فيعطي للنظرية بعدا فلسفيا يقترب أكثر من الدلالة المعجمية بالفرنسية (théorie) التي تفيد أن النظرية بناء أو نسق متدرج من الأفكار يتم فيه الانتقال من المقدمات إلى النتائج، وقد حدد لها عدة تقابلات كتقابل النظرية بالممارسة والتطبيق كشرط أساسي في بناء النظرية

1 . ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 8 ، ط3، 1414هـ ، مادة (ع، ل،م.)

وكذا تقابلها اليقينية والنهائية، لأن النظرية هي بناء فرضي استنباطي يعطي رؤية العالم حول قضية ما[1]، إذن فالنظرية هي تلك الفروض الذهنية التي يقدمها العلماء في استنباطهم للأنظمة التي يدرسونها[2].

1 . 2 **شروطها**: إضافة إلى الشرط الأساسي في بناء أي نظرية هو الممارسة والتطبيق بإجماع العلماء والباحثين بما فيها النظرية اللغوية، فهناك شروط أخرى وهي: العموم، التجريد، الاكتمال، والبساطة، الاقتصاد، الاتساق العام، الكفاية في وصف اللغات وكذا صلاحياتها للتطبيق على أكبر قطاع من اللغات[3].كما ينتظر من النظرية أن تثبت حقيقة معينة، أو أن تكون أساسا لبناء وتطبيق فكر جديد.

2 . مفهوم الأدب:

إن تحديد المحال المفاهيمي لكلمة الأدب ليس بالأمر السهل واليسير لأن هذا المصطلح عرف تطورا مطردا في كل عصر من العصور السابقة، كما اختلفت دلالاته اللغوية، ففي الجاهليةِ وصدر الإسلام كان أولُ استعمالٍ لها في كلامهم شعرًا ونثرًا بمعنى الدعوة إلى الطعام[4]، فإنهم يقولون :(أدبَ القومَ يأدبُهم أدبًا)، إذا دعاهُم إلى طعامٍ يَتَّخِذُه. كما اشتقُّوا كلمة (المأدبة) وهي الوليمة[5]. قال طرفة:[6]

لا تـرى الآدِب فينـا يَنْتَقِـرْ نحن في المشتاة ندعو الجفلى

ثم سرعان ما تحوّل هذا المعنى الحسّيّ إلى معنًى نفسيّ ينطوي فيه مفاهيم سلوكية مثل: الأخلاق، والتعليم، والحكمة، وتهذيب السلوك وتقويم الطباع ... ومن ذلك ما رُوِيَ في الحديث: " أَدَّبَنِي ربِّي فَأَحْسَنَ تَأْدِيبِي."[7] ، وظل هذا المفهوم إلى غاية العصر الأموي وهو معنى تعليميٌّ، فقد ظهرت طائفة من المعلِّمين تسمى "المؤدِّبين" كانوا يعلِّمون أولاد الخلفاء فيلقنونهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام.[8]

وفي العصر العباسيِّ ظهرت كتبا كثيرة كفى على عناوينها هذا المصطلح مثل: كتاب الأدب الصغير والأدب الكبير لابن المقفع (142 هـ 759م) ، و«باب الأدب» من «ديوان الحماسة» لأبي تمام(231

1 . انظر، الموسوعة الفلسفية لاندريه لالاند، تر: خليل أحمد خليل، عويدات للنشر والطباعة 1/ 289

2 . عبد العزيز عبد الدايم، النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام، ط 1، 2006م، مصر، ص17.

3 . نفسه ص 22.

4 . محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي معجم الصحاح،مكتبة لبنان، ط2، 2017م مادة (أ ، د ، ب)

5 . مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، 2003، (ج1/ص21).

6 . أنظر ديوانه. تحقيق : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، ط 3 ، 2002 – 1423 ، ص 122.

7 . الحديث ذكره ابن تيمية في كتابه: مجموع الفتاوى، تحقيق: عبد الرحمن القاسم، السعودية، 1398هـ، (ج18/ص375).

8 . يُنظَر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط1، (ص8).

هـ ـ845 م)، و«كتاب الأدب» لابن المعتز(296هـ،909م) كما عرف المصطلح أيضا منعرجا أخر في مفهوم الأدب حيث أصبحت الكلمة تدل على صناعة الكلام وفن القول كما هو الشأن عند الجاحظ (255/159)[1]، وعند المبرد ابو عباس(286هـ899/م) في كتابه الكامل في اللغة والأدب على أن الأدب يشمل الكلام المنثور والشعر والمثل السائر والموعظة والرسالة وغيرها...[2]

أما ابن خلدون (808/732م) فقد نقل عن الأدباء في حدِّ الأدب أنَّه: "حِفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علمٍ بطرف[3]" ، وفي موضع آخر فالمصطلح يدل على الإجادة في فني المنثور والمنظوم، يقول في المقدمة: " وإنما المقصود من الأدب عند أهل اللسان ثمرته، وهي الاجادة في فني المنثور والمنظوم على أساليب العرب ومناهجهم.[4]"

أما في الدرس الغربي وخاصة في القرن التاسع عشر وما بعده ، فقد أضحت لكلمة (أدب) معاني واسعة أو كل شيء له أثر في الكتابة أو قيد الطبع ، كما يمكن قصر الأدب على الكتب العظيمة التي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها – مهما كان موضوعها – والمعيار المستعمل هاهنا لتحديد أدبية هذا العمل حسب رأي أوستن وارين (O.Warren) ورينيه ويلك (R.Wellek) هو معيار جدارة الجمالية مرتبطة بميزة فكرية عامة[5]. في حين يتضمن المعنى الخاص للأدب " كل الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية "[6]. إلا أن مفهوم الأدب عموما عند الغربيين –بخلاف رينيه ويليك وأوستن وارين وارين– بقي خاضعا لمعايير مختلفة كالإبداع والخيال والقيمة الفنية إضافة إلى القيمة الجمالية حيث أصبح الأدب مرتبطا بكلَّ كتابة تنتمي إلى الشعر والرواية والخطبة والمسرحية والقصة القصيرة والتراجيديا والحكمة... ، وهكذا بقي مفهوم الأدب فضفاضا وزئبقيا مفتقرا إلى تعريف جامع مانع شامل ، خاصة في بداية القرن العشرين حيث بات خاضعا لتلك التيارات والمدارس النقدية المختلفة التي ظهرت، والتي لها خلفياتها الفكرية المختلفة في تحديد الإطار المفاهيمي للأدب.

---

1 . ينظر، الجاحظ عمرو بن عثمان، البيان والتبين، ، تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط7، 1998، ج1 ، ص113 ، ص 220.

2 . ينظر أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الملقب بالمبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تح: عبد الحميد الهنداوي ، وزارة الاوقاف السعودية، ط1، 1998م ، ص 123. 123.

3. عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون. دار القلم، بيروت، ط4، 1981، (ص553).

4 . نفسه، ص 555.

5 . ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط2 ،1987 ص. 19 ،20.

6 . المرجع نفسه ، ص . 24.

3 . المجال المفاهيمي لنظرية الأدب (theory literary) :

لا غرو أن أهم وأول سؤال يطرح نفسه على دارسي الأدب يكون حول الشيء الذي يميز النص الأدبي عن غيره، وهذا التساؤل يطرح ويفتح أفقا للإجابة غير الثابتة ولا القطعية لأنها ترتبط بجوانب كثيرة لها علاقة مباشرة بنشاط وحياة الانسان من فنون ومعارف وخبرات.

ومصطلح نظرية الأدب هو مصطلح يشير إلى الدراسة المنهجية لطبيعة الأدب وأساليب التحليل الأدبي، وهي تضم المناهج البحثية المرتبطة بقراءة النصوص، وارتباط هذه المناهج بمذاهب الفلسفة والاجتماع والتاريخ وعلم النفس واللسانيات وغيرها.

وعادة ما يطلق على هذه المادة مصطلح " نظريات الأدب" أو "النظريات الأدبية" نسبة إلى مجموعة من النظريات التي تأسست على خلفية فلسفية ومعرفية متنوعة ظهرت في القرن العشرين ومنها: نظرية التلقي ونظرية الانعكاس ونظرية الرواية والنظرية السردية والنظرية التلقي ، ونظرية التناص... وغيرها.

وقد عرّف الناقد شكري عزيز الماض ي نظرية الأدب في قوله : ' هي مجموعة الآراء والأفكار المتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية المعرفة أو فلسفة محددة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية انطلاقا من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره[1]".

إذن فنظرية الأدب تسعى لبلورة جهاز معرفي ومبدأ تنظيمي متكامل يوضح طبيعة الأدب ونشأته ووظائفه، ويحدد أسسه ومفاهيمه واتجاهاته وينظم أشكاله وأجناسه وخصائصه وأدواته.

وقد رافقت رحلة الأدب منذ كينونته الأولى منظومة من الأسئلة المثارة حتى اليوم حول طبيعة الأدب وعلاقته بالعلوم الأخرى وشروط الممارسة الإبداعية حتى يتسنى لنا وضع الإطار المفاهيمي لنظرية الأدب وهذه الأسئلة كانت من قبيل، ما هو الأدب؟ وما الذي يميز الأدب؟ هل اللفظ أم المعنى؟ الصورة أم الإطار الجمالي؟ الفكرة أم أسلوب العرض؟

هل الأدب تقليد للنصوص الأخرى أو تقليد للطبيعة كما هو الشأن في نظرية المحاكاة (la théorie de le simulation)، ما هي أبعاد الأدب؟ ولماذا الأدب ؟ علاقة الأدب بالظروف اهي الاجتماعية

1 . في نظرية الأدب شكري عزيز ماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2019م ، ص 44.

والنفسية والفنية و التاريخية و اللغوية للأديب ؟ إذا كان للأدب أثرا ، ما هو الأثر الذي يتركه الأدب؟ ما الداعي إلى وجود الأدب؟ وكيف يبدع الأديب أدبا؟ لمن يكتب الأديب؟ يكتب للقارئ (متلقي)، ومن هو هذا المتلقي (récepteur) وما هي مواصفاته؟ وأنواعه؟ وهذا ما يتعلق بنظرية التلقي (l'esthétique de la réception).

ومن أين تستمد مادة الأدب؟ من اللغة؟ كما هم الشأن بالنسبة للنظرية البنيوية (la structuralisme)، كيف يكون الأدب صورة منعكسة للمجتمع؟ وهذا ما تفسره نظرية الانعكاس (théorie de la réflexe)، كيف يستخدم الأديب اللغة ليخلق أدبًا ؟ كما جاءت به نظرية الخلق (théorie de la créationnisme)، كيف يصنف النص الادبي إلى أنواع مختلفة (شعر، رواية، قصة، حكاية، ....)؟ وهذه الأشكال تناولتها نظرية الأجناس أو الأنواع الأدبية (théorie de genres littéraire) ...

لا مناص أن كل هذه الأسئلة والأفكار وغيرها هي التي تشكل الاطار المفاهيمي والقاعدة الاساسية لنظرية الأدب، وكل هذه النظريات الأدبية تتفق في هدفها وهو وضع قواعد عامة تؤطر الأدب لتبحث في نشأته وطبيعته ووظيفته.

4 ــ نشأة نظرية الأدب:

لا غرو أن جذور نظرية الادب تمتد عميقا في التاريخ فالأدب فن من الفنون القديمة التي عرفها الانسان ، إلا أن الباحثين في مجال الأدب وحسب المنهج التاريخي الذي يهتم بالدراسات الأدبية يجمعون أن نظرية الأدب أو التنظير الأدبي لم يستقل بذاته كدراسة أكاديمية إلا في منتصف القرن العشرين. وحسب تاريخ الأدب فإن جذور النظرية الأدبية تعود إلى فلاسفة اليونان القديمة وإلى الحقبة العتيقة من التاريخ اليوناني التي تشمل على وجه التحديد القصيدتين الملحميتين الإلياذة والأوديسة[1] وهي من الأعمال الضخمة لهوميروس، ثم نجد بعد ذلك كتاب الشعر الشهير (لأرسطو)[2] ، وفي الثقافة الإسلامية القديمة وجدت جذور نظرية الأدب كنظرية المعنى في المدونة التراثية كما هو الشأن في كتابات

1 . الإلياذة ملحمة شعرية تحكي قصة حرب طروادة وتعتبر مع الأوديسا أهم ملحمة شعرية إغريقية للشاعر الأعمى هوميروس المشكوك في وجوده أو أنه شخص واحد الذي كتب الملحمة وتاريخ الملحمة يعود إلى القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد ، أنظر سليمان البستاني إلياذة هوميروس ، مخائيل صوايا ، مكتبة صادر بيروت ، ص 45.

2 . أنظر كتاب فن الشعر لأرسطو ، ترجمة إبراهيم حمادة ، مكتبة أجلو مصرية ، وهو جزء صغير بالمقارنة بأعمال لأرسطو التي وصلت إلينا ، أنظر مدخل الكتاب.

الجاحظ[1] وعبد الله بن المعتز، وفي الكتابات الأدبية الهندية القديمة يعتبر (بهارتا موني) صاحب كتاب ناتيا شاسترا في المسرح السنسكريتي الكلاسيكي .الذي. يعود تاريخه إلى ما بين 200 قبل الميلاد و200 م[2] ، من أقدم الكتابات الفنية والأدبية وجذور قديمة في مجال الأدب.

ولا شك أن المتتبع لخريطة البحث اللساني لا ينفك أن يجد بداية رسم الخطوط العريضة للنظرية الأدبية كدراسة علمية أكاديمية كان في منصف القرن الماضي حين ظهرت النظرية البنيوية على الساحة اللسانية على يد العالم اللساني وأب اللسانيات (فرديناند دي سوسير) ، وكان ذلك تحديدا بعد سنة 1950م ، حين بدا تأثير المذهب البنيوي على اللغة الإنكليزية في الوسط الأكاديمي خاصة والنقد الأدبي على وجه العموم .

لقد بدأت شعبية نظرية الأدب في الأوساط الأكاديمية بالنمو اعتباراً من سنة 1960م في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، إذ بدأ تأثيرها ينتشر خارج حدود الجامعات النخبوية مثل جامعة جونز هوبكينز .وخلال هذه الفترة كان ينظر إلى نظرية الأدب على أنها الرؤية الأكثر تطوراً، وسعت معظم الجامعات والهيئات الأكاديمية لإدراج نظرية الأدب في مناهجها الدراسية. ، ثم سرعان ما بدأت شعبية نظرية الأدب بالهبوط مع بدايات عام 1990م، وفي عام 2004م ظهر جدال كبير حوال استخدام نظرية الأدب في المناهج الدراسية[3].

5 . أهم كتاب في النظرية الأدبية:

لا غرو أن أهم ما ألف في مجال نظرية الأدب باتفاق جميع الدارسين والباحثين هو كتاب نظرية الأدب (Theory of Littérature) للناقد المجدد أوستن وارين (O.Warren) ورينيه ويلك (R.Wellek) الذي ألفاه في عام 1942م ، ووضعا له تصوراً أولياً للتنظير الأدبي، حيث تلقى آراء متباينة من المجتمع الأكاديمي ، وأضحى أهم كتاب يدرس النظرية الأدبية بعد وقت قصير من نشره أول مرة في عام 1948م ، وظل أهم مصدر في مجال الدراسات الأدبية حتى الستينيات. يُعزى نجاح هذا

1 . قضية الدلالة أو المعنى وعلاقته باللفظ كصورة من صور علاقة اللغة بالفكر وردت في نصوص و مؤلفات مختلفة المشارب يمكن التأريخ لها من نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث هجري ، كما هو الشأن عند الجاحظ في كتاب الحيوان ، والرسائل ، والفرابي في كتاب الحروف ، وابن جني في كتاب الخصائص ، وابن حزم الاندلسي في كتابه التقريب لحد المنطق ، ثم يأتي أبرزها كتابات عبد القاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز والرسالة الشافعية ، وغيرها من المؤلفات.

2 . أنظر كتاب المسرح الهندي : التراث والتواصل والتغير، تأليف: نيمتشاندراجين ترجمة: مصطفي يوسف منصور،، دار الفنون والآداب ، ص 45 وما بعدها .

3 -look, Van Gelder, G. J. H. (1982)، *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, P2.

الكتاب إلى إدخال منهج الدراسية الأدبية الأوروبية إلى الولايات المتحدة وبلورة حركة نحو النقد الأدبي الجوهري .نظرية الأدب شاهد ثلاث طبعات وترجمت إلى أكثر من عشرين لغة[1]

المحاضرة الثانيــة والثالثـة

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهاتين المحاضرتين انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ طبيعة الأدب.

ـ وظيفة الأدب.

ـ وظائف الأدب : الوظيفة الجمالية ـ الوظيفة السيكولوجية ـ الوظيفة الاخلاقية ـ الوظيفة الشعرية ـ الوظيفة الإبداعية.

أوّلا/ طبيعة الأدب:

لا ريب أن طبيعة الأدب ووظيفته مفهومان لا يمكن أن نفصل بينهما فعند الحديث عن طبيعة الأدب لا مناص أن نعرج على وظيفة الأدب فهما وجهان لعملة واحدة، ففائدة الشعر نابع من طبيعته فكيان الشّيء (طبيعته) قائم على ما تؤدّيه (الوظيفة)، لذلك يرى أفلاطون أن الأدب هو ما تحمله الطبيعة من متعة والوظيفة من انتفاع، ويرى أرسطو أن وظيفة الشعر تنتج من طبيعته، وطبيعة الشيء تنتج من استعماله أي من وظيفته، فطبيعة الشعر تنشأ من ميول فطرية في الإنسان وليس الإلهام من ربة الشعر كما ذكر أستاذه أفلاطون، ووظيفته تأتي من خلال المتعة الجمالية التي يحققها والتعلم وتحقيق ما سماه الفائدة العملية[2].

وعند الحديث عن طبيعة الأدب (الأدبية)، لا بد أن نستحضر إشكالية مألوفة تستوقف الباحث في نظرية الأدب أو في مجال البحث في مادة البحث الأدبي، وهي: ما هو الأدب؟ وما هي طبيعة الأدب؟ قد تبدو لنا أنَ هذه الأسئلة سهلة، ولكن الإجابة عنها تفتح لنا باب واسعا يصعب فيه تحديد مفهوم الأدب في حد ذاته ثم صعوبة تحديد طبيعة الأدب وتحديد خصائص العمل الأدبي وسماته، فضلا عن تحديد وظيفته، فقد ذكر رينيه ويليك (R.Wellek) في كتابه نظرية الأدب (Theory of

1 ـ ـ أنظر، للمكتبة الرقمية على الإنترنت أو الفهرس العالمي .ويكيبيديا، موقع : worldcat.org ، تم الولوج إلى الموقع بتاريخ :2019/02/12 على الساعة : 19:00

2 . ينظر، فن الشعر(مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، أرسطو طاليس، تر :عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ، 2001م، ص 21.

(Littérature مجموعة من المفاهيم، قد تعطينا لمحة عن طبيعة الأدب، ومنها: [1]

1 ـ هناك مقولة شائعة مفادها أن (الأدب كل شيء قيد الطبع)، وقد استنكر رينيه هذا التعريف، لأنه يوسع من نطاق دائرة الأدب حيث أنه يدخل التاريخ، والحضارة، ونحوها في نطاقه.

2 – يرى أيضا أن البعض يقصر الأدب على الأعمال التخيلية الإبداعية، وهذا التعريف بدوره يخرج الكتابات الشعرية، والمسرحية التي تتضمن بعض الفلسفة، والتاريخ، وربما تخلو من الخيال من نطاق الأدب. ولا بأس أن نشير في هذا المقام عن الشعر ، حيث يرى أرسطو أن الشعر ألصق بالفلسفة من التاريخ، ما دام التاريخ يروري أمورا حدثت، فالشعر فيروي أمورا يمكن أن تحدث، أي " فهو يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي[2]" .

أيضا هناك نصوص قديمة العهد اختلفت الآراء حولها هل هي حقيقة، أم خيال، وهذا كذلك يجعلها عند البعض ممن يرونها حقيقة خارج مفهوم الأدب، وهناك أيضا بعض الكتابات التي يتفق الجميع على أنها قائمة على الخيال كقصص الأطفال المصحوبة بالرسوم المتحركة، والتي لا يمكن إدراجها ضمن مصطلح الأدب.

3 – هناك من يعرف الأدب بأنه كل كتابة تستخدم اللغة استخداماً خاصا، بعيدا عن اللغة اليومية، والعلمية. وهذا التعريف يخرج كل عمل أدبي يستخدم العبارات اليومية، والعملية من نطاق الأدب، مثل الأدب الشعبي، والأدب العلمي.

ولا غرو أن الحديث عن خصائص العمل الأدبي وتحديد سماته سيعطينا فكرة أكثر وضوحا عن طبيعة الأدب، ومن هذه الخصائص والسمات:

1 – الأدب بصفته طليعة اللغة : النزعة الأدبية تطغى على كل شيء في عملية تنظيم اللغة التي تجعل الأدب متميزًا عن اللغة التي تستعمل لأغراض أخرى.

2 – الأدب بصفته تكاملاً للغة : الأدب هو لغة تندمج فيها عناصر ومكونات النص المتنوعة في علاقة معقدة : الصوت والمعنى، التنظيم النحوي والأساليب المتعلقة بالموضوع.

3 – الأدب بصفته خيالًا : العمل الأدبي حدث لغوي ينشئ عالمًا خياليًا، يشتمل على المتحدث والممثلين والأحداث وجمهور ضمني، وتشير الأعمال الأدبية إلى شخصيات خيالية أكثر منها تاريخية.

---

1 . ينظر، رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2 ،1987 ، ص19 ،20.

2ـ فن الشعر، أرسطو طاليس، ص 69.

4 – الأدب بصفته مادة جمالية، يمكن جمع سمات الأدب السابقة _المستويات التكميلية للتنظيم اللغوي، الانفصال عن السياقات العملية للكلام، العلاقة الخيالية بالعالم – تحت عنوان الدور الجمالي للغة، علم الجمال وما يفضي إليه من مناقشات إن كان الجمال سمة موضوعية للأعمال الفنية، أم استجابة ذاتية للمتلقين، وكذلك عن علاقة الجمال بالحق والخير.

5 – الأدب بصفته تركيبًا متناسج الأجزاء (التناسج النّصيّ / التناص) وقادرًا على عكس ذاته، أي أنّ الأعمال الأدبية يتم إنجازها اعتمادًا على أعمال أخرى، أي أنها تصبح مؤهلة بعد أن تتعهد بعض الأعمال السابقة، وتقوم بإعادتها وتفنيدها وتغيير بنيتها الخارجية[1].

ثانيا / وظيفة الأدب:

وفي هذا المقام تطرح إشكالية أخرى عند الباحثين والنقاد وهي: هل للأدب وظيفة؟ وهل له وظيفة واحدة أم وظائف متعددة؟ وكما اختلف الباحثين والنَقاد والمفكّرين عبر مختلف العصور الأدبيَة على عدم ايجاد مفهوم موحد للأدب اختلفوا كذلك في تحديد وظيفة الأدب، أي أن وظيفة الأدب هي الأخرى تختلف حسب كل عصر وحسب كل جماعة لغوية وثقافتها، بدأ بالاختلاف الذي عرف منذ القدم في الحضارة اليونانية والفكر الفلسفي الذي وقع بين "أفلاطون" و"أرسطو" حول تحديد وظيفة الأدب، فحين قام أفلاطون في جمهوريته الفاضلة بطرد بعض الشعراء منها، وأما الشعراء الذين أبقاهم فعليهم الالتزام بضوابط تمثل وظيفة الشعر عنده وهي[2]:

. محاكاة عالم المثل فقط

. أن يكون حاملا للخير والفضيلة والمنفعة من منظور أخلاقي لا فني.

. أن يحاكي الشاعر فقط ما هو وخير وحق.

أما تلميذه أرسطو فيرى أن الشاعر لا ينقل ما هو كائن وإنما ما يمكن أن يكون، فالطبيعة في نظره ناقصة والفنان يعوض ما فيها من نقص، ومنه فوظيفة الأدب عنده هي الإبداع والابتكار[3].

وبالانتقال إلى الحضارة الرومانية بعد ذلك نجد الفيلسوف (هوراس) الذي يرى أن وظيفة الأدب تكمن في المتعة والفائدة، في كلامه عن وظيفة الشعر إذ قال " إن غاية الشعراء إما الإفادة أو الامتاع، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة في أن واحد"[4].

---

1 . ينظر: ما النظرية الأدبية ؟ ج. كوللر، تر: هدى الكيلاني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص7-9.

2 . ينظر: فن الشعر، ص 21.

3 . نفسه، ص 30.

4 . ينظر: رينيه وليك اوستن وارين : نظرية الأدب ،ص30.

أما في العصر الحديث نجد أن الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) ميز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى هو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة[1]:

– وظيفتها العادية: (sa ordinaire fonction) وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها...

– وظيفتها الفنية: (sa artistique fonction) وهي إنتاج أعمال إبداعية، وتنهض الوظيفة الأولى حسب جيرار جينيت من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أما الثانية فتنهض من الشعرية . وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة، ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

ويمكن تصنيف بعض وظائف الأدب الأساسية في الوظائف الآتية:

1 ـ الوظيفة الجمالية (**fonction esthétique**):

لا غرو أن لكل عمل أدبي وظيفة خاصة به تتناسب مع ما يطرحه صاحب العمل الأدبي، وهذا العمل تتمخض عنه وظيفة جمالية، فالأدب لا يحقق وظيفته الحياتية إلا من خلال وظيفته الجمالية باعتبارها أهم وأول وظيفة للأدب كما أشار أفلاطون وأرسطو منذ زمن قديم، وإذا كانت الوظيفة الجمالية وجه أول لوظيفة الأدب، فإن ضرورته الحياتية هي الوجه الآخر له.

وفي تعريف جيرار جينيت (Gérard Genette) للأدبية يرى أنّها : المظهر الجمالي للممارسة الأدبية[2]. كما يذكر في موضع آخر من كتابه على لسان (ياكبسون) الذي كتب في الشعر قائلا: "إن الوظيفة التواصلية المشتركة بين اللّغة العادية واللغة الانفعالية هي مختزلة لأدنى درجة لصالح وظيفة لا يمكن وصفها من الآن إلاّ بالجمالية"[3]، ويقول في موضع آخر أيضا مستندا إلى آراء أرسطو في كتابه فن الشعر، أن: "الوظيفة الجمالية للغة هي التخييل"[4]، أي أن هناك علاقة متبادلة مترابطة بين الجمال والخيال، إذن فالأكيد أن الخيال وثيق الصلة بالجمال، فالإنسان ينزع دوما نحو رؤية جمال علوي لا وجود له في هذه الدنيا، أولا وجود له إلا في الخيال أو ربما في الوهم.[5]

---

1. Voir : Gérard Genette, Fiction et Diction, Ed. du Seuil, Paris, 1991, P16.

2. Gérard Genette, Fiction et Diction, P12.

3 - Ibid, P24.

4 -Ibid, P24.

5 . يوسف سامي اليوسف، الخيال والحرية، ص7.

كما ترتبط الوظيفة الجمالية مع تحقيق المتعة والمنفعة، حيث لا يمكن الفصل بينهما من حيث القيمة، وقد سبق الاشارة إليهما عند كبار الفلاسفة اليونان أيضا (افلاطون وأرسطو) [1]، خاصة عندما تندمج هاتين الوظيفتين لتحقيق الغاية التعليمية في حلّتها الجمالية المميزة، وفي هذا المقام يرى الناقدين رينيه ويليك وأوستن وارين أنه: " حين يؤدي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة فإن نغمتي الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تندمجا، ونحن هنا بحاجة إلى أن نؤكد على أن متعة الأدب ليست إحدى المتع المفضلة بين قائمة طويلة من المتع الممكنة وإنّما هي (متعة رفيعة) لأنّها متعة بأرفع نوع من الفعالية، أي بالتأمل غير الاكتساب"[2].

إذن فوظيفة الأدب النفعية في إطارها التعليمي هو نفع مفعم بالإمتاع يحقق الفائدة ، أي أنّه يختلف عن جدية الواجب الذي يجب أداؤه أو الدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية الإدراك الحسي، جدية الإحساس بالجمال وهكذا يرى جيرار جنيت الذي يصرح بذلك قائلا: " فالمسحة الجمالية التي يمتاز بها الأدب هي التي تجعلنا نستمتع ونحن نتعلّم منه دروسا في مجالات الحياة المختلفة."[3]

وهكذا يكون الأدب مصدرا للجمال والاستمتاع، إلا أن هذه المتعة الجمالية تختلف من عمل أدبي إلى آخر، وباختلاف الأزمنة والأمكنة، فقد يكون للنص ردود أفعال جمالية في زمن معين، ثم تتغير في وقت لاحق حسب أذواق المتلقي، فتزيد قيمته أو تنقص، فمثله مثل لوحة الفنان حيث تختلف ردود أفعالها عند الناس عند رؤيتها.

2 ـ الوظيفة السيكولوجية (fonction psychologique):

كثير من النقاد والمفكرين من ربط وظيفة الأدب بالجانب النفسي أو الروحي أو السلوكي للإنسان وتكشف عن حياته الباطنية وعن خلجات النفس البشرية ، ففي قراءتنا لقصائد المتنبّي مثلا فإنها تكشف لنا عن سيكولوجية العظمة، وقصائد عنترة تكشف عن سيكولوجية الحبَ الممزوج بالبطولة، وقصة أوديب تكشف عن عقدة الإثم...إلخ. فالأدب عندهم صورة تعكس شخصية صاحبه، ومن أمثلة ذلك الشاعر الذي يذود ويدافع عن قبيلته أو الأديب الذي يخدم بأدبه قضايا وطنه وأمته، وينمي فيه روح الوطنية، هذا الأدب الذي يدفعه إلى التعبير عن آلام الأمة وأفراحها والأحوال الاجتماعية

1. أنظر ، فن الشعر لأرسطو، ص 30 وما بعدها.

2 . رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ص31.

3 - Gérard Genette, Fiction et Diction, P31.

والسياسية والدينية والاقتصادية وغيرها من الأحداث والوقائع التي تحدث في أمته ووطنه، ويتجسد الأدب هاهنا على شكل مرآة تنعكس عليها الصورة المثالية للجماعة القبلية.

وممن يرى أن وظيفة الأدب الروحية هي:" النوع الذي يوسع أفق الحياة في نفسك، ويجعلها تحس بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحس، وتدرك من معانيه و أصواته أكثر مما الفت أن تدرك، وينسيك وجودك الإنساني لحظة لتستغرق في عالم الجمال المطلق الذي يخلق الشاعر حواليك، ويسبغ منه على نفسك.[1]

فوظيفة الأدب عند هؤلاء عبارة عن رسالة شخصية نفسية روحية وهذه الرسالة الروحية مرتبطة بعوالم تجريدية، فالشعر " ما هو إلا رؤية كيانية حميمة تتناول الأشياء ومدلولاتها تناولا عميقا حارا بدون نظرات أو أعين مستعارة، إنه كشف عن علائق خفية بين الأذن الطبيعية، بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان وذاته"[2].

3 ـ الوظيفة الاخلاقية (fonction de L'éthique):

هي تلك الرؤية التي تعبر عن موقف الأديب أو الشاعر من خلال مجموعة من القيم الأخلاقية السامية والفضائل الإنسانية والمآثر الكريمة، والمفاخر الحميدة والخصال المستحبة، التي تتجسد في عمله الأدبي كالشجاعة والأمانة والصدق والإقدام و وحماية الأوطان والعشيرة والكرم والجود وغيرها من القيم السامية والمعرفة التي تترك أثرا في الفرد والمجتمع وسيلته في ذلك رؤية ينسجها ابداعه تواقا للارتقاء بذوق الأنسان وروحه و الايمان بحرية و كرامة الأنسان و تعزيز مكارم الأخلاق، ولعل خير مثال يجسد هذه المبادئ والقيم السامية ما عرف على العرب في أشعارهم التي تغنى بها شعراء العصر الجاهلي، حيث تظهر الوظيفة الأخلاقية جليا وهذا ما أدى إلى" إعجاب النقاد بالشعر الذي عكس قيما فاضلة وأفكارا رفيعة نبيلة، فكان دعوة إلى حميد الأخلاق، وكريم الصفات، وجليل المآثر والأفعال"[3].

كما أن النقاد والباحثين حددوا وظيفة تتمازج في كثير من الأحيان مع الوظيفة الأخلاقية وهي الوظيفة الاجتماعية وهذا ما نستشفه في رأي ابن طباطبا في تعريف القارئ بأحوال المجتمع الذي قيل فيه هذا الشعر من عادات وصفات وأخلاق يحافظ عليها، ويتمسك بها، ويتميز بها عن غيره من

1. أنظر، محمد مصايف : جماعة الديوان في النقد . نشر البعث، قسنطينة –الجزائر، ص 104.

2 . نفسه ، ص 105.

3 . وليد قصاب، (الاتجاه الديني والخلقي في النقد التطبيقي للشعر عند العرب)، مطبعة النجاح الجديدة، ط1 ،الدار البيضاء المغرب، 2004م، ص3

المجتمعات، فالعرب أودعت في شعرها محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت[1].

فالشعر يعرفنا على نوعية الأخلاق السائدة في المجتمع، فالشعر القديم عرفنا بعادات القدامى وأخلاقهم ومحامدهم ومذامهم أيضا، فقد عرفوا بالأخلاق المحمودة التي كانت العرب تحبذها مثل الكرم ، والشجاعة والحلم والعفو والإحسان وأصالة الرأي والأنفة ... إلخ، وكما أطلعنا على الأخلاق المذمومة التي لا يحبذها العرب قديما مثل البخل والجبن والجهل والغدر والخيانة والكذب ... إلخ، إضافة إلى وظيفة أخلاقية أخرى تتمثل في التغيير الأخلاقي لدى المتلقي تلقائيا أي تغيير الأخلاق المذمومة وتحويلها إلى أخلاق محمودة، يقول ابن طباطبا في هذا الشأن : « فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر ... وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم وحلَّلَ العقَد، وسخي الشحيح وشجع الجبان[2].

كما نجد أيضا الناقد والمفكر ابن رشيق القيرواني عند حديثه في كتابه العمدة عن وظيفة الشعر، يبين فيه متى تصبح مكارم الأخلاق في ملكة الأبناء طبعا فيهم وتصرفا ذاتيا أو سلوكا عفويا النفوس وتأصيل ذلك، كما أن الأدب يقوم بتهذيب الأذواق وتنمية إنسانية الإنسان[3].

3 ـ الوظيفة الشعرية (La Fonction poétique):

وفي خضم حديثنا عن وظيفة الأدب والشعر على وجه الخصوص، نرى كيف أولى رومان جاكبسون (Jackobson Roman) على غرار الشكلانيون الروس أهمية كل وظيفة من وظائف اللغة والأدب في أداء أي فعل لغوي[4]، إلاّ أن تركيزه كان على الوظيفة الشعرية (La Fonction poétique) أي خصوصية لغة الشعر والأدب واستقلاليتهما، يقول في هذا الصدد :«ليست الوظيفة الشعرية هي

1 . ينظر، ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط5، 2005م، ص 17.

2 . نفسه ، ص 21.

3 . ينظر، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1 ،دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ص 143

4 . حدد جاكبسون ستة وظائف للغة وهي: 1 . الوظيفة التعبيرية(La fonction expressive)، 2 . الوظيفة الإفهامية (La fonction cognitive) 3 . الوظيفة الانتباهية(la fonction phatique) ، 4 . الوظيفة المرجعية (la fonction référentielle)، 5 . وظيفة ما وراء اللغة (La fonction métalinguistique)، 6. الوظيفة الشعرية (la fonction poétique). أنظر ، التواصل اللساني والشعريّة: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، تأليف الطاهر بن حسين بو مزبر، الدار العربية للعلوم، . بيروت 2007، ص 35 وما بعدها.

الوظيفة الوحيدة لفن اللّغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي"[1] .

وفي نفس المقام يضع جاكبسون فرقا وظيفيا يحدد به الفرق بين اللغة العادية أو اللغة الانفعالية (Emotive) التي تتميز بوظيفتها التواصلية (la fonction communicative)، واللغة الشعرية التي تتميز بوظيفتها الذاتية، هذه الأخيرة وظيفتها تستهدف الرسالة والبعد الجمالي، وما يمكن أن تولده العناصر المكونة للرسالة من قيم شعرية، فحتى وإن حملت الرسالة قيما انفعالية إلا أن جوهرها الوظيفي الوظيفة الشعرية [2].

5 ـ الوظيفة الإبداعية (la fonction créatif):

يمثل الفن عامة والعمل الأدبي على وجه الخصوص أحد عوامل النشاط العلمية الإبداعية للإنسان وحافزا للملكات الإبداعية والمخيَلة المبدعة في كل الأجناس الأدبية: المسرح، الشعر، قصة، والرواية...ومن خلال تتبعنا للوظيفة الإبداعية للأدب فنبدأها عند الفلاسفة اليونان حيث أن أفلاطون تعامل مع الإبداع تعاملا أخلاقيا، في سياق حديثه عن المحاكاة، ولهذا فإن مفهوم الإبداع عنده يقع خارج النص (في وظيفته الأخلاقية)، مما يجعل مفهوم الإبداع عنده ذا رسالة أخلاقية أساسا. لكن نجد تلميذه أرسطو قد شرع في رسم القاعدة التأسيسية التنظيرية الأولى لمقولة الإبداع –وفق ضوابط منهجية منظمة– بقصدية الخروج من عباءة التقليد (عند أفلاطون) إلى فضاء الإبداع، في كتابه المعروف (فن الشعر) الذي أضحى بعد ذلك إنجيل النظرية الأدبية .

أما عند الحديث عن مفهوم الإبداع الأدبي في الأدب العربي، يكاد يكون حديثا عن الإبداع الشعري بدأ بالعصر الجاهلي في الثقافة العربية، حيث " أن الشعر كان نتاجها الأول، وأنه كان التعبير الأكثر دلالة، وكان حتى في حالات إقصائه الأكثر تمثيلا لأصالة عبقريتها، ومن ثم ينبغي الاقتناع جيدا بشيء معين، هو أنه تم اعتبار الشعر العربي على الدوام مستودع هذه الثقافة وتاريخها"[3]. وما يجب الإشارة إليه في هذا المقام أن عملية الإبداع الشعري كانت عند العرب يكتسب بإيعاز من قوى غيبية تلهمه القدرة على تجاوز المألوف والمتداول من كلام الناس إلى نوع آخر من الكلام هو الشعر (شياطين الشعر)، وهذا

1 .ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة علي عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996 ،ص 57.
2 . نفسه ، ص 58/57.
3 . جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996م ،ط1، ص5.

ما قد أشار إليه أفلاطون منذ قرون عديدة ماضية حين أقام في نظريته الشعرية على نظرية الإلهام أي أنّ الخطاب الشعري الإبداعي لا يمكنه نظمه الشعر إلاّ إذا حلّ فيه روح الإله أو ما سماه بـ (ربة الشعر)[1].

وفي هذا المقام يقول أبو النجم مفتخرا بشيطانه الذي يلهمه قول الشعر قائلا[2]:

إني وكل شاعر من البشر * شيطانه أنثى وشيطاني ذكر**

لهذا نجد في العصر الإسلامي إتهام كفار قريش وكبار شعرائهم، النبي عليه الصلاة والسلام بأوصاف عديدة مثل : الشاعر، الكاهن، المجنون...إلخ، لأنهم وعل الرغم العرب كانوا أصحاب أرباب البيان، وعلى قدر هائل من الفصاحة والبلاغة والبيان، لكنهم فوقفوا مندهشين ومذهولين أمام عظمة القرآن الكريم، أمام هذا النموذج الإبداعي الإلهي الخارق الذي يقطر بلاغة وبيانا، فقد جاء في قوله عز وجل: ﴿ **فَذَكِّرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ ۝ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ**﴾[3].

كما أن صاغ الإسلام مفهومه للإبداع الشعري في مثل ما جاء في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله : **" إنّ من البيان لسحر، وإنّ من الشعر لحكمة.**[4] **"**

وكان الاحتجاج بالوظيفة الإبداعية للشعر العربي أولى صور الدراسات اللغوية المثبت للشعر استدلال وتدوينا، وهذا إبداع وسيلته اللغة، حيث اعتمدوا عليه أول الأمر لتوضيح بعض دلالة ألفاظ القرآن الكريم، وهذا من أعظم درجات تمجيد الشعر العربي ومبدعيه، فقد روي عن عبد الله بن العباس أنه ما كان يفسر آية من القرآن الكريم إلا ويورد لها شاهدا من الشعر**"**[5]، وروي عنه أنه قال: "الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا حرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها**"**.[6]

وأما في الدراسات الغربية في العصر الحديث فإن العملية الإبداعية مرتبطة بسياقات خارجية ارتبطت بمؤلف (المبدع) ككائن اجتماعي يتفاعل مع محيطه الاجتماعي بنفسية متقلبة ويتكأ على رصيد تاريخي والتي تمخضت من خلالها مجموعة من المناهج السياقية : التاريخي، الاجتماعي، النفسي...، وابتعدت

---

1 . أنظر ، ارسطو ، فن الشعر ، ص 69. وأنظر، جابر عصفور: غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1 ،2005 ،ص6

2 . البيت ذكره الجاحظ في كتابه، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج6 ،مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2 ،1967 ،ص225

3 . سورة الطور، الآية 29 /30.

4. الحديث رواه البخاري في صحيحه ، ورواه الإمام أحمد في المسند وأبو داود عن ابن عباس رضي الله عنهما عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: (إن من البيان سحرا ، وإن من الشعر حكما). وأخرج أبو داود عن بريدة رضي الله عنه مرفوعا (إن من البيان سحرا وإن من العلم جهلا ، وإن من الشعر حكما ، وإن من القول عيالا).

5 . التبريزي: شرح ديوان الحماسة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي، القاهرة، دط، دت، ج 1، ص3.

6 . السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح : محمد إبراهيم أبو الفضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ج2،1974م، ص 55.

بذلك عن التفسير الأسطوري الميتافيزيقي، الذي جاء به الأدب اللاتيني بعد محاكاته للأدب اليوناني. فمفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج التاريخي كان مفهوما متعلقا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية.

أما الأبداع وفق المنهج الاجتماعي يرتبط أساسا بالظروف الاجتماعية للمبدع وفق آراء الماركسين الذين يؤكدون على فكرة التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية والأعمال الأدبية الإبداعية ومن بعدهم جاءت دراسات جورج لوكاتش (George Lukatch) و لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann)، وقاموا بربط الأبداع بالرؤية المأساوية. ليأتي المنهج النفسي الذي يهتم بشخصية المبدع والحالات النفسية التي تتصوره أثناء ابداعه.

أما الأبداع وفق المنهج النفسي فقد بناه الغربيون على فلسفة سيجموند فرويد (Sigmund Freud) الذي يرى أنه حديث نفس إلى نفس، وهو إبداع نفسي يتناول أدق خفايا النفس البشرية، فالمبدع هو" الشخص الذي يحاول إعادة صياغة الوجود، بيد أن هذه المحاولة لا تتأتى له من فراغ، بل تتأتى له نتيجة ما يحدث في دخيلته من توتر نفسي"[1]. أي أن المنهج النفسي يقوم بربط النص بلا شعور صاحبه، ويترجم المبدع حالاته النفسية في شكل رمزي من خلال إبداعه لنصه.

وفي عموم عند حديثنا عن وظائف الأدب نستنتج أن وظيفة الأدب وظيفة ثابتة ومتغيرة في آن واحد. فهي ثابتة إذ يقوم أن الأدب بتحقيق الفائدة والمتعة ولذة في آن معا والتعبير عن النفس الإنسانية. حين تتمتزج وتتداخل وتترابط الوظيفتان، فالفائدة تحصل هنا وتظهر عند المتلقي مما يستفيد منه من معارف سواء على الصعيد المعرفي، أو النفسي أو الاجتماعي أو الأخلاقي.

ومتغيرة حين تتغير من مرحلة زمنية تاريخية إلى أخرى ومن جماعة لغوية إلى أخرى، وهنا تختلف فيها ردود أفعال المتلقي نحوها بإعطاء قيم إيجابية أو سلبية لها.

1 . سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمى لوقا، دار الهلال، القاهرة، 1962، ص1

المحاضرة الرابعـــة

نظرية المحاكاة (Théorie de la simulation)

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه النظرية انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مفهوم نظرية المحاكاة وأصولها التاريخية.

ـ المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو.

ـ المحاكاة في النقد العربي القديم.

1. مفهوم نظرية المحاكاة وأصولها التاريخية :

المحاكاة مصطلح ميتافيزيقيّ يونانيّ الأصل يدلّ على المماثلة والمشابهة في الفعل والقول، والمحاكاة أيضا التّقليد اللّاشعوريّ الذي يحمل الإنسان على الاتّصاف بصفات الذين يعيش معهم، كتقليد حركاتهم وسلوكهم واقتباس لهجاتهم وأفكارهم. وممّا يثير الانتباه أنّ الكلمة محاكاة استحوذت على أكبر قدر ممكن من تفكير الفلاسفة اليونانيّين خصوصا أفلاطون وأرسطو في ميدان الفن[1].

اتفق الدارسون على أن نظرية المحاكاة أول نظرية أدبية في تاريخ الأدب في ق20 ، تعود جذورها الأولى وأصولها للفيلسوف اليوناني أفلاطون ثم نقدها وأعاد صياغتها تلميذه أرسطو، وتتمثل هذه النظرية في أقوال وأراء وكثير من القضايا الفلسفية العريقة والعميقة حول طبيعة الأدب ووظيفته، فغاية الشعر عند (هوميروس) هي الإمتاع الذي يولده نوع من السحر، أما (هسيود) فيرى أن وظيفة الشعر هي التعليم أو نقل رسالة سماوية والحقيقة ... وهذه الآراء وغيرها مهدت لظهور بدايات نظرية الأدب[2].

وهكذا بقيت نظرية المحاكاة عند النقاد والباحثين من أقدم وأهم النظريات التي كان لها دور فعال في تطوير حركة النقد الأدبي.

تعود أصول نظرية المحاكاة في بادئ الأمر إلى تأثر الأدب الروماني بالأدب اليوناني بعد غزت الإمبراطورية الرومانية 146 ق.م بلاد اليونان، حيث كان لليونان أدب غزير المادة متنوع الموضوع،

1 . أنظر ، المحاكاة عند أرسطو - الباحثون السوريون على الموقع الإلكتروني: https://www.syr-res.com › article

2 . ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص19.

كالقصص والأساطير الخرافية عن آلهة ، وشعرهم الوصفي قصصي الذي يصف ويمجد حروبهم وأبطالهم، وخاصة أعمال هوميروس باعتبارها أولى الأعمال الأدبية اليونانية، والذي يسمى بشعر الملاحم كالإلياذة والأوديسة[1]، وبهذا الاحتكاك والامتزاج تأثر الرومان بذلك الإرث الثقافي والتراث الادبي الضخم الذي أسسه اليونان، وهكذا تحول الأدب الروماني إلى محاكاة واضحة للأدب اليوناني.

ثم ظهرت نظرية المحاكاة من جديد في عصر النهضة الأوروبية على نفس الشاكلة التي مر بها الأدب الروماني، حيث أعيدت ترجمة التراث اليوناني باللغة اللاتينية من القرن الرابع إلى القرن التاسع عشر، حين دعا المؤرخون و الأدباء اللاتينيون إلى محاكاة الأدب اليوناني واقتفاء أثره من أجل النهوض بأدبهم.

2 . مفهوم المحاكاة عند أفلاطون:

لقد كان في أدبه مفهوم خاص لهذه النظرية التي اعتبرها جوهر الفن، في عنده محاكاة لعالم المثل وليس لعالم الواقع، لذلك طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لأنهم يحاكون الواقع موطن الرذيلة والفسوق، وأبقى على الشعراء الذين تشبثوا بعالم المثل وقيم الجمال والخير السامية في محاكاتهم، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكنا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل، وهو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجرى في عالم محسوس ومادي في عالمنا الطبيعي أو الواقعي، الذي هو نسخة صورها الشعراء وجسدوها في أشعاره بصيغة مشوهة وناقصة، وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور أي أنها محاكاة المحاكاة[2].

واللغة عند أفلاطون بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها، والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضا وسائل محاكاة، وفي هذا تدل المحاكاة عند أفلاطون على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو شيئاً أو ظاهرا[3] .

1 . أنظر، الأدب اليوناني القديم، س . م. باورا ، تحقيق وترجمة: محمد علي زيد, أحمد سلامة محمد, محمد صقر خفاجة، ط1، د.ت، مصر، ص 101.

2 . أنظر، فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، د.ط ، 2004، ص508.

3 . أنظر، حبيب الله علي إبراهيم علي : نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء نموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية . 177 العدد الثاني . ديسمبر 2012 . ص158

ويولي أرسطو أهمية كبرى للمحاكاة فهي قوام الشعر، وغريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، وهي التي تميزه عن سائر الحيوانات لكونه أكثر استعداداً لها ، وبها يستطيع الإنسان أن يكتسب معارفه الأولية ويجد اللذة والشاهد على هذا ما يجري في الواقع[1].

2 . 1 نظرية المعرفة عند أفلاطون:

يرى أفلاطون أنّ المعرفة الحقيقية هي المعرفة التي تدرك المعقولات، وبالتالي فإن الأداة المعرفية الوحيدة التي يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى العلم(أي المعرفة اليقينية والموضوعية الثابتة) هي العقل، أما الحواس فلا تصل بنا إلا إلى الوهم والزيف إذ لا تتعلق إلا بالمحسوسات المتغيرة والزائلة والتجربة بدورها لا تمكننا إلا من مجرد الظن، أي المعرفة التي لا ترقى إلى المعرفة الحقيقية، وحده إذن العقل هو الذي يرقى إلى هذه المعرفة ووحده الفيلسوف يستطيع التوصل إلى هذه المعرفة[2].

وقسم أفلاطون المعرفة إلى مراتب: فأدناها الخيال الحسي الذي تبتدئ فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها، كمظهر الحصان أو السرير، وأرقى من المرتبة السابقة مرتبة الإدراك النوعي للموجودات، كماهية الحصان أو المنضدة، وأسمى منها مرتبة الكلية ومعرفة الصور الثابتة الخالدة. ومما سبق يتبين لنا أن أفلاطون يرى أن هناك عالمين اثنين:

العالم الأول: عالم الحس المشاهد، دائم التغير، عسير الإدراك، ليس جديرًا بأن يسمَّى موجودًا، ولا يسمَّى إدراكه علمًا، بل هو شبيه بالعلم؛ لأنه ظل وخيال للموجود الحقيقي .

العالم الثاني: عالم المجردات، فيه أصول العالم الحسي وهو مثاله الذي صيغت عليه موجوداته كلها؛ ففي عالم المثل يوجد لكل شيء مثال هو في الحقيقة الموجود الكامل لأنه مثال للنوع لا للجزء المتغير الناقص؛ ففي عالم المثل إنسانية الإنسان وحيوانية الحيوان، وخيرية الخير، وشكلية الشكل ... وهكذا[3].

2 . 2 وظيفة الشعر عند أفلاطون:

يرى أن مصدره قوى خارجة عن إرادة الانسان (قوى غير طبيعية) مثل: الالهام والوحي لذلك يرى تقليد الانسان للآخرين هو عبارة عن غريزة يولد بها الانسان منذ صغره سماها غريزة المحاكاة وبها يحصل على معارفه، فالمحاكاة وسيلة للتعلم واكتساب المعارف وهي بذلك أيضا متعة في ذاتها.

---

1 . نفسه ، ص 160.

2 . انظر: موقع شبكة مادة الفلسفة، موضوع: أفلاطون: http://www.philo.edunet.tn/beja/Dic2/Pages/p3.htm

3 . انظر: انظر: النقد الأدبي الحديث . قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط1، 1426هـ، ص 31.

3 ـ مفهوم المحاكاة عند تلميذه أرسطو:

لقد جاء مفهوم المحاكاة عند أرسطو مختلفا عن مفهوم أفلاطون اختلافا جوهريا نابعا من اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون أصلا كان ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان ارسطو ذا نزعة عملية تجريبية، كان أرسطو موفقا لرأي أستاذه إلى أن الفن محاكاة ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل فيكبل الفن بقيود الفلسفة، فالشعر محاكاة للطبيعة حقاً، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، والشاعر إنما يحاكي الطبيعة بعد ان يفهمها على نحو متكامل منظم، فالشاعر ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنما هو يحاكي ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن ولذا فإنه يفضل المؤرخ في هذا المجال لأنه يسمو على الجزئيات الكائنة، ويقترب من الكليات الممكنة، أي من الفلسفة، فهو أقرب إلى الفيلسوف منه إلى المؤرخ في نظريته إلى الطبيعة، يقول ارسطو : " إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منشور، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ اميل إلى قول الجزئيات"[1].

كما أن أرسطو لم يخالف أفلاطون في وضع الفلسفة في المقام الأول، فيقارن الفنون بحسب قربها من ذلك المقام ولكنه يختلف عنه في أنه جعل للشعر المقام الأعلى إلى جوار الفلسفة، ولم يجعله في الدرك الأسفل بعد الصانع، لأنه لم يكن ينظر إلى الشعر نظرته إلى مرآة تعكس أشباح الأشياء، وإنما كان ينظر إليه رؤيا تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها، قال (ديدرو) في هذا الشأن: "إن الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكنه يجملها. . . فالفن يجمل الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها"[2].

كما أن أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات شأن افلاطون، وإنما كان إيمانه: "يقف غالبا عند المحسوسات، ولذلك ذهب بعد الشعر ضرباً من ضروب المحاكاة، ولكنها ليست المحاكاة التي تطابق

1 . أرسطو ، فن الشعر، ص64.

2 . أنظر ، النقد الأدبي الحديث: ص297.

الأصل تمام المطابقة، وأيضا فإن الطبيعة لا تحاكي شيئا وراءها، وصور كيف ان محاكاة الشعر للطبيعة تبدل وتغير فيها"[1].

3 . 1 ـ وظيفة الشعر عند أرسطو (التطهير):

إن التطهير بالنسبة لأرسطو ليس مجرد علاج، حين اعتبر الفن محاكاة لعالم الواقع بخيره وشره لإثارة شعور المتلقي وتحقيق ما سماه بتطهير النفس البشرية، فهو وسيلة من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، فهذا الاخير يرى المصير المأساوي للبطل الشرير فيشفق عليه ويتجنب ذلك المصير عن طريق التطهير بترك الرذيلة. فالإضافة إلى المتعة الجمالية التي تربط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة هناك المتعة التي تتولد عن عملية التطهير ، كما يرى أن التراجيديا تنمي عاطفة الشفقة والخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال عملية التطهير فالبكاء والحزن هي عملية تطهير للنفس البشرية من خلال التضامن مع بطل التراجيديا[2].

ويمكن أن نلخص الفرق في المحاكاة بين أفلاطون وتلميذه أرسطو في هذا الجدول:

أفلاطون	أرسطو
✓ الفن محاكاة للطبيعة والشعر محاكاة مشوهة للطبيعة.	✓ الفن محاكاة لما يمكن أن يكون أو ما يجب أن يكون.
✓ الشعر وحي وإلهام وهو يفسد الأخلاق ولذا طرد الشعراء من جمهوريته.	✓ الشعر يكمل نقص الطبيعة وهو غريزة إنسانية وحب للوزن والايقاع
✓ المحاكاة مثالية . بسيطة (يرى أن كل ما حولنا من ماديات هو صورة للأصل الموجود في عالم المثل).	✓ الفن محاكاة لعالم الواقع بخيره وشره.
✓ المحاكاة تشمل الفن وأصحاب الحرف كذلك.	✓ المحاكاة جوهرية (رفض أن تكون المحاكاة مجرد تقليد حرفي للواقع).
✓ العالم الطبيعي عند محاكاته لعالم المثل	✓ المحاكاة عملية خلق جديد والفنان عليه أن يعيد إلى صياغة الواقع وينظر إلى جوهر الموضوع.

1 . الدكتور شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة الثالثة ص18.

2 . أنظر: حسين كمال الدين، المسرح التعليمي بين الدراما والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2004 ، ص186.

هو عالم ناقص ومزيف.

- ✓ يرى أن الوعي (الفكر) اسبق من وجود المادة.
- ✓ وظيفة الشعر نفعية وليست إمتاعية (أبعد المتعة) .
- ✓ منهج أفلاطون تأملي.
- ✓ المحاكاة تقتصر على الفن فقط ولم يطلقها على أصحاب الحرف.
- ✓ وظيفة الشعر تطهيرية (يطهر النفس ويجعلها أكثر توازنا).
- ✓ منهج أرسطو وصفي استقرائي.

4 . المحاكاة في النقد العربي القديم:

إذا أردنا أن نعرب إمكانية تأثر العرب وأدبهم بالفلسفة والأدب اليوناني ، يكفي أن نسلط الضوء على ديوان العرب أي الشعر ، هل حافظ على كيانه أم تأثر بالثقافة اليونانية وفلسفتها ، على غرار الأدب الفارسي بحكم الجوار، لكن بتتبعنا لخارطة طريف الشعر العربي نجده بقي صافيا محافظا على كيانه الذي عرف به منذ العصر الجاهلي في بحوره وفي قافيته، حتى في موضوعاته، بل بعكس ذلك تماما حيث نجد عن شاعر أصله يوناني أو روماني تعلم العربية وشعر بها، فلا نجد، مع أنا وجدنا كثيرًا ـ خاصة في العصر العباسي ـ من أصل فارسي أصبحوا شعراء في العربية، ونجد مؤرخي المسلمين في ذلك العهد تأثروا في طريقة تدوين الحوادث بالنمط الفارسي لا بالنمط اليوناني، وفي الواقع حتى وإن وجد هناك تأثر إلا أنه من العسير العثور على معان أو أثار للأدب اليوناني في شعر العرب أو أدبهم.

ولعل التفسير الوحيد لذلك أن العرب وهم العنصر الحاكم كانوا متعصبين جد التعصب لشعرهم، لا يسمحون فيه بابتكار أو تحوير في الأساس، فنَظْم البيت، وبحر الشعر، وقافية القصيدة ونحو ذلك، أشياء مقدسة لا يصح أن تُمس بسوء، بل الموضوعات التي يُقال فيها الشعر كذلك، فتحرير القافية من قيودها الثقيلة، وزيادة بحر على البحور التي قال فيها الجاهليون، مهما كانت موسيقى البحور الجديدة مطربة، والقول في موضوعات جديدة لم تُؤْلَف، كل هذه كانت في نظرهم انتهاكًا لحرمة الأدب، بل هم كانوا حريصين في تقاليدهم على ما دون ذلك، ولعل خير ما يُمثل هذا ما جاء في طبقات الشعر لابن قتيبة: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي على مَشِيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو

بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرد على المياه العِذَاب الجواري؛ لأن المتقدمين وردوا على الأوَاجِن الطَّوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحَنْوة والعَرار"[1].

شأنها في ذلك في ذلك شأن البنى اللغوية المطردة التي لا تدخل محاولات من حاول خرقها في باب الفصاحة، إذا لم تسمع عن العرب إلا بصفتها تلك، ولا مجال للاجتهاد فيها، " وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا"[2].

ومن العسير العثور على معانٍ يونانية وردت في شعرهم، ونفتش في هذا العصر عن شاعر أصله يوناني أو روماني تعلم العربية وشعر بها، فلا نجد، مع أنا وجدنا كثيرًا ـ فيما سبق ـ من أصل فارسي أصبحوا

وقال الخليل (بن أحمد) : أنشدني رجل:

ترافع العز بنا فارفنعا

فقلت: ليس هذا شيئا، فقال: كيف جاز للعجاج أن يقول:

تقاعس العز بنا فاقعنسسا . ولا يجوز لي؟! [3]

فهذا الدليل يوضح لنا الحد وصل العرب في المحافظة على تقاليد من قبلهم، حت أنهم لا يبيحون مجال الاشتقاق والقياس وهو مجال واسع في اللغة العربية، فهؤلاء لا يكون لهم من الحرية ما يسمح لهم بأن يدخلوا ملاحم لم يكن يعرفها آباؤهم، أو شعرا تمثيليًّا ينبو عنه ذوقهم.

ولا بأس أن نشير أن بعض الألفاظ اليونانية التي وردت في القرآن الكريم مثل : الجِبت، الطاغوت، الكوثر، ،الأبتر، إبليس، أبابيل، السجل، الزخرف، القسطاس، النجَس، الحرث، النكاح، المسوَّمة" ألفاظ مأخوذة من اللغة اليونانية، وغيرها من الكلمات التي وردت في أشعار العرب مثل: السَّجَنْجَل (المرآة) والبطاقة (الرقعة) والقسطل (الغبار) والقنطار والبطريق والترياق والنقرس...وغيرها، إنما كانت من باب الإعجاز الذي أيد الله به نبيه الأمي عليه الصلاة والسلام.

1 . ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ط4، بيروت- لبنان، دار إحياء العلوم، 1991م، ص 32.

2 . نفسه ، ص 33.

3 . وجاء في اللسان (تقاعس العز أي ثبت وامتنع ولم يطأطئ رأسه، فاقعنسس أي فنبت معه) ، أنظر: البيان والتبيين للجاحظ 21/2، 25.

المحاضرة الخـــــامسة

نظرية التعبير (Théorie de l'expression) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه النظرية انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مفهوم نظرية التعبير.

ـ المبادئ العامة لنظرية التعبير.

ـ الأصول الفلسفية والفكرية لنظرية التعبير.

ـ تأثير نظرية التعبير في الأدب العربي.

مقدمة:

ظهرت نظرية التعبير بعد نظرية المحاكاة التي بقيت مسيطرة ومهيمنة على الساحة الأدبية النقدية ردحا من الزمن حتى أواسط القرن الثامن عشر، حين شهد المجتمع الأوربي تغيرا طارئا على جميع المستويات: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والثقافية، انعكس بدوره على تغير جذري أيضا على مستوى نظام الحكم حيث حلّ نظام البورجوازية (Bourgeoisie)[1] محل النظام الإقطاعي (Féodalisme)[2]، فكان من الطبيعي أن يتغير أيضا المستوى الفكري والثقافي والأدبي، حيث ظهرت فلسفة جديدة أثرت غيرت مجريات الساحة الأدبية و النقدية ، حيث ثار ودعت طائفة من الأدباء والنقاد البارزين إلى تحرير الأدب من القيود و القوانين الكلاسيكية وفتح

1 . مفهوم نظرية التعبير:

هي مذهب أدبي وفني هدفه الأول التعبير عن الذات بكل حرية، والتعبير عن المشاعر والعواطف والانفعالات الوجدانية التي تثيرها الأشياء الخارجية في نفس الأديب أو الشاعر وتبنت الفلسفة المثالية

1 .هي طبقة اجتماعية ظهرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، تمتلك رؤوس الأموال والحرف، كما تمتلك كذلك القدرة على الإنتاج والسيطرة على المجتمع ومؤسسات الدولة للمحافظة على امتيازاتها ومكانتها بحسب نظرية كارل ماركس. أنظر، قاموس السوسيولوجيا ، فريديريك لوبرون ، ترجمة زكريا الإبراهيمي، ص 40

2 . هو نظام اجتماعي وسياسي واقتصادي ظهر في أوروبا في العصور المظلمة، والطبقة الإقطاعية وهي طبقة كبار ملاكي الأراضي، ارتبط الفلاحون بالعمل في أراضي النبلاء و كبار الملاكين ضمن أعمال نوعا من العبودية تطورت لاحقا بأعمال سخرة جماعية لكل من يسكن من الفلاحين ضمن إطار ممتلكات هذا الإقطاعي أو ذاك، يلتزم الفلاح بالدفاع عن المالك الذي يعيش الفلاح ضمن ممتلكاته فضلا عن التزامه بضريبة سنوية تكاد تجهز عن كل ما ينتجه الفلاحون طوال العام. أنظر، قاموس السوسيولوجيا ، فريديريك لوبرون ، ترجمة زكريا الإبراهيمي، ص 49

الذاتية، والتي تم تقديمها على مبدأ العقل والخبرة والتجربة والمجتمع، وغيرها من المبادئ التي تبنتها النظريات الكلاسيكية كنظرية المحاكاة الأرسطية، لذلك يجمع النقاد والباحثون أن نظرية التعبير ظهرت كرد فعل عليها نظرية المحاكاة التي همشت الذات وأهتمت فقط بالواقع والمجتمع.

وتعتب نظرية التعبير أكثر النظريات الأدبية تأثرا بسلطة الذات (الفردانية) (L'individualité) التي تقوم على أساس الفلسفة المثالية الذاتية التي نادت بإعلاء شأن الشعور والوجدان والعاطفة باعتبارها جوهر الفرد على حساب العقل، وكان شعارها في الأدب: (دعه يعبر عن ذاته) الموازي لشعار على الصعيد الاقتصادي هو: (دعه يعمل ، دعه يمر)، (laissez-faire, laissez-passer) [1].

2 . المبادئ العامة لنظرية التعبير:

2 – 1 تقوم نظرية التعبير على الفلسفة المثالية الذاتية.

2 – 2 اهتمت نظرية التعبير بالفرد المبدع سواء أديبا كان أم شاعرا دون قوانين أو قيود، واعتبرت الانفعالات والعواطف المحرك الأساسي للعمل الأدبي، ومهمة الأدب في نفس الوقت، لذلك ترى أن القلب هو نور الحقيقة لا العقل.

2 – 3 اهتمامها بالفرد المبدع أدى إلى اهمالها للأسلوب و الشكل الفني، فالشخصية أهم من الحبكة والأحداث، وهذا عكس ما كانت تراه نظرية المحاكاة، ورأت بأن الأديب المبدع يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة، وقد اهتم أصحاب هذه النظرية بتأكيد الحقيقة القائلة بان الأنسان خير بطبيعته كما اهتموا ببيان قيمة الطبيعة الى حد التقديس.

2 – 4 تقديس الذات بإفراط حتى أصبح أي إنتاج أدبي أو فني مجرد انعكاس للحالة النفسية للمبدع يتم اسقاطها على البيئة الخارجية/ العالم الموضوعي[2].

2 – 5 أما المتلقي ما هو إلا ذلك الشخص المنفعل لا دور له في صياغة الصورة، والأدب يؤجج عواطفه ويحرك مشاعره الكامنة.

3 . الأصول الفلسفية والفكرية لنظرية التعبير:

1.3. الفيلسوف الألماني إمانويل كانت (Immanuel Kant) (1724 – 1804) :

1 . مصطلح نشر لأول مرة عام 1751م، في مقال بمجلة (économique) الفرنسية، على لسان وزير المالية الفرنسي، رينيه دى فوير، يشير إلى ترك الحكومة التجارة دون التدخل فيها، وهو مبدأ رأسمالي تدعمه الليبرالية الاقتصادية حيث ترفض التدخل الحكومي في السوق. أنظر: Macgregor, Economic Thought and Policy (London, 1949), pp. 54–67

2 . ينظر، شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 م ، ص 42 وما بعدها.

يعد الفيلسوف كانط من أوائل الواضعين للأسس الفلسفية لنظرية التعبير ، ومن أوائل المفكرين المنظرين للفكر البورجوازي، لأنه كان ينظر للفردانية (L'individualité) المبدأ الذي تأسست عليه النظرية، حيث اعتبر الشعور كشرط إبستيمولوجي وطريق لإمكانية المعرفة الموضوعية أي المعرفة الحقة، وكان يرى أن الاعتقاد بأن المعرفة الوحيدة التي نستطيع الحصول عليها عن العالم وعن أنفسنا هي المعرفة القائمة على الخبرة الحسية، وأن عالم الوقائع يدرك بالحدس[1].

كما ركز في نظرته الفلسفية للفن والأدب على الجمال وعرفه أنه: (الحرية كما تظهر للعيان، والاستقلالية كما تظهر للعيان)[2]، وهنا نلاحظ ربط الأدب والفن بحرية الإنسان واستقلاليته ليحقق الأدب غاية وهي الجمال، وتحقيق ما سماه بالمتعة، وهذا ما كان بمثابة المرتكز الذي بنيت عليه نظرية التعبير.

3 . 2 - الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (1770–1831):

تزودنا فلسفة هيقل بإدراك تصوّري وعقليّ واضح لطبيعة العقل أو الفكرة، والتي يمكن أن نسقطها على أي عمل أدبي، وتفسّر بشكل دقيق لمَ على العقل أن يأخذ هيئة المكان والزمان والمادة والحياة والروح الواعية لذاتها، إنها موضوع الشعور والاعتقاد، بدلا من الفهم التصوّري.

يقول هيغل: " ليس القصد الأساسي للفن محاكاة أو تقليد الطبيعة، أو تجميل وبهرجة محيطنا، أو حثنا على الانخراط في العمل الأخلاقي أو السياسي، أو سحبنا عنوةً من منطقة الرضا الذاتي عن النفس. بل مقصده الأساسي إفساح المجال لنا لنتأمل ونتفكر ونستمتع بالصور المتشكلة لحريتنا الروحية ، صورٌ جميلة تحديداً لأنها تعبر عن حريتنا. وبكلماتٍ أخرى فإن الغرض من الفن أن يتيح لنا جلب حقيقة أنفسنا للعقل، ولِنُدرك ما نحنُ عليه حقا"[3].

1 . ينظر، غنار سكيربك ونلز غيلجي، تاريخ الفكر الغربي، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، 2012م المنظمة العربية للترجمة. بيروت، ص 573.

2. نفس المرجع السابق ، ص 501.

3. Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, eds. A. Gethmann-Siefert and B. Collenberg-Plotnikov, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2004. P123.

ويقول أيضا :" فالفن ليس موجودا بغية الفن فقط، بل بغيةَ الجمال أيضا، أو: بغيةَ الشكل الحسي المميز للتعبيرِ عن الذات الإنسانية، وفهمها لنفسها"[1].

حيث يرى هيغل أن الجمال الحق موجود فقط في الأعمال الفنية المبتكرة بحرية النابعة من ذاتية الإنسان، وبواسطة الموجودات الإنسانية لاستحضار ما تكونه الحرية الحقيقية إلى عقولنا. والقن وعلى غرار الأدب لا يسعى إلى محاكاة الطبيعة، ولكن لأن الغرض منه هو التعبير عن الروح الحرة وتجسيدها.

مهد للمذهب الرومنسي الذي بنت عليه نظرية التعبير قواعدها وأسسها، يقول: " إن الفن الرومانسي هو الحرية الشكلية للشخصية واستقلاليتها، لا ترتبط هذه الحرية بأي مبادئ أخلاقية، أو في الواقع."[2]، ويضرب هيجل مثالا عنها على أنها مجسدة بشكل رائع في شخصيات مسرحيات شكسبير مثل ريتشارد الثالث وعطيل وماكبيث. التي تعرض في رأي هيجل للذاتية، والجمال الداخلي الذاتي، وللروح الحرة النبيلة العميقة.

3 . 3 الفيلسوف والشاعر الانكليزي وليام وردزورث William Wordsworth (1770–1850):

أصدر وليام قصيدة شعرية مطولة بعناون (المقدمة) (The Prelude) سنة 1850م، ثم أصدر ديوانا آخر رفقة صديقه صموئيل تايلور كوليردج في عام 1798م ديوانا مشتركا سمي بـ(الأناشيد الغنائية) (Lyrical Ballads) ، كان ولا يزال هاذين الديوانين أحد أعماله الرئيسية حتى الآن، تعد القصائد في حد ذاتها بعضا من أكثر التأثيرات تأثيراً في الأدب الغربي، وكانت آراءه التي عبر عنها في مقدمة الطبعة الثانية في قصيدته (المقدمة) بمثابة إعلان عن ظهور الحركة الرونسية في أوروبا في نظر النقاد الانجليز، وأهم عمل للحركة الرومانسية والنقد الإنجليزي[3].

يقول وليام في كتابه المقدمة متسائلا عن الشاعر: " وما الشاعر؟ إنه إنسان كسائر الناس، ولكن الله حباه بنعمة الحماس الفاتر والحس المرهف والحنان العذب، إنه يفوق الناس علما بطبيعة الإنسان ويدرك

1. The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics," in Hegel, ed. M. Inwood, Oxford: Oxford University Press, , 1985, p 199–201

2. "Hegel and Lukàcs on the Novel," Bulletin of the Hegel Society of Great Britain, 2010, p 23–34.

3 . ينظر، مقدمة كتاب، مختارات من الشعر الرومانسي الإنجليزي، للشاعر وليام وردزورث William Wordsworth، ترجمة وتقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، مقدمة المترجم، ص6.

من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره، إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة ، طرب لما له من عواطف، مغتبط بما يحس من روح الحياة"[1].

ولعل أهم ملاحظة في ديوان وليام الأول الذي كتب فيه قصيدته الشعرية المطولة (المقدمة) (The Prelude)، بين أحضان الطبيعة في الريف الفرسي، استهله بسرد سيرته الذاتية الشعرية التي كان يطلق عليها في البداية (نمو عقل الشاعر (the growth of a poet's mind) ، ثم أطلقت عليها زوجته هاري هتشنسون عنوان المقدمة (The Prelude)[2]، فهذا هذا تمهيدا للاهتمام بإبراز ذاتية الإنسان عامة أو الشاعر والأديب على وجه الخصوص، الذين ساروا على هذا النحو في كتابة دواوينهم وكتبهم.

3 . 4 . الفيلسوف صموئيل تيلور كوليردج (Samuel Taylor Coleridge) (1772–1834):

يعد كوليردج شاعرا و فيلسوفا و ناقدا بارزا، وواحدا من أهم الشخصيات في مجال الشعر الإنجليزي، أثرت قصائده بشكل مباشر وعميق على كل الشعراء الكبار في ذلك العصر لأن العديد من النقاد أرجعوا الفضل إلى ظهور المذهب الرومنسي الذي تعتنقه نظرية التعبير إلى كولريدج بفضل مجموعة من القصائد وضعت تحت عنوان «القصائد المحكية» أو «الشعر المحكي»، استخدام فيها لغة مستوحاة من الطبيعة للتعبير عن صورة العاطفة والوجدان، كما يعكس نوع من الانفعال شبيه بذلك الانفعال الذي ينعش وينمي العقل.

إضافة إلى شعره، كتب كوليردج أيضا نصوصا مؤثرة من النقد الأدبي من ضمنها(سيرة ذاتية أدبية)، عبارة مجموعة من أفكاره وأراءه حول الأدب نشرها عام 1817م، قدّم العمل شروحات بيوغرافية لحياة الكاتب وانطباعاته حول الأدب أيضا، وهي تجربة تعبر عن الوعي الذاتي أو الشعور بالذات، فيصبح الموضوع ذاتا ، كالذات موضوعا في آن واحد، وكانت هي الأخرى تمهيد لنظرية التعبير التي تعتمد على مبدأ الذاتية.

يرى كوليردج هو صاحب نظرية الخيال أن ملكة الخيال ضرورية لإدراك الحقائق، والوصول إلى المعرفة، وأن للإنسان القدرة على معرفة جواهر الأشياء، والحقائق الكامنة وراء ظهورها ، وأن ملكة الخيال وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي. والخيال عنده نوعان:

1 . شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب، ص 46-47.

2 . ينظر، مقدمة كتاب، مختارات من الشعر الرومانسي الإنجليزي، ص 12.

- **الخيال الأولي**: هو خيال يتم عبه كل الناس، و يُمَكِنهم من إدراك الأشياء، وهو طريق الوصول إلى المعرفة و الحقيقة.

- **الخيال الثانوي**: هو الخيال الشعري الذي يتمتع به الشعراء فقط، فهو يكشف عن العلاقة الخفية بين ذات الشاعر و كيفية تصوره للأشياء الموجودة في الطبيعة. وهذا الخيال يجمع الأجزاء المادية للصورة الموجودة في الطبيعة ثم يصهرها ليخلق صورة جديدة تحل محل الموجودات في الطبيعة[1].

4 - الفيلسوف الأمريكي جون ديوي (John Dewey) (1859 . 1952):

لقد كانت للفيلسوف جون ديوى رؤيا سابقة عن تحليل وتفسير كلمة التعبير (Expression) الذي سميت بها هذه النظرية في كتابة (الفن خبرة) محاولا الوصول إلى أعماق التعبير والأصل الذي انبثقت منه الحدثة، يقول في هذا الشأن: "ولو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لحدثة تعبير في اللغة الإنجليزية، لوجدنا حتى لفظ (Expression) يشير في الأصل إلى عملية عصر أو ضغط، فالعصر(Express) إنما يستخرج أو يعتصر، وحتى في أكثر وسائل العصر التعبير آلية، لابد من وجود (تفاعل) يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية، وهى تلك العناصر التي تعدّ بمثابة المادة الخام في العمل الفني، فيظهر تغيرّ في صميم تلك المواد بالقياس إلى ما يعتصر بالعمل. وإذن فلابد من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع انفعال باطني من جهة أخرى، حتى يتكون التعبير عن الانفعال"[2].

يربط مفهوم التعبير في أصله الاشتقاقي إلى وجود تفاعل في المادة الخام شبيه بالتفاعل والانفعال الباطني الوجداني في العمل الأدبي، أي تطويع المادة (اللغة) لتكون تعبيرا عن الانفعال وعن الذات.

يقدم ديوي شرحا لمفهوم التعبير يقول فيه : "فلوكان التعبير مجرد عملية نقش أو نسخ، أو كان شعوذة يراد من ورائها اخراج أرنب من مخبئه، لكان التعبير الفني أمرا بسيطا يهون أمره، ولكن ثمة فترة طويلة من الحمل تكمن بين لحظة (الحمل) ولحظة ظهور الوليد إلى عالم النوّر. وخلال هذه الفترة قد لا يقل التحوّل الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، عن ذلك التحوّل الذى تعانيه المادة الموضوعية بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير، وهذا التحول على وجه التحديد – إنما هو الذى يغير طابع الانفعال الأصلي مُدخلا على كيفيته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة

1 . ينظر، حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح ، محمد لحبيب بن خوجة، تونس، 1989م ، ص 90

2. Alexander, Thomas. John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature (1987) ; SUNY Press ; p122 .

جمالية متمايزة، ولو أننا التزمنا التعريف الشكلي، لكان في وسعنا حتى نقول إذا الانفعال قد يكون جماليا حينما يتقيد بموضوع عمل على تكوينه عمل تعبيري"[1].

فعملية التعبير إذن ليست عملية بسيطة، بل إذا الفنان الذى يقع تحت تأثير الانفعال (الجمالي) لا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أومن مخزون أفكاره، بل يعيش عملية حمل معقدة، يتم فيها الحوار بين المواد المستخدمة، وبين الانفعال، فيحدث التفاعل ثم التعديل ليس في المادة فحسب، بل وفى الانفعال أيضا، حتى يصير الانفعال جماليا، أي يرتبط بموضع عمل المبدع نتيجة عملية معقدة، إذن فالعمل الفني أو الأدبي عند ديوي هو تعبير بالدرجة الأولى. ويقوم هيكله على المواد الخام وهي الانفعال الباطني الوجداني.

6 . تأثير نظرية التعبير في الأدب العربي:

ألقت نظرية التعبير بظلالها على الأدب العربي في العقدين الثاني والثالث من القرن 20، لعدة عوامل أهمها:

6 . 1 ظهور المذهب الرومانسي في الأدب والنقد العربي وهو المذهب الرومانسي تبنته نظرية التعبير، والذي قبولا عند الأدباء العرب خاصة أدباء المهجر هاجروا إلى أروبا وأمريكا ضمن البعثات العلمية، والذين تأثروا بالآداب الغربية وانتهجوا مناهجها والتزموا بمبادئها، ولعل أبرز مذهب تأثروا به كان المذهب الرومانسي، فقد استطاعوا من خلاله التعبير عن رفضهم للظلم الواقع من حولهم، كما استطاعوا أن يعبّروا عمّا في أنفسهم من حزن وتمزّق نتيجة الحال التي آلت إليها مجتمعاتهم، حيث شكّل المذهب الرومانسيّ الملاذَ الوحيد لهذه الفئة من الشعراء والأدباء آنَذاك، للتعبير من خلاله عمّا يضطرب في صدورهم ويختلج في جوانحهم وعواطفهم من رغبة في دفع مظالم الاستعمار والاستبداد والثورة على القهر والحرمان.

كما جسدت هذه الفئة من الأدباء مبادئ نظرية التعبير أهمها: اللجوء إلى الطبيعة وتجسيدها في أدبهم، والحرية الذاتية التي نادوا بها ووظفت في أعمالهم الأدبية مثل التجديد الشعري والتمرد على الأساليب القديمة المتبعة في الشعر، والاهتمام بالعاطفة والوجدان وغيرها من التنظيرات التي أسست عليها نظرية التعبير.

[1] . Boisvert, Raymond. John Dewey: Rethinking Our Time ; (1997) ; SUNY Press ; 67.

وأهم الجمعيات والمدارس التي تأثرت بالمذهب الرومانسي: الرابطة القلمية: جمعيّة أدبيّة أسّسها جماعة من الأدباء المهاجرين إلى أمريكا عام 1922م، ومن أهمّ مؤسّسيها: جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة، ومدرسة الديوان التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الثالث عشر على يد عباس محمود العقاد والمازنيّ وعبد الرحمن شكري، وجماعة أبولو مدرسة أبولو: وهي إحدى المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث، ظهرت في العقد الرابع من القرن العشرين، أسسها الشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي، ضمت الجماعة شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي، ومن روّادها: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وأبو القاسم الشابي[1].

2.6 ظهور النزعة الذاتية في الأدب العربي شعرا ونثرا خاصة في مؤلفات ودواوين أدباء المهجر، واحتذاء الآداب الغربية خاصة في إعطاء الحرية المطلقة للعواطف والوجدان في كاتب السيرة الذاتية والدعوة إلى مشاركة المتلقي في خواطره ومشاعره وانفعالاته، ونذكر من تلك الزمرة ومؤلفاهم الترجمة الذاتية لـ : الشيخ محمد عياد الطهطاوي في كتابه (تلخيص الابريز)، وعلي مبارك في كتابه (علم الدين)، وفارس الشدياق (الساق على الساق)، والشابي في يوميات في الذكريات، وتوفيق الحكيم في يوميات نائب في الأرياف وفي (زهرة العمر) ، والترجمة الذاتية الأدبية التي اتخذ لها اسما يدل على الغاية التي تحدد ما أودعه فيها من محتوى مثل (حياتي) لأحمد أمين، و(أنا) و(حياة قلم) لعباس محمود العقاد، وسلامة موسى في كتابه (تربية سلامة موسى) و(حرية الفكر وأبطالها في التاريخ)...[2] ، وغيرهم من الأدباء الذي وظفوا نزعتهم الذاتية في أدبهم وعبروا عن تجارهم الذاتية وعن أفكارهم وعواطفهم بكل حرية جسدت مبادئ وتنظيرات نظرية التعبير.

1 . أنظر ، قصة الأدب المهجري، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط2 ، 1973م ، ص 16 وما بعدها.

2 . أنظر، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحي إبراهيم عبد الدايم ، دار النهضة العربية للنشر، ط1، 1982م، ص 61 وما بعدها.

المحاضرة السادســـــة

نظرية الخلق (Théorie de la Création) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ التعريف اللغوي والاصطلاحي لمفهوم الخلق

ـ ظروف نشأت نظرية الخلق

ـ هدف نظرية الخلق.

. أعلام نظرية الخلق ومقولاتها الكبرى.

. مرتكزات وأسس نظرية الخلق.

. الانتقادات التي وجهت لنظرية الخلق.

1 . التعريف اللغوي والاصطلاحي لمفهوم الخلق:

ورد في معاجم اللغة العربية مادة (خ، ل، ق) في تعريفها اللغوي بمعنى: ابتداع الشيء على مثال لم يسبق إليه... والخلق: التقدير، وخَلَقَ اللهُ الإِنْسَانَ : أَوْجَدَهُ مِنَ العَدَمِ، أَنْشَأَهُ، صَوَّرَهُ..[1] إلى غير ذلك من المعاني التي يدور معناها حول الابتداع والابتكار على غير مثال سابق.

أما في المعنى الاصطلاحي فيقصد به: الخلق الفني (création artistique) وهو إدراك الجمال في ذاته، وإدراك لما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال المماثلة، فهي إذا تمجد لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها[2].

2 . ظروف نشأت نظرية الخلق:

أما عن ظروف نشأتها، فقد ظهرت نظرية الخلق أواخر القرن التاسع عشر أي في عهد الانحطاط السياسي والاقتصادي والأدبي والفكري في أوروبا ، وقد جاءت هذه النظرية كرد فعل على تحول الفن الى سلعة في العالم الرأسمالي، وثورة وتجاوزا وبديلا لنظريات الإبداع السائدة التي تبجل الطرح والفكر البرجوازي، حيث جاءت بمثابة حركة احتجاج ونقد ورد فعل عنيف لوضع متردي، وأزمة الفكرية والروحية عرفتها الساحة الأدبية والفنية في أوروبا، ورد فعل أيضا على النظريات النقدية السائدة التي جعلت من

1 . أنظر، المعجم الوسيط، ص 176. ولسان العرب، مادة (خ، ل، ق) ، ص 88.

2 . أنظر، مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبد المنعم خفاجي، طبع المدني، ط1 ،1995م، ص:179.

الفن والإبداع سلعة رخيصة تباع وتشترى، لتجعل من نفسها نظرية نقدية بديلة ترى ضرورة تخليص الفن عن كل غاية نفعية دينية كانت أو سياسية أو اجتماعية، للعودة بالفن إلى نصابه ومكانته الراقية الخالصة[1].

ونظرية الخلق شبهة بنظرية التعبير في كثير من المناحي وعلى الصعيد الفلسفي والفني والأدبي فقد استندت في طرحها هذا إلى الفلسفة الذاتية المثالي للفيلسوف هيجل، وأن يعود الفن إلى برجه السامي، والتي تعتبر الوجود الأول هو وجود الذات وما الوجود الموضوعي إلا وجودا ثانيا تدركه الذات المدركة مثلها مثل ما ذهبت إليه نظرية التعبير[2].

ولم توافق نظرية الخلق نظرية التعبير التي ترى أن الأدب تعبيرا عن الانفعالات والمشاعر والعواطف، بل الأدب في تصورها تعبير عن القيم الفنية لقوة الابتكار والخلق الأدبي من لغة قادرة على الإيحاء، وامتلاك قوة التأثير في المتلقي، يقول توماس إليوت (Thomas Stearns Eliot) في هذا الشأن: " إن الشعر ليس تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات، بل هروب منها، وليس الشعر تعبيرا عن الذات الشخصية، بل هروبا منها، إنما الشعر خلق."[3]

لهذا الشأن والغاية ومع بروز دعوة (الفن للفن)، ومناداة (أندرو سيسيل برادلي) إلى (الشعر للشعر)، نادت نظرية الخلق بالفن الخالص أو الفن الحقيقي الذي يرفض الارتباط بحليف ملوث فاسد أو أي قيمة مقصودة، أو يوظف في خدمة أهداف نفعية، و أن تكون غايته في حد ذاته، ومقياسه هو مدى قدرته على إثارة الحاسة الجمالية للمتلقي[4].

3 . هدف نظرية الخلق :

هدف نظرية الخلق هو الارتقاء بالفن والأدب إلى مكانة سامية، فهي لا تتعلق بقيم ذاتية مبررة، ولا بقيم اجتماعية مقصودة، بل تهدف في أساسها إلى استشعار جمالية الكتابة الأدبية الإبداعية الفنية لأن: "الخلق الفني إدراك الجمال في ذاته وادرك لما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال المماثلة، فهي إذن ، وتمجد لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجهاتها[5].

1 . ينظر، في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي، ص:145.
2 . نفسه ، ص 66.
3 . مدارس النقد الأدبي الحديث، ص:284.
4 . ينظر، في نظرية الأدب، ص:57.
5 . أنظر، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 179.

4 – أعلام نظرية الخلق ومقولاتها الكبرى:

تستند نظرية الخلق إلى الفلسفة المثالية، التي تبناها هذه النظرية في تأسيسها وهم:

4 . 1 الفيلسوف إيمانيول كانط (Immanuel Kant) (1724–1800):

رفض فكرة أن الفن قد يرتبط بأي منفعة أو فائدة أو غاية. فهو يقول في هذا الصدد :" أن الجميل هو الذي يمنحنا متعة راقية، وهو الذي يمتعنا متعة خالصة، الجميل إذن خال من المنفعة[1]." ، فالعمل الإبداعي مرهون بالصورة الجمالية التي تحقق غايته الكبرى، وقد اهتم "كانت" بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله فهو يرى أن كل عمل ذو وحدة جوهرية فنية فيها نفسها تنحصر الغاية منه ،فالعمل الأدبي والفني له بنية ذاتية وهي ما تجعل منه عملا أدبيا وفنيا. كما يفصل بين الجميل والمفيد، وبين المتعة والمنفعة، مفضلا المتعة، بين الغاية والوسيلة، فالجمال هو الشكل بعد تجريده من أي مضمون أو غاية ،فمثلا نظرة الرسام تختلف عن نظرة التاجر إلى التفاحة ،فالأول يرى جمالها غاية في حد ذاته، ويكفيه الاستمتاع بمنظرها وما تثيره من أحساس بالجمال، بينما التاجر يراها وسيلة للمنفعة و الكسب، وكذلك الأدب[2].

4 . 2 الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (1770–1831):

من بين أكبر الفلاسفة الألمان في حركة الفكر المثالي وصاحب الفلسفة الجماليّة المثيرة للجدل، والتي تركت آثارها في العديد من التّحليلات الفكرية والفلسفية والأدبية التي أتت بعده، من خلال نظرته المميزة للفن والجمال عموما، وفي هذا الإطار نجد أن الفكر الجمالي عند هيجل يعتبر بمثابة حلقة أساسية في العلوم الفلسفيّة والانطلاق من مملكة الجمال وميدان الفنّ بكل أجناسه وتجلياته، ومن هنا يُمكن القول إن «إدراج فلسفة علم الجمال في مجمل الفلسفة، لأنّ الفنّ هو أحد الأشكال الكليّة للعقل، وما الفنّ سوى خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة، أما الجمال فلا يتحقق، في درجاته القصوى، إلا في الجمال الفنّي، لأنّه فكرة الإنسان التي تُعبّر عن الوحدة المباشرة بين الموضوع والذّات، وهذه الفكرة تنبع من الروح البشريّة[3].

1 . أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها ، دار المعارف ، القاهرة، مصر، د/ط ، د/ت ، ص 42

2 . ينظر، في نظرية الأدب، ص:59.

3 . ينظر، سليمان السلطان، "فلسفة الفن والجمال عند هيغل"، موقع مجلة حكمة، مقال منشور بتاريخ: 8 يونيو 2016م ، ص 7.

4 . 3 الشاعر والروائي تيوفل غوتيه (Théophile Gautier) (1811 –1872):

يرى بأن الفن ليس وسيلة بل غاية في حد ذاته لذا فهو مستقل تماما كما يقول: " لا وجود لشيء جميل إلا إذا كان لا فائدة منه وكل ما هو نافع قبيح[1] ".

4 . 4 **الشاعر والناقد اشارل بودلير (Baudelaire Charles) (1821–1867):**

أول من قال بفكرة الفن للفن و الذي يرى بأن موضوع الشعر هو الشعر نفسه ،و أن الشاعر العظيم هو الذي يكتب لمجرد المتعة فقط [2]. وجاءت نظرية بودلير رد فعل على الرومنسية التي ترى أن الأدب والشعر خاصة وسيلة للتعبير عن الذات والعواطف والانفعالات الإنسانية والتعبير عنها من خلال الأدب، لذلك يرى أن الفن الحقيقي هو الفن الذي يتجرد من أي ملابسات خارجية (فكرية، فلسفية، دينية...) بل الفن الحقيقي يجب أن يستخلص من الفن فقط والجمال[3].

4 . 5 الفيلسوف والكاتب المسرحي جون بول ساتر (Jean–Paul Sartre)(1905 . 1980):

يرى أن الخيال (l'imagination) هو المنبع الأساسي للخلق والابداع، وأن عالم الخيال هو أيضا عالم الحرية المطلقة، التي ينعم فيه الفنان والأديب بالخلق والابداع[4].

5 . **مرتكزات وأسس نظرية الخلق:**

5 . 1 . الشعر والحياة: يرى أ.س. برادلي (Bradley) أن الحياة تملك الحقيقة ولا ترضي الخيال، أما الشعر فإنه يرضى الخيال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة لذا فالشعر ليس هو الحياة بل هما ظاهرتان متوازيتان لا تلتقيان .غير أنه يعود ويؤكد مرة أخرى بان بين الشعر والحياة اتصال خفيا ،ويضيف برادلي بأن التجربة الشعرية غاية في ذاتها وقيمتها هي قيمتها الذاتية، والحكم على الشعر يفرض دخول التجربة وتتبع قوانينها وأن ننسى ما يربطها بعالم الواقع، والفن لا يوضع مقابل للمنفعة الإنسانية لأن العمل الفني الناضج بحد ذاته منفعة.

5 . 2 . الشعر والموضوع: الموضوع، الفكرة، المحتو ى، المضمون، كل هذه لا قيمة لها، وينبغي ألا نهتم بها فالذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني . فالموضوع لا أهمية له أنه لا يمنح العمل الأدبي أية قيمة، وفي تأكيدهم لهذه الفكرة يضيفون بأن

1 . ينظر في نظرية الأدب، ص 59.

2 . نفسه ، ونفس الصفحة.

3 . فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطوليوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1967، ص39.

4 . في نظرية الأدب (المرجع السابق)، ص 46.

تباين التجارب الشعرية والفنية التي تكتب في موضوع واحد دليل على أن الخلق الفني يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الأديب وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنت من عناصر فنه.

5 . 3 . الشعر والعواطف والانفعالات: العمل الفني ليس نتيجة للشعور والمشاعر والعواطف فهناك قصائد تكتب في موضوع واحد وتجربة واحدة ومناسبة واحدة وتصدر عن عاطفة واحدة لكنها تتفاوت في جودتها فواحدة جيدة وأخرى رديئة. فالفن ليس تعبيرا عن العواطف والانفعالات، كما أن قيمة العمل الأدبي لا تتمثل بمقدار تضمنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا به كقراء، وإنما القيمة لقوة الابتكار والخلق الأدبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الإيحاء وامتلاك قوة التأثير.

5 . 4 . اللغة والخلق الفني: صاحب هذا المبدأ (كروتشيه) (Benedetto Croce) الذي ير أن العمل الأدبي كائن خلقه الفنان الشاعر من ذاته، واللغة مادة الأدب و معنى الخلق الفني فهو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيف عليها من ذاته وروحه ،واللغة وسيلة الأديب لخلق الأدبي فهي موسيقاه وألوانه وفكره والمادة الخام، والذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشأ بين اللغة والتجربة الشعورية والفروق الدقيقة التي نشأت من هذه العلاقة.

5 . 5 . العمل الأدبي خلق حر: يرى "كروتشيه" بأن الفن حدس خالص أو صورة خالصة متجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم بل ومن الاخلاق واللذة، فالفن خلق حر ولتوضيح ذلك يقول: إن الفكر وسيلة للحياة لكن الحياة تصبح في لحظة ما وسيلة وأداة للفكر نفسه، فمتى تم خلق القصيدة فقد أضيف الى الوجود عنصر لم يكن موجودا من قبل أو اكتشف حقيقة كانت الى ذاك مجهولة.

5 . 6 . المعادل الموضوعي أو (الفن الموضوعي) (Corrélatif objectif) : وهو مصطلح نقدي إرتبط بالناقد (إليوت) الذي يرى بأن الشعر ليس تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات بل هروبا منها ، ذلك أم انفصال الاديب الفنان عن ذاته دليل يمكنه من المقدرة الفنية أو التكتيك، فهي المقدرة التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى الموضوعية، أي تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد تعبير عن الذات إلى مرحلة الخلق والابتكار عن طريق وسيط هو العقل[1].

6 . الانتقادات التي وجهت لنظرية الخلق:

[1] . T. S. Eliot. The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism ; p92.

بالرغم من أن نظرية الخلق أعادة الاعتبار للنص على المستوى الفني من خلال الصياغة والشكل فقد كانت لها ثغرات بارزة أهمها:

6 . 1 . بدأت بمقدمات خاطئة فوصلت إلى نتائج خاطئة، تتجلى في رفضها دور العواطف والانفعالات، لكن في الحقيقة الانفعالات تؤثر في موضوع وشكل العمل الأدبي وهذا ما أوضحته نظرية التعبير جليا.

6. 2 . إليوت فسر عملية الإبداع بفرضيات تأملية غير مسنودة بعلم، من شأنها أن تجعلها بعيدة عن الموضوعية، وقام بعزل العمل الأدبي عن الأديب و عن مجموع علاقاته الاجتماعية[1].

1 . في نظرية الأدب ، ص 151.

المحاضرة السابعـــة

نظرية الانعكاس (Théorie de la réflexion) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة.

. نشأة ومفهوم نظرية الانعكاس.

. مبادئ نظرية الانعكاس.

. أنواع الانعكاس.

. العوامل المؤثرة في الأدب حسب نظرية الانعكاس.

. مقدمة:

في ظل التغيرات التي طرأت على أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وعلى جميع الأصعدة، الصعيد التكنولوجي والاقتصادي والاجتماعي والفكري والثقافي، ظهر أدب جديد خلاف الأدب الكلاسيكي سمي بالأدب الطبيعي والأدب الواقعي، كان الغرض منه ربط الأدب بالحياة وبالواقع والظروف الاجتماعية التي يعيشها الإنسان الأوروبي.

على اعتبار أن الأدب يؤثر ويتأثر، ومن هذا المنطلق يرى الفيلسوف والناقد الفرنسي إيبوليت أدولف تين (Hippolyte Taine) (1828 - 1893 م) أن الآدب تؤثر عليه عوامل ثالث[1]:

أ . الجنس أو العرق أو النوع: ويقصد به الخصائص القومية إذ يرى أن أدب أمة ما، يختلف عن أدب أمة أخرى .

ب . البيئة: فالإنسان في بيئته خاضع الأوضاع حتمية، هي التي تتحكم بالأدب والحياة العقلية.

ج . الزمن أو اللحظة التاريخية: وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث وربما يعني به ما عبر عنه قديما "لكل زمان دولة ورجال".

1 . Histoire de la littérature anglaise. par Taine , Hippolyte-Adolphe ; Paris , Librairie de L. Hachette ; T. 1 ; p231.

1 . نشأة ومفهوم نظرية الانعكاس:

في هذه الظروف وهذه البيئة نشأت الفلسفة الواقعية المادية، والفلسفة المادية الجدلية الماركسية التي ترى أن الأدب يعكس المجتمع بكل مظاهره وقضاياه وأزماته ، حتى أضحى الأدب مرآة عاكسة للواقع والمجتمع، وهذه الفلسفة ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، فتغيرات المفاهيم الكلاسيكية للأدب وظهرت مبادئ ومفاهيم جديدة عن الأدب وطبيعته ووظيفته، من خلال فلاسفة ومفكرين بارزين مثلوا المدرسة الطبيعية الفرنسية، أثروا الساحة الأدبية والنقدية، فظهرت من خلال أعمالهم وأفكارهم نظرية الانعكاس، والتي وطدت العلاقة بين الأدب والفن والمجتمع مثل:
(هيبوليت تين) من خلال كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي)، الذي نشر عام 1868م، و(شارل أوغستان سانت . بوف) (Augustin Sainte-Beuve Charles) (1869/1804)، في كتابيه، الأول: اللوحة التاريخية والنقدية للشعر والمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر عام 1828م، والثاني بعنوان: حياة وأشعار وأفكار جوزيف ديلورم عام 1829م.

ولعل أبرز ما تميزت به نظرية الانعكاس على غرار النظريات الأخرى (المحاكاة ، االتعبير، الخلق) أنها تمتاز بديناميكية وحركية مستمرة الأمر الذي كتب لها أن تبقى ردحا من الزمن محافظة على مبادئها وقيمها ، وهذا بفضل منهجها وفلسفتها المادية الواقعية التي تهتم بالواقع والظلم الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان الأوروبي في القرن التاسع عشر، واهتمام الاديب بهموم الناس بهموم الناس وتطلعاتهم ويدافع عنها ويسعى إلى تغيير واقعهم المزري والمتردي.

إضافة إلى ذلك فهذه النظرية تتميز عن سائر النظريات . السابقة الذكر . بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية كما ركزت نظرية المحاكاة على زاوية المتلقي، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل او النص الأدبي، وإنما تناولتها من كافة جوانبها، كما حاولت النظرية أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة، مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن بقية أنساق المعرفة والعلوم الإنسانية.

2 . مبادئ نظرية الانعكاس:

2 . 1 . أهم مبدأ طرحته نظرية الانعكاس هو المبدأ الذي تبنته من الفلسفة المادية الجدلية الماركسية[1] التي ترى أن الانتاج الأدبي يعكس صورة المجتمع بكل مظاهره ومشاكله وقضاياه واهتماماته، وبالتالي يكون العمل الأدبي مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي.

ويمكن أن نستدل على ذلك برواية (البؤساء) (Les Miserable) لفيكتور ماري هوجو (Victor Marie Hugo) التي نشرت سنة 1862م، فهذا الرواية عكست بمادتها ولغتها الأدبية الواقع والظلم والاضطهاد والفقر... وغيرها من الأوضاع المزرية في فرنسا بعد سقوط نابليون بونابارت (Napoléon Bonaparte) (1815) والثورة الفاشلة ضد الملك لويس فليب (Louis-Philippe) سنة (1832) .

2 . 2 .كما تبنت مبادئ الفيلسوف المجري جورج لوكاتش (György Lukács) (1885-1971) ، الذي طبق مفهوم الانعكاس في الأدب، حيث طرح في فكره الفلسفي العديد من المصطلحات والمفاهيم الواقعية المادية الماركسية مثل: مفهوم التشيؤ ومفهوم الاغتراب حين رأى أن كل عمل أدبي (رواية ، مسرحية ...) ليست مستمدة من الوضع الطبقي بحسب بل هي صورة تعكس سبل العيش كذلك، البنية التحتية والتي تتمثل في علاقة الإنتاج وقوى الإنتاج، والبنية الفوقية والتي تولد وعيا محددا هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن، والعلاقة بينهما تكمن في أن أي تغير على مستوى البناء التحتي يستتبع تغيرا على مستوى البناء الفوقي، أي تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي[2]، وهذا بدروه يستتبع بالضرورة تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع، واللغة ،والأدب والقيم...إلخ.

2 . 3 . تنطلق فلسفة رواد نظرية الانعكاس من فكرة تحقيق التفاعل بين الفرد والأدب والجماعة، حيث تصبح هذه الجماعة المتمثلة في جمهور المتلقين عضوا فعال ومشاركا في تشكيل العمل الأدبي مساهمة في

1 . هي أحدى أهم النظريات في النقد الادبي الحديث التي ظهرت في أوروبا واستندت إلى كتابات كارل ماركس وفريدريك إنجلز، يؤكد الديالكتيك الماركسي على أهمية ظروف العالم الواقعي، من حيث الطبقة والعمل والتفاعلات الاجتماعية والاقتصادية. أنظر، فاسيلي بودوستنيك وأوفشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ترجمة جورج طرابيشي، ط4 ،دار الطليعة، بيروت، 1999 ، ص،41.

2 . أنظر، أندرو إدجار، بيرت سيد جويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ط2، ص701-702.

وصوله إلى أقصى درجات النضج العقلي والفني والذاتي فتصبح له بذلك وظيفة، كما ترى هذه النظرية أن الأدب فعالية اجتماعية، وهذا يعني أن الأدب تجربة إنسانية.

4.2 - يرى رواد نظرية الانعكاس أن وظيفة الأدب في سيرورة وديناميكية دائمة تتغير من عصر إلى عصر ومن مرحلة اجتماعية إلى أخرى، وما دام الأمر كذلك فإنها تؤكد بأن الأدب الناضج وظيفته الدائمة تتمثل في تحريك الإنسان بكليته :فكره، وشعوره، عقله، وأحاسيسه لكي تمكنه من المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل.

3. **أنواع الانعكاس** :

بما أن المجتمع ليس كلا متجانسا فإننا نلمس فيه ثقافتين، ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة السائدة والمسيطرة على المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى تبنيها الطبقات المقهورة والمستغلة والسيطرة عليها، وعلى هذا الأساس فإن للفن والأدب بعدا طبقا اجتماعيا، أي هناك أعمال أدبية ممتثلة للواقع الاجتماعي وتدعو للتصالح معه، وأعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع افضل، وهذا ما يجعل للانعكاس أنواعا هي:

3.1 انعكاس طبيعي: (مزيف).

3.2 انعكاس واقعي (صادق): على حد تعبير لوكاتش وهذا يدل بأن المقولة التي تستند إليها نظرية الانعكاس والتي تتمثل في أن الآدب انعكاس للواقع الاجتماعي، تعني أن الانعكاس ليس آليا ولا متوازيا ولا بسيطا وإنما هو عملية متداخلة معقدة مركبة، فالأديب في كتابته الأدبية يضيف إلى شخصيات وأحداث المجتمع وكل ما يتعلق به شيئا من الخيال، من دون تزوير للحقائق ، لأنه يريد خلق متعة فنية وأدبية، وفي نفس الوقت يريد تصوير وتسليط الضوء على المجتمع للكشف عن تناقضاته وأزماته.

3.3 انعكاس يقوم على علاقة متعدية: بين (النص والأديب والأدب) هذه العلاقة الجدلية تقوم على مبدأ التأثير والتأثر، فالأديب يتأثر بالمجتمع وحالته المتردية ، وهذا الأخير يدفعه إلى إنتاج عمل أدبي عنه، مثل رواية فيكتور هوجو (البؤساء) ورواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب)، فينتج بذلك الأديب أدبا، وهذا الأدب يؤثر في المجتمع، فيتحول إلى مجتمع آخر مغاير وأفضل[1].

1. ينظر، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص69 وما بعدها.

4 . **العوامل المؤثرة في الأدب حسب نظرية الانعكاس:**

يرى (هيبوليت تين) (Hippolyte Taine) أن هناك عوامل ثالثة تؤثر في الأدب[1]:

4 . 1 الجنس أو النوع أو العرق: ويقصد به الخصائص القومية، إذ يرى أن أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى من خلال تأثير المناخ والتربة والعادات والتقاليد والعناصر الوراثية ...

4 . 2 البيئة: فالإنسان ابن بيئته يخضع لأوضاع حتمية هي التي تتحكم بالأدب والحياة العقلية أي تأثير المناخ في المزاج الإنساني .

4 . 3 الزمن أو اللحظة التاريخية: وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا، ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث.

1 . نفسه ، ونفس الصفحة.

المحاضرة الثامنـــة

نظرية الشعر (Théorie de la poésie) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة.

. مفهوم الشعر لغة واصطلاحا.

. نظرية الشعر عند العرب.

. نظرية الشعر عند الغرب.

. نظرية الشعر عند أفلاطون.

. نظرية الشعر عند أرسطو.

مقدمة :

إن مصطلح الأدب يتسم بالشمولية والعموم لذلك يخضع إلى مبدأ التصنيف المعياري والتنظيمي، بحيث يتم تقسيم الآثار الأدبية من حيث أدواتها الفنية وخصائصها الأسلوبية و وخصوصياتها البنيوية، ومن حيث الكيفية التي يتشكل بها النوع أو الجنس وما يلحقه من صبغة التأليف لدى المجتمعات الإنسانية على اختلاف انتماءاتها و لغاتها قد أولته الاهتمام البالغ دون غيره من أنواع التعبير.

فمصطلح الأدب يندرج تحته أشكال وأجناس أدبية متعددة من مثل: الشعر، المسرح، الرواية، القصة...، وكل نوع منها يندرج تحته أنواع أخرى وهكذا، ولعل أبرز هذه الأجناس عبر التاريخ هو الشعر، باكورة الأعمال الأدبية، يتميز بخصوصيات تميزه وتفصله عن الأجناس الأخرى، وهذا الاهتمام بالشعر يمتد إلى زمن أرسطو وأفلاطون، ولعلنا نستشف ذلك من خلال أقدم المؤلفات التي عرفتها البشرية بدأ بجهود أرسطو في نظريته حول الشعر من خلال كتابه (فن الشعر)، وجهود أفلاطون في محاولة فهم كنه الشعر وموقفه المعروف منه ومن الشعراء، دون أن ننسى جهود العرب القدامى في محاولة إرساء نظرية شعرية علمية تبرز تطور الكتابة الشعرية وسمات هذا الجنس الخاصة وضوابطه وتلقيه، وهذا ما سنحاول أن نبرزه ونفصل فيه في محاور هذه النظرية.

1 . مفهوم الشعر لغة واصطلاحا:

جاءت لفظة شَعَرَ في اللغة بمعنى عَلِمَ، وتقول العرب: ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت... وأشْعَرْتُ به :أطلعت عليه، وشَعَرَ لكذا إذا فطن له.

وجاء في القرآن الكريم: ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾[1]، أي: وما يُدريكم[2].

وقوله تعالى: ﴿وَمَا يَشْعُرُونَ﴾[3] ، أي: لا يعلمون، ولا يدرون[4]. وسُمِّي الشاعرُ بذلك لفطنته لِما لا يَفطنُ له غيره من الناس لدقةِ حسِّهِ، ورهافة خاطره[5].

أما في الاصطلاح فالشِعْرُ :منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ... وقال الأزهري :الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم ...وسمي شاعرا لفطنته[6].

وعلى ما تقدم نلحظ أن مصطلح الشعر يحمل عدة دلالات لغوية، وهي العلم، والمعرفة، والفطنة، والدراية.

2 . نظرية الشعر عند العرب:

احتل الشعر عند العرب مكانة من بين سائر الأجناس الأدبية، فقد كان ديوانهم ولسان حالهم من العصر الجاهلي وسكب روحهم ومتنفسهم وملاذهم في كل مجال، فقد كان أدبهم أدبا شعريا تماما، حيث استغرقت استمراريته ردحا طويلا من الزمن محافظا على بنيته وشكله وخصائصه وبحوره، وقد اقترن الشعر عند العرب القدامى بالإنشاد أي أنّ الذي بدأ شفويا غير مكتوب كان مصحوبا بالغناء، ويتم إنشاده والرقص عليه مصحوبا بالآلات الموسيقية، وهذا يعلل أهمية الإيقاع والوزن في الشعر العربي القديم، يقول ابن خلدون " :كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفنّ، لأنّه تابع للشعر، إذ الغناء إنما

---

1. سورة الأنعام، الآية: 109.
2 . تفسير الطبري ، 9/ 484
3 . سورة البقرة، الآية 9.
4 . تفسير الطبري، 1/ 277
5 . انظر: تهذيب اللغة 1/ 420 لسان العرب 7/ 132 مادة (ش، ع، ر)
6 . ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مج4 ، ص 410/409.

هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه.[1]"

ويمكن أن نعد تعريف قدامة بن جعفر (873م . 948م) للشعر في كتابه (نقد الشعر) والذي اعتبره النقاد والباحثين من أقدم التعريفات، بداية تأسيسية للنظرية الشعرية عند العرب، حيث عرفه بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى" [2]، فكلمة (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشِّعر، وقوله (موزون) هذا يفصِله مما ليس بموزون؛ إذ كان من القول موزونٌ وغير موزون، وقوله (مقفى) فصلٌ بينَ ما له من الكلام الموزون قوافٍ، وبين ما لا قوافيَ له ولا مَقاطع، وقوله : (يدل على معنى) يَفصل ما جرى من القول على قافية ووزنٍ، مع دلالةٍ على معنًى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يَعمل من ذلك شيئًا على هذه الجهة لأمكَنه وما تعذَّر عليه.

كما حدد قدامة أوصاف الشعر، جيده من رديئه... فهو أول من قال أن الشعر : ضرب من الكلام مؤلف من عناصر، وكل مؤلف من عناصر لا يمكن أن يكون جيدا على الإطلاق ولا رديئا على الإطلاق، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، وأنه صناعة تحدد منزلة الشاعر، والغرض في كل صناعة إجراء المصنوع على غاية التجويد[3].

كما حدد الجرجاني في وساطته معايير ومواصفات أخرى في كون الشعر لا يخرج عن" : شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ، إضافة إلى الطبع والروية والذكاء والدربة" [4]، والمرزوقي الذي لم يخرج عما ارتآه الجرجاني، فرأى الشعر في شرف المعنى وصحة المعنى وجزالة اللفظ واستقامة المعنى والإصابة في الوصف، وقوة الطبع[5].

أما الجاحظ فقد رأى أن للطبع أثر واضح في الأعمال الأدبية وعلى الشاعر أن يستجيب لطبعه وملكته الفطرية في الإحسان في قول الشعر ويقسم ابن قتيبة الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين يقول: "ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاق، ونقحه بطول التفتي وأعاد فيه

1 . المقدمة ، ص 525.

2 . نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، د/ت، ص 64.

3 . نفسه، ص 66.

4 . القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص: 16،17

5 . ينظر، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ص: 9، 10.

النظر بعد النظر كزهير والحطيئة... وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المحكك المنقح، وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات".[1]

وعلى غرار قدامة بن جعفر والجرجاني، والمرزوقي وغيرهم، فإن كثيرا من اللغويين والنقاد ساروا على هذا النحو للتأسيس لنظرية الشعر، حيث اعتنوا بمواصفات ومعايير الجودة وآداب الشعر الحسن وسمات الإبداع، وأفردوا لذلك مصنفات خاصة، فمن هؤلاء ابن رشيق القيرواني الذي صنف كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، فكتب في حد الشعر وبنيته وفي اللفظ والمعنى، وفي أبواب البلاغة والأسلوب، وأتى على مسائل دقيقة في كل باب مما له علاقة بالشعر كالأوزان والقوافي، وقد سبق إلى ذلك النحوي اللغوي أحمد بن يحي الشيباني المعروف بثعلب (291هـ) في كتابه قواعد الشعر، وابن طباطبا (322هـ) في عيار الشعر وغيرهما.

من الملاحظ أن العرب في محاولة تأسيسهم لنظرية الشعر ووضع دعائم وأسس لها، أنهم اتفقوا على وضع معايير ومقاييس وأوصاف توضح حدود الشعر، وتضمن وتحدد جودته وصنعته و شرف وصحة واستقامة المعنى، وجزالة اللفظ ، والإصابة في الوصف، وقوة الطبع، والوزن والقافية، وغيرها من المعايير والمواصفات . على غرار عمود الشعر[2]، الذي وضعه المرزوقي . التي تعمل على ضبط قواعد تؤسس لنظرية خاصة في الشعر العربي.

3 ـ نظرية الشعر عند الغرب:

إذا تتبعنا مسيرة تطور نظرية الشعر في النقد الغربي عبر مراحله التاريخية من الحضارة اليونانية من أفلاطون وأرسطو إلى العصر الحديث إلى تودورف وجيرار جنيت نجده عرف دلالات متعددة ومفاهيم مختلفة، ففي البداية وعند الفلاسفة اليونان نجده عرف اتجاهين متعارضين من أصل واحد:

. **الاتجاه الأول** يظهر في أراء أفلاطون المستندة على فلسفته المثالية، وهو موقف "استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل، وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبي الأساسية ...وأن يفرق بين

1 . ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، ص.77-78.

2. هو كل التقاليد الفنية التي التزمها القصاد في قصائدهم من الأفكار والمعاني والأخيلة والأوزان والقوافي والألفاظ والأساليب والصور وغيرها فهذه التقاليد جميعها هي عمود الشعر.

الفن والتقنية، ويضع ثلاثة معايير للفن الجيد تتمثل :في تأثيره الأخلاقي، والمتعة التي يحدثها، ومدى الصحة في محاكاته" [1] .

كما ربط الشعر بكل ما هو مفيد وخير ويحقق مبدأ المنفعة، في ظل ما سماه بالمحاكاة. "لأن وظيفة الشاعر أو الفنان بوجه عام هي أن لا يحكي- - أحداث تاريخية معينة أو شخصيات بنفسها...فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة وإنما تمثل لها."[2]

كما يرى أفلاطون أيضا في فلسفته المثالية أنّ الشعر إلهام من ربة الشعر ولا يد للشاعر فيما يقوله، أما الذي هو غير كذلك فهو باطل ووهم وزائف لا يعكس حقيقة الأشياء بل يمثل محاكا ة للمحاكاة وتقليدا للتقيد[3].

والاتجاه الثاني في تطور نظرية الشعر يتجسد في أراء أرسطو المؤسسة هي الأخرى على مبدأ المحاكاة التي نادى بها أفلاطون بينما كان يرى أرسطو أن تحقيق الفائدة العملية من الشعر ليس الخير المطلق بل تحقق المتعة الحاصلة بسبب المعرفة، وليس كون الشعر ملهم من ربة الشعر، بل هو" فن ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان"[4]، وعليه فهو يمتلك الحقيقة أيضا لكن بمنطقه الخاص.

1.3 نظرية الشعر عند أفلاطون:

أشرنا سابقا أن أفلاطون أسس نظريته الشعرية على نظرية المحاكاة والمتمثلة أساسا في الإلهام، أي أنّ الشاعر لا يمكنه نظم الشعر إلاّ إذا حلّ فيه روح الإله، ولهذا اشترط شروطا وضوابطا لقبول الشعر في مدينته وهي:

- يجب أن يكون مصدر الشعر العقل لا العاطفة حتى يدرك الحقيقة.
- أن يكون أثره في السلوك الإنساني والأخلاق، حاملا للخير والمنفعة من منظور أخلاقي لا فني.
- اعتبار الفلسفة أعظم من الشعر لأنها صادرة من العقل وهذا الأخير صادر عن عاطفة.

1 . فن الشعر، أرسطو، ص 21.

2 . نفسه ، ص 61.

3 . ينظر، أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر فؤاد زكرياء ، 362 ، 363.

4 ، فن الشعر، ص 31,

– قبل أفلاطون بعض أنواع الشعر الملحمي والديني الذي يمجد الأبطال والآلهة والعظماء وقد اشترط عدم تعارض القصائد مع الخير وأن يطلع حراس الفضيلة على قصائده، لكن الموقف العام أنه طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة أو لنقل ضبط أعمالهم[1].

3 .2 نظرية الشعر عند أرسطو:

يعد كتاب (فن الشعر) للفيلسوف أرسطو بمثابة حجر الزاوية الأول في تأسيس النظرية الشعرية" وهو في نظر الباحثين المرجع الأساس الذي تقوم عليه الدارسات النقدية الأدبية قديما وحديثا، بل إنها لا تخرج من دائرة الشرح والتأويل لما جاء في كتاب أرسطو، حسب رأي تودوروف (Tzevetan Todorov)[2]، أما الفيلسوف الإيطالي، والروائي المشهور أمبرتو إيكو(Umbarto Eco) فيرى أن هذا الكتاب يمثل باكورة النظريات التي ساهمت في تأسيس علم جمالية التقبل[3].

انطلاقا من مبادئ أفلاطون من خلال فلسفته المادية استطاع أرسطو التأسيس وبلورة نظرية للشعر ورسم معالمها خلافا للآراء أستاذه الذي أطاح بالشعر جاعلا منه أحط من الفلسفة، بينما كان أرسطو يرى أنّ الشعر أعظم فلسفة من التاريخ لأنه يخبرنا بما سيكون لا بما هو كائن " فهو يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي، وإذا كان أفلاطون قد انتصر للمنفعة من منظور أخلاقي إصلاحي، فإن أرسطو انتصر للمنفعة الفنية، وإذا كان أفلاطون قد ربط الشعر بقوى خارجية عن الإنسان أوعزها إلى عالم الغيب والميتافيزيقا من خلال الإلهام والوحي من ربة الشعر، فإن أرسطو أوعزه إلى الطبيعة الإنسانية لقوى داخلية، المتمثلة في غريزة الإنسان في المحاكاة للموسيقى والإيقاع والنغم، فهو" فن ينشأ عن ميول فطرية عند الإنسان.[4]" ويرى أرسطو أن فن الشعر ينشأ من مصدرين ولسببين اثنين:

المحاكاة : وهي مسألة فطرية غريزية عند الانسان .

المتعة : وهي مصدر لذة إذ يشعر المتلقي إزاءها بالمتعة نتيجة تفاعله مع ما تنقله من تجارب وأحداث، كما لا يجب أن تتطابق المحاكاة مع الواقع المألوف فتنقله حرفيا و(لأن وظيفة الشاعر أو الفنان بوجه

1 . ينظر أحمد الجودة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس، تونس، 2004 ، ص 6 وما بعدها.

2. Ducrot Oswald et Todorov Tzevetan ;dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, Edition du seuil1972,p106 .

3. Umbarto Eco.de la littérature orrast ,Paris 2002, p321.

4 . فن الشعر ، ص 30.

عام هي أن لا يحكي أحداث تاريخية معينة أو شخصيات بنفسها ...فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة وإنما تمثل لها[1].

ومن هذا المنطلق راح أرسطو يؤصل في كتابه فن الشعر لنظرية منسجمة متماسكة في الشعر مستنبطا خصوصيته، واضعا لقوانين تضبطه، راسما أسلوبه الذي اشترط فيه الوضوح وعدم التبذل والركاكة، محددا شكله ولغته أي مادته المتمثلة في اللغة الشعرية التي تنبني على الوزن والإيقاع أي العلة الشكلية أو الصورية، والتي بمقتضاها يدل الكلام على موضوعه ويحدد جنسه، مبينا قيمته والحكم عليه من خلال النظر في تأثيره على الإنسان الذي يحظى بعقل سليم وتعليم جيد[2]، ومحققا للمتعة الجمالية من خلال درجة ابداع ومقدرة الشاعر الفنية.

من خلال هذه القواعد والأسس قسم أرسطو الجنس الشعري إلى أنواع أساسها:

الشعر الملحمي: أساس المأساة، وهي المدائح التي تمجد الأبطال، وأصحابه هم ذووا النفوس النبيلة.

التراجيدي: يجمع بين الملحمة، والشعر الديثرمبي[3].

الكوميدي :شعر الأهاجي، وأصحابه هم ذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدباء، ثم ارتقت الأهاجي وأصبحت ذات طابع درامي.

---

1 . نفسه ، ص 61، 62.

2 . نفسه ، ص 29.

3 . لديثرامب أو الديثراميوس تعني الكورس الترتيلي، وهي فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، وهي تمثل جزئا من المسرح الإغريقي، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية، ويعد الديثرامب رابع أنواع المسرح وهو أحد أنواع المسرح الإغريقي الذي نشأ عن طريق طقوس الإله (ديونيسوس باخوس) الإغريقي، وهو الإله الذي كان يتجسد في ثور أسود اللون وكان يقوم بربطه والقيام بطقوسه حوله وحينما ينتهون من هذا الطقوس، يعتقدون أن الإله يتجسد في هذا الثور ويهجمون عليه هجمه رجل واحد ويلتهمونه حيا وعلى هذا الأساس يصبح الإله جزء فيهم بعد أكله حسب معتقدهم ومن هذه الطقوس ظهر هذا النوع من المسرح. وقد كان أفراد الجوقة يؤدونها بعد أن يرتدون جلود العنز tragos ومن هنا فان التراجيديا قد نشأت من الشعائر التي تجسد طقسيا الصراع الذي كان قائما بين النظام والعدم – ذلك أن كلمة تراجيديا tragoedia تعني أغنية الماعز لأن الحيوان كان يجسد الإله، أنظر الموقع : https://ar.wikipedia.org/wiki/ديثرامب.

المحاضرة التاسعـــة

نظرية الدراما (المسرح) (Théorie dramatique (théâtre)) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة.

ـ مفهوم نظرية الدراما.

ـ الأساس الذي بني عليه مفهوم الدراما.

ـ نشأة الدراما.

ـ أنواع الدراما.

ـ عناصر البناء الدرامي.

ـ أهمية الدراما.

مقدمة :

لا شك أن نظرية الدراما تعتبر من أبرز النظريات الأدبية التي شغلت فكر الفلاسفة في العصر القديم عندما كان يعالج في الشعر والمسرح، والنقاد والباحثين والمؤرخين في العصر الحديث عندما تطور وأضحى يعالج في كثير من الأجناس الأدبية الاخرى على غرار فني الشعر والمسرح، ويمكن القول أيضا أن فن الدراما يعد الأساس الذي انطلقت منه كافة الفنون الإنسانية قاطبة، فلم تخل حضارة أو شعب من الشعوب أو أمة من الأمم أو عصر من العصور من فن الدراما، الفن المتمثل بالمحاكاة وأداء الأدوار لأغراض التسلية والترفيه أو التعليم والتثقيف وغير ذلك ، ففن الدراما ـ ربما ـ إن جاز لنا التكهن بذلك هو أقدم فن عرفه الإنسان إن لم يكن قديما بقدم الإنسان نفسه[1].

1 . ينظر نظرية الدراما في العمل المسرحي، إضاءات نقدية ورؤى مختلفة، يوسف محمد كوفحي، المكتبة الوطنية ،عمان، ط1، 2022م، ص3

كما أن الدراما أو فن الدراما مرتبط فيما يعرف بآدب الحوار، وهو المعني بقديم نهايات تخالف المقدمات أو البدايات عن طريق الحور، مما يجعل المشاهد منجذبا متحيرا في الأحداث وتسلسلها وفي أداء الممثلين أو الشخوص وتحولاتهم المنطقية أحيانا وغير المنطقية في أحايين أخرى، وتأتي المفارقات في الأعمال الأدبية في قالبين إثنين:

قالب كوميدي (الملهاة) ، وقالب تراجيدي (المأساة).

وذلك في إطار تجسيدي للنص الأدبي من خلال الممثلين والحركة والصورة، وإما على خشبة المسرح أو في دور السينما أو التلفيزيون، ويتجلى العرض الدارمي بصورة تجمع بين الضحك والجد والواقع والخوف والحزن والبؤس...إلخ[1]

1 . مفهوم نظرية الدراما:

1 . 1 **لغة** : مصطلح الدراما (Drama) كلمة يونانية الأصل، انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية إلى معظم لغات أوروبا الحديثة وتعني (Dram) و(Drao)"[2] ، ومعنى كلمة (Drama) يفعل ، أو عمل يقوم به الإنسان، أي يقصد بها الفعل لا الحدث لأ ن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الانسانية وحدها، اما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا نتاجا عن ارادتهم الانسانية"[3] ، إذن فالمعنى اللغوي للمصطلح يدل على أداء فعل معين يعبر الانسان دراماياً من خلاله عن وعيه فينتج عنه حدثا معينا في أطار تعبيري يمكنه من أن يبلور أفكاره وتجربته، وهو نفس المصطلح الذي اصطلح عليه الاغريق أي كلمة (الفعل) لدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

وفي ثقافتنا العربية لم تتغير دلالة لفظة (الدراما) حيث حافظت على نفس المصطلح اليوناني القديم، مع اختلاف في معناه بين المتلقين باعتبارها تارة مسرحية، وتارة أخرى قصة مأساوية حزينة، وهذا شبيه تماما بالدلالات المتعددة لكلمة (دراما) في خطاباتنا الحديثة حيث تبتعد عن معناها الحقيقي والدقيق، فالبعض ربط دلالتها في ذهنه بالمأساة والحزن، لذلك نجد في خطاباتنا العادية جملة: فلم دامي أو تمثيلية

1 . نفسه ، ونفس الصفحة.

2 . ينظر، عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م ،ص09 .

3 . محمد دي ابراهيم، نظرية الدرامات الاغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ،القاهرة، 1994 ،ص9 .

أو القصة درامية، حيث يقصد بها قصة حزينة وأن نهاية الفلم أو الرواية كانت نهاية مأساوية ، لكن الأغلب يربطها بالفن أو العمل المسرحي، وكأنها كلمة تقتصر على المسرحية فقط.

2.1 **اصطلاحا**: "عرفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل الإنسان[1]"، أي أنها تقليد مثالي للفعل الإنساني.

وفنيا فالمقصود بها قصة أو رواية أو أي نص أدبي (شعري أم نثري) يعرض على شكل تمثيلية أو مسرحية ليس بمأساة صافية، أو ملهاة مكتملة الشروط، أي على شكل فن استعراضي موجه إلى سمع ونظر المتفرج ونظره، ومعظم التعريفات استقرت، على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل، على شكل نصوص درامية معدة أصلا للتمثيل والتقديم للجمهور، أي أن العمل الدرامي هو عمل أدبي كتب ليمثل على خشبة المسرح بمصاحبة عناصر البناء والأداء الدرامي كالحبكة، الشخصيات، والغناء...إلخ

3.1 **الفعل الدراماتيكي**:

كثيرا ما يصادفنا هذا المصطلح في خطاباتنا، وهو في الحقيقة مصطلح يدلّ على طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم، ويختلف عن المأساوي في كونه يحمل نفس الطابع المثير للخوف والشفقة لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوي، وإنما تظلّ مفتوحة على إمكانية الخلاص[2].

2. **الأساس الذي بني عليه مفهوم الدراما**:

تعد الدراما من الفنون العقلية– الحسية التي تستبطن سؤالاً إشكالياً حول ماهية الوجود الإنساني وحركية تفاعله معه وتعاطيه والتي كشفت عن توق الإنسان إلى المعرفة، وقد جسّدت تساؤلاته الوجودية في متون محاكاتها، إذ تُمثّل حقيقة وجود الإنسان وجدلية الوجودية القائمة على أنّ الصراع متن الدراما الرئيسي، وما الحياة الإنسانية إلا عبارة عن صراعات متعددة الأسباب، ومن الصراع نتجت المعرفة، وعند تأمّل واقع الحياة الروحية والمادية، فالدراما هي الإدراك الأول للوجود الذي يُحقّق صداه الأول في الأسطورة، وما الأسطورة إلا تعبير عن شكل الصراع الميتافيزيقي، فكان صورة تعبيرية شفاهية مثّلت المدرك العام لسؤال الإنسان الأول عن أثر الصراع في حياته، صراع بين الخير والشر يجسد الخيارات الأخلاقية للمثلين على خشبة المسرح.

---

1. فن الشعر، ارسطو، ص 45.

2. ينظر، نظرية الدراما في العمل المسرحي، ص7

ويمكن القول أن الدراما هي تجاوز للواقع بما هو موجود، وأنها عملية جدل للاتصال الانساني. [1]

إنّ أثر الصراع في حياة الإنسان كان أحد الأسباب التي أدّت الى أن يقيم طقوسه الدينية، ومن جدلية الدراما نتج الدين، وهذا موقف معرفي تحول بالفكر البدائي الأول الى أن يصيغ لهُ رموز تمثّل صراعه الميتافيزيقي، ومن الفرد الواحد إلى عدة أفراد ومن ثم إلى تأسيس بنية اجتماعية تنطلق من الفرد إلى الأسرة فالقبيلة، إلى أن امتدت القبائل لتصبح دول وممالك، مما دعت الإنسان إلى تأطير العلائق بين عناصر المجتمع وذلك من خلال مجموعة وسائل وأفكار تحدد هذه العلاقة[2].

ويرى بعض الفلاسفة أن الدراما هي محاكاة غريزة إنسانية كامنة في وعي ولا وعي الإنسان، وهي فعل السؤال الدائم عن كل ما هو كامن خلف ما أظهر لنا الضوء من أشكال، وبمعنى آخر إنّ كلّ ما يظهر مع اكتشافه فانه يستتر شيئًا آخر غير منظور، لهذا في كل مرة تقدم الدراما قراءتها له بشكل تعبيري جديد، فمرّة من خلال الأسطورة وثانية من خلال الشعر وأخرى من خلال الملحمة أو الشعر الملحمي، فهي تقدّم توازنًا من خلال الذاتي والمحسوس والمادي والموضوعي في صياغة جمالية لاكتشاف الوجود، لذلك فإنّها قراءة عقليّة حسيّة تُحاكي ماهية الوجود لتغيير ظواهره بتعدّد أشكالها[3].

3. نشأة الدراما:

يرى العديد من الباحثين والمؤرخين وباتفاق أن تاريخ الدراما يعود إلى العصر اليوناني، حيث كانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اتّصالًا بالمسرح وأشدّها تأثيرا على تطوّرها، لأنّ طقوسها كانت تتضمن الكثير من الحركات التمثيلية، وتشمل على عواطف متضاربة، حيث كانوا يعبّرون عنها تارة ببهجة وسرور تصحبها ضحكات عالية، وكانت أيضا بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة (الكوميديا)، وتارة أخرى بحزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين وكانت بمثابة البذور التي نشأت منها المأساة (التراجيديا)[4].

3 . 1 في العصر الروماني: بدأت تأخذ الدراما طابعا مهنيا بعد انتشار المسرح في أوروبا وحول البحر المتوسط إلى أن وصل إلى إنكلترا، وكان ذلك عبر الإمبراطورية الرومانية، فقد كانت الدراما اليونانية محليَة والرومان هم من نشروها وجعلوها عالمية، كما أنّهم استعملوا اللغة اللاتينية عوضًا عن اليونانية، كما غيّروا الدراما من الوعظ إلى الترفيه، واستغنوا عن الأقنعة وعن دور الكورس بشكل كامل، وهم أول مَن قسم

1 . ينظر، سافرة ناجي و محمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، مكتب وجدي، بغداد، ط1، 2014 م، ص 26.

2 . نفسه، ص 27.

3 . نفسه، ص 28/27.

4 . نظرية الدرامات في العمل المسرحي، ص7

المسرحية إلى فصول وبنوا مسرحًا كبيرًا ليس للتعبّد وإنما للتمثيل فقط، فقد كان أكثر رقيًّا وتنوّعًا من أي مسرح من الحضارات الأخرى[1].

3 . 2 في فرنسا: ظهرت الدراما في القرن الثامن عشر للدلالة على المسرحيات التي تُعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل، بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية، حيث ظهر هذا النوع كردّة فعل على الجمالية الكلاسيكية أو ما سُمّيت بالتراجيديا الكلاسيكية، والتي قامت على أنقاضها الدراما البرجوازية التي كان من أهم أعلامها بيير أوكستان كارون دي بومارشيه (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) (1732. 1799) الذي ابتدع كوميديا العبرة التي حاول من خلالها المزج بين الدراما والكوميديا[2].

4 . أنواع الدراما:

ونقصد بها المظاهر التي اتخذتها الدراما، وتنقسم إلى عدّة أشكال منها ما يأتي:

4 . 1 الدراما التراجيدية:

تعتبر التراجيديا "مسرحية ذات موضوع ذي جاد، طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة، أم قوى داخلية مثل النوازع أو الأهواء أين كان كتاب التراجيديا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني ما هو إلا نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال في حياته، إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والاهواء[3] ".

إذن فالتراجيديا فن جاد يشخص أفعال الإنسان ويحمل طابع المأساة وكل ما يتعلق بها من حزن والموت والعذاب والألم، حيث تكون نهاية العمل المسرحي نهاية مأساوية محزنة.

4 . 2 الدراما الكوميديا:

يختلف مصدر نشأة الكوميديا (الملهاة) عن نشأة التراجيديا (المأساة) وبالتالي تختلف وظيفتها، فهي لم تنشا في أحضان الدين، أوفي تطور الطقوس الدينية، ولهذا السبب لم تحظ ولفترة طويلة باحترام كامل الا بعد أن أسس لها "ارسطو فانيس" وثبت وجودها، وترجع نشأة الملهاة إلى الطقوس الشعبية (كوموس أتيكا) وهذه الطقوس كان يقوم بها مجموعة من المهرجين الضحاكين العابثين حيث ينتظمون

1 . نفسه ، ص8

2 . نفسه ، ص9.

3 . محمد نصار وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2 ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2000 م، ص 16.

في مواكب يرددون اغاني وأشعارا لا يعرف اسم مؤلفها، والتي تمجد الآلهة (ديونيسيوس) ومن كلمة (كوموس) اليونانية أخذت الملهاة اسمها في اللغات الأوروبية وتحورت إلى الكوميديا[1].

إذن فالكوميديا عكس التراجيديا تشخص أفعال الإنسان وتحمل طابع فكاهي، وكل ما يتعلق بها من ضحك واقترار تجسدها شخصيات المسرحية التي يكون هدفها إضحاك الجمهور ولا تتسم بالكثير من الجدية والحزن، وتنتهي دائمًا بنهاية سعيدة.

4 . 3 **الدراما الكوميدراجيدية:** وهي عبارة عن خليط مسرحي بين التراجيديا والكوميديا، حيث تتناول الأفكار عن المأساة بطريقة كوميدية وقد تسمى أيضًا بالكوميديا السوداء، والنهاية قد تكون سعيدة أو حزينة، ولكن بالغالب ما تكون سعيدة.

4 . 4 **الدراما العبثية:** وهي تُعبّر عن نص مسرحي غير واضح المعالم ويتسم دائمًا بالغموض والهزلية في طرح الأفكار والمشاهد، ويتم لفت انتباه الجمهور بالمواقف غير المتوقعة من هذا المسرح العبثي، حيث يكون المعنى دائمًا يختبئ خلف السطور، وتكثر في هذه الدراما الرموز المفتوحة للجمهور، وقد تنتهي بمشاهد غير منطقية وليس لها ترابط بالحوار.

4 . 5 **المولودراما:** ويقصد بها الدراما المبالغ فيها أي أنّها غير حقيقية، ويكثر هذا النوع بالسينما كأفلام الآكشن والفانتازيا.

4 . 6 **المونودراما:** وهي المسرحية التي تحتوي على ممثل واحد، ويقوم هذا الممثل بالوصف والسرد والغناء والتمثيل وحده ولا يوجد معه أيّ شخص آخر، وغالبًا ما تكون مثل هذه المسرحيات حزينة.

4 . 7 **الدراما الموسيقية:** وهي تنتمي إلى المسرح الموسيقي، وهو اشتباك فني بين التمثيل والموسيقى، حيث إنّ الممثّل يؤدّي السيناريو عن طريق الرقص والغناء وليس كالتمثيل العادي، فعلى سبيل المثال الأوبرا، وبعض مسرحيات الفنانة فيروز[2].

5 . **عناصر البناء الدرامي :**

1 . ينظر، فن الشعر لأرسطو، ص 170، وكلمة الكوميديا(Komoidia) تتركب من (Komos) بمعنى الحفل والصخب، ومن (Olieden) بمعنى يغني أو ينشد.

2 . إضاءات في نظرية الدراما، ص 29.

حدد أرسطو عناصر البناء الدرامي التي تعتبر الأسس القاعدية للكتابة الدرامية وهي ستة: الفكرة، الحبكة، الشخصية، اللغة، المنظر المسرحي، الغناء، وقد رتب أرسطو هذه العناصر حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي وهي:

1.5 **الفكرة** :

يرى بعض المنظرين أن الفكرة هي الهدف العام والجانب الفكري للمسرحية، وهي تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها واقوالها، آخرون أنها الحس الكوني الشمولي الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا، وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم[1].

قال أرسطو معرفا الفكرة: "القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح، وذلك لتحويل الفكرة إلى كلمة ومن ثم إلى مشهد مصوّر بجميع تفاصيله التي تجعله قادرًا على إحياء الكلمة وإلباسها الفكرة بشكل مجسّم يحسن تقريبها من مرآة النفوس البشرية، وبالتالي تكون قد أوصلت الفكرة بشكل مناسب وملائم للحالة العامة ومناسبة للظرف التي أراد الآخر استقبالها"[2].

تعني الفكرة اذا حسب ارسطو، القدرة على التعبير للفظ وينبغي لها أن تتوفر على العناصر التالية :

1.1.5 **الوضوح** : وهو التعبير عن الهدف العام للمسرحية بلغة سليمة وموجزة دون تكلف أو اصطناع، فبوضوح الفكرة نلفت انتباه المشاهد، فلا نغرقه في متاهات الكلمات، و يحير في فك شفرات الألفاظ وينسى المغزى والهدف من الفكرة المسرحية وأحداثها[3].

2.1.5 **التفنيد** : هو قدرة الشخصية – على طول خط المسرحية – على رفض ٔ الأفكار المقابلة بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد ، يجعلها تضعف ذلك الموقف وتنتصر لفكرتها الأولية بشرط السببية المقنعة[4].

3.1.5 **القدرة على إثارة الأحاسيس**: إن هدف الدراما الرئيسي هو القدرة على لفت العواطف، كالخوف والغضب والشفقة، ويكون ذلك من جدية الفعل واخلاقياته[5].

1. ينظر، لايوس ايجري ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ص 43.
2. فن الشعر، أرسطو، ص 77.
3. ينظر، محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية، ص 39.
4. نفسه، ص 32
5. ينظر ارسطو، فن الشعر، ص 102.

5 . 1 . 4 **الاسهاب والإيجاز:** وهو الاختيار الصحيح للغة المعبر بها عن الأفكار، ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق الحوار الموجز والمقتضب المباشر الذي يتطلب الاسترسال في الكلام دون حشو، وهذا لا يعني الاختصار في ِ الحوار إلى درجة الابهام وعدم الفهم، ولا الاطناب الى غاية الملل.

5 . 2 **الحبكة** :

تعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وهي نواة التراجيديا، بل تمثل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي"[1]

ويمكن تعريف الحبكة بأنها: "هي تتابع الأحداث، الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الاحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي ٍ ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها[2]."

و المقصود أيضا بالحبكة (mythos) هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. إنها عملية هندسة وبناء أجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ٍ اي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريا فقط لأنها روح العملية الدرامية"[3].

وتتكون الحبكة من بداية ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي، كما أن هناك العديد من الحبكات منها :

5 . 2 . 1 **الحبكة البسيطة** : وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلى نهايته.

5 . 2 . 2 **الحبكة المعقدة:** وهي الحبكة المكونة من أحداث فرعية تعمل علي تغذية الحبكة الرئيسية.

5 . 2 . 3 **الحبكة المحكمة:** تمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف.

وتتكون الحبكة من : التقديمة الدرامية – نقطة انطلاق – الحدث الصاعد – الاكتشافات – التنبؤ والتلميح – التعقيد – التشويق– الأزمة – الذروة – الحدث الهابط — الحل.

---

1 . ارسطو : فن الشعر، ص54.

2 . المرجع سابق، ص 56

3 . المرجع سابق، ص59.

5 . 3 **الشخصية:**

من العناصر المهمة في البناء الدرامي، ويتفق أغلب النقاد والمنظرين على أن الشخصية هي التي تخلق الحبكة وتصنع الموضوع المسرحي وهي المقوّم الأساسي الذي يقوم عليه الحوار المسرحي، بل وهي المحرك النابض لتكوين الأزمات وتطوير الصراع، الا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر (الأخلاق) باعتبارها جزءا من الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا[1]. أي لابد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم، كما يجب أن تكون الشخصيات متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه ومشابهة الواقع، ويجب التحلّي بثبات الشخصية طوال المسرحية.

5 . 3 .1 **أنواع الشخصيات** : – شخصية رئيسية – شخصية ثانوية – شخصية نمطية.

5 . 3 . 2 **أبعاد الشخصية:** تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هي:

5 . 3 .1. 1 **فيزيولوجي (مادي أو عضوي)**: يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثى ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلى ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية.

5 .3 .1. 2 **بعد سوسيولوجي (اجتماعي)**: هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية... إلخ، بالإضافة إلى الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية ، راقية ، متوسطة ، كادحة...إلخ وكل هذه المستويات تعد فروقا جوهرية بين شخص وآخر.

5 . 3 .3 **بعد سيكولوجي (نفسي)**: ويقصد بها كل ما يخص الجانب النفسي من مزاج وميول الشخصية وانفعالات... بالإضافة إلى كل المعايير الاخلاقية ومركبات النقص التي تحدد مركبات النفسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الابتكار والخلق والتجديد.

5 . 4 **اللغة و الحوار** :

يقصد بالحوار الحديث الذي يدور بين شخصيات العمل المسرحي وفي النص الدرامي حول موضوع ما،وهو بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب ، فيتطور الحوار مع والعبارات والأصوات المكونة للنص، فيتطور الحوار معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشخصيات المتصارعة في المسرحية إلى النقاش، "إن الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية[2]"،

---

1 . فن الشعر، ص 50.

2 . ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986م، ص 133.

إذن هو أداة الكاتب الأساسية في الافصاح عما يحس، ويريد التعبير عنه وعن افكاره المحاكية للواقع للمتلقي ولكن بصورة فنية. حيث يشترك في لغته سمة الموضوعية وأن تكون قريبة من الوجدان الثقافي وأن تخضع للمقاييس الدرامية كأن تكون حواراته متسلسلة ومنطقية، كما يجب أن تكون هذا اللغة على درجة عالية من الوضوح والفهم.

وقسم أرسطو اللغة إلى نوعين: الأولى لغة عادية، والأخرى لغة ممتعة يظهر فيها الإيقاع والغناء، فاللغة العادية هي لغة الحوار ولغة السرد ولغة الإلقاء التي ترمي لعرض المشهد وما تخفي هذه اللغة من مدلولات تصب في العمل الدرامي، أمّا اللغة الإيقاعية الغنائية في لغة التنفس من جهد التفكير وهي الإضفاء البديعي والعروضي على روح اللغة لتجعل النفوس تستأنس وتأخذ قسطًا من الحبكة المعروضة من قبل اللغة[1].

وفي نفس السياق يقول (جاكبسون):" إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنه يؤدي دورا يكون أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرد تنسيق بلاغي، وإنما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثرة[2] "،

فجماليات الحوار الدرامي هي الابلاغ عن المواقف لفصاحة اللازمة، أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العادية بللوضوح والدقة والتركيز، لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض والحشو والاطناب ، فالمتلقي لن تتاح له امكانية استرجاع الحوار عندما لا يمكن من فهمه، هذه الامكانية متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة[3].

5 . 5 **الزمان والمكان** :

تتوفر كل مسرحية في أي شكل أو مذهب أو مدرسة على عنصري الزمان والمكان، "وهما كيان متكامل لا يمكن فصل الواحد عن الأخر، أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الاخر[4]"، لانهما مقترنان

1 . فن الشعر ، أرسطو، ص 60.

2 - voir Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963, p 239. -94

3 . ينظر، شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي ،مجلة المسرح، ع 5 ،القاهرة، مارس 1964 ،ص 48. وينظر، أطروحة دكتوراه، إشراف ، محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011 ،ص258.

4 . بوشيبة عبد القادر، مسرح علو مصادرة وجمالياته، ص329.

بالفعل في المسرحية، مترابطان مكملان لبعضهما، فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح .

أما وحدة المكان فلم يذكرها ارسطو في كتابه بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوها إلى ارسطو، إذ يرون أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد، وهو قاعة المسرح، لذا لا يجب أن يتغير هذا المكان على طول خط المسرحية، أي أن يستمر الحدث من بدايته وحتى نهايته في نفس المكان[1].

ميز وقد أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والاجناس الأدبية من خلال الزمن، واعتبر المسرح فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصبغة الماضي .

كما أن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا كبيرا، لأنه مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، الزمن أو "الفترة التاريخية التي ترجع فيها الحكاية.. "[2]الخ .

وتكلم أرسطو عن وحدة الزمان في العمل المسرحي ،وقال بشأنها :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك الا قليلا"[3]، كما اختلف النقاد حول هذا الموضوع، فمنهم من يرى أن أحداث المسرحية تقع خلال أربع وعشرين ساعة، ومن من يرى غير ذلك، لكن تبقى دوافع أرسطو في تحديد وحدة الزمان هي نظرته للمتلقي إذ يحاول أن يعطي صفة الاقناع لأحداث المسرحية بصورة منطقية توافق تفكير المتلقين.

6.5 الغناء :

وهي الأناشيد التي كانت الجوقة تنشدها، ويؤكد أرسطو على أنّ الغناء يُحقّق التطهير فهو يؤدي إلى تهدئة الأشخاص الذين يغلب عليهم طابع الحدة والحزن، وهذا الغناء يمثل الصفاء الروحي في الدراما، قد يكون ذات مدلول يعكس العمل الدرامي، ولا سيما أن الملاحم القديمة مثل مسرحية الضارعات كانت عملا دراميا غنائيا بحتا، لذا يشكل الغناء جوهر العمل الدرامي لغسل الروح من التهويمات الهامدة في عمق النفس الإنسانية. كما ذكر أرسطو اسم (آريون) الذي يعد أشهر عازف للمزمار في زمانه وأدخل

1 . ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 21.

2 . ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، ص 238 .

3 . ارسطو، فن الشعر، ص67

أجزاء حوارية ارتجالية وأحاديث متبادلة بين الحين والآخر أثناء الغناء والاستعراض، ثم كان يصعد فوق منصة كانت البداية الأولى لخشبة المسرح وبتبادل الحوار مع بقية أفراد الجوقة[1].

6. أهمية الدراما:

البُعد الوظيفي الذي تحققه الدراما يتحقق في الفوائد الآتية:

6. 1 **فائدة تعليمية:** حيث استعملها الكثير من المعلمين في التعليم واعتمدوا لعب الأدوار في كثير من دروسهم، وأكثر من اعتمدها مدرّسو اللغات، وخصوصًا في تعليم مهارة المحادثة.

6. 2 **فائدة اجتماعية:** فهي مرآة حياتنا التي نرى من خلالها عيوبنا وعيوب الآخر، فهي تنقل ما يجوب في المجتمع من عادات وتقاليد إلى عالمها وتقدمه في إطار درامي تلفزيوني أو مسرحي أو سينمائي.

6. 3 **فائدة ترفيهية:** فقد تُصوّر الدراما مُعطيات المجتمع بأسلوب كوميدي، وتعالج القضايا عن طريق الإضحاك والتسلية.

6. 4 **فائدة توعوية:** بما أنّها تعكس الواقع الذي نعيشه فهي تُركّز في طرحها على مشاكل الناس وتُحاول حلّها من خلال السيناريو المقدم، وخصوصًا المشاكل التي تواجه الشباب في عمر معيّن[2].

1. نفسه ، ص 115.

2. ينظر، عادل النادلي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 16 وما بعدها.

المحاضرة العـاشـــرة

نظرية الرواية (Théorie du roman) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة.

ـ مفهوم الرواية.

ـ نشأة الرواية.

ـ بنية العمل الروائي.

ـ أنواع الرواية.

ـ الرواية في الأدب العربي.

ـ نظريات الرواية عند الغرب.

ـ أشهر الروايات العالمية.

مقدمة :

لا يزال النقاد والباحثون على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية تختلف فيما بينها على حسب بنيتها الفنية و ما تستلزمه من طابع عام ومن صور متعلقة بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي لا ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي مثل القصة والمسرحية والشعر الغنائي وغيرها من الأجناس الأدبية، إلا أن الأمر تعسر عليهم في فهم فن جديد ظهر وطغى على الأجناس الأخرى في الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر كالشعر، القصة والمقالة والنقد الادبي والمسرحي...وغيرها من حيث الكتابة والقراءة، اصطلح عليه بـ(الرواية)، وهذا الأخيرة أضحت موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، هذا الجنس الأدبي الجديد الذي هيمن منذ الستينات على مناهج التعليم، وليس هذا نتيجة اختيار جماهير القراء الذين يقرؤون الكثير من القصص فقط بل أن النظرية الأدبية والثقافية روجت كثيرا للرواية وأعطتها أهمية ثقافية عالية، بل وأضحت الرواية تشكل

الطريق الأساسي الذي تدرك به الأهداف أو معرفة ما يحدث حول الإنسان في العالم مما جعلها الرائدة في مجال الأدب ودراساته[1].

1 . **مفهوم الرواية:**

1 . 1 **لغة:** إن الأصل في مادة (روى) في اللغة العربية، هو جريان الماء أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الراوية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، هو أيضا، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء الراوية[2].

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: راوية، وذلك علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود علاقة نقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمع الصدى. فالارتواء، إذن، يقع من مادتين نافعتين اثنتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة، وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر[3].

وواضح أن أصل معنى «الرواية» في العربية القديمة إنما هو الاستظهار[4].

1 . 2 **اصطلاحا:** أما من حيث الاصطلاح فتعد الرواية المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين وهي جنس أدبي ذو بنية يكتنفها التعقيد، والضبابية، وهي بالدرجة الأولى جنس سردي منثور، خرج من رحم الملحمة اليونانية، والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية[5].

وتمتاز الرواية بلغتها العادية المنثورة والعامة عند الناس وفي أوساط المثقفين والقراء، سهلة الفهم عند الجمهور المتلقي ،فهي بذلك تختلف عن لغة الشعر، وهذا الفرق الذي يميزها عن الملحمة والشعر

1 . ينظر: محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن،ص136-138 .

2 . ابن منظور، لسان العرب، مادة (روى)

3 . عبد المالك مرتاض، في نظرية الشعر، عالم المعرفة، ط1، 1989م، ص 22.

4 . ينظر نفس المرجع، ص 23.

5 . نفس المرجع، ص 24.

الغنائي، لذلك نجد أن هيجل يعرفها بأنها: "ملحمة حديثة بورجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية على عهده ونشر العلاقات الاجتماعية."[1]

ولعل شكل السردي المعقد والمتغير للرواية عبر الأزمنة جعل مفهومها مستعصي ومستصعب لدى النقاد والباحثين في هذا الفن، لذلك نجدهم اختلفوا في تحديد مفهوم محدد موحد لها، إلا أنهم اتفقوا على التغير الدائم لبنيتها، ومنهم الروائي آلان روجر (Roger Allen) الذي يرى أن الرواية نمط أدبي دائم التغير والتحول يتسم بالقلق فلا يستقر على حال، وميخائيل باختين (Bakhtin Mikhail) الذي يرى أن الرواية هي المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة بشكل دائم ، ذلك ألن جذورها تمتد إلى الواقع[2].

كما تعتبر الرواية أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم والطول ، تجمع بين الواقعية والخيال، تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذيه الأحداث في شكل متسلسل. كما ترتبط بنزعات الكاتب الداخلية وميوله العاطفية وكذلك طريقته في التفكير وفي رؤية الواقع والوجود ، ولذلك يعرفها عز الدين إسماعيل بقوله :"هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي ترتبط بالنزعة الرومانتيكية، نزعة الفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية"[3].

وتعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية[4].

2 ــ نشأة الرواية:

كانت الرواية في أوربا جنسا أدبيا مغمورا ومهمشا وخطابا سرديا منحطا لا قيمة له، يقبل عليه

1 . نفس المرجع، ص 27.

2 . ينظر،الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ط1 بيروت لبنان، 2016م، ص15 .

3 . عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط 1 ،ص 433

4 . أنظر، مدخل إلى نظرية الرواية، جميل حمداوي www.aklaam.net .

الشباب من أجل الاستمتاع والترفيه بعيدا عن حياة الجد والصرامة التي كانت تفرضها الأسر الأوربية على أولادها؛ حيث كانت تحذرهم من قراءة الروايات، ناهيك عن موقف الكنيسة المعروف من كل ما هو مدنس وسفلي. لأن الرواية ارتبطت باللهو والمجون والغرام والتسلية والفكاهة بالمقارنة مع الأجناس الأدبية السامية والنبيلة كالشعر والملحمة والدراما، و قد ساد هذا التصور السلبي إلى غاية القرن الثامن عشر. ولكن الرواية ستنتعش في القرن التاسع عشر، وستصبح مع بلزاك وزولا وفلوبير وتولوستوي ودويستفسكي الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق وتخييل فني يوهم بالواقع، وعدت الرواية عند منظريها ملحمة بورجوازية وأداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر ، وسلاحا شعبيا خطيرا لمناهضة الظلم والاستبداد وإدانة الواقع المتردي، و تسفيه قيمه المنحطة والتغني بالقيم الأصيلة، ونشدان واقع إنساني مثالي أفضل تعم فيه السعادة والعدالة والفضيلة والحرية والحب، حيث يعيش فيه الجميع بسلام وأمان.

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

3 . بنية العمل الروائي:

وتعتبر الرواية من أصعب الأجناس الأدبية على الإطلاق لغياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمته، فهي لا تكتب نظما مثل الشعر ولا هي مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة كما في العمل المسرحي، فالروائي يسرد الأحداث دون أن يقيده زمان أو مكان، ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر، وله حرية مطلقة إزاء الوصف والاستطراد أو عدد الشخصيات فهو يستطيع أن يقدم أي عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات، وينبغي أن تتوفر في العمل الروائي مجموعة من الخصائص وهي:

1. الخيال.
2. السرد.

1 . نفسه، ونفس الصفحة.

3. الشخصيات.

4. الحوار.

5. تخضع الأحداث فيها إلى التسلسل ونوع من المنطق.

والرواية لها القدرة على التكيف والتطوع والتطور، وقادرة على معالجة أي موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء في العالم رغم التنافس القوى من السينما والمسلسلات التي تمثل صورة للفن الروائي[1].

4 . أنواع الرواية:

ينقسم العمل الروائي إلى أنواع متعددة أهمها[2]:

4 . 1 **الرواية العاطفية (الرومانسية)** : وهي الرواية التي تغلب عليها قصص الحب والمثالية، ولا تلفت إلى مشكلات المجتمع أو الحكم أو المشكلات السياسية الأخرى. وتقوم عقدة الرواية على المغامرة العاطفية، وتتابع الأحداث فيها يعبر عن القلق الوجداني الذي يحيط بأبطال الرواية لكي يتم الوصول إلى تبادل العلاقة المثالية من الحب والغرام.

4 . 2 **الرواية البوليسية:** و يُطلق عليها أيضا رواية الجريمة، قوامها التشويق والإثارة حيث تُقدم الرواية في صورة ألغاز الجريمة التي يسعى القارئ حلها طوال قراءته للرواية أو مشاهدته لها بالبحث عن المجرم من خلال تتبع أحداث الجريمة. ويندرج تحت هذه النوع من الروايات البوليسية روايات التجسس والروايات البوليسية النفسية.

4 . 3 **الرواية التاريخية:** هو ذلك النمط السردي الذي يستمد أحداثه من التاريخ بل وشخصياته أيضا، والرواية التاريخية هي رواية الماضي لأنها دائما ما تقص أحداث وشخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة. فالرواية التاريخية هي توثيق الصلة بالماضي، والتاريخ له أدب مستقل بذاته والشخص الذي يقوم بسرد التاريخ معروف بالمؤرخ. وبالاستناد إلى التاريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة اقتباس شخصيات لها علامات بارزة وأحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي ألا وهو الموضوع الذي

1 . ينظر، ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985م، ص 67.

2 . ينظر ، المرجع السابق ص88، وينظر، عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 56 .

تدور حوله الرواية. والتاريخ ليس فقط عرضا لتراث السلف وإنما تربية النشء بتعليمه المبادئ ذات القيم الحميدة التي كان يقتنيها الأجداد.

4 . 4 **الرواية السياسية:** هي رواية النضال الإيجابية العادلة ومكافحة السلبية، أو هي رواية المبادئ المعارضة للفكر السائد ضد الحكم والحكومة. فالرواية السياسية تناقش القضايا السياسية الموجودة على الساحة، ويكون ذلك إما بشكل مباشر أو غير مباشر لموضوعات عن طريق استخدام الرمزية. ودائما ما يكون هناك صراع مع أنظمة الحكم والمعاداة لهم حيث يحاول البطل بكل ما لديه من طاقات يسخرها لكي يتغلب على هذا الصراع. وغالباً ما يفشل في مكافحة هذه السلبية الظالمة.

4 . 5 **الرواية الوطنية:** هي روايات التضحية من أجل الوطن والبحث عن الحرية من براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم، ويمثل الأحداث في الرواية الحربية بطل واحد بعينه الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله .

4 . 6 **الرواية الواقعية:** هي سرد لقصص لأشخاص واقعيين وأحداث حقيقية من خلال الأساليب الدرامية للرواية. وغالباً ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة للأزمات. توجد أنواع عديدة للرواية الواقعية: واقعية نقدية، واقعية تحليلية، واقعية جديدة، واقعية رمزية، واقعية فلسفية.

كما ذكر بعض الباحثين أنواع أخرى من الرواية، نذكر منها: الرواية الوجدانية، الرواية النفسية ، الرواية الفانتازية، الرواية المتشردين، والرواية التعليمية التي ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث وضعت من أجل مناهج التدريس للصغار وتكون الحبكة فيها على نطاق ضيق ومختصرة.

4 . الرواية في الأدب العربي:

لا غرو في أن ظهور فن الرواية في الأدب العربي وثقافتنا العربية يعزى إلى الأدباء العرب الذين هاجروا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين إلى البلدان الأوربية والأمريكية، حيث كان من الطبيعي أن يتأثروا بأدب وثقافة الغرب، وهذا ما تجلى في ظهور فن الرواية الذي لم يعرفه العرب إلا بعد رجوع هذه الفئة إلى أوطانهم، ويعود ظهور الرواية إلى عدة عوامل أهمها:

أ ـ **الاحتلال الأوروبي**: لقد كانت أغلب الدول العربية تعيش تحت وطأته وهذا العامل أفضى إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكاتب العرب الذين راحوا يكتبون أعمالا روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاحتلال وما عانته من ويلات الاستضعاف والاستبداد.

ب ـ **الصحافة والترجمة**: ولعل باكورة العمل الأدبي في الفن الروائي كانت لرفاعة الطهطاوي الذي ترجم رواية (وقائع تليماك) وهي أول رواية مترجمة– فتحت أعين العرب[1]، كما نشر (سليم البستاني) في مجلة (الجنان) التي أنشأها والده المعلم (بطرس البستاني) روايات عديدة منذ 1870م ، منها: (الهيام في جنان الشام، زنوبيا ملكة تدمر، بدور، أسماء...الخ).

كما نجد أيضا الأديب والروائي والمؤرخ والصحفي اللبناني (جورجي زيدان) الذي كان له الفضل منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى عام 1914م في الالتفات إلى التاريخ العربي الإسلامي، يستمد منه روايات عديدة. ونجد أيضا في المهجر وخاصة في أمريكا الشمالية، بروز الرواية على يد الأديب (جبران خليل جبران) في رواياته الشهيرة: (الأرواح المتمردة، العواصف، الأجنحة المنكسرة) في الفترة الممتدة بين: (1908. 1913)، كما ظهر في مصر كلا من (محمد حسين هيكل) والذي يعتبر رائد الرواية المصرية، حيث ظهرت رواية (زينب) عام (1914) وإن كان قد كتبها قبل هذا التاريخ في باريس حيث قال: " لعل الحنين وحده الذي دفع بي إلى كتابة هذه القصة، ولولا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا، ولا رأيت هي الوجود."[2]

كما لا بد أن نعرج على الأديب والناقد المصري(طه حسين) الذي أثرت أعماله الأدبية الساحة الأدبية العربية وترك بصماته في هذا الفن في رواياته (أديب، دعاء الكروان، شجرة البؤس) ، ونعرج على الأديب (توفيق الحكيم) في رواياته الشهيرة مثل: يوميات نائب في الأرياف، عصفور من الشرق، عودة الروح...إلخ ، كما لا بد أن نذكر الروائي الكبير نجيب محفوظ الذي تعدت رواياته التي تميزت بالطابع الدرامي الأربعين رواية ولعل أبرزها : عبث الاقدار، اللص والكلاب، أولاد حارتنا... إلخ

كما يجب أن لا ننسى الروائي السوري (معروف الأرناؤوط) في رواياته الشهيرة: (سيد قريش، عمر بن الخطاب، فاطمة البتول...إلخ) ، ورواية موسم الهجرة إلى الشمال للروائي السوداني للطيب صالح التي

1 . محمد رشدي حسن. أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، 1974م ، ص: 79.

2 . شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1 ،2006م، ص32.

لاقت رواجا كبيرا أيضا في الأوساط الأدبية والفنية، والرواية الجزائرية التي أبدع أصحابها في هذا الفن أيضا ومنهم الروائية والكاتبة أحلام مستغانمي، عن عملها الموسوم بـ (ذاكرة الجسد)، الصادر سنة 1993م، عن دار الآداب ببيروت، حيث وصلت طبعاتها إلى 23 طبعة، ولازالت تتربع على عرش الروايات الأكثر مبيعا في مختلف المعارض العربية، والروائي الراحل عبد الحميد بن هدوقة، عن عمله الموسوم بـ (ريح الجنوب)، الذي يعد أول عمل روائي جزائري مكتوب باللغة العربية، والتي صدر عام 1970م.

وإلى جانب هؤلاء هنالك كتاب كثر، يضيق المجال لذكرهم، والذين أسهموا بأعمالهم الفنية إلى دفعة عجلة هذا الفن، إلى مراحل النضج الفني الذي لا يختلف كثيرا مما عرفه الغرب في أعمالهم الروائية.

6 ـ نظريات الرواية عند الغرب:

شغل التنظير للفن الروائي حيزا كبيرا ومهما في مجال نظرية الأدب و استحوذ على اهتمام مجموعة كبيرة من النقاد والفلاسفة والأدباء الغربيين ومن يشتغلون على الإبداعات الأدبية وتحولاتها ومفاهيمها، حيث كان دأبهم وضع الأساس والمبادئ النظرية لهذا الدنس الأدبي الجديد على الساحة الأدبية للرواية في محاولة لإرساء دعائمها وكشف مسوغات ظهورها وانتشارها.

6 . 1 نظرية الرواية عند هيجـــل (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) (1831):

يعد الفيلسوف الألماني هيجل أول من اهتم بفن الرواية ونظّر له، حيث قدّم جملة من المفاهيم المتعلقة بنظرية الرواية ضمن توليفة من أفكاره ومبادئه المبنية على المنهج الفلسفي المثالي الواقعي والمعرفي، والذي يعد امتدادا للفكر اليوناني، فقد حاول أن يفسر نشأة وتطورها الرواية وفق رؤية فلسفية مثالية .

أكد هيجل أن هناك علاقة قرابة بين الملحمة والرواية، وفسر بأنه إذا كانت الملحمة هي سليلة العقلية القديمة التي ترى العالم وتصوره طفحانا وغاصا بالآلهة الفاعلة والمؤثرة، فإن الرواية سليلة العقلية الحديثة التي تخلَّت عن الغيبيات واستعاضت عنها بالواقع المعاش، لذلك يقر هيجل بأن الرواية ملحمة بورجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي، ويبدو من خال ما كتبه هيجل أنه يفضل الملحمة على الرواية.[1]

1 . هيجل، العقل في التاريخ، مجلد1 من محاضرات في فلسفة التاريخ، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت 2007، ط3، ص 78.

ويرى أيضا أن الملحمة نص شعري يربط الذات بالموضوع، في انسجام وتناغم، والرواية وسيلة تعبير سردي يسلط الضوء على الذات في محاولة انفصالها عن الواقع، ورسم الهوة الموجودة بين الأنا والعالم، وفي الوقت نفسه فهي تعبر عن اتحاد الذات بالموضوع[1].

والرواية تطرح المسألة الجمالية والتاريخية، فهو يعتبر الرواية شكال فنيا بديلا للملحمة في اطار التطور البرجوازي ، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة من جهة، ونظرية الرواية شكلت مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير[2].

ويمكننا القول إن هيجل قد وضع الرواية بديلا عن الملحمة، أو أن الرواية ما هي إلا ملحمة العصر الحديث.

6 . 2 . نظرية الرواية عند جورج لوكاتش (György Lukács) (1885–1971):

تعد فلسفة الناقد والفيلسوف الماركسي جورج لوكاتش امتداد لفلسفة هيجل المثالية وبنى فلسفته على أرضية الفلسفة التقليدية الأوربية والفكر الثقافي الكلاسيكي، كما تأثر بالأفكار الماركسية، وتبنى منها الوجودية الأدبية ، مركزا في عرض أفكاره على فلسفة هيجل ،ليألف كتابه (نظرية الرواية) سنة 1916م، والذي يعتبر الأرضية الأولى و المسار العام للتأسيس والتنظير للرواية الحديثة، قام فيه بتقديم تفسير لظهور الرواية من منظور الصراع الطبقي، أي قيام نظرية الرواية من التراث البرجوازي.

ويعتقد لوكاتش أن ظهور الرواية تزامن مع الثورة الصناعية وبزوغ الطبقة البرجوازية في القرن التاسع عشر، حيث كانت الرواية هي النمط الذي يعبر عن حياة تلك الطبقة، ويعلل لوكاتش كون الرواية هي الأسلوب الذي وجد البرجوازيون ضالتهم فيه، بقوله إن الملاحم الشعرية لم تعد باستطاعتها مجاراة إيقاع العصر الحديث[3].

لقد حاول لوكاتش أن ينظّر للرواية من زاوية مهمة في فلسفة هيجل وهي اعتبار الرواية أداة تعبير الطبقة البرجوازية، فبالرغم من اختلاف المنظرين في المسار العام للتنظير، أي أنهما للرواية بوصفها فنا تعبيريا، إلا أنهما يتفقان في اعتبار الرواية ملحمة برجوازية يتفقان أن فن الرواية الحديث يتصل تاريخيا بفن

1 . جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، دار النشر الألوكة، المغرب، ط1 ،2011 م، ص12-13.
2 . ينظر، جورج لوكاش ، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل ،ط1 ،1988م ، ص 19.
3 . نفس المرجع، ص 56.

الملحمة، إن التوجه المادي لفلسفة لوكاتش، صبغت نظريته بصبغة الواقعية خلافا لفلسفة هيجل المثالية، وذلك حين فصل الرواية عن الملحمة و اعتبرها أداة تعبيرية تنقل واقع الطبقة البرجوازية وثورتها ونضالها ضد الظلم والاستبداد اذي فرضته الإقطاعية .

ففلسفة لوكاتش الواقعية المادية فسرت نشأة الرواية بحالات الرفض والتمرد الذي تشكل لدى البرجوازية وواقعها الذي تعيشه[1].

إن ما يميز الدارسة التي قدمها لوكاتش من حيث بحثه في نشأتها وتطورها، هو التعمق في فهم العالقات البنائية لها، "يريد كشف ماهيتها، وتقديم وصف فينومينولوجي لروح الرواية، وللطريق الروحي الذي سلكه كتاب الرواية في جميع العصور، وهو حين يفعل ذلك لا ينظر إلى الرواية كظاهرة معزولة، مستقلة، بل كجنس أدبي سبقته أجناس أدبية أخرى كالملحمة ـ التراجيديا ـ الفلسفة[2].

وقد حدد لوكاتش أربعة أنماطٍ للرواية من حيث تناولها لعلاقة البطل بالعالم، وهي كالتالي:

النمط الأول: الرواية المثالية التجريدية: وفيها يكون وعي البطل أضيق من أن يدرك تعقد العالم، وهذا البطل يمتاز بشخصية ساذجة يتردد بين الذات والواقع، ورواية دون كيشوت تعد مثالا على هذا النمط.

النمط الثاني: الرواية الرومانسية السيكولوجية: هنا يكون الوعي أكثر اتساعا من العالم المحكوم بالمواضعات، وبمعنى آخر هي تعبير عن انفصال الذات عن العالم الخارجي، أين يتجاوز البطل الواقع المتردي، ورواية جوستاف فلوبير (Flaubert Gustave) (1821 . 1880) في روايته (التربية العاطفية) تعد مثالا على هذا النمط.

النمط الثالث: الرواية التربوية أو التعليمية: وهي النمط الذي يتوسط النمطين الأول والثاني، إذ هو أشبه بوجود مصالحة بين الذات والواقع الخارجي، ورواية (سنوات تعلم فلهام مايستر) ليوهان فولفغانغ فون غوته(Wolfgang von Goethe Johann) (1782. 1832) تعد مثالا على هذا النمط.

النمط الرابع: وهو التطور الذي طرأ على الرواية، ففي الربع الأول من هذا القرن شهدت الرواية تغييرا كبيرا في مركز الثقل، والذي يعبر عنه جولدان بـ" تصدع دور الشخصية في الأدب الحديث ورقّته"[3].

3 . 6 . نظرية الرواية عند مخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) (1895 –1975):

1 . نفس المرجع، ص11

2 . نفس المرجع، ص7.

3 . ينظر، عبدالمحسن، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 - 1938)، دار المعارف، 1977، ص 193.

انطلق باختين من رفضه القاطع للمقولة الشائعة بأن الرواية تطور طبيعي للملحمة، منتقدا الفيلسوف هيجل ولوكاتش، الرؤية الماركسية التي تؤكد بأن الرواية حتمية اجتماعية وتاريخية، ولولا البورجوازية لما ظهرت الرواية، فتوصل إلى نتائج عبر تحليله اللّساني للإبداع الروائي متمثلة في:

6 . 3 . 1 الرواية والملحمة نوعان أدبيان مستقلان، حيث طبيعة الرواية المرونة، والانفتاح على الأشكال التعبيرية المختلفة، فهي سرد لم يتشكل بعد على مواصفات نهائية، فهو القائل بأن الرواية الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل[1] بخالف الملحمة المكتملة وثابتة الجوهر.

6 . 3 . 2 الرواية أفضل من الملحمة لطابعها التعددي واللفظي والاجتماعي الذي يتمظهر في تعدد أساليبها ولغاتها ولهجاتها وخطاباتها ومنظوراتها، بينما الملحمة تستند إلى مورفولوجية رتيبة لوجود أحادية الايقاع والأسلوب والتخاطب.

6 .3. 3 في الرواية تتشظى صور العالم، بينما في الملحمة فهناك صورة واحدة، فشخصية أوليس (Ulysse) مثلا في الأوديسة (odyssée) ثابتة، إذ بقيت على صورتها من البداية إلى النهاية[2]، لأنها أنموذج أخلاقي، في حين الشخصية الرّوائية كائن ترابي ليس سماويا متحول باستمرار، يعيش حالّت نفسية متباينة، فهي مشروع للمتناقضات في ذاتها.

6 . 3 . 4 في الرواية شخصيات شعبية (personnages populaires) متشعبة ومن مختلف المشارب، ليس فقط بورجوازية، فيها اللّص والمعتوه، والسافل وهكذا، وبالتالي فالطابع الشعبي فالرواية أدق من طابعها البورجوازي.

7 . أشهر الروايات العالمية :

من أشهر الروايات التي ذاع صيتها ولاقت قبولا ومقرؤية كبيرة في أوساط النقاد والأدباء، وحسب السبق التاريخي:

7 . 1 . دون كيشوت 1605م (Don Quichote de la Mancha) ، للأديب الإسباني ميغيل دي ثيربانتس (Miguel de Cervantes) أول عمل روائي في العصر الحديث.

7 . 2 . البؤساء، (Les Misérables) (1862م) ، لفيكتور هوجو (Victor Marie Hugo) .

1 . ينظر، الطيب بوعزة، ماهية الرواية، ص 71.

2 . نفس المرجع ، ص 72.

7 . 3 رواية الحرب والسلم (War and peace) (1865م) للروائي ليو تولستوي (Léon Nikolaïevitch Tolstoï).

7 . 4 . الإخوة كارامازوف (Les frères Karamazov)، (1880م) ، فيودور دوستويفسكي (Fiodor Dostoïevski) .

7 . 5 . الأعمال المختارة (Selected works) (1882م) أنطون تشيخوف (Anton Tchekhov)

7 . 6 . المحاكمة (the trial) (1910م) فرانز كافكا (Franz Kafka)

7 . 7 . البحث عن الزمن المفقود (À la recherche du temps perdu) (1910م) مارسيل بروست (Marcel Proust)

7 . 8 . إلى المنارة (1927م) لفيرجينيا وولف (Virginia Woolf).

7 . 9 . الصخب والعنف (The Sound and the Fury) (1930م) لوليام فوكنر (William Cuthbert Faulkner)

7 . 10 . مئة عام من العزلة (A hundred years of isolation) (1950م) جابريل جارسيا ماركيز (Gabriel García Márquez).

المحاضرة الحـادية عشـر

نظرية التناص (Théorie de l'intertextualité) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة

. المجال المفاهيمي للتناص.

. مصطلح التناص في التراث العربي النقدي والبلاغي.

. التناص في الدرس اللساني الغربي الحديث.

. مرجعيات نظرية التناص.

. أنواع التناص.

. أهمية التناص.

. أمثلة تطبيقية عن التناص.

مقدمة :

عرفت الدراسات اللسانية في بداية القرن العشرين تطورا كبيرا وتحولات جذرية ولا غرو أن أهمها هو توجيه الفكر اللساني من الاهتمام بالجملة لعجزها عن وصف كل الظواهر اللغوية والدلالية التي تتجاوز حدودها في الخطاب إلى الاهتمام بدراسة النص كوحدة كلية أو وحدة لغوية كبرى قابلة للدراسة و للتحليل واستنباط كل الظواهر اللغوية والتي كان من بينها ظاهرة التناص كأداة من الأدوات الاجرائية والنقدية الرئيسية في الدراسات اللغوية والأدبية، حيث تكمن وظيفته في تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى. ومن هذا سنحاول من هذا المنطلق وفي خضم هذه المحاضرة أن نسلط الضوء على مفهوم التناص الذي أثار كثيرا من الجدل، وأن نستقصي أصوله وآثاره ، ونتتبع تطوره لنصل إلى إدراك أهميته.

1 . المجال المفاهيمي للتناص :

1 . 1 **لغة** : من الواضح أن مصطلح التناص يعود في أصله الاشتقاقي إلى مادة (النص) ، وهذه الأخيرة وردت في معاجم اللغة العربية كما جاء في القاموس المحيط الذي عرفه صاحبه فقال إنه: من نص الشيء: رفعه وسمى به لأنه مرفوع الرتبة على غيره، ونص الشيء ينصه نصا: رفعه وأظهره ، ونص المتاع : جعل بعضه فوق بعض[1].

بينما ذكر صاحب معجم تاج العروس المصطلح بمادته (تناص) فقال :" تناص القوم أي ازدحموا"[2] فإذا فهناك مقاربة دلالية للمعنى الدلالي للنص بالمعنى المعجمي لمادة التناص، وبالتالي فهذه المقاربة الدلالية توضح وتقرّب مفهوم التناص بمفهومه الحديث الذي يشير إلى تزاحم وتشارك وتداخل النصوص فيما بينها.

وهذا التعريف اللغوي في معاجمنا العربية ليس ببعيد عن ترجمة المصطلح باللغات الأجنبية مثلا حيث يعرف بمصطلح (Intertext) بالإنجليزية أو (Intertexte) بالفرنسية، حيث تعني كلمة(Inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Texte) النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني(texture)، ويعني: تركيبة و النسيج، أو حبك وكلمة (Textualité) تعني: النصية، والتناص بعد ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية، ونلحظ هنا أيضا وجود علاقة دلالية بين النسيج الذي ينشأ من تداخل الخيوط بعضها ببعض حتى تعطي قطعة واحدة مختلفة الألوان، والتشابك والتداخل النصي بين مجموعة من النصوص حتى تعطي نصا واحدا.

1 . 2 **اصطلاحا**: جاء في تعريف التناص في معجم السيميائيات: "التناص إذن هو وجود علاقة بين نص حاضر ونص أو نصوص أخرى غائبة"[3].

وإذا بحثنا عن ترجمة واستعمال هذا المصطلح في الدرس اللساني الحديث نجد له عدة مقابلات حتى في الترجمات العربية في مثل: التناصية، النصوصية، تداخل النصوص، النصوص المتداخلة، النص الغائب، النصوص المهاجرة، التداخل النصي...إلخ، وكلها تحمل معنى دلالي واحد، ولعل أشهر هذه المصطلحات هو مصطلح التناص المعتمد عند أغلب النقاد والدارسين، الذي يدل على تداخل وتعالق النصوص

1 . أنظر لسان العرب ، مادة (ن، ص).

2 . تاج العروس من جواهر القاموس، لعبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، طبعة الكويت ،ط2، 2008 م ،ص371.

3 . معجم السميائيات ، فيصل الأحمر، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، ط1، 2010 م ،ص143

بعضها ببعض بطريقة استحضاريه قد تكون بوعي وقصدية من صاحب النص أحيانا وقد تكون غير ذلك أحيانا أخرى. ويلخص كلامنا هذا أحمد عفيفي بقوله: " تتعدد تعريفات التناص بشكل عام بين النقاد واللغويين، غير أن كلها تظهر التفاعل والتعالق والالتقاء والتداخل (اللفظي والمعنوي) بين نص ما ونصوص أخرى"[1].

كما جاء في القاموس الفرنسي (Le nouveau petit robert)تعريفا مختصرا لكلمة تناص (Intertextualité) : " Un ensemble de relations entre un texte littéraire et d'autres textes "[2]، أي : مجموعة من العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى.

2 . مصطلح التناص في التراث العربي النقدي والبلاغي:

لا غرو أن ظاهرة التناص أو هذه الممارسة النصية لم تغب عن أذهان النقاد والبلاغين وعلماء العربية، فقد عرفها الدرس اللغوي العربي قديما، وزخّت بها مؤلفاتهم وكتبهم سواء في الجانب النقدي أو الجانب البلاغي لكن يجب الاشارة في هذا المقام أن هناك اختلافات دقيقة بين مجموعة من المفاهيم التي وردت في كتب العربية يرجع ذلك إلى غزارة وسعت اللغة العربية من حيث المفاهيم ودقة معانيها، فلذلك نجد مصطلح التناص وظف في حقلين اثنين وهما : الحقل النقدي حيث نجد مصطلحات تشبه أو تقارب في المعنى الدلالي لكلمة التناص في مثل: السرقات الأدبية، ، الانتحال، والنقائض، والاعتراض ...إلخ، وفي الحقل البلاغي في مثل: الاقتباس، التضمين، التلميح، الاشارة، الاستشهاد،...إلخ، وكل منها له معنى دقيق يقترب أو يبتعد عن مفهوم التناص على "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[3].

وفي اطار ظاهرة التناص لا بأس أن نشير إلى أن هناك جملة من المفاهيم المهمة والتي تتخذ صبغة قوانين تقوم عليها هذه الممارسة النصية والتي عرفها الدرس البلاغي سيما الحديث منه وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، فالاجترار (Rumination) : "هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير

1 . أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، د.ط، مكتبة زهراء الشرق،2001 م، ص 8.

2. Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française ; juin 2007 ;p1200 .

3 . أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، ص11.

وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيما الدينية والأسطورية منها"[1].

أما الامتصاص (L'absorption) فهو: "مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب، ولا ينقده إنما يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت"[2].

وأما الحوار (Discussion) وهو: " أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية عدمية"[3].

3 . التناص في الدرس اللساني الغربي الحديث:

يجمع جل النقاد والباحثون الغربيون أن نظرية التناص من الآليات القرائية التي ظهرت بعد البنيوية وبسببها، حين بالغ البنيويون والشكلانيون في مقولة انغلاق النص واستقلاليته وانعزاله عن السياقات المحيطة به، ولد إحساسا عميقا لدى كثير من النقاد المعاصرين، بمجانبة هؤلاء الواقع الذي يرسخ تجذر العالقة بين النص ومحيطه، ويؤكد استحالة التعاطي معه وفق منظور يمعن في الاتكاء على إمكانية مقاربته ككيان لغوي مستقل، الأمر الذي أدى إلى ربط النص بمرجعية خارجية نصوص ولغات بعد أن ظل فترة أسير مرجعيته الداخلية، ما يعني انفتاحه على سياقات خارجية كثيرة كالتاريخ والتراث والفن ...إلخ

ويعتبر التناص من الظواهر اللغوية ومن المفاهيم التي لاقت رواجا لافتا في الدراسات الغربية النقدية الحديثة، حيث ساهم هذه الظاهرة اللغوية بشكل فعال في فهم النصوص الأدبية، باعتبارها تراكما

1 . أحمد ناهم ،التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط4، 2004م،ص 43.

2 . محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 1985م ص253.

3 . المرجع نفسه ص253.

لنصوص سابقة، يعمد الكاتب إلى تضمينها في نصوصه بشكل واع أو غير واع، فيسعى الناقد للتنقيب عنها من خلال طبقات ومستويات النص الخفية وإبرازها للقارئ.

ولابد من الاشارة في هذا المقام أن مفهوم التناص من بين الانجازات النظرية والتطبيقية التي قامت بها جماعة (تيل كيل) (Tel quel) التي تأسست سنة 1960م في فرنسا، والتي ضمت مجموعة من كبار النقاد واللسانيين والمنظرين الذي أغنوا الساحة الأدبية والنقدية بأبحاثهم ونظرياتهم الرائدة وعلى رأسهم فيليب سولرس(Philippe Sollers) ، وكان من أبرز أعضائها زوجته الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، ورولان بارت (Roland Barthes)، ميشال فوكو (Michel Foucault)، جاك دريدا (Jacques Derrida)، وبعض المنظرين وكبار اللسانيين من الشكلانيين الروس وعلى رأسهم رومان جاكبسون (Romain Jacobson)، وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، وفلاديمير بروب(Vladimir prob)، وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)[1].

ومن بين الإرهاصات الأولى لظاهرة التناص ما جاءت عند رولان بارت في كتابه (نظرية النص) (text theory) معرفا التناص: "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة."[2]، وفي كتابه الثاني (لذة النص) (The thrill of the text) قال أيضا: "التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي."[3] أي أن النص منفتح على عدد غير متناهي من النصوص بما فيها من تأويلات وتفسيرات واشارات...

ويقول أيضا: "إن النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (...) كل ما في متناول الكاتب أن يزاوج بين الكتابات وأن يوجه بعضها ببعض..."[4]، أي أن النص الجديد هو عبارة عن مجموعة من الكتابات السابقة يوضفها الكاتب في هذا النص الجديد، وتعتبر هذه الفكرة التي طرحها بارت الانطلاقة الجادة في البحث وتبني هذه الظاهرة اللغوية في المناهج النقدية ومختلف النظريات اللغوية والأدبية الكثيرة التي ظهرت في القرن العشرين كالتفكيكية والسيميائية والأسلوبية والتأويلية وعلى غرار الكثير من الانجازات النظرية التي قامت بها جماعة (تيل كيل).

1 . ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار النشر، جسور للنشر والتوزيع. الجزائر، ط1، 2007م، ص69

2 . نظرية النص، رولان بارث، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، طبعة باريس ، 1989م ، ص 90.

3 . لذة النص، رولان بارث ، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 ، 1989م ، السعودية، ص 89.

4 . نظرية النص، رولان بارث، ص 231.

ولكن يعتبر الكثير من النقاد واللغويين الغربيين أن أول من ساهم في تأسيس ووضع نظرية خاصة لظاهرة التناص واستعمالاتها التطبيقية للوقوف هي الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل جوليا كرستيفا (Julia Kristeva) في ثنايا بحوثها التي نشرتها بين سنتي 1966-1967م، حيث عرفت التناص في كتابه (علم النص) (Sciences du texte) بأنه: "النقل بتعبيرات سابقة أو متزامنة ذلك أن كل نص هو جسم يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهاد، وأن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص غائبة ومتعالقة أخرى مع النص الحاضر"[1]. كما اعتبرت النص لا يكتب من فراغ، ولا من الصفر، بل لكل نص سوابق ينطلق منها ويتشكل عليها.

لكن هناك من أشار أن أستاذها الشكلاني الروسي مخائيل باختين هو الذي مهد لها الطريق حول ظاهرة التناص إلا أنه ذكرها بمفاهيم ومصطلحات مرادفة وهي: الحوارية (dialogism) ، والتعددية الصوتية/ النغمات (polyphony)، الهجين (hybridization)، التعددية اللسانية الاجتماعية (heteroglossia)، تحليل الخطاب المزدوج (discourse double voiced) حيث كانت بمثابة رسالة موجهه للحقل النقدي للتعامل مع النصوص بطريقة جديدة2، فالحوارية هي بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل جاد وحي، وعلى هذا فإن جميع النصوص عند باختين وليدة نصوص أخرى وليس هناك من صاحب نص جديد لم يعتمد على سابقيه ، ويرى باختين أن "كل خطاب يحاكي خطاب الآخرين و آدم هو الانسان الوحيد الذي اقتحم بخطابه الأول عالما بكرا."[3]

إذن فظاهرة التناص تعتبر من أحد المباحث التي اهتم بها الكثير من النقاد والباحثين الغربين . على غرار العرب . فهو ظاهرة لا يمكن تجاوزها وتغيبها في الكتابة الابداعية، لأن الكتابة لا تنتج من عدم أو فراغ، فالشاعر لابد أن يكون قارئا جيدا للشعر قديمه وحديثه، وهذه القراءات الكثيرة هي التي تعتبر الارضية الاولى والمخزون الفكري حتى إذا أنتج وأبدع شعرا تسربت بعض تلك النصوص الغائبة إلى شعره.

4 . مرجعيات نظرية التناص:

1 . علم النص، جوليا كرسيتيفا ،ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1991م ، ص 78

2 . ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري: ل تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع- عمان، ط2، 1996م،ص 150-153 .

3 . نفس المرجع السابق، ص 75.

اذا كان مصطلح التناص مدين في ظهوره إلى كريستيفا في الستينيات من القرن الماضي، فإن التناص كظاهرة لغوية ليست مسألة جديدة، بدليل أنه اتخذ عند النقاد لا سيما الغربيين عدة مفاهيم، قبل أن يستقر على هذا المصطلح في نهاية المطاف .

1 . 4 بنيوية دي سوسير (Saussure de Ferdinand):

يمكن أن نأصّل إلى فكرة ظهور ظاهرة التناص عندما بدأ فرديناند دي سوسيور يتحدث عن حياة العلامة في البيئة (the life of signs within society) وسمى تلك الوظيفة بالسميولوجيا (semiology)، فالبنيوية من حيث النقد والفلسفة والثقافة تنبني على الإشارات السوسورية (models Saussurean) للعلامة منذ 1950م، واتفق النقاد على أن هذا المنحى هو محور التحول اللغوي للسانيات الحديثة في العلوم الإنسانية، وهذا من أحد الأصول التي يعد من نتائجها مصطلح "التناص" خصوصا عند نسف العلامة وتفتيتها من النظام اللغوي[1].

فمبادئ سوسيور البنيوية استفاد منها الكثير من الباحثين . الشكلانيون خاصة . في الكشف عن علاقة النص بغيره، أو توظيف نص في نص آخر، أو قطعات نصية بين نص/نصوص أخر. ولعل الأمر يصير أكثر وضوحا وانسيابا عند وضع مقارنة بسيطة بين أداتي النص: اللغة والكلام، هذا التكوين ليس ناشئا عفويا بل إنه نتاج العلامة التي تتلاقى فيها تعددية الناشئة عن تقاطع نظرات ديكرونية وسينكرونية، فيحدث فيها الاختلاف والإرجاء، ومن ملاقاة هذه الثنائية تنشأ التعددية.

2 . 4 الشكلانية الروسية:

يمكن القول أن الشكلانيين هم أنفسهم من مهدوا لظهوره، من خلال تلك الملاحظات التي أبدوها أثناء تحديد مصطلح التزامنية(synchronie) والتعاقبية(diachronie)، ويبدو أنهم أحسوا بمبالغتهم في الاعتماد على مبدأ التزامن حيث يقول اللساني الناقد رومان جاكبسون (Roman Jakobson) : " تتجلى التزامنية اليوم أشبه بوهم، فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه و مستقبله اللذين هما العنصران البنيويان الملازمان"[2]، أي أن النظام التزامني يفرض وجود نص أو نصوص سابقة تتداخل مع نص يؤلف مستقبلا، أي أن هناك تقاطع ما هو مرجعي داخل النص .

---

1. Intertextuality: Origins and Development of The Concept: pp.11

2 . رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، المغرب ، 1988 ،ص: 27.

كما يمكن اعتبار فيكتور شكلوفيسكي (Victor Chklovski) من الأوائل الذين أشاروا إلى فكرة التداخل النصي حين قال: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو."[1]

ولا الشك أيضا أن الناقد الشكلاني يوري تينيانوف (Yury Nikolaevich Tynyanov) كان قريبا جدا من فحوى ما تأكد الحقا على يد كريستيفا، حينما تساءل مستنكرا:" هل الدراسة المزعومة بالمحايثة للعمل، باعتباره نسقا يجهل علاقته الاختلافية، أي العالقة بالمجموع الأدبي أو بمجموع غير أدبي، وواضح من خلال النصيين أن أي عمل فني لا يظهر إلى الوجود إلا فائدته منها، وتداخله معها من خلال اعتماده على أعمال أخرى، ودراسته ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار التداخلات الممكنة مع الموروث في لحظة الكتابة.

4 . 3 هيرومينوطيقا هيدجر مارتن(Hermenetics Martin Heidegger)

ورغم أن هيدجر لم يتحدث صراحة عن التناص أو البينصية (Intertextuality) في المراحل المختلفة لتطور فكره الفلسفي، فإن آراءه حول بعض المفاهيم التي تكلم عنها مثل : التقاليد، والتدمير، واللغة، والكينونة، والتاريخ تشير في اتجاه واحد محدد المعالم وهو التناص[2]. فهيدجر يرى أن كل نص جديد في حقيقته تناص، وأن النصية هي أيضا بينصية، فالنص الجديد ينشأ عن نصوص سابقة، ويحمل في داخله بقايا التراث الثقافي[3].

4 . 4 الشاعر إليوت سترنس توماس (Thomas Stearns Eliot):[4]

يرى إليوت أن ما يصوغه الشاعر يكون تصويرا لما تختزن ذاكرته من تاريخ وثقافة، فتصبح طبيعته على قواعدها، وتمنحه فرصة الاختيار التي تجلب في عمله التقليد والابتكار متعاقبين، وما جاء به الشاعر/الكاتب إنه ليس إبداعا صرفا بل يكون نتيجة ما سبقه عبر تاريخ وثقافة . وعلى هذا يرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن "هذا المفهوم يعتبر تمهيدا مبكرا للبينصية (intertextuality) ،الأمر

1 . تودوروف Todorov Tzvetan(، تر: شكري المبخوت و رجاء بال سالمة، الشعرية، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2، 1990 ،ص4

2 . ينظر، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة ،عالم المعرفة، الكويت، ط1 ، 1998م، ص304

3 . نفس المرجع ، ص 175.

4 . توماس سترنس إليوت (1888-1965م) كاتب جشع إنكليزي، وشاعر فطن أميركي المولد، وناقد حذق . له قصائد ومحاولات ومسرحيات، منها "اغتيال في كاتدرائية"، نال جائزة نوبل 1948م ، ينظر: المنجد في الأعلام، ص 63

الذي سيباهي به التفكيكيون كل من سبقوهم من النقاد الحداثيين وغير الحداثيين، فالأعمال الأدبية والفنية برمتها تتحقق عبر تلاقح حاضرها بماضيها وتداخل بعضه مع بعض آخر مما يعني أنها تعود بأسرها إلى الأعمال الأدبية والفنية الأخرى[1].

5 . أنواع التناص :

حدد النقاد والباحثون مجموعة من المفاهيم حول ظاهرة التناص لكن الكثير منهم أجمع على أن ثمة ثلاثة أنواع منها وهي:

5 . 1 التناص الخارجي (external intertextuality): ومفاده أن يتناص صاحب النص مع مقولات شعرية ، أو فلسفية، أو دينية، أو تاريخية سابقة، أي:أن يتناص مع كل ما يشكل إردافا مضمونيا للنص الجديد من خارج نصوص الكاتب شريطة الانتماء إلى زمن غير زمنه، وجيل غير جيله[2].

5 . 2 التناص المرحلي (Phased intertextuality): وهو " التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة نها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية أو واحدة فضلا عن وحدة اللغة والميراث[3].

5 . 3 التناص الذاتي (Self–textuality) : ومعناه أن يتناص صاحب النص الجديد مع نصوصه السابقة سواء عن طريق الاجترار أم الامتصاص أم الحوار، وربما يكون من أسباب ذلك الرغبة في إعادة إنتاج الأفكار بشكل ملائم وأكثر فنية[4].

كما نجد مثلا تقسيما آخر عند الناقد الفرنسي جيرار جينيت حيث يقسم المتعاليات النصية إلى خمسة أنماط وهي:

. **المناص (Hypertextuality)**: ويدخل ضمن هذا النوع: العناوين الرئيسة والفرعية والمقدمات والتوطئات والذيول والصور وكلمات الناشر والهوامش والتعليقات وطريقة إخراج العمل الأدبي عموما.

. **التناص (intertextuality)**: ويرتبط هذا النوع بمصطلح التناص، كما حددته جوليا كريستيفا، وينظر فيه إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما للاستشهاد أو المعارضة أو التلميح أو السرقة.

---

1 . نفس المرجع ، ص 139.

2 . ينظر علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه، مجلة واسط للعلوم اللإنسانية، العدد العاشر ص 39

3 . أحمد ناهم ،التناص في شعر الرواد، ص61.

4 . ينظر المرجع نفسه ص64.

. **الميتناص** (**metatexts**): ويقصد به العلاقة المسماة عند القدماء بالتعليق وتتمثل في ربط نص بآخر يتحدث عنه من دون أن يمثل الموضوع نفسه، ولا أن يسميه أحيانا.

. **معمار النص أو النص الشامل** (**Comprehensive text**): ويعني به العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا أي مناصا خارجيا وتظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحث...إلخ

. **التعلق أو التعالي النصي** (**transtextuality**): ويقصد به كل علاقة تتم بين نص لاحق مع نص سابق ويكون التحويل والتحريف بينهما بشكل كبير وبطريقة مباشرة[1].

أما عند النقاد والباحثين العرب فنجد تقسيما آخر عند محمد مفتاح حيث يقسم التناص إلى:

. تناص اختياري وضروري (Optional and necessary intertextuality) .

. تناص داخلي وخارجي (Indoor and Outdoor) [2].

كما تجدر الإشارة إلى أن التناص في النقد العربي القديم يمكن تلخيصها في نوعين رئيسين هما [3]:

. **التناص اللاواعي** (**The unconscious intertextuality**) : ويعني ذلك التماثل في المعاني والتشابه الذي يقع بين أقوال الأدباء دون أن يكون لأحدهم سابق معرفة أو اطلاع على شعر غيره، ورغم ذلك يقع التماثل والتشابه، أو وقوع الحافر على الحافر.

. **التناص الواعي** (**Conscious intertextuality**) : ويعني لجوء بعض الشعراء عن وعي وقصد إلى الاستفادة من القدرة التعبيرية للنصوص الغائبة.

إلا أن هناك من ذهب إلى تقسيم التناص إلى مباشر وتشكله النصوص المقتبسة حرفيا، كالتناص التاريخي والتناص الديني والتناص الأدبي، وغير مباشر، وتشكله النصوص المتضمنة تلميحا أو إيحاء، كتناص الأفكار وتناص اللغة والأسلوب[4].

6. أهمية التناص:

لا غرو أن لهذه الظاهرة اللغوية أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والنقدية على حد سواء كونه يكشف عن كل العلاقات التاريخية والثقافية والاجتماعية التي تسيطر على صغير النص وكبيره، والتناص آلية من

1. ينظر سعيد سلام، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص47-48-49.
2. ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122-124
3. ينظر سعيد سلام، التناص التراثي، مرجع سابق، ص86-87.
4. ينظر أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا ص27 و77.

الآليات وأداة من الأدوات الإجرائية التي لا يستغني عنها الناقد والقارئ والتي تلعب دورا أساسيا في تحويل المعنى وتصييره إلى قابلية النص للتدليل احتذاء لنوعية القراءة واختلاف القراء، فمن أجله تم دحض الفكرة الكلاسيكية التي ترى أن النصوص لها معان محددة على الدوام، فالتناص "بمثابة الهواء والماء، والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها، ولا عيشة له خارجها وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام[1].

بالإضافة إلى أنه وسيلة تواصل مهمة، لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه[2].

كما تكمن هذه الأهمية في جملة من الوظائف الأساسية المنوطة بهذه الممارسة النصية التي لا يمكن إنكار فضلها، ولا الاستغناء عنها بأية حال من الأحوال وهي كالآتي[3]:

. **الوظيفة التعبيرية:** ويقصد انفتاح النص على فنون قولية أو تشكيلية أخرى لتوسيع مجالات التعبير.

. الوظيفة الجمالية: وهي تحويل المعنى القديم إلى معنى أوسع وأجمل.

. الوظيفة الفكرية: ويقصد بها أن الناص يتعمد التناص مع نص ذي أثر متوقع على المتلقي وأكثر ما نجد ذلك في التناصات مع النصوص المقدسة أو مع الشعراء الكبار.

ومن أهم وظائف التناص تلك التي ذكرها محمد مفتاح إذ يقول أنه[4]:

– تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب...إلى المتلقي.

– تفاعلي على أنّ الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

– توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية...وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

7 . أمثلة وأدلة عن التناص:

7 . 1 . يقول كعب بن زهير[5]: **وما أرانا نقول إلا رجيعا ★ ومعادا من قولنا مكرورا**

1 . سعيد سلام، التناص التراثي ، ص125

2 . نفسه ، ص 134.

3 . ينظر علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد العاشر ص 37.

4 . محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص120.

5 . أنظر، ديوان كعب بن زهير، تح: علي فاعور ، دار الكتب العلمية،ط3، 1997م، ص 231.

فالشاعر المعروف كعب بن زهير يشير هنا بل يقر أن كل ما يقوله الشعراء، ماهي إلا معاني وألفاظ تكرر وتعاد عن طريق تعالق وتداخل القصائد بعضها ببعض.

2.7 . يقول امرئ القيس في بيته الشهير:

عُوْجا على الطُّلل المحيل لعلنا ⋆ نبكي الديار كما بكى ابن حَذَامْ

وفي قول شاعر آخر: **يا صاحبي قفا النواعج ساعةً ⋆ نبكي الديار كما بكى بن حُمامِ**

وقيل : ابن حِذام وابن جَذام، وابن حُذام وابن خذامِ، وابن خِدام، وابن حُمام، وابن الحُمام.

فامرئ القيس يقر أنه ليس أول من بكى على الأطلال، وأنه إتبع هذا السلوك في نظم المقدمة الطلالية أو الوقوف على الطلل من شاعر مغمور قبله اسمه (ابن حذام)، الشاعر الذي فرش لامرئ القيس طريق البكاء في الديار بدموعه[1]؟؟

3.7 . الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان في قصيدتها (لن أبكي)[2]:

على أبواب يافا يا أحبائي ⋆ وفي فوضى حطام الدور ⋆ بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين : يا عينين قفا نبكي ⋆ على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بنها الدار

فمجال إدراك النص الغائب في هذه الأبيات سهل في متناول أي قارئ للشعر العربي حيث يدرك تداخل هذا النص مع قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ⋆ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

4.7 . ومن أمثلة التناص (الاقتباس) في الشعر: كما جاء في قول ابن الرومي[3]:

لئن أخطأت في مدحك ما أخطأت في منعي ⋆ لقد أنزلت حاجاتي بواد غير ذي زرع .

فقوله تعالى: **" رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ"**[4]. اقتباس من القرآن الكريم ، وهي في القرآن الكريم بمعنى: مكة المكرمة، إذ لا ماء فيها ولا نبات[5]، فنقله الشاعر عن هذا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي هو: (لا نفع فيه ولا خير) .

---

1 . أنظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القُرَشِيّ، دار نهضة مصر ، ط2، ص 331.

2 . فدوى طوقان الأعمال الشعرية الكاملة ديوان شعري لفدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،1993 م ،ص 20.

3 . أنظر، ديوان ابن الرومي، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ، ط3 ،2002م، ص 456.

4 . سورة إبراهيم الآية : 37

5 . أنظر، جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر، ط3، 2008م ، 165/2

5 . 7 ومن أمثلة التناص (الاقتباس) النثري ما ورد في كلام سيد المرسلين رسول الله صلى الله عليه وسلم من ذلك الكثير، ومن ذلك في رسائله صلى الله عليه وسلم إلى كسرى الفرس وهرقل الروم وإلى النجاشي وغيرهم ، ففي رسالته إلى كسرى:

"**بسم الله الرحمن الرحيم من محمد رسول الله إلى كسرى عظيم الفرس سلام على من اتبع** الهدى **وآمن بالله ورسوله وأدعوك بدعاية الله فإني أنا رسول الله إلى الناس كافة، لأنذر من كان حيا ويحق القول على الكافرين.**

وهو اقتباس من قوله تعالى: **" لِيُنذِرَ مَن كَانَ حَياً وَيَحِقَّ القَوْلُ عَلَى الكَافِرِينَ.**[1]"

6 . 7 وفي رسالته إلى هرقل الروم جاء فيها:

بسم الله الرحمن الرحيم من محمد عبد الله ورسوله إلى هرقل عظيم الروم ،سلام على من اتبع الهدى أما بعد فإني أدعوك بدعاية الإسلام أسلم تسلم يؤتك الله أجرك مرتين وإن توليت فإنما عليك إثم الأريسين ،ويا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئا ولا يتخذ بعضنا بعضا أربابا من دون الله فإن تولوا فقولوا أشهدوا بأنا مسلمون.

وهو اقتباس من قوله تعالى: **" قُلْ يَا أَهْلَ الكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلاَّ نَعْبُدَ إِلاَّ اللَّهَ وَلاَ نُشْرِكَ بِهِ شَيْئاً وَلاَ يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً أَرْبَاباً مِّن دُونِ اللَّهِ فَإِن تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ"**[2].

1 . سورة ، يس الآية 70.

2 . سورة آل عمران، الآية 64.

المحاضرة الثانيـــة عشـر

نظرية القراءة وجماليات التلقي (Théorie d'esthétique de la réception) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة

. مفهوم اتلقي.

. نشأة نظرية التلقي.

. الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي.

. الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي.

مقدمة:

لقد شهدت الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة تحولات جذرية بعدما عرفت تداخلا معرفيا، وتشابكا ثقافيا، وتقاطعا منهجيا، هذا ما جعل النقد المعاصر يؤسس لنفسه صرحا معرفيا خاصا، غايته في ذلك معالجة النص الأدبي وفق مناهج علمية جديدة وآليات إجرائية تمكنه من مقاربتها مقاربة ناجعة، وتصحيح وتقويم مسار الخطاب النقدي، وهذا المبدأ تبنته النظريات اللسانية الحديثة والتي تأتي في طليعتها نظرية التلقي، أو التقبل، أو الاستقبال، أو جمالية التلقي (Esthétique de la réception)، وتعد المفاهيم والمبادئ التي طرحتها نظرية التلقي من أهم المفاهيم التي ميزت الدراسات النقدية المعاصرة، بل تشكل حقلا معرفيا ساهمت في تشكيله مجموعة من النظريات والمناهج النقدية كالشكلانية والبنيوية، والسيميوطيقا ...إلخ ، ومختلف الخلفيات والتقاطعات الابستيمولوجية مع الاتجاه الماركسي والتحليل النفسي وغَيرهم، التي أهتمت بالمبدع حيث فرض المؤلف سلطته وأحكم السياق قيوده ، بين همش القارئ أو المتلقي ولم أخذ له أي اعتبار.

1 . مفهوم التلقي:

أما التلقي بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة ، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا[1].

2 . نشأة نظرية التلقي:

ورد في قاموس الموسوعي والنقد العام (Dictionnaire encyclopédique et critique des publics)

" L'esthétique de la réception développé dans les années 70 ; par l'école de constance en Allemagne ; avec deux représentants phare ; wolf gang Iser ; et Hans Robert Jauss ; propse une redécouverte du rôle actif du public dans l'acte d'interprétation". [2]

إذن فنظرية التلقي نشأت مع بداية السبعينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الناقدين الألمانيين هانز روبرت ياوس (Jauss Robert Hans) وفو لفغانغ ايزر(Wolf gang Izer) في جامعة كونستانس الألمانية (constance) التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي التي قدمت طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية، حيث أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقّي في إنتاج هذه العملية [3].

ونظرية التّلقي ثارت على المناهج السياقية والنسقية والنّصية/البنيوية التي تناوبت السلطة في الساحة النّقدية ردحا طويلا من الزمن- بإعطاء السلطة للمتلقّي بدون أدنى مناوئ، وبوأته المكانة اللائقة على

1 . الغربي خالد، الشعرومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج34، مج 9، 1999م، ص 115.

2. Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, 2001. P 342 .

3 . ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24 ،جامعة محمد الخامس، المغرب، د/ط، د/ت ص226.

عرش الاهتمام –الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل– وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه "حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة [...] فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك"[1]، أي أنّها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جمالياته، ووقع الأثر الأدبي على المتلقي فهي تركز على الدور الذي يقوم به هذا القارئ / المتلقي الذي يؤدي إلى تحقق النص (la réalisation) ، وهذا من أهم المبادئ التي قامت عليها نظرية التلقي، حيث أضحى القارئ عنصرا هاما في العملية الابداعية .

فالمتلقّي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازما، فتكوين النّص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقّعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال، حيث يتخطّى القارئ حدود البنية اللّغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل.

3 . الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي:

3 . 1 . الشكلانية الروسية (Formalisme russe) :

اغترفت منها نظرية التلقي عدة مفاهيم من الشكلانين أمثال فيكتور شيكلوفسكي (Victor Shiklovsky) ، ورومان جاكبسون(Roman Jakobson)، حين وضعوا خصوصية للغة الشعرية والأدب واستقلاليتهما بعدما كان الأدب صورة ومرآة عن سيرة المؤلف وخلفيته أو توثيقا تاريخيا أو اجتماعيا، هذه الخصوصية تحث وتلزم القارئ (المتلقي) على تذوق هذه اللغة والتمهل والتأمل عند قراءته للشعر حتى يتحقق المبدأ وتتحقق الجمالية.

إضافة إلى مفهوم الأداة الفنية التي تساهم في تقريب المتلقي من النص، انطلاقا من بنائه الخارجي (شكله) إلى محتواه الداخلي والمتمثل في الإدراك الجمالي وما يحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي، وفيما يتصل بالتاريخ الأدبي، فقد كان لمفهوم التطور الأدبي باعتباره إحلال لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى أثره الكبير في جمالية التلقي، لا سيما تصور ياوس عن التاريخ الأدبي[2].

1 . موسى سامح ربابعة، جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، د/ت ، ص99.

2 . هولب روبرت، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1992م، ص 83.

إذن فالشكلانية الروسية أعادت بعث الوعي اللغوي من جديد بإبراز دور المتلقي في العمل الأدبي، وإعادة النظر في العلاقة بين النص والقارئ.

3 . 2 حلقة براغ اللسانية: (Prague Linguistic Circle)

ضمت العديد من اللسانين الشكلانيين، كما ضمت فئة البنيويين أيضا، وكان يتزعمها اللساني والناقد فيلم ماتيوس (Vilem Mathesius) ، وكبار اللغويين مجال النقد والأدب، أمثال جان موكاروفسكي (Jan Mukaovsky) ويعد أيضا من أهم أعضاء حلقة براغ اللسانية، إلى جانب كل من الشكلاني رومان جاكبسون (Roman Jakobson) ، ونيكولاي تروباتسكوي (Nicolaï Troubetzkoy) وغيرهم من اللسانيين الذين أثروا ومهدوا بأفكارهم ومبادئهم لظهور نظرية التلقي، خاصة في ابراز العلاقة بين العمل الأدبي والمتلقي (القارئ) من جهة وبين العمل الأدبي والسياق التاريخي الذي هو عبارة عن (رسالة + موضوع جمالي).

إذن تظهر جليا إسهامات حلقة براغ البنيوية في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي، خاصة وأنها تحتفي بالتحقيق الجمالي بواسطة تلقيات النص المتعاقبة، وأيضا قرب الطرح المنهجي والنقدي بين الاتجاهين، إذ يتضح إحياء موكارفسكي بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني منفرد ببنية ، ولكنها بنبة لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشّكل وتتحّد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان[1].

ولفهم العمل الأدبي لا يجب فصله عن سياقاته ومرجعياته الاجتماعية والتاريخية وعلى أنه رسالة موجهة إلى جمهور/ متلق وكذا من غير إغفال للجانب الجمالي فيه؛ فياوس استعار مفهوم التحقيق من هذه المدرسة ويعني به " المعنى المتجدد باستمرار الذي تكتسبه بنية العمل كلها بما هي موضوع جمالي حين تتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيه"[2].

3 . 3 الفينومينولوجيا أو الظاهراتية (Phenomenology) :

الفينومينولوجيا، تتكون هذه الكلمة من مقطعين (Phenomena) وتعني الظاهرة، و (Logy) ، وتعني الدراسة العلمية لمجال ما، وبذلك يكون معنى الكلمة العلم الذي يدرس الظواهر[3]. والظاهراتية

1 . المرجع نفسه ، ص7.

2 . المرجع نفسه ، ص91.

3 . Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, 2001. P 231.

هي مدرسة فلسفية مؤسسها إدموند هوسرل (Edmund Husserl) تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها[1].

فقلد تأثر رواد هذه نظرية التلقي بالفكر الظاهراتي عند هوسرل وتلميذه غدامير (Hans-Georg Gadamer) حيث "استنبطوا واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل أفق الانتظار والمسافة الجمالية وفراغات النص، والوقع الجمالي الذي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[2].

ولقد ذهب فولفغانغ إيزر إلى أن النظرية الظاهراتية للفن تركز اهتمامها بصورة أساسية على أنه حين النظر في الأعمال الأدبية يجب أن يركز القارئ على شيء واحد؛ وهو أن النص الحقيقي ليس مدار الأمر، بل وأيضا وبنفس مقياس الأفعال التي تتعلق بالاستجابة لذلك النص[3].

3 . 4 الهيرمينوطيقا أو التأويلية (herméneutique):

والهيرمينوطيقا تعني علم التأويل أو التفسيرية حيث يرجع مصطلح تأويل (interprétation) إلى الجذر اليوناني (hermeneuein)، وهي المدرسة الفلسفية التي تشير لتطور دراسة نظريات تفسير وفن دراسة وفهم النصوص في فقه اللغة واللاهوت والنقد الأدبي، ويستخدم مصطلح هرمنيوطيقا في الدراسات الدينية للدلالة على دراسة وتفسير النصوص الدينية [4].

يؤكد ياوس بأن جمالية التلقي "تمتهن عقيدة هرمنيوطيقية "، فهو يعلن بصريح القول أنه يدين بالعديد من إسهامات في جمالية التلقي إلى الهيرمنيوطيقا وخاصة هيرمينوطيقا غادمير(Hans-Georg Gadamer) ، فقد استفاد ياوس من آراء هذا الفيلسوف، في إعادة إنتاج المعنى وفهمه وإعادة الاعتبار إلى التاريخ، في إعادة إنتاج المعنى وبناءه، وكذا فيما يخص التأويل والمتوقع من العمل الأدبي، وهو يشدد

1 . أنظر، فكرة الفينومينولوجيا، إدموند هوسرل، ترجمة، فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ، 2007م، ص 13 وما بعدها.

2 . الصكر حاتم، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، ص 103.

3 . أنظر ، يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمان، القاهرة، ط1 ،1994م، ص45.

4 . ومن حيث دلالتها اللغوية فهي تعني (الشرح، والفهم، والتفسر)، وهي ترجع إلى الكلمة اليونانية (hermeneuein)، وترتبط بـ (هرمس) (Hermès)، رسول الآلهة ومن جملة الخصائص التي أوردها (هومريوس) في وصفه له كونه الوحيد القادر على عبور البون الفاصل بين الآلهة والبشر، وينقل في لغة واضحة ومفهومة ما يجول في خاطرها. أنظر، دايفيد جاسر: مقدمة في الهيرمنيوطيقا، ترمجة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1 ،2007م ، ص 21.

على تأويل النص وتاريخيته، أي إعطاء النص بعدا تأويليا وفق رؤية تناسب الطبيعة التاريخية لفهم النص الأدبي[1].

إذن فياوس استنبط مفاهيم مهمة من الهيرمينوطيقا وطبقها في نظرية التلقي وهي (تاريخ العمل الأدبي) باعتباره وثيقة مهمة تشمل التجارب والخبرات التي يمكن الاستفادة منها في فهم العمل الأدبي، ومفهوم (أفق الفهم) الذي يخص القارئ أو المتلقي في فهم العمل الأدبي.

3 . 5 سوسيولوجيا الأدب:

تهم سوسيولوجيا الأدب في أبحاثها بالتاريخ الأدبي ضمن نطاق المجتمع، إذ تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج والتلقي عبر وساطة التواصل الأدبي، ويذهب روبرت هولب صاحب كتاب (نظرية التلقي)، إلى أن تزايد الاهتمام بالدراسات النقدية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على إنجاحها[2]، ومن الصعب تجاهل أن العناية الحقيقة بالقارئ قد ظهرت واعية بمقاصدها في نطاق علم الاجتماع الذي يعنى بالظواهر الأدبية ، كما أثبتت الدراسات في علم الأدب حول نشأة الأثار الأدبية إلى أ المجتمع لا يتدخل في الانشاء الأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب ، وإنما يتدخل فيها أيضا من حيث هو مستقبل يتلقاها[3]. إذن فالعلاقة بين جمالية التلقي وسوسيولوجيا الأدب هي العلاقة التي تجمع بين الجمهور المتلقي للعمل الأدبي وتأثَيره وتأثره، وطبيعة القراءة والقراء، والظروف الاجتماعية التي يتم فيها التلقي.

4 . الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي:

4 . 1 المفاهيم الإجرائية عند (ياوس):

4 . 1 . 1 أفق التوقع (Horizon d’attente) :

يعبر أفق التوقع أو الانتظار[4] استراتيجية مهمة وحجر الزاوية في نظرية التلقي وهو مفهوم فلسفي يعني (السوابق) ، أي الفكرة السابقة عن شيء ما، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في

1 . أنظر، هانس روبَرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، دار الأمان، بيروت، ط1 ،2016م ،ص109.

2 . أنظر، هولب روبرت، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط1 ، ص142.

3 . أنظر ، عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 72/71.

4 . كان مستعملا في الدوائر الفلسفية بمصطلحات أخرى لكن لها نفس الدلالة وكلها سبقت ياوس في طرح هذا المفهوم ومفهوم الأفق استخدمه غادامير في فلسفته التأويلية ، أما هوسرل في فلسفته الظاهراتية سماه بـ (الانتباه أو الاهتمام).

نظر (ياوس)على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية، فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير، ما لم يدرك القارئ أنّ قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء.

والتاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات، وحينما يتعامل القارئ مع نص ما، فإنّه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكّل في الحقيقة أفق توقعاته، معنى هذا أنّ النص عندما يظهر للمرّة الأولى يرتبط باستقبال معين ، ويعتمد على أفق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغيّر ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص، أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديد.[1]

يرى ياوس أن كل قارئ يقبل على النّص و له خلفية معرفية تؤدي إلى تكوين تصور مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال، وغالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، و هي حالتان :

. الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفًا لدى المتلقّي شكلا و مضمونا و يتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السابقة يكون عندها الانطباع فاترا، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، مثل القصائد الجاهلية التي تبدأ بالمقدمة الطللية، بالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها .

. الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا ومخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف بـ (خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق، مثلا عندما جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقي ،هنا بالخيبة(خيبة الانتظار)، ذلك أن معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة[2].

من خلال ما سبق يرى ياوس أن القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التّوقّع و القارئ لأن "الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قراءها يكمن بالخيبة، أما

1 . مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح ، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، دط، 2004 م، ص17

2 . عبد الرحمان تبرماسين وآخرون ، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر ،ط 1 ، 2009 ، ص 38.

الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها، وإن مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع".[1]

أي أن الأعمال الجيدة هي التي تخيب القراء، بينما الأعمال التي توافق آفاق انتظارها وتلبي رغبات القراء المعاصرين هي أعمال بسيطة لأنّها نماذج تعودوا عليها، وبمعنى آخر أنّه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقّع القارئ حقق أدبيته.

4 . 1 . 2 المسافة الجمالية (Distance Esthétique) :

وضع ياوس مفهوما آخر يتمم مفهوم الأفق ويعضده، حيث يعدّ هذا المفهوم معيارا مقوّما للنصوص الأدبية ، إذ بإمكان هذه الأداة النقدية الإجرائية الحكم على جودة النص من عدمها، فالمسافة الجمالية هي "ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص"[2]. أي الفرق بين التوقعات ، وبين الشكل المحدّد لعمل جديد[3]. أي أن المسافة الجمالية هي المسافة الفاصلة بين بين أفق الانتظار الموجود سلفا عند القارئ أو المتلقي ، و أفق العمل الأدبي الجديد أو النص.

وتعد المسافة الجمالية في نظر" ياوس" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته وجماليته (عمل فني رفيع)، ولكن عندما تتقلّص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء، أي أن المسافة الجمالية أصبحت مؤشّرا على مدى أدبية العمل الأدبي و معيارا هاما بالنّسبة للتحليل التّاريخي للعملية الإبداعية.ويمكن توضيح مؤشرات المسافة الجمالية (معيار مقوّم للعمل الأدبي) من خلال هذا الجدول[4] :

نوع الاستجابة	المسافة الجمالية	القيمة الجمالية
توافق أفق الانتظار	ضيقة	عمل بسيط رديء
تخيب أفق الانتظار	واسعة	عمل فني أدبي

4 . 2 المفاهيم الإجرائية عند "إيزر":

4 . 2 . 1 السجل النصي (Le répertoire de texte):

1 . روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 67.

2 . مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة ، ص 19 .

3 . عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص111.

4 . ينظر، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال، ص37/33.

مفهوم مهم عند إيزر ويمثّل السجل النصي، أو الذخيرة " مجموعة المواصفات التي يمتصها النص من عناصر معلومة سابقة، ولا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة، إنّما تتصل بقوة أكبر بالمعايير، والقيم الاجتماعية والتاريخية والسياق السوسيو ثقافي الذي ينحدّر منه النص ، وهو ما كانت بنيوية براغ تطلق عليه مصطلح (الواقع الخارج جمالي)[1].

ويعرفه في مقام آخر على أنها :"مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام علاقة تواصلية بين كل من النص والقارئ." [2]

إذن فالذخيرة أو السجل النصي عند إيزر هو كيان بنائي في النص ورسم تخطيطي لمرجع ما، يتضمن احالات ومعايير خارجية ثقافية اجتماعية دينية سياسية تاريخية...إلخ تمكن القارئ من خلالها على فهمه للنص واستيعابه والتفاعل معه والتأثير فيه بدرجات مختلفة وهذا من شأنه ما يحدد درجات ردود الفعل لدى هذا القارئ على مستوى الأفق المرجعي للديه (Horizon de référence) .

2.2.4 القراءة (La lecture) :

ركّز فولفانغ إيزر على مفهوم القراءة باعتبارها شرط أساسي لكل عمليات التأويل الأدبي (L'interprétation litteraire) وركز في طروحاته على قضية التفاعل بين النص والقارئ باعتبارها " نقطة البدء في نظرية جمالية التلقي كونها تكشف العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النّص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة[3]."

وهذا التّفاعل بين النّص والقارئ هو الشّيء الأساس في فعل القراءة من منظور إيزر أي إخراج النّص من حيزه المجرد إلى حيزه الملموس (العمل الأدبي)، لأن العمل الأدبي عند إيزر لا يقصد به النّص إلاّ بعد أن يتحقق ويتجسد عن طريق التّفاعل مع القارئ من خلال تلك القراءة التكاملية التي تتجاوز معايير القراءة النموذجية الكلاسيكية المغلقة ، فهي قراءة مفتوحة غير مغلقة، ونشاط ينقله من حالة الإمكان إلى حالة التحقق أو الإنجاز (La réalisation) [4].

1 . إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1995م ،ص 282.

2 . عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط 1،2007م، ص19 .

3 . سامي إسماعيل: جماليات التلقي، الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1،2002 ،ص 111

4 . ينظر، قاسم الموفي ، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس، العدد 15، 1991م، ص71.

وهكذا استطاع إيزر نقل الاهتمام من ثنائية الكاتب / النص إلى جدلية النص/ القارئ.، وكانت الخلفية المعرفية لهذه الفكرة التي طرحها إيزر من خلال الفلسفة الظاهراتية إلى أن دراسة العمل الأدبي ليس الاهتمام بالنص فقط بل كذلك الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النّص ،يقول إيزر في هذا الشأن : " فالنّص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التّحقّق ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلّف والثّاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ."[1]

4 . 2 . 3 القارئ (Le lecteur) :

كما ركزت نظرية التلقي على فعل القراءة أولت اهتماما وعناية خاصة بالقارئ ، حيث اهتمت بموقعه وبأفق انتظاره ، وبصيغ إدراكه للنص وللعالم المحيط به مستفيدة في ذلك من ذخيرة الفلسفة الظاهراتية ، وصاغت جمالية التلقي شعارها على المنوال الظاهراتي: " أنا أقرأ، إذن فأنا متشكل في القراءة"، وبهذا أصبح القارئ بنية مهمة لها حضور مميّز داخل النص، إلاّ أنّه لا يمكن استكناه دلالة هذه البنية النصية ، إلاّ من طرف قارئ له القدرة على معايشة النص بكل حيثياته، حيث " يرتبط دور القارئ الممارس لعملية القراءة بفاعلية البناء المخصصة لتلقي النص."[2] ، كما عرض أصحاب هذه النظرية مجموعة من القراء منهم : القارئ الأعلى (Le Lecteur super)، والقارئ المخبر أو الخبير (Le lecteur expert) ، والقارئ المقصود (le lecteur visé) ، والقارئ النموذجي (Lecteur typique) وغيرهم .

إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر إيزر عاجزة وغير قادرة على التّفاعل مع النّص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ وهو مفهوم القارئ الضمني (Lecteur implicite). «فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن إن هذا القارئ المغروسة جذور بصورة راسخة في بنية النّص هو المفهوم البديل بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي[3]."

1 . فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني، والجيلا لي الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

2 . دليلة مروك : استراتيجية القارئ في شعر المعلّقات"(معلّقة امرأ القيس) أنموذجا، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة قسنطينة،2009 . 2010 م، ص 39 .

3 . فولفغانغ ايزر، فعل القراءة ،ص 30.

والقارئ الضمني هو محور عملية القراءة، وهو قارئ لا يمتلك أي وجود حقيقي ولا فعلي ولكن يرافق المبدع في جميع مراحل إنجاز النص، ويجسد مجموعة التوجيهات الداخلية للنص، إنه بنية متجذّرة داخل النص ذاته، وليس للقارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص، "هو بنية النّص تتوقّع حضور متلقّ دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع نية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبنّاه كل متلقّ على حده"[1].

4 . 2 . 4 البياضات أو الفجوات النصية (Les blancs textual) :

ويصطلح عليها أيضا بمواقع اللاتحديد (Emplacements non identifier) ، وتعدّ من المفاهيم النقدية الإجرائية التي أوجدها انغاردن (Roman Ingarden)،" إلا أن إيزر أدخل عليه تعديلا بعدما رفض رأي إنغاردن ، الذي كان يؤمن بأنّ مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع ، وتحديدها يكون بتلقائية غير أن إيزر قام باستبعاد هذه النمطية، إذ يرى بأنها تجعل عملية بناء المعنى تسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي في حين أنها تندرج في إطار تفاعلي[2].

لذلك يرى إيزر أن البياضات (Blancs) أو ، الفراغات (Lieux vides) هي تلك "المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص"[3]. كما تعتبر الفجوات تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلّم والمخاطب، أو بين المبدع والمتلقي بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر، ويُنتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تُعدّ إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة"[4].

وعليه فالنص لا يكتفي بذاته بل هو دوما بحاجة إلى قارئه، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك ضمن قطبين: **قطب فني** متعلق بالنص، **وقطب جمالي** ناتج عن عملية القراءة ذاتها، فالنص الأدبي يكشف لقارئه عن وجهات نظر متغيرة ، تكون بحاجة إلى ملء الأماكن غير المحددة (Lieux d'indétermination) [5] ، والتي تأخذ أشكالا متعدّدة : كالحذف ، والإضافة ، والتعديل ، وغير ذلك . إذن فالفراغات تقوم في أساسها على ما يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له[6].

---

1 . نفسه ونفس الصفحة.

2 . عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص130 .

3 . فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص33

4 . فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي ،المركز الثقافي العربي الدار لبيضاء، المغرب، ط1، 2006 م، ص153.

5 . اليامين بن التومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند ناصر حامد أبو زيد، ص224.

6 . فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 153.

المحاضرة الثالثــة عشـر

النظرية السردية (Théorie narrative) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة

. المجال المفاهيمي لنظرية السرد.

. مفهوم النظرية السردية.

. إرهاصات النظرية السردية في الدراسات الغربية.

. أنماط السرد.

. عناصر السرد ومكوناته.

. تقنيات السرد.

. أنواع السرد.

. الرؤية السردية.

. أشكال السرد في التراث القصصي العربي.

مقدمة:

بعدما حظيت نظرية الرواية باهتمام بالغ ولاقت قبولا واسعا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، تحول النقد والأدب الحديث إلى الاهتمام بالنظرية السردية أو العمل السردي كتقنية جديدة يتعامل بها الناقد أو القارئ مع العمل الروائي، وهذه التقنية تتضمن علاقة المؤلف بالسارد، أو السارد بالقصة أو الرواية كشكل من أشكال السرد الطويل، والطرق التي تحدد مدخلا إلى الشخصيات وتحديد الاطار الزماني والمكاني وغير ذلك من المفاهيم والتقنيات والادوات الاجرائية التي يمكن تطبيقها على الاجناس الأدبية كالقصة أو الرواية.

1 . المجال المفاهيمي لنظرية السرد (narration) :

1 . 1 لغة : ورد مصطلح السرد في معاجم اللغة العربية بمعنى التتابع والتوالي، فيقال: "سَرَدَ: قرأه بالتتابع، وأجاد سياقه، ويقال يَسرُدُ آيات من القرآن: أي يقرأها قراءة سريعة، وسَرَدَ وقائع الحادثة: أي ذكرها حسب تسلسلها، وسَرَدَ الحديث: عرضه ورواه، قص دقائقه وحقائقه "سرد القصة ونحوها – سرد أخبارًا ووقائع وتاريخًا، السَّرْدُ في القصة أو الرواية: يعني رواية الوقائع والأحداث"[1].

1 . 2 اصطلاحا: السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق (السارد أو الراوي) تحت تأثير عدد من العوامل المتعلقة بالسارد أو المسرود له أو النص، وهو مصطلح نقدي الغرض منه نقل الحدث والموضوع من صورته الواقعية إلى صورة لغوية مكتوبة أو منطوقة[2].

والسرد عملية تقوم بشكل أساس على إنتاج نص ومحتوى من قبل الراوي موجه إلى القارئ ومن خلاله يتم تحويل الكلام المحكي أو المنطوق أو المكتوب إلى عمل فني[3].

فالسرد إذن خطاب شفهي أو المكتوب غير منجز وطريقة تروى بها حكاية أو قصة معينة لمتلقي (مسرود له) عن طريق مجموعة من المواقف والأحداث المروية المتسلسلة والمترابطة ضمن اطار زماني ومكاني معين، وبأسلوب سهل وممتع ومرن يمكن تطويعه حسب حاجة الحاكي (السارد أو الراوي) لإرخاء لجام أفكاره، وباستعمال معجم لغوي مشترك، والسرد موجود في كل نص قصصي محكي: حقيقيا كان أو متخيلا.

2 . مفهوم النظرية السردية (La théorie narrative):

عرف في النقد العربي الحديث بعدة مصطلحات منها السردية، أو علم السرد، أو السرديات (Narratologie) ...، وهي واحدة من فروع النقد الأدبي، الذي يبحث في الظواهر الأدبية على اختلافها، والنصوص الإبداعية على أنواعها .

1 . المعجم الجامع، باسل زيدان، تح: يحي جبروآخرون، جامعة النجاح الوطنية ،نابلس، فلسطين، ط1، 2002م ، ص 554.

2 . أنظر، السرد واللغة في رواية (التلصص) لصنع الله إبراهيم بقلم :علي كنجيان خناري، مجلة إضاءات نقدية، العدد 3 ، 2011م ، ص92.

3 . نفس المرجع السابق، ص 93.

وهذا الفرع الأدبي . أي السرد . يهتم بدراسة الظاهرة السردية، أي تفسير وتحليل وتعليل النصوص السردية على اختلاف أنواعها، فغالبا ما " يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية."[1]

والنظرية السردية هي العلم الذي ينظر في الظاهرة السردية على عمومها، ويهتم بدراستها وتحليلها على اختلافها، من حيث: طبيعتها وخصائصها وبنيتها... الخ، وكذلك رصد مختلف السمات الجامعة والفارقة بين أشكال السرد اللامتناهية ، من أجل رصد مجمل القوانين السردية التي تنتظم وفقها هذه السرود الأدبية. وغاية النظرية السردية هو دراسة الظواهر السردية جميعها وتحديد الخيط الناظم لمختلف أشكالها الأدبية، أي دراسة وتحليل الأشكال المختلفة للسرود الأدبية في العالم وتفسيرها ومعرفة نظامها. إنها تسعى في الأخير للوصول إلى: القانون العلمي لظواهر السرد[2].

3 . إرهاصات النظرية السردية في الدراسات الغربية:

لا جرم أن الفضل كان للعلماء الغربيين الالمان والفرنسين خاصة منهم في رصد والتأسيس لهذا العلم ولهذه النظرية في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وبالرجوع إلى أصل السرد كمصطلح جديد ظهر على الساحة الأدبية والنقدية يشير أغلب الدارسين والباحثين على أن الفرنسي صاحب الاصول البلغارية تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) هو أول من أطلق عليها هذا الاسم أي السرديات وقد أشار إلى ذلك أوزوالد ديكرو (ducrot Oswald)، وجان ماري سشايفر (schiever Marie-jean) بقولهما: " اقترح تودروف هذا المصطلح عام 1969م (narratologie) ، وذلك لتدريس علم ما يوجد بعد (ألا و هو القصة)" ، وإن كان إرهاصات سابقة لهذا لوتدورف في مقالة نشرت لكلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss) بعنوان: (الدراسة البنيوية للأسطورة) (1955م) ، حيث استخدم المنهج اللساني البنيوي في علم السرد[3]، ثم سار على نفس النهج أي تطبيق المنهج البنيوي في دراسة الرواية واستنباط آليات والأدوات الاجرائية لنظرية والدراسة السردية كل من رولان بارت (Roland Barthes) ، وكلود بريموند (Claude Raymond) ، وغريماس (Algirdas Julien Greimas)[4].

1 . رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي/ إنجليزي/فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر، د. ط، 2000 ، ص121.

2 . ينظر، جيرالد برانس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة، ط1، 2003 ،ص157.

3 . نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 ، 1998م، ص 27

4 . نفسه ، ص 28.

ويرى بعض الدراسين أن الفضل يعود إلى فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في ظهور هذا المصطلح (narratologie) من خلال تطبيقه سلسلة من الإجراءات السردية الرائدة على الحكايات الخرافية، التي سميت بـ (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) (morphology The fairy tale) 1928م[1].

4 . أنماط السرد :

ميز الشكلاني الروسي (توماتشوفسكي) بين نمطين من السرد، سرد موضوعي وسرد الذاتي

4 . 1 السرد الموضوعي:

وهو أسلوب تقليدي استعمله القدامى في قصصهم لكنه أكثر حضورا في الرواية العربية، ويكون الكاتب في هذا النوع من السرد مطلعا على كل شيء، في الأفكار السرية لأبطال، وبذلك يكن مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، إنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله[2].

4 . 2 السرد الذاتي:

لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي[3]. إلا أن هذا السرد لا يسمح للشخصية بالبوح عما يختلج في داخلها، بل تبقى أفكاره سجينة نفسها، ولأن بناء الحدث والشخصية يعتمدان على طريقة الراوي والرؤية التي يقدمها للقارئ فضلا عن علاقة الراوي بالشخصية نفسها " فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي من خلال وعي شخص ما أو عدة شخوص، أو أن يعرضن الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي ...وقد يستخدم الطريقتين في توافق وتوال"[4].

أي لا يشَترط أسلوب واحد بل يمكنه أن يمزج بين الأسلوبين (الذاتي و الموضوعي) ، وذلك لضرورة فنية تفتضيها رؤية الكاتب للكشف عن علاقات الشخوص بعضها ببعض.

5 . عناصر السرد:

1 . أنظر، يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العرب، الجزائر، ط1، 2007م، ص29-30

2 . حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47

3 . نفسه ونفس الصفحة.

4 . سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1985م ،ص140.

تتكون البنية السردية من عدة عناصر هي:

1 . 5 الفكرة : (Le sujet) هي الموضوع الذي سيتناوله المبدع في القصة التي يحيكها، قد يستلهمها من واقع حقيقي عاشه أو قرأ عنه أو يعرف أحد عاشه، أو فكرة فلسفية أو تاريخية أو حتى يزاوج بين الفلسفة والميثولوجيا، في النهاية ينتج موضوع أدب مرتبط زمانيًا أو دلاليًا أو أي خط قصصي يجمعه بحبكة منضبطة وشبكة علاقات تجذب المتلقي.

2 . 5 الحدث :(l'événement) هو البنية النصية ذاتها المكون من سلسلة أفعال كمشهد تقوم الشخصيات بتحريكه ومواقف تلعبها الشخصيات وتفاعل من خلالها مع بعضها البعض، في زمن ومكان معينين، ويمكن تحديد الحدث بأنه:" مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصياتها وتمييزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين، وإزاء هذا نجد أن الزمان حقيقة مطلقة تكتسب صفتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع ،ولهذا فكل من الحدث والزمان لا يكتسب خصوصية إلا من خلال تداخله مع الآخر"[1] .

3 . 5 متن ومبنى الحكي : المتن حسب توما تشوفسكي (Toma Chevski) هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها حسب النظام الطبيعي أي حسب النظام الزمني والسببي أي حسب التتابع المنطقي للأحداث في الواقع الافتراضي2. أما المبنى الحكائي يتكون من نفس الاحداث ولكن يتصرف فيها السارد بطريقته الخاصة لا علاقة له بالتسلسل المنطقي لها في الواقع ، أي يقدم ويؤخر ويحذف ويضيف كما يشاء.

4 . 5 الحبكة:(La trame)

وهي سلسلة الحوادث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة برابط السببية فيما بينها ولا تنفصل عن الشخصيات أبداً، فإن القاص يعرض علينا شخصياته دائماً وهي متفاعلة مع الحوادث، متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه[3]، ومصطلح(الحبكة) يدل على تخطيط أو حبك شيء على نحو مقصود ومخطط، وهو ما يفعله الروائي الذي يحبك خيوط العمل الروائي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما[4].

1 . ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص44

2 . نفس المرجع، ص 47

3 . في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى، دار الأيام للنشر والتوزيع. ط1، 2015م، ص 143.

4 . نفسه ، ص 144.

إذن فالحبكة هي طريقة جمع كل الخيوط القصصية في الرواية، وجمع مكونات مبنى الحكي في طريقة سردية يختارها السارد ولابد من أن تقوم الحبكة بتأزيم كل الخيوط مع بعضها فيما يسمى بذروة الأحداث، وذروة التوتر السردي الذي اتفق النقاد على تسميته بـ(العقدة) وتنوعت العقد من حيث شدتها وتكرارها في الرواية الحديثة وموعد حلها، وإذا كانت تحل بنهاية أم تحل بعقدة أصغر، وبدورها تحل في النهاية.

5.5 الشخصيات : (Personnages)

تعرف الشخصية بجملة ما يسند إلى الفاعل من صفات صريحة أو ضمنية ، والشخصية " كائن موهوب بصفات بشرية، و ملتزم بأحداث بشرية ممثل (Acteur) متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون أساسية أو ثانوية، ومهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النص، و فعالة حين تخضع للتغيير، ومستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها و أفعالها، أو مضطربة و سطحية بسيطة لها بعد واحد فحسب، و سمات قليلة، و يمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها ... إلخ، وفقا لتطابق مع أدوار معيارية (الشاطر والشقي وقليل الحيلة والأنثى القاتلة والزوج المخدوع) أو لنماذجها أو لتوافقها مع نطاقات معينة للفعل أو لتقمصها أدوار بعض العاملين (المرسل والمتلقي والذات والهدف)[1]. والبناء الَّتركيبي للشخصية من حيث أبعادها ثالثة أصعدة "البعد الجسمي، البعد الاجتماعي، البعد النفسي[2]"

5.6 الزمان: (Le temps)

الزمن هو أحد أهم العناصر البنائية، المميزة للنصوص الحكائية ، ويستحيل عدم تواجده في النص السردي، فهو ركيزة من الركائز الأساسية في السرد، فيصعب أن يكوف سرد دون زمن، يقول جيرار جنيت (Genette Gérard) "يمكن سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها، بيد أنه من شبه المستحيل عدم تموقعها في الزمن بالنسبة للفعل السردي لأنه لابد من حكايتها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"[3].

1 . ينظر، جرالد برنس، المصطلح السردي، تر، عابد خزندار، 42

2 . عزيزة مربرن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د. ط، 1980 ،ص29

3 . ينظر، حرشوف نوال، مكونات الخطاب السردي في رواية الحالم لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، جامعة لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2015م ،ص21.

7.5 المكان: (le lieu)

المكان يعد عنصرا أساسيا في بناء أي بناء سردي أيضا سواء كان قصة أو رواية فال يمكن لأحداث أن توجد خارج المكان الذي يحدها، فهو "المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصة والعامة على الشخصيات والأحداث، ويعتمد تركيب الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية والأخلاقية على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات[1].

ويرى عند غاستون باشلار (Bachelard Gaston) أن المكان غير مرتبط بالحدود و لا بالأبعاد الهندسية أو المساحة، بل هو المكان الذي عاش فيه البشر يستمدون منه ذكرياتهم وخياليهم لكونه فيه تربوا وإليه ينجذبون[2].

8.5 الوصف (La description) :

يعتبر الوصف تقنية أساسية من تقنيات العمل السردي يكمن في نعت الأشياء كالشخاص والأماكن، فتتمثل وتتجسد أمام أنظار المتلقي أو المسرود له كأنه يراها، مما يسهل له عملية الفهم ، ويعتبر الوصف أيضا: "تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتيها، مكانيا لا زمانيا، قد يحدد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم والمتابعة، أو تؤخر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق"[3].

كما أن السرد لا يتحقق إلا بالوصف فهو: "عنصر مهم في عناصر السرد بل إنه قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد، على اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقه يأتي خاليا من الوصف، فالوصف آلية فاعلية في عالم السرد"[4].

9.5 الحوار (Dialogue) :

الحوار أو ما يسمى بالمشهد، يعتبر وسيلة مهمة من وسائل أو تقنية من تقنيات السرد فهو تحاور، وتبادل أطراف الكلام والحديث بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص، ومن هنا " يتوقف السرد

1 . ينظر، ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك ، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2010 م، ص117.

2 . غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوز يع، بيروت، ط1984،2 م ، ص3.

3 . لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 171

4 . عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 ،2001 م ،ص134 .

ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته"[1].

والحوار يضفي على النص السردي نوعا من الحركة والحيوية من خلال تفاعل الشخصيات بعضها بعضها بمجرد الكلام ،كما يضفي على القصة لمسة حية تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر القارئ. ويقسم الدارسون الحوار إلى نوعين:

5 . 9 . 1 الحوار الخارجي (ديالوج) : يقوم على وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في النص السردي[2].

5 . 9 . 2 الحوار الداخلي (المونولوج): وهو تقنية من تقنيات الحوار التي تقوم على حديث النفس مع ذاتها أم حوار من طرف واحد[3].

6 . مكونات السرد:

ونقصد بها الهيئات المشكلة للبنية السردية في النص، والتي ينتج من خلالها ذلك التفاعل بين مكونات السرد والتي تتمثل في:

6 . 1 الراوي (السارد) (Le narrateur): ويعتبر أهم مكونات الهيئة السردية لبنية النص باعتباره الصوت البارز تارة والخفي تارة أخرى، ويعرف الراوي بأنه: "ذلك الشخص الذم يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما معينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[4].

وليس من الضروري أن يكون الراوي ظاهرا للعيان أو ظاهرا للمروي لهم، فقد يكون في الغالب ضميرا سواء متكلما أو مخاطبا أو غائبا.

6 . 2 المروي أو (القصة) : هو كل ما يصدر عن الراوي ، وتنتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه العناصر حوله، فبإمكاننا القول إن المروي هي الرسالة وموضوع السرد أو القصة التي ينقلها المرسل إلى المرسل إليه والمتكونة من أحداث مقترنة بشخصيات ضمن إطار زماني ومكاني معين[5] .

1 . محمد بوعزة: تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم- ، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م ، ص9

2 . عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 160

3 . نفس نفسه ، ص 162.

4 . عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، مصر، د/ط، 2008م ،ص10

5 . المرجع نفسه، ص10-11

3 . 6 المروي له (المسرود له أو المرسل إليه) (Le narrataire) : وهو الحلقة الثانية الأساسية في العملية السردية، فهو مستقبل النص أو الرسالة أو الحكاية، وبدونه لا تتم الحلقة السردية أو العمل السردي، والمروي له هو "الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلف/ السارد، منذ اللحظة الأولى التي وجهته لاختيار المتن، لأن السارد ينطلق استجابة للمسرود له"[1].

وقد يكون المروي له عنصرا من عناصر تبادل الخطاب مع الراوي مثل : حديث الملك شهريار مع شهرزاد ، في هذه الخالة يمثل المروي له قارئ داخل الهيئة السردية.

7 . تقنيات السرد:

تقنيات السرد هي تقنيات كتابة النص السردي وتستعمل لحل مشكلة عويصة ألا وهي حالة الملل والرتابة التي تصيب المتلقي عند تلقيه للحكاية أو عند قراءته للنص السردي والتي تأتي غالبا من أحادية الصوت (أي صوت السارد) أو غياب عنصر التشويق أو الإطالة في السرد. لهذه الأسباب أقترح جيرار جنيت تقنيات مختلفة للسرد تعمل على دفع الرتابة والملل وهو تنويع الايقاع الزمني من خلال:

1 . 7 تبطئ السردي: من خلال :

1 . 1 . 7 المشهد : هو "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، فالمشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة[2]."

ففي المشهد يتم الوقوف على تفاصيل الأحداث التي تقع في فترات زمنية قصيرة وكثيفة تكون على شكل مقطع حواري بين الشخصيات ، حيث يشاهد القارئ القصة وكأنها مسرح عليه الشخصيات تتحرك.

2 . 1 . 7 الاستراحة : وتسمى أيضا الوقفة و"التوقف يحمل سبب المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تقابله ديمومة صفر على نطاق الحكاية" [3]

أي أن الاستراحة تقنية يستعملها السارد للتوقف في مسار السرد ليلجأ إلى الوصف، حيث يتوقف الزمن وتتعطل الأحداث.

7 – 2 التسريع السردي: من خلال:

---

1 . سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد14 ،2013 م، ص114.

2 . حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص78.

3 . محمد علي الشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات ، لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة، ص97.

7.2.1 الخلاصة : ويصطلح عليها بالخلاصة أو الملخص أو التلخيص وهو " المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ[1] "، حيث تكون المساحة النصية قصيرة ، تسرع فيها الأحداث التي يفترض أنها جرت في سنوات أو شهر أو أيام باختزالها إلى كلمات وأسطر قليلة.

7.2.2 القطع :ويسمى أيضا الثغرة، "والثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القصص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية"[2] والثغرة نوعان[3]:

7.2.2.1 الثغرة المميزة المذكورة: مثل "بعد مرور سنة ."وهي التي يشير إليها السارد في عبارات موجزة جدا مثل قوله: (ومرت السنون) ،(وبعد سنة)..إلخ

7.2.2.2 الثغرة الضمنية: وهي النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص.

8. أنواع السرد:

هناك أربعة أنواع من السرد حسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث[4]:

8. 1 السرد اللاحق للحدث: وهو زمن السرد الشائع في الرواية، وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا وقعت في ماضي بعيد أو قريب.

8. 2 السرد السابق للحدث: وهو زمن الحكايات التنبؤية التي تعتمد عموما على صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر، واستخدام هذا الزمن في الرواية يقتصر غالبا على مقاطع أو أجزاء محددة من النص، تروي الأحلام أو التنبؤات، وتستبق الأحداث.

8. 3 السرد المتزامن للأحدث: وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه الكلام مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.

8. 4 السرد المتداخل: هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية إلى أزمنة مختلفة الحاضر والماضي والمستقبل، ويتمثل هذا السرد في الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمية.

9. أنواع أخرى للسرد

---

1. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص46.
2. المرجع نفسه، ص89.
3. نفس المرجع ، ونفس الصفحة.
4. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للشر، لبنان، ط1 ،2002 ،ص82.

9 . 1 السرد المتقطع: هو نظام سردي لا يعتمد على زمن ثابت للسرد أو تسلسل منطقي زمني للأحداث، فيمكن للمبدع البدء في السرد من المنتصف ومن ثَم يأتي بحدث من البداية وهكذا حتى تتكون صورة مختلطة للقارئ عن خط سير القصة تكون شائقة بصورة أكبر تتضح مع بدايات وضوح العقدة وتشابكها، لكن ينبغي على المبدع ألا يقع في فخ الضياع وأن يكتب رواية هو فقط من يستطيع جمع خطوطها بسبب الأُسلوب السردي المتقطع[1].

9 . 2 السرد المتسلسل : هو عكس الأُسلوب السابق من حيث البناء الزمني ففيه يقوم الراوي بسرد أحداث متتابعة في الزمن فلا يقدم ولا يؤخر حدث وإن احتاج لذلك يعود بالزمن لكن على لسان أحد الأشخاص لا عودة فعلية بالزمن السري، وهذا اللون من السرد كثيرا ما نجده في الروايات التي توثق أحداث تاريخية بصورة أدبية، أو القصص التي لا تحتمل من الأساس تعدد الأزمنة، والمسرحيات التي ترتبط بالمكان فلا يمكن إلا أن يتتابع الزمن بتسلسل منطقي (إلا في بعض حالات الفلاش باك في المسرحيات المعتمدة في أساساها على سرد الراوي). ويمكن للتسلسل الزمني أن يكون ذو وتيرة ثابتة ويمكن أن يقوم بقفزات للأمام دون معيار زمني ثابت[2].

9 . 3 السرد المتناوب: هو أن يقوم المبدع بسرد عدة قصص في وقت واحد عن طريق قفزات بين كل قصة وأخرى، فيبدأ بواحدة وينتقل إلى أخرى، ثم ينتقل إلى ثالثة وهكذا دون التقيد بأي بقيود أو مساحة معينة لكل قصة أو شخصية، ولكن يجب أن يكون بين كل قصة وأخرى خيط درامي مشترك[3].

10 . الرؤية السردية:

لا شك أن ترتيب سرد الأحداث في القصة هو جزء أساسي يعتمد أساسا على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته وعليه فالسرد يتطلب جانبني (الراوي والشخصية)، فجوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكون منها العامل والمتخيل، ومن هنا جاء اهتمام النقاد في تحديد العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية، وقد وضعت ثلاثة أقسام لتحديد العلاقة بني الراوي والشخصية:

10 . 1 الرؤية من الوراء: يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور خلد الأبطال. وتتجلى سلطة

1 . أنظر، علي كنجيان خناري، السرد واللغة في رواية التلصص لصنع الله إبراهيم، صفحة 92-93.

2 . أنظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص16.

3 . نفس المرجع ، ص 17.

الراوي هنا في أنه يستطيع مثال أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم[1].

10 . 2 الرؤية مع (أو المصاحبة): وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم في هذا الشكل ضمري الغائب[2]. وهنا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، وهو في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة.

10 . 3 الرؤية من الخارج: وهنا لا يعلم الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور خلد الأبطال[3].

11 . أشكال السرد في التراث القصصي العربي :

لا غرو أن العرب . ومنذ القديم . عرف أدبها نماذج مختلفة من تطبيقات النظرية السردية في بنية نصوص أجناسها الأدبية بدأ بالمقامات كشكل سردي محض كما هو الشأن في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، أو في الخطابة والقصص الخيالية المرتبطة بالجان والشيطان في الشعر، وأيضا ما نجده في رسائل أبي العلاء المعري حول لقائه مع الشعراء والسؤال عن مقاماتهم في الجنة أو النار، أو رحلة ابن يقضان لابن طفيل، وما نجده أيضا من روائع النماذج السردية في قصص ألف ليلة وليلة، وما نجده أيضا من مجالس الخطاب في نص الامتاع والمؤانسة لأبو حيان التوحيدي، وكذلك ما عرفته العرب في ثقافتها من تلقي الأحلام و تأويلها على غرار رؤية ابراهيم ويوسف عليهما السلام في القرآن الكريم[4]... إلى غير ذلك من النماذج التي جسدت نظرية السرد في التراث العربي.

ومن الطرائق السردية التي استعملها العرب في سرودهم من العهود المبكرة :

11 . 1 عبارة (زعموا): واستعملها عبد الله ابن المقفع كطريقة سردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم، وذلك حين نقل عن الأدب الهندي إلى اللغة العربية، ولقد ظل مصطلح "زعموا" هو

1 . ينظر ،محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 ،ص153.

2 . ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.

3 . نفس المرجع، ص 48.

4 . أنظر سعيد يقطين، السرد العربي ، مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، 2012، ص 127 وما بعدها.

اللازمة السردية الغالبة على نص (كليلة ودمنة) حيث تكررت هذه العبارة فيه ثالثا وأربعين مرة على الأقل، حيث كانت هذه العبارة التي استعمل فيها ضمير الغائب تنسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني، كما كانت هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بعد مصطلح (الرؤية من الخلف)، كما كانت بمثابة برهان على النظرة الواعية إلى الإبداع السردي، ومن قبيل تمثيل الواقع في ثوب الخيال، وهو تطلع إلى رسم صورة فنية لعامل واقعي مل يوجد في حقيقته[1].

2.11 مصطلح السرد في فن المقامات :

لقد كانت النسوج السردية التي تناولتها المقامات بسيطة وسطحية، لكنها تعاجل قضايا اجتماعية وسياسية للمجتمع الذي كتبت فيه، وغالبا ما كانت تبدأ بعبارات في مثل: حدثنا أو حدث أو حكى أو أخرب، أو حدثني... وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهر زاد في (ألف ليلة وليلة)، وهذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواد الأحاديث النبوي ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار، وإثبات الروايات .ولعل عبارة "حدثني" تكون ألصق بحميمية السرد، وأدل على كيان (الأنا)، وأقدر إحالة على الداخل، وياء المتكلم تجعل للسارد يتعرى في صدق وأخالص أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له[2].

3.11 مصطلح السرد في ألف ليلة وليلة :تصطنع شهر زاد ساردة ألف ليلة وليلة، عبارة (بلغني)، وهي أداة سردية تتصف بالإحيائية والتكثيف، ومن أهم ما تتميز به طريقة الحاكي في ألف ليلة وليلة :

أ . افتتاح الشريط السردي بعبارة (بلغني أيها امللك السعيد)، ونستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الاولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة (حكي)

ب . فسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى لها من أحداث بنفسها (أنا)[3].

4.11 مصطلح السير الشعبية : وخير مثال نضربه عن هذا المصطلح السردي ما جاء في سيرة بني هلال الملحمية، حيث اصطنع السارد عبارة (قال الراوي) من بين كل العبارات والأشكال، وهذه العبارة يعود هبا السارد إلى الوراء ليحكي للمتلقين ما يزعم أنه كان قد سمعه من الراوي، كما اتصل بعبارة (قال

1 . عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص142-144.

2 . المرجع نفسه، ص144-148.

3 . المرجع نفسه، ص 148.

الراوي) عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي وهي (كان يا مكان)، وهذه الأداة السردية هي شعبية تشيع في الملاحم والحكايات الخرافية.

إن الأدباء الشعبيين قاموا بإبداع القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات كما نلاحظ ذلك في سرية عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، فلما تحلل بالمناهج الجديدة وذلك لإمكان الكشف عما في طياتها من كنوز وقيم وعناصر سردية عجيبة [1].

1 . المرجع نفسه، ص 149.

المحاضرة الرابعــة عشـر

النظرية التأويلية (Théorie narrative) :

سنحاول نناول الخطوط العريضة لهذه المحاضرة انطلاقا من المحاور الآتية:

ـ مقدمة

. التأويل في اللغة والاصطلاح.

. مفهوم ونشأة مصطلح التأويلية (الهرمنيوطيقا) في النقد الغربي.

. التأسيس المنهجي لنظرية التأويل.

. التأويل ونظرية التلقي.

مقدمة :

أن المتتبع لمسار الدراسات الأدبية والنقدية لا ينفك أن يدرك المراحل التي مرت بها، بدأ بالمرحلة الأولى التي بسط فيها المؤلف هيمنته وما له من أهمية في تفسير النصوص والأعمال الأدبية، حتى ترسّخ في الأذهان ما يمكن سمي بـ: "سلطة المؤلف". فغالبا لم يكن المتلقي في النظريات القديمة أكثر من متلقي متأثر بالنص الأدبي وهو لا يحق له إلاّ الاستئناس إلى الخطاب دون أن يمارس موقفا ما. أمّا المرحلة الثانية، فقد عرف فيها المسار النقدي تحولا في اتجاه ترسيخ سلطة أخرى على غرار سلطة المؤلف وهي(سلطة النص)، حين أعلن عن موت المؤلف من قبل أقطاب البنيوية إيذانا بتحرر الفكر النقدي من سطوة المؤلف. وهكذا أضحت المهام المنوطة بالنقد النصّي، مقاربة النص الأدبي بما هو بنية مغلقة ومكتفية بذاتها.

أما المحطة الثالثة، فعرفت فيها الدراسات الأدبية تحولا نوعيا في اتجاه ارساء دعائم التأويل من خلال الاهتمام المتلقي الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من كل عملية تأويل، ونال القارئ فيها حقه، حين أصبح النص يتوجه إليه، باعتباره الموجود الوحيد والحكم الفصل وهو الكاتب الجديد للنص والمفترض دائما.

1 . التأويل في اللغة والاصطلاح:

1. 1 لغة: مصدر أول يأول تأويلا، قال الخليل: "الأيّل الذكور من الوعول والجمع أيائل، وإنما تسمى أيلا لأنه يؤول إلى الجبل يتحصن، واللبن آل، أي خثر نفى ذلك لأنه لا يخثر إلا آخر أمره."[1]،

ويقال: "آلت الماشية : ذهب لحمها فضمرت"[2].

ومعاني التأويل اللغوية تعني في مجملها الرجوع، فكأن المؤول أرجع الكلام إلى ما يتحمله من معاني: وأوله إليه أرجعه وأوّل الله عليك ضالتك رد وأرجع"[3].

1 . 2 اصطلاحا :

ؤ اختلفت المفاهيم الاصطلاحية وتعددت حول مفهوم التأويل لاختلاف المناهج ومجالات البحث بين علماء البلاغة وبين الأصوليين وفلاسفة ، وبين النقاد والأدباء اللغويين، فقد عرفه الغزالي أنه :" احتمال يعضده دليل يصير به أغلب الظن من الغش الذي يدل عليه الظاهر، ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للفظ عن الحقيقة إلى المجاز."[4]

قال الراغب الاصفهاني : "التأويل من الأول، أي: الرجوع إلى الأصل، ومنه: الموئِّل للموضع الذي يرجع إليه، وذلك هو رد الشيء إلى الغاية المرادة منه، علما كان أو فعلا[5]"

وفي عرف البلاغة فقد عرّفه الجرجاني بقوله: " تأولت الشيء أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الوضع الذي يؤول إليه من العقل، لأن أولت وتأولت، فعلت وتفعلت ،من آل الأمر إلى كذا يؤول إذ انتهى إليه، والمآل المرجع".[6] فالتأويل عند الجرجاني يحتاج إلى إعمال الفكر وتفعليه للوصول إلى الحقيقة من خلال تأويل النص.

إلا أن هناك مفارقة اصطلاحية لا مناص من الكشف عنها وهو التداخل الدلالي الاصطلاحي بين التأويل والتفسير، لأن بينهما بون شاسع، فأبو عبيدة وطائفة معه من المتقدمين من علماء التفسير يقول أن " التفسير والتأويل بمعنى واحد" أي أنهما مترادفان.

---

1 . ابراهيم أنيس وآخرون ،المعجم الوسيط ،ج1، دار المعارف ،مصر ،ط3، 1998م، ص33

2 . الزمخشري ،أساس البالغة ،إبراهيم القلاني ، دار العربي ،الزائر ، الجزائر ،ط ،1998م ، ص 24.

3 . نفس المرجع ، ص 25.

4 . أبو حامد الغزالي ،المستصفى في علم الأصول ،تحقيق محمد عبد السالم الشافي ،دار الكتب العلمية ،ط1،1992م،ص 196.

5 . الراغب االصفهانى،ا لمفردات في غريب القرآن، 502ه، ص، 99.

6 . عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح: محمود شاكر أبو فهد ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط1 ،1990م، ص 81.

إلا أن التفسير هو "بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازا، والتأويل تفسير باطن اللفظ"[1]. وبهذا يكون التفسير متميزا عن التأويل حيث أن التأويل صالح لكل كلام له معنى ظاهر فيعمل على غير ذلك المعنى أما التفسير فهو أعم من التأويل لأنه يبين مدلول اللفظ مطلقا[2].

كما أن التأويل يرتبط بالاستنباط في حين يغلب على التفسير النقل والرواية، وقد تكون العلاقة بينهما علاقة الخاص بالعام، لهذا يقول الراغب الاصفهاني: "التفسير أعم من التأويل كتأويل الرؤيا، والتأويل يستعمل أكثره في الكتب الإلهية، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها، والتفسير أكثره يستعمل في مفردات الألفاظ، والتأويل أكثره يستعمل في الجمل، فالتفسير إما يستعمل في غريب الألفاظ كالبحيرة والسائبة والوصيلة...وإما في كلام متضمن بقصة لا يمكن تصوره إلا بمعرفتها، نحو قوله تعالى: **(إِنَّمَا النَّسِيءُ زِيَادَةٌ فِي الْكُفْرِ)** [3].

2. مفهوم ونشأة مصطلح التأويلية (الهرمنيوطيقا) في النقد الغربي:

تعتبر (الهرمنيوطيقا) من أشيع المصطلحات في مجال الدراسات النقدية عند الغرب منذ القدم وذلك لارتباطها بالتفسير والفهم، حيث "تأتي كلمة (هرمنيوطيقا) من الفعل اليوناني(hermeneuein) ويعني (يفسر)، والاسم (hermenia) ويعني (تفسير)، ويبدو أن كلاهما يتعلق لغويا بالإله (هرمس)، (Hermes)، رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو: الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثم يترجم مقاصدهم، وينقلها لأهل الفناء من بني البشر[4] ".

أما بداية استخدام مصطلح الهرمنيوطيقا فقد كانت في دوائر الدراسات اللاهوتية حيث يحيلنا إلى "مجموع القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس). فيما يعرف بـ: "التفسير التوراتي (l'exégèse biblique)"[5]، يشير هذا التعريف إذا إلى نشأة هذا المفهوم الذي ارتبط ارتبط بتفسير النصوص الدينية منذ بدايات توظيفه، حيث كان بمثابة "استجابة حتمية للتضييق والاحتكار الفكري الممارس من قبل رجال الدين على مستوى التأويل، حيث تبلور مفهوم الهرمنيوطيقا في خضم هذه المشكلات داخل المجتمع المسيحي القديم ليؤسس "مجموع القواعد والمعايير التي يجب أن

1. جلال الدين أسيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 167.
2. ينظر، عواطف كنوش مصطفى التميمي، المعنى و التأويل في النص القرآني، ص26.
3. ينظر الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص، 99. والآية رقم 37 من سورة التوبة.
4. ينظر، عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007 ، ط1 ،ص27.
5. عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والترجمة، مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد133 ، 2008م ، ص 23.

يتبعها المفسر لفهم النص الديني[1]"،فكلمة (هرمنيوطيقا) أو (herméneutique) تعني في الأصل "فن أو علم التأويل وهي أقدم الاتجاهات اهتماما بنقد وفهم النصوص،ويعود أول استخدام لمصطلح (الهرمنيوطيقا) للدلالة على هذا المعنى لعام (1654م)[2]".

وفي مجال المفارقة بين مصطلحي التأويل والتفسير لا بأس أن نشير إلى الفرق بين الكلمتين الفرنسيتين (interprétation) و(Herméneutique) فتعني الأولى منهما الجهد العقلي الذي نقوم به في إرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن أو حقيقي، في حين الثانية ذات حمولة فلسفية بما أنها تهدف إلى الامساك بالكائن من خلال تأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود[3].

3 . التأسيس المنهجي لنظرية التأويل:

3 . 1 الهرمنيوطيقا عند شلايرماخر ودلتاي: يعتبر أغلب الدارسين في الحقل الأدبي والنقدي الحديث أن بداية الهرمينوطيقا الحديثة كانت على يد الألماني فريديرك شلايرماخر Freidrich Daniel Ernest Schleirmacher (1755-1834) الفيلسوف الذي أخرج الهرمينوطيقا من الدوائر الكنسية، متجها بها نحو الفلسفة في أهم نقلة، لينتشلها من انغلاق الكنيسة ورجال الدين والنص المقدس، ويجعلها منفتحة على باقي النصوص البشرية عامة والأدبية خاصة، حيث كان له الفضل "في أول نقلة نوعية عرفتها الهرمينوطيقا التقليدية، فهو لم يعد يكتفي برؤية الممارسة الهرمينوطيقية وهي تخرج من دائرة الاستخدام اللاهوتي لتمس النصوص الفلسفية والقانونية والتاريخية والأدبية وغيرها من النصوص غير الدينية، بل راح يعارض الكاثوليكية والقبالة ويؤكد على ضرورة التخلي عن الطرائق المقبولة والمعتمدة في تأويل النصوص المقدسة"[4]، وذلك في إطار سعيه لتعميم آليات وإجراءات التأويل على النصوص الدنيوية بنفس الطريقة التي تطبق بها على النصوص الدنيوية بنفس الطريقة التي تطبق بها على النصوص الدينية.

كان شلايرماخر بمثابة الأب الذي أسس للهرمينوطيقا الحديثة وقد وسمها بطابع نفسيرومنسي يتماشى مع نزعة الرومانسية التي سادت في عصره، يقول غرايش(Greisch Jean) في معرض حديثه عن (Schleirmacher) :

---

1 ، تفس المرجع، ص 34.

2 . فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات، د.ت، ط، ط1 ، 56.

3 . النظرية التأويلية عند ريكور، حسن بن حسن، دار تنمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992م، ص 15.

4 . عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسات تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط7، 2007،، ص 25.

"souvent considéré comme le père de la puhilosophie herméneutique moderne. Freidriche Schleirmacher (1765 - 1834) assigne a celle-ci un rôle assez modeste dans son système des savoirs philosophiques. Dans ses leçons sur l'hermeneutique (1804 -1830)[1]"

أي أن شلايرماخر يعتبر أب الهرمينوطيقا الحديثة، وهي نظام متواضع ضمن أنظمته المعرفية الفلسفية التي قدمها في محاضراته خلال السنوات 1804 إلى 1830.

لقد وقع شلايرماخر دائرة قراءة النصوص وتأويلها بدءً من النص الإلهي حتى النص البشري وميز بين الفهم وصلاحيته، ليبين أن التعامل مع النص يتطلب نوعية فهم تتفق معه متجها نحو البحث عن الدوافع التي أدت إلى ميلاد الكتابة أو التعبير أو الفعل، أي لابد من تحديد الظروف الزمانية والمكانية التي تجعل المرء يشرع في الكتابة والتعبير والفعل في لحظة ما نتيجة لموقف بذاته[2]، متجاوزا مجرد عملية الإيضاح والتفسير نحو عملية الفهم في حد ذاتها، ووضع الآليات والإجراءات التي تتحكم في تحقيق الفهم، وتبعد المؤول عن الخطأ.

طرح شلايرماخر فرضية سوء الفهم والتي كانت بمثابة الانطلاقة فنحن "معرضين تلقائيا لسوء الفهم، أكثر من كوننا نفهم بطريقة صحيحة مناسبة، خاصةَ إذا تقدم النص في الزمن"[3]، حيث يخلق ذلك مسافة تزيد من إمكانية أو احتمالية سوء الفهم، فنحن في الحقيقة لا نفهم كل شيء إلى أن نصطدم بما لا نفهمه، وإنما ننطلق من البداية من كوننا لا نفهم جيدًا، ولتحقيق الفهم علينا أن نؤول النص في زمنه ولحظة ولادته، على المؤول أن يعيش لحظة كتابة النص من طرف مبدعه، وهي نظرة رومنسية ونفسية واضحة يسم فيها شلايرماخر الهرمينوطيقا "وهي ما جعلته يقصي تجربة المؤول الراهنة التي تنطلق منها عملية الفهم لصالح تجربة الكاتب الذاتية وعملية الإبداع المولدة للنص واللتين أصبحتا هدف الممارسة الهرمينوطيقية ومدارها"[4].

رغم أن نظرية ورؤية شلايرماخر للتأويلية كانت خطوة عظيمة إلا أنها طرحت في نفس الوقت عديد التساؤلات والتناقضات والانتقادات، حيث أن "كلاسيكية هذا الطرح تبتدئ في الحرص على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم [...] إنه يحاول تجنب سوء الفهم المبدئي في أي عملية تفسير من خلال

1. Jean Greisch, (la circulité herméneutique (F.Scleirmacher), http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermeneutique/ , le 17/12/2018, p2.

2 - ينظر: محمد شوقي الزين: (عالمية هرمينوطيقا غادامير) تر: كاميليا صبحي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 59، 2002 ، ص 155.

3 . عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص، 25-26.

4 . نفس المرجع ، ص 31.

مطالبة المفسر بأن يتباعد عن ذاته التاريخية الراهنة ليفهم النص فهمًا تاريخيًا موضوعيًا وأن يساوي نفسه بالمؤلف وأن يحل محله عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي."[1]

ومن هنا يتجلى التناقض الذي وقع فيه شلايرماخر والذي سيحاول تجاوزه دلتاي (Dilthey) ، فيما بعد حيث يتحدث عن "أولوية التأويل الموضوعي (منهج وصرامة) وإمكانية أن يكشف التأويل الذاتي عن حقيقة النص عبر تجربة التكهن (التموضع في موقع الكاتب)."

ومن حيث انتهى شلايرماخر كانت الانطلاقة لفلهم دلتاي (1833-1911) (Wilheme Dilthey) والتي حاول من خلالها تشييد الهرمينوطيقا بوصفها منهجا لعلوم الفكر، حيث منحها دور الابستيمولوجيا في العلوم الإنسانية، فقد فرق بين منهج العلوم الإنسانية ومنهج العلوم الصحيحة، حيث تعتمد الأخيرة على التفسير، فالطبيعة نفسرها، بينما الإنسان علينا أن نفهمه لا أن نفسره، فصار بالنسبة له التفسير والتأويل منهجين متوازيين لكل منهما مجاله الخاص "وذلك عكس النزعة الوضعية التي جمعت العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية على منهج واحد، هو المنهج الاستقرائي التفسيري."[2]

وقد كان ذلك سعيا من أنصارها لتجنيب العلوم الإنسانية الذاتية المفرطة، وتحقيق الدقة واليقينية في فهم الإنسان تماشيًا مع العلوم التجريبية وعلم الأحياء "مع دلتاي أصبحت الهرمينوطيقا الأساس المنهجي الوحيد والمقاربة العلمية الفريدة التي يمكن أن تلائم علوم الفكر كلها دون استثناء[...] فقد كان يجتهد خاصة لإعادة المعرفة إلى أسسها التأويلية بعد ابتعادها مسافة عنها، عندما أخضعت لموضوعية خاطئة."[3]

وبذلك يصبح التأويل عند دلتاي هو المنهج العلمي الدقيق الملائم لعلوم الفكر أو العلوم الانسانية حيث إن مادة الدراسة هي الإنسان، والإنسان لا يمكن إلا أن يُفهَم أو يُؤوَل، كما نلاحظ أنه قد فصل فصلاً تامًا بين التأويل والتفسير حتى جعل كلاً منهما يناقض الآخر وله حقل اشتغاله الخاص به، وهذا يدل على مدى صرامة طرحه في محاولته لإرساء الهرمينوطيقا كمنهج خالص وخاص بالعلوم الإنسانية.

كان منطلق دلتاي على غرار شلايرماخر من مشكلة الفهم التاريخي، حيث أراد نقد العقل التاريخي فتمكن من تنسيق تفكير استيمولوجي حول العلوم الإنسانية، إذ كان همه المعرفي هو إيجاد قاعدة علمية تستند إليها الإنسانيات هذه القاعدة هي التجربة كانعكاس مباشر لبنية الوعي البشري[4].

1 . نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 21.

2 . نفس المرجع ونفس الصفحة.

3 . عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 56.

4 . محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 56.

تتجه هرمينوطيقا دلتاي نحو المنحى النفسي وذلك بتضمينه للوعي البشري الذي يتحقق عن طريق التجربة النفسية والتي تعد أحد أهم مقولاته وقواعده في تأسيسه للهرمينوطيقا باعتبارها منهجا علميا لعلوم الفكر "فقد جعل من عقل الفكر مجالاً للفردانيات النفسية وربط بصورة جوهرية بين علوم الفكر وهذه القيمة الفردية التي تميز كل ما هو إنساني [...] فالتعبيرات الإنسانية اللغوية وغير اللغوية هي تحل لنفسيات مفردة ومتميزة والفهم هو (الانتقال والتسرب) إلى هذه النفسيات."[1]

فالفهم إذا هو الطريقة التي تمكننا من الوصول إلى نفسية الإنسان من خلال الأشكال اللغوية وغير اللغوية والتي تجعلها تبدو وتتجلى أمامنا، وبذلك نلاحظ أن دلتاي يواصل مشروع شلايرماخر حيث "تعمق السمة السيكولوجية التي وسم بها شلايرماخر عملية الفهم [...] لتغدو الأهمية القصوى للهرمينوطيقا هي فهم هذه الفردية النفسية من خلال الشكل الخارجي"[2] ليكون – وفقًا لذلك- السياق الخارجي والتجربة الفردية أهم دليل يؤدي بنا مباشرة نحو فهم الإنسان في جوهره بما هو مادة للعلوم الإنسانية "فالفهم هو إدراك حياة ، لهذا كان دلتاي يردد في الغالب: "إننا نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية، لأن الطبيعة علامات وقوانين والنفس هي وحدة ذهنية وروحية مركبة، تدرك ذاتها بشكل حسي مباشر."[3]

3 . 2 الهرمنيوطيقا عند جورج غادامر (Hans-Georg Gadamer) :

يعتبر هانس جورج غادامير من مشاهير المفكّرين الألمان في القرن العشرين، حيث عمد ـ من خلال قيامه بفلسفة الهرمنيوطيقا ـ إلى إثبات أنّ الفلسفة هرمنيوطيقية في حدّ ذاتها. وأولى أهمية خاصة في فلسفته لعملية الفهم ويعتبره ثمرة الفرضيات البشرية المسبقة، وأنه يتحقّق كنتيجة لامتزاج الناس بشروطه الراهنة، وأنّ الفهم والإدراك مسألة تاريخية في حدّ ذاته، وأنّ التجربة الهرمنيوطيقا والفهم يشكّلان أمراً ديالكتيكيا وتابعا لمنطق السؤال والجواب[4].

ويرى غادامير أنّ أفق الإنسان وأفق النص في حركة وجريان دائم[5]، وأنّ الفهم هو حصيلة امتزاج هذين الأفقين التاريخيين[6].

1 . عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 33

2 . نفس المرجع ونفس الصفحة.

3 . محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال، ص 57.

4. See: Gadamer, Martin; Being and Time, Translated by John Macquarrie and Edward Robinson, Harpersan Francisco, 1962, pp.368- 370

5. See:Gadamer, Martin;The Historicity of Understanding, Published in: Hermeneutics Readers,1986, p.272 .

6. Ibid, p.306.

ومن بين الأبعاد الهامة المترتّبة على هرمنيوطيقا هانس غادامير هو التأكيد الصارم على محدودية الإنسان؛ والنتيجة المترتّبة على ذلك، هي عدم العلم بجميع أبعاد الشيء، وعدم الوصول إلى اليقين، وإمكان وقوع جميع العلوم والأفهام البشرية في الخطأ، وهذا كلّه يؤدّي في نهاية المطاف إلى القول بالنسبية. إنّه يرى أنّ أهم فهم وتجربة إنسانية هي تجربة محدوديّته وافتقاره[1].

كما تحدّث غادامير كثيرا عن الفرضيات الصحيحة والخاطئة، وعن الفهم الصحيح والخاطئ، والأفق الصحيح للنص، والسؤال الذي يجيب عنه النص، والانحراف عن ذلك الأفق، والتمايز بين الأمور. يقول في هذا الشأن:" إنّ الفرضيات الصحيحة تؤدّي إلى الفهم، وإنّ الفرضيات الخاطئة تؤدّي إلى الضلال."[2]

كما يرى أنّ "الفاصلة الزمنية هي التي تجيب عن الإشكال الذي يتمّ توجيهه في الغالب إلى الهرمنيوطيقا، أي كيفية التمايز بين الفرضيات الصحيحة التي نفهم بواسطتها، والفرضيات الخاطئة التي نتعرّض إلى سوء الفهم بسببها "[3].

ويبيّن غادامير أنّنا نستطيع أن نطرح للهرمنيوطيقا التاريخية سؤالاً أبستمولوجياً وبنيوياً على النحو الآتي: "ما هو الأساس الذي تقوم عليه مشروعيّة الأحكام المسبقة؟ ما هو الشيء الذي يميّز الأحكام المسبقة المشروعة من الأحكام الكثيرة الأخرى التي لا شك في أنّ مهمّة العقل الانتقادي تكمن في التغلّب عليها؟"[4].

3 . 2 . 1 نقد لنظرية غدامير:

إنّ نظرية هانس غادامير في تقديم معيار للتمييز بين الفهم الصحيح والفهم الخاطئ هي من الاضطراب والتهافت بحيث أثارت حتى المدافعين عنه، وهذا ما نفهمه من كلام بعض النقاد الذين يصفون غادامير بالواقعية الإنطباعية ـ حيال كيفية تعاطي غادامير مع مسألة تمايز الفهم الصحيح من الفهم الخاطئ. إذ يبدو أنّ غادامير لم يذهب إلى خيار حل المشكلة، وإنّما أخذ يبحث عن طريق يجعل نفس هذه المشكلة أمراً إيجابياً، ويرى ذلك أمراً ذاتياً لبحث الإنسان عن الحقيقة،وبالتالي حتى التفاسير المتناقضة إذا كانت متناغمة في ذاتها، فإنّها تدل على اشتمالها على حصّة من الحقيقة![5]

1 . Ibid, p.365.

2. See: Gadamer, Martin; Truth in The Human Sciences, Published in Hermeneutics and Truth, 1994, p. 299.

3. Ibid, p. 298.

4. Ibid, p. 277

5. See: Dostal, Robert j.; the Experience of Truth for Godamer and Heidegger, Published in: Hermeneutics and Truth, Edited by Brice R. Wachterhauser, Northwestern University Press Evaston, 2002 , pp. 157 ; 158/

3 . 3 الهرمنيوطيقا عند بول ريكور (Paul Ricœur) :

أثبتت بعض الدراسات أن الارهاصات الأولى لنظرية التأويل عند بول ريكور ظهرت سنة 1936م عندما أصدر كتابا أسماه (من النص إلى الفعل) (From text to Action) وصدّره بافتتاحية بعنوان (نحو مفهوم جديد للتأويل) (Towards a new concept of interpretation) حيث بنى منهجا هرمنيوطيقا قائما على تفسير النصوص وفق مناهج وقواعد تحكم التأويل، يقول ريكور في هذا الصدد: "نحن في حاجة إلى تصحيح مفهومنا الأولي للهرمنيوطيقا، من عملية التأويل للنص ، إلى عملية تأويل موضوعي تكون فعلا يقوم به النص". فبهذا ربط ريكور في بادئ الأمر دلالات التأويل بالرمزية وهذا ما نلمسه جليا في تعريفه للتأويل بقوله هو: "علم قواعد فك الشفرات الخاصة بلغة الرموز الدينية، وقد حدد ثلاثة مراحل للتعبير عن مضمون التفكير من خلال الرمز:

أ . المرحلة الأولى: تتمثل في فهم الرمز انطلاقا من الرمز ذاته شريطة في أن يكون هذا الفهم نتيجة لمسيرة فينومنيولوجية.

ب . المرحلة الثانية : هدفها فك رموز الرسالة التي يحملها الرمز.

ج . المرحلة الثالثة: وهي فلسفة خاصة تقوم على التفكير انطلاقا من الرمز[1].

ومن خلال هذه المراحل نجده قد ربط التأويل بالفهم بعد فك شفرات الرموز حيث قال : "معالم حركة الفهم التي تنبثق من الحياة داخل الرموز نحو تفكير منطلق من الرموز."[2]

أما في المرحلة الأخيرة من اهتمامه بتأويل النصوص نجده يؤكد على أن التأويل هو معرفة المعنى الموضوعي للزمن الذي يريده المؤلف وما على القارئ إلا فقك شفرات النص، ويطبع فيه النص بذاتية القارئ ، أو بالأحرى علاقة جدلية تربط بين خطاب النص (المؤلف) بخطاب التأويل (القارئ) فيحيل كل منهما إلى الأخر، ويصير النص يحقق اكتماله داخل الذات المؤولة."[3]

ومن هنا نجد أن ريكور لم يهتم بتنظيم التأويل في خطوات واضحة وأليات محددة كما فعل (شلايرماخر) و(دلتاي) و(غادامير) إنما تعامل معه بطريقة علمية موضوعية وقام بقراءة شمولية لأهم إتجاهات الفلسفة المعاصرة"[4].

---

1 . عبدالحكيم درقاوي ، نظرية الهيرمنيوطيقا ، من شيلرماخر إلى بول ريكور، مقال أحمد محمد أبو عوض، مكتبة إلكترونية، منهل الثقافة التربوية، https://www.manhal.net/art/s/21661اطلع عليه بتاريخ : 2022/03/02م، على الساعة :18:00.

2 . Paul Ricœur ; The Symbolism of Evil Paperback November 12, 1986, p 350

3 . محمد هاشم عبد الله ، ظاهريات التأويل ،قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور، مجلة التسامح ،سلطنة عمان ، 2005م، ص 118.

4 . عبدالحكيم درقاوي ، نظرية الهيرمنيوطيقا ، من شيلرماخر إلى بول ريكور، المقال السابق، نفس الصفحة.

4 ـ التأويل ونظرية التلقي :

لا غرو أن التأويل والتلقي وجهان لعملة واحدة، فالفكر الفلسفي للتأويلية يستند على نظرية التلقي في قراءة النص والكشف عن معناه، هذا النص الذي يتأسس على قدرة القارئ على تأويل مغالقه وفهمه، وهذا المنطلق الذي حاول منه أيزر (Wolfgang-Isère) تأسيس نظريته في القراءة في كتابه (فعل القراءة) (the act of reading) هذه القراءة التي يعتبرها أيزر بمثابة شرط مسبق وضروري لجميع عمليات التأويل. وتبقى عملية التأويل مرتبطة بالإمكانات التي يوفرها مجال التلقي للسان ما، وهذا الرابط هو ما يؤدي إلى التأويل والطريق التي يمكن من خلالها القبض على المعنى وتحصيله باللفظ المعبر، وعلى هذا يكون المجال اللساني للغة شرطا في الامكنية التي تحمل التأويل إلى اللغة وتهيئ القارئ لتلقي المعنى الذي يتأسس وجودا عندما تتعاين ألفاظه في السياق اللساني لخطاب ما.

قال أميرتو ايكو(Umberto Eco) : " لكي نؤول يجت أن نتلقى"[1]، فضلال هذه القولة تكشف لنا كيف أضحى التلقي فنا معماريا يبنى وفق هندسة القراءة التي يعتبر التأويل آلية فاعلة من خلالها وشرط لا مناص منه لعملية القراءة التي ليست في الحقيقة تلقيا سلبيا وإنما هي تفاعل خلّاق ومشاركة حقيقية وفاعلة بين النص والقارئ وهذا لا يتأتى إلا بعملية التأويل، وهذا التفاعل يكون مبنيا على مستويين: تفاعل المتلقي بالمرسل ضمن مجال التواصل، وتفاعل المتلقي بالعمل الأدبي ضمن مجال التفاعل.

1. Umberto Eco, La structure absente, Introduction a la recherche sémiotique ,par : Uccio-Torrigiani , Edition : Mercure, Paris,1972,p120.

خاتمة:

تضمنت المطبوعة المحاضرات المقررة في مقياس (نظرية الأدب) المعدة لطلبة السنة الثانية ليسانس L.M.D وقد توخينا فيها التيسير والتبسيط، والإحاطة والإلمام بالمادة من جميع جوانبها لتكون عونا للطلبة في فهم مدركات نظرية الأدب، والوقوف على أهم النظريات الأدبية بدأ بنظرية المحاكاة والتعبير والانعكاس والخلق، وصولا إلى نظرية الشعر والرواية والدراما والتناص ثم ختاما نظرية التلقي والسرد والتأويل، حسب تسلسلها التاريخي والزمني، كما حاولنا من خلالها أن نكشف على الأصول والخلفيات الفكرية والفلسفية لهذه النظريات الأدبية الغربية المنشأ وأبرز أعلامها، وأثرها وتأثيرها في الأدب العربي.

ونسعى من خلال هذا المنجز البيداغوجي إلى تحقيق مجموعة من المهارات المكتسبة لطلبتنا ،تتمثل في:

. اكتساب كفاءة قاعدية لقراءة المنجز الأدبي ومساءلته وادراك الحقائق المتعلقة بالتصورات الذهنية والرؤى الفكرية في حقول المعرفة الإنسانية التي أنتجتها نظريات الأدب الإبداعية والفلسفية والنقدية على حد سواء ومختلف الأجناس الأدبية .

. اكتساب مختلف الاستراتيجيات والتقنيات والآليات النقدية والتأويلية لقراءة وتفسير وتحليل العمل الأدبي من خلال الممارسة النقدية والمنهجية.

. اكتساب القدرة التواصلية والحوارية ومقاربة فكرية مع أعلام وفلاسفة وعلماء هذه النظريات الأدبية باختلاف أجناسهم وثقافاتهم وكذا مختلف آرائهم واسهاماتهم.

. أدراك ذلك التداخل بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب، ومختلف الحقول المعرفية المتاخمة لنظرية الأدب.

. التعامل الصحيح والمباشر مع النصوص ومختلف الأعمال والأجناس الأدبية، انطلاقا من الخلفية الفكرية التي اكتسبها خلال تلقيه لهذه المحاضرات، والتي كشفت له علاقة النص بعوامل ومرجعيات خارجية مثل علاقة النص بالأركان الثلاثة للظاهرة الأدبية :الكاتب والقارئ والمبدع، وكذا علاقة النص باللغة والمجتمع والتاريخ ...إلخ

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد، وأن نكون قد وفقنا في تقريب هذه المادة إلى أذهان طلبتنا الأعزاء، لتكون لهم زادا ومعينا في مسارهم العلمي عامة الجامعي خاصة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم برواية ورش.

1. إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، مصر، د/ط، 2008م .
2. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر فؤاد زكرياء ، دار الطباعة للنشر، مصر، ط1، 2004م.
3. الأحمر فيصل، معجم السميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010 م .
4. أرسطو طاليس ، فن الشعر، تر :عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، 2001م.
5. النادلي عادل ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993م.
6. أندرو إدجار، بيرت سيد جويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2014م.
7. أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية تر: خليل أحمد خليل، عويدات للنشر والطباعة، 1989م.
8. ايزر فولفغانغ: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، د ط، د ت.
9. باختين ميخائيل، المبدأ الحواري: لـ تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع- عمان، ط2، 1996م.
10. باشلار غاستون: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.
11. بركة فاطمة طبال ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م.
12. البريكي فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي ،المركز الثقافي العربي الدار لبيضاء، المغرب، ط1، 2006 م.
13. بلمليح إدريس ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

14. بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 1985م.

15. بوعزة الطيب ، ماهية الرواية، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ط1 بيروت، 2016م.

16. بوعزة محمد: تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم- ، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م

17. بوكروح مخلوف ، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، دط، 2004م.

18. التبريزي: شرح ديوان الحماسة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي، القاهرة، دط، دت.

19. التميمي عواطف كنوش مصطفى ، المعنى و التأويل في النص القرآني. مقال في مجلة مجلة آداب البصرة، العراق ، العدد 52، 2010م.

20. تودوروف تيزفان، تر: شكري المبخوت و رجاء بال سالمة، الشعرية، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2، 1990م.

21. جاكبسون رومان ، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، 1988م.

22. الجاحظ عمرو بن عثمان، البيان والتبين، ، تح: عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط7، 1998م.

23. ـــــ الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون ،مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2 ،1967م.

24. جرالد برنس، المصطلح السردي، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 20003م,

25. الجرجاني القاضي ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1991م.

26. الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، تح: محمود شاكر أبو فهد ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط1 ،1990م.

27. ج. كوللر، ما النظرية الأدبية ؟ تر: هدى الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.

28. الجودة أحمد ، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس، تونس، 2004م.

29. حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح ، محمد لحبيب بن خوجة، تونس، 1989م .

30. أبو حامد الغزالي ،المستصفى في علم الأصول ،تحقيق محمد عبد السالم الشافي ،دار الكتب العلمية ،ط1،1992م.

31. ابن حسن حسن ، النظرية التأويلية عند ريكور، دار تنمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992م.

32. حسين كمال الدين، المسرح التعليمي بين الدراما والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2004م.

33. حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي، دار النشر الألوكة، المغرب، ط1 ،2011 م.

34. حمودة عبد العزيز : البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

35. ـــــ :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م

36. خفاجي محمد عبد المنعم : قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، ط2 ، 1973م.

37. ـــــ : مدارس النقد الأدبي الحديث، طبع المدني، ط1 ،1995م

38. ـــــ : دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط1، 2001م
39.
40. ابن خلدون عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون. دار القلم، بيروت، ط4، 1981م.
41. عبد الدايم يحي إبراهيم ، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للنشر، ط1، 1982م.
42. دايفيد جاسر: مقدمة في الهيرمنيوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1 ،2007م.
43. دي ابراهيم محمد ، نظرية الدرامات الاغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ،القاهرة، 1994م.
44. ربابعة موسى سامح ، جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، د/ت.
45. الراغب الأصفهاني ،المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط5، 2009م.
46. الرافعي مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، 2003م.
47. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1 ،دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء ، 2005م.
48. رشدي محمد حسن. أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1974م.
49. رولان بارث ـ نظرية النص، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، طبعة باريس، 1989م.
50. ابن الرومي، ديوانه، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ، ط3 ،2002م.

51. روبرت سي هول : نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، تح: رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية، ط1، 1992م.

52. ـــــ لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، السعودية، ط2، 1989م.

53. رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط2،1987م.

54. الزعبي أحمد ، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

55. الزمخشري ،أساس البالغة ،إبراهيم القلاني ، دار العربي ،الزائر ، الجزائر ،ط ،1998م .

56. زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للشر، لبنان، ط1 ،2002م.

57. أبو زيد نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 ، 2014م.

58. . الزين محمد شوقي: الإزاحة والاحتمال، الدار العربية للعلوم، الناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

59. سافرة ناجي ومحمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، مكتب وجدي، بغداد،ط1، 2014 م.

60. سعد الله محمد سالم ، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

61. سلام سعيد ، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م.

62. سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م

63. . س . م. باورا ، الأدب اليوناني القديم، تحقيق وترجمة: محمد علي زيد, أحمد سلامة محمد, محمد صقر خفاجة، ط1، د.ت، مصر، 2001م.

64. سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمى لوقا، دار الهلال، القاهرة، 1962م.

65. سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1985م.

66. السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح : محمد إبراهيم أبو الفضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ج2،1974م.

67. شرفي عبدالكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط7، 2007م.

68. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية ، المكتب العربي الحديث للنشر، ط1، 1997م.

69. الشوابكة محمد علي: السرد المؤطر في رواية النهايات ، لعبد الرحمان منيف، البنية والدلالة. منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1 ، 2006م.

70. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط2. 1999م.

71. ـــــــ : في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط3 ، 2000م.

72. شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1 ،2006م.

73. ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

74. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط1، 1426هـ.

75. الصكر حاتم، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م.

76. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط5، 2005م.

77. الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر، ط3، 2008م .

78. طوقان فدوى ، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،1993م .

79. أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الملقب بالمبرِّد، الكامل في اللغة والأدب، ط1 ، تح: عبد الحميد الهنداوي، وزارة الاوقاف السعودية ، ط1، 1998م .

80. عبد العزيز عبد الدايم، النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام، مصر، ط1، 2006م.

81. فائق مصطفى، في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الأيام للنشر والتوزيع. ط1، 2015م.

82. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007م.

83. عفيفي أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق،2001م.

84. الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج34، مج 9، 1999م.

85. غنار سكيربك ونلز غيلجي، تاريخ الفكر الغربي، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة. بيروت، 2012م.

86. غنيمي محمد هلال : الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، 2000م.

87. فاسيلي بودوستنيك وأوفشي ياخوت ، ألف باء المادية الجدلية، ترجمة جورج طرابيشي، ،دار الطليعة، بيروت، ط4، 1999.

88. فان فيليب ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطوليوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1967.

89. فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، د.ط ، 2004م

90. القرشيّ أبو زيد ، جمهرة أشعار العرب، دار نهضة، مصر، ط2، 1999م.

91. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت– لبنان، ط4، 1991م.

92. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، د/ت.

93. كرسيتيفا جوليا ،علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م.

94. كريفش ستيوارت ، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986م.

95. كعب بن زهير، ديوانه، تح: علي فاعور ، دار الكتب العلمية، ط3، 1997م.

96. ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة علي عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996م.

97. كوفحي يوسف محمد ، نظرية الدراما في العمل المسرحي، إضاءات نقدية ورؤى مختلفة، المكتبة الوطنية ،عمان، ط1، 2022م.

98. لفتة ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك ، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2010 م.

99. لوكاش جورج ، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل ،ط1 ،1988م .

100. لايوس ايجري ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط2 ، 2000م .

101. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 1997م.
102. ماضي شكري عزيز ، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، 2019م.
103. عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 – 1938)، دار المعارف، 1977م.
104. . مرتاض عبد المالك ، في نظرية الشعر، عالم المعرفة، ط1، 1989م.
105. مرين عزيزة ، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د. ط، 1980م.
106. مصايف محمد : جماعة الديوان في النقد . نشر البعث، قسنطينة –الجزائر2008.
107. مطر أميرة حلمي ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار المعارف، القاهرة، د/ط. د/ت.
108. مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، ط3، 1992م.
109. ناهم أحمد ،التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط4، 2004م.
110. النادي عادل ، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م .
111. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م.
112. نصار محمد وقاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية، ط2 ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2000 م.
113. نور عوض يوسف ، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمان، القاهرة، ط1 ،1994م.
114. نيمتشاندراجين ، المسرح الهندي : التراث والتواصل والتغير، ترجمة: د. مصطفى يوسف منصور،، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع. 2000م.

115. هلال عبد الناصر ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 ،2006 م .

116. هولب روبرت، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1992م.

117. هيجل، العقل في التاريخ، مجلد1 من محاضرات في فلسفة التاريخ، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2007م.

118. هوسرل إدموند ، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة، فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ، 2007م.

119. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 ، 1998م.

120. وغليسي يوسف ، مناهج النقد الأدبي، دار النشر، جسور للنشر والتوزيع. الجزائر، ط1، 2007م.

121. وليد قصاب، (الاتجاه الديني والخلقي في النقد التطبيقي للشعر عند العرب)، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2004م.

122. وليام وردزورث، مختارات من الشعر الرومانسي الإنجليزي، ترجمة وتقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.

123. ياوس هانس روبَرت ، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، دار الأمان، بيروت، ط1 ،2016م .

124. يقطين سعيد ، السرد العربي ، مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، 2012م.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. Alexander, Thomas. John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature ; SUNY Press (1987) .

2. A. Gethmann-Siefert and B. Collenberg-Plotnikov, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
3. .Boisvert, Raymond. John Dewey: Rethinking Our Time ; (1997) ; SUNY Press .
4. Ducrot Oswald et Todorov Tzevetan ;dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, Edition du seuil1972.
5. Gadamer, Martin;The Historicity of Understanding, Published in: Hermeneutics Readers,1986 .
6. Gadamer, Martin; Being and Time, Translated by John Macquarrie and Edward Robinson, Harpersan Francisco, 1962.
7. Gadamer, Martin; Truth in The Human Sciences, Published in Hermeneutics and Truth, 1994.
8. Gérard Genette, Fiction et Diction, Ed. du Seuil, Paris, 1991.
9. Dostal, Robert j.; the Experience of Truth for Godamer and Heidegger, Published in: Hermeneutics and Truth, Edited by Brice R. Wachterhauser, Northwestern University Press Evaston, 2002 .
10. Hegel and Lukàcs on the Novel," Bulletin of the Hegel Society of Great Britain, 2010.
11. Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963.
12. Macgregor, Economic Thought and Policy (London, 1949)
13. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, eds. The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics," in Hegel, ed. M. Inwood, Oxford: Oxford University Press, 1985.

14. Nach Hegel. Im Sommer ; Philosophie der Kunst oder Ästhetik. 1826.
15. Paul Ricœur ; The Symbolism of Evil Paperback November 12, 1986 ;
16. Taine Hippolyte-Adolphe Histoire de la littérature anglaise ; Paris , Librairie de L. Hachette ; T. 1 ;2000 .
17. T. S. Eliot. The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism ; 2000.
18. Umberto Eco.de la littérature orrast ,Paris 2002, p321.
19. Umberto Eco, La structure absente, Introduction a la recherche sémiotique ,par : Uccio-Torrigiani , Edition : Mercure, Paris,1972.
20. Van Gelder, G. J. H. ، Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem. (1982).

المعاجم:

بالعربية:

1. باسل زيدان، المعجم الجامع، تح: يحي جبر وآخرون، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ط1، 2002م
2. ابراهيم أنيس وآخرون ،المعجم الوسيط ،ج1، دار المعارف ،مصر ،ط3، 1998م.
3. ابن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي/ إنجليزي/فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر، د ط، 2000م.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 8 ، ط3، 1414هـ.
5. حمادة ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985م.

6. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، معجم الصحاح، مكتبة لبنان، ط2، 2017م.
7. الزبيدي عبد الرزاق المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس ، طبعة الكويت،ط2، 2008م
8. زيدان باسل ، المعجم الجامع، تح: يحي جبر وآخرون، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ط1، 2002م .

بالفرنسية:

1. Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française ; juin 2007 .
2 .Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, 2001.

المجلات والدوريات:

1. بارة عبد الغني ، الهرمنيوطيقا والترجمة، مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد133 ، 2008م.
2. تبرماسين عبد الرحمان وآخرون ، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر ،ط1 ، 2009م.
3. جاسم علي متعب ، التناص أنماطه ووظائفه، مجلة واسط للعلوم اللإنسانية، العدد 10، 2000م
4. حبيب الله علي إبراهيم علي ، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء نموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2 . ديسمبر 2012
5. خناري علي كنجيان،، السرد واللغة في رواية التلصص لصنع الله إبراهيم، مقالة في مجلة إضاءات نقدية ، العدد3 ، يوليو 2011م.
6. الزين محمد شوقي: (عالمية هرمينوطيقا غادامير) تر: كاميليا صبحي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 59، 2002م.
7. سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد14 ،2013 م.

8. شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي ،مجلة المسرح، العدد 5 ،القاهرة، 1964م.
9. الموفي قاسم، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس، العدد 15، 1991م.
10. هاشم محمد عبد الله، ظاهريات التأويل ،قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور، مجلة التسامح ،سلطنة عمان ، 2005م.
11 . وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العرب، الجزائر، ط1، 2007م.

الرسائل والأطروحات:

1. حرشوف نوال، مكونات الخطاب السردي في رواية الحالم لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، جامعة لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2015م .
2. دليلة مروك : استراتيجية القارئ في شعر المعلّقات"(معلّقة امرأ القيس) أنموذجا، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة قسنطينة،2009 . 2010 م.

المواقع الإلكترونية:

1. عبدالحكيم درقاوي ، نظرية الهيرمنيوطيقا ، من شيلرماخر إلى بول ريكور، مقال أحمد محمد أبو عوض، مكتبة إلكترونية، منهل الثقافة التربوية،https://www.manhal.net/art/s/21661 اطلع عليه بتاريخ : 2022/03/02م، على الساعة :18:00.
2 - الباحثون السوريون، المحاكاة عند أرسطو: https://www.syr-res.com › article
3 . موقع شبكة مادة الفلسفة، موضوع: أفلاطون:
http://www.philo.edunet.tn/beja/Dic2/Pages/p3.htm
5 . المكتبة الرقمية على الإنترنت أو الفهرس العالمي .ويكيبيديا، موقع : worldcat.org .
6 . مدخل إلى نظرية الرواية، جميل حمداوي www.aklaam.net .
7 .Jean Greisch, (la circulité herméneutique (F.Scleirmacher), http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermeneutique .