المبحث الأول

نظرية الخلق الأدبية.. جذورها وهوية أسسها

التمهيد

توالد النظريات:

يعد العمل الأدبي الابداعي من الاشكاليات المتشعبة التي جعلت النقاد والباحثين تائهين في دهاليز ها، لما فيها من تفر عات وانواع تتميز الواحدة منها بخصائص معينة تبعا للرؤى الاجتماعية والفكرية والسياسية المنبثقة في مرحلة من المراحل والقابعة تحت وطأة العصر المميز عن غيره، فالتسلسل الزمني –التاريخي- والتأثيرات البيئية والسلطة السياسية وغيرها لها سلطتها الواضحة على العملية الابداعية برمتها، لذا فمحاولة الخوض في غمار نظرية الخلق الأدبية وبيان جذورها الفلسفية والأسس التي استندت اليها، تتطلب -في الاقل- بيان انبثاقها كنظرية في ضوء الخلفية السابقة بوصفها نظرية لم تنطلق من فراغ، بل مستندة الى ماض وان خالفته بالمفاهيم والآراء، و هذا الماضي تجسّد بنظريتي المحاكاة والتعبير، ولا يهم بعد ذلك مدى تأثيرها بالنظريات التي تلتها لانها كثيرة ولايسمح مجال البحث التطرق اليها.

إنّ للتأثيرات البيئية والسلطة السياسية والايديولوجيات وطأتها التي لا تذكر على العملية الادبية، ففي العصور القديمة وتحديدا في البيئة اليونانية نجد ان نظرية المحاكاة قد تسيّدت على الافكار ولا مجال للافلات من حكمها، فهي الموجه الاعلى للمبدع الذي عليه ان لايخرج عن طوعها مهما كان الأمر فهو خاضع لسلطتها ولا يعمل الا على وفق قوانينها.

هذه النظرية أخذت بعدين أساسيين على يد الفيلسوفين افلاطون وتلميذه أرسطو، فافلاطون اكد على ان المحاكاة التي يقوم بها المبدع للطبيعة ما هي الا محاكاة زائفة لانها محاكاة للمحاكاة، وعلل ذلك بوجود عالمين احدهما مثالي والآخر حقيقي واقعي. لذا فان الشاعر عندما يحاكي بعمله الادبي الواقع انما هو يحاكي الزائف المبتعد عن الاصل وهو المثالي. اي ان العمل الادبي على وفق هذا التصور نقل حرفي لا ابداع فيه كما هي حال المصور الفوتوغرافي.إلاّ ان الأمر يختلف عند أرسطو عندما اكد على المحاكاة ولكنه عدّل فيها بقوله: انها يجب ان تكون محاكية لما ينبغي ان يكون او ما سيقع وليس ما كان واقعا في الماضي.وهي بذلك تمثل عملية محاكاة للانطباعات الذهنية ومشاعر الناس لا محاكاة للاشياء والظواهر الواقعة في الطبيعة.وهذا يعني ان ارسطو كان مؤمنا باهمية التفسير العقلي للنظر الى العمل الادبي وبقيمة الطبيعة كمصدر للابداع تبعا لمنهجه الاستقرائي؛ على العكس من افلاطون الذي تسيّد المنهج التأملي الفلسفي المؤكد على ان العمل الابداعي لغز غامض لايمكن فك رموزه الا باللجوء الى الالهام الذي ينبع من مصادر خفية تقع في عالم الغيبيات السماوية أي (ربات الشعر) كما يذكر النقاد.

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين الفيلسوفين ومن جاء بعدهما حتى العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر فان نظرية المحاكاة تؤمن بان العمل الادبي واقع تحت أسر الواقع الخارجي ولا أهمية للنص والمبدع، وبنظرتها هذه تجدها انحدرت الى هاوية التقوقع والانحسار في زاوية محددة ووصلت الى طريق لاندفع فيه إلاّ بتقويضه. ونتيجة للتغييرات السياسية والاجتماعية التي طرأت في أوربا إبان القرن الثامن العشر انبثقت نظرية التعبير لتكون الانطلاقة المعارضة لنظرية المحاكاة، ولاسيما من حيث نقلها مشاعر المبدع، فهي تؤمن باطلاق العنان للحرية الفردية للتعبير عما يساورها من افكار ومشاعر وعواطف من دون اخضاعها لمقاييس محددة تحد من ابداعها.وتمثل بذلك باعادة خلق الحياة من وجهة نظر ثانية مرتبطة برؤية المبدع الخاصة عبر انفعالاته وعواطفه الجياشة التي تدفعه لذلك.

هذه النظرية برزت على السطح بعد بروز الفلسفة المثالية التي يعد (كانت) رائدها و من جاء بعده امثال (هيغل)، و هي الفلسفة التي انبثقت من واقع الطبقة البرجوازية وتأكيدها على الفردية. (فكانت وهيغل) اكدا على ضرورة تفسير الفن من زاوية المبدع الفنان؛ أي الاهتمام بالذات وجعلها بؤرة الاهتمام بعد ان كانت الذات غير موجودة، بل منفية من مركز الشعور بحسب المحاكاة. [1].

وفي ضوء ذلك نجد ان الفنان بمحاكاته لانفعالاته الداخلية ومحاولته تعميمها ونقلها الى الآخرين انما هي صورة أخرى من المحاكاة القديمة القائمة على محاكاة العالم الخارجي ونقله للآخرين. لذا وعلى انقاض نظرية التعبير انبثقت نظرية الخلق كردة فعل اعطت للعمل الادبي قيمته وهيبته بعد ان سلبت حقوقه في ضوء الاعتماد على مقاييس الواقع الخارجي في نظرية المحاكاة والاعتماد على رؤية الفنان ونقل تجاربه الخاصة تبعا للانفعالات التي تجيش في صدره في نظرية التعبير.

المحور الأول: جذورها الفلسفية والتيارات النقدية الداعمة لها

تعود جذور نظرية الخلق الى أواخر القرن التاسع عشر وهي المرحلة التاريخية التي اتسمت بالسقوط والاضطراب بمختلف المجالات المتنوعة السياسية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك، و هذا ما انعكس على الرؤية الايديولوجية للتفكير في الادب والتنظير فيه.

وبما انها جاءت كردة فعل على نظرية التعبير ووجود تقارب زمني بينهما فانها تتمتع بصلات وثيقة مع نظرية التعبير ولاسيما من حيث منظريها. (فكانت) الفيلسوف الالماني صاحب النظرية الجمالية وما تبعه صاحبه (هيغل) يعدان المؤسسين الحقيقيين لهذه النظرية؛ فـ(كانت) على سبيل المثال عندما ثار على نظرية المحاكاة و عزل العمل الفني عن ارتباطاته الواقعية الخارجية ومقاييسه المجحفة والحقه بالمبدع، فانه فصل مرة اخرى بين العمل الفني والمبدع من خلال الفصل بين الشكل والمضمون.فهو قد " عزل العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن

المضمون وجعل منه مطلقا في ذاته ومما قاله: يجب ان لانشغل بالنا بمسألة وجود الشيء فعلا وهكذا انتصرت الشكلية وانتحر التجريد " [٢].

وقد أغرق (كانت) نفسه بالمثالية الذاتية حتى وصل الى مرحلة التطرف. فقد فصل بين الجميل الممتع والمفيد وأسس قاعدته على كون العمل الابداعي مجردا من المنفعة تماما وخاضعا للمتعة التي تحققها الجمالية المبثوثة فيه، وهي على العكس من نظرة افلاطون الذي نادى بالمنفعة على حساب الجمالية.أي انها عملية ابعاد للغايات المتمخضة عن العمل والتذكر لها واعطاء الوسيلة التي تنحصر في اطار الشكل القيمة العليا بالاحترام. لذا نرى (كانت) يتجه الى العمل الفني في ذاته وفي داخله والانكفاء على دراسته والتمتع بصياغاته الجمالية المتنوعة لانه ذو بنية منغلقة على نفسها وتصطبغ بجوهر جمالي محدد متميز عن غيره [٣].كما اكد على ضرورة ان يكون الحكم النقدي على العمل صادرا عن الذوق، وينبغي ان يكون ذاتيا كذلك.

أما (هيغل) فكانت خطواته اكثر تعارضية مع (كانت) وانه خطى في هذا المجال اشواطا مهمة حسبت له واحتل على غرارها مكانة مهمة في المانيا وعدّ مصدر الهام للكثير من الفلاسفة والنقاد الذين جاءوا بعده، ومثلت فلسفته مصدرا غنيا لاغلب النظريات والمذاهب التي تتصارع بشأنها الافكار، فهو قد تجاوز حدود المثالية الذاتية عندما تمكن من ربط ما هو مطلق وعام بما هو نسبي، وكذلك عند ربطه فئات الجمال المتنوعة بشواهدها المحددة في التاريخ، وتكمن معارضته لكانت من حيث مجاهرته باتحاد الشكل مع المضمون وعدّهما صنوين متحدين يؤثر احدهما في الآخر بعد ان كانا منفصلين عند (كانت). [٤] ولكنه على الرغم من ذلك يرى " ان مضمون الفن فكرة الجمال (المستقلة) مهما يكن مظهره الاجتماعي او العملي " [٥].

وقد كانت لـ (برادلي) رؤيته المطابقة لفكرة الجمالية في النص وذلك عندما تحدث عن الشعر لاجل الشعر وهي جملة تقول جملة من الاشياء " أولا ان هذه التجربة هي غاية في ذاتها وانها جديرة بالعيش لذاتها؛ وان قيمتها ذاتية صرفة.ثانيا ان قيمتها الشعرية ليست الا هذه القيمة الذاتية عينها.فقد يكون للشعر قيمة بعيدة ايضا

باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لانه قد يعلمنا شيئا او قد يرفق من عواطفنا او يدعو الى قضية خبرة؛ أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة وليس هذا مما يسيء الى الشعر في شيء وانما هو العكس، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الاسباب ايضا، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها ان تحدد القيمة الشعرية فالقيمة الشعرية لايمكن الحكم عليها الا من داخلها " [٦]، فهي تمثل عملية التركيز على البنية الداخلية المتضمنة اتحاد الشكل مع المضمون من حيث تحقيق الاغراض الجمالية لا نقل التجربة بواقعها الخارجي أو الداخلي المعبر بالانفعالات، وفي ضوء ذلك فالبنية مفهوم " يشمل كلا المضمون والشكل بقدر ماينظمان لاغراض جمالية، فالعمل الفني قد اعتبر اذن نظاما كليا من الاشارات او بنية من الاشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا " [٧]،

ولـ(تيوفيل جوتييه)انطباعاته الخاصه بشأن هذا الموضوع عندما ركز على اهمية الفن من حيث كونه وسيلة مغلقة على ذاتها وليست لها غاية ما، وعلى اساس هذه الوسيلة تتحقق للفن استقلالية تامة تمكنه من الاختلاف عن غيره، كما أكد على مسألة استبعاد كل ما هو نافع والتركيز فقط على المتعة المتحققه جرّاء الجماليات المبثوثة فيه [٨]، كما ذكر رتشاردز ان بعض الدوائر الفكرية التي كانت سائدة في تلك الحقبة انتشرت فيها تلك النظرية التي تعد الفن قيمة مكتملة بذاتها ودراستها تقتضي فصلها عن القيم الخارجية عنها.

هذه النظرية تؤكد على أهمية الفصل بين الشكل والمضمون واعطاء الاولوية للصياغات الشكلية بوصفها قائمة على الفضائل الجوهرية المجردة والمتحققة عبر الجمالية الخاصة. [٩]. كما أكد رتشاردز على اهمية التفكير العلمي الذي اثر جليّا على التجربة الابداعية وطوّقها بطوق التجريب فهو يقول: " ان الاعتقاد بان التجربة الجمالية تجربة فريدة كاملة ويمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب اخذ يبرز منذ بداية التفكير العلمي في الجماليات تقريبا وفي معظم الاحيان لم يكن هذا

الاعتقاد الا نتيجة لتطبيق جزء من المنهج العلمي على ميدان الجماليات و هو المنهج الذي يقضي بقصر البحث عن شيء واحد فقط في المرة الواحدة " (١٠).

ويعد التجريب في الابداع الادبي المكمل الآخر للعقل، والتجريب الذي نشط هو التجريب اللغوي الذي تنوعت بواعثه واختلفت، وكانت في مقدمتها النزعة الانسانية الداعية الى التغيير من كل اشكال الثوابت الباعثة للملل، وقد جاءت آراء جاكوب كورك بهذا الصدد غنية .اذ أكد ان الكتّاب استخدموا التجريب من " اجل استغلال سلطان العلم والحفاظ على عصريتهم لكنه كان هناك اعتقاد سائد بان الجمال يمكن ان يماثل البدعة، ان المبدأ القائل ان العمل الفني يجب ان يجسد بعض الاضافة في الادراك القديم في الاقل قدم الرومانسية التي تفهم التجريب الجمالية على اساس انها احساس الاكتشاف أو التحول " (١١)

وسعى التجريب اللغوي منذ البدء الى عملية التخلص من اللغة التقليدية والتعويض عنها بما يلائم فكر الانسان وابداعاته لانه يرى بان الانسان وعالمه وكل ما يحيط به انما هو نشاط خاص وثمرة لنشاطاته الفكرية لهذا يقول جاكوب كورك " والذي حفز الكتاب التجريبيين ليس غير الاحساس الحاد بالطغيان الذي مارسته اللغة التقليدية " (١٢)

وعلى هامش خضوع العمل الفني لسلطة قوانين العلم والتجريب وتحويله الى مجرد علم تتحقق غايته عبر صياغاته الداخلية، فان- بندتو كروتشيه- قد تأثر بهذا الامر وتبنى فكرة المشابهة ما بين العلم والفن.فهو يرى ان الابداع العلمي قائم على المفاهيم والفرضيات ومتمخض عن المعرفة المنطقية المستندة الى التجريدية الكاملة للحرية الفردية، في حين ان الابداع الفني يعاكس هذه النظرة تماما وذلك عبر اتكائه على الحدس الناشئ عبر التصور والخيال و هو ما يجعل المتلقي يدخل في اعماق الشخصية للكشف عن مكنوناتها؛ كما ان تركيزه على التصوّر في الابداع الفني تأكيد على استقلاليته عن الابداع العلمي.لان الصور الفنية المتحققة عبر الخيالات

المتحررة تكون سابقة على الصياغات الشكلية، فهي التي تؤسس القوانين الخاصة لها لا ان تعتمد كما في الابداع العلمي على قوانين مرسومة مسبقا.

هذا التركيز على الحدس من وجهة نظره ضروري بوصفه عملية تتم على مستوى الروح، وما الاداة أوالوسيلة إلاّ وسيط للتوصل. فقد أكد على ان الوجود الحقيقي للعمل الفني يكمن في داخله بوصفه حدسا باطنا او تعبيرا تم على مستوى الروح قبل ينتقل الى المتلقي عبر وسيط مادي.لذلك فهي عملية تركيز مباشرة على الطاقة الروحية للعمل الفني لهذا سمّى فلسفته بفلسفة الروح [١٣].

والى جانب معطيات بناء نظرية الخلق ينبغي الاشارة الى التيارات النقدية الداعمة لها، والتي في ضوئها استبانت معالمها وخصائصها، وعليه سنذكر أربعة من التيارات الرئيسة وهي:

١. فرديناند دي سوسير

بعد ان أخذت اللسانيات المقعد الأساس في الدراسات النقدية تغيّرت المفاهيم وانقلب ما كان متوارثا من الأسس والثوابت. إذ كان الاتجاه السائد في دراسة النصوص الأدبية يركز على الواقع الاجتماعي المحيط بها؛ والبواعث النفسية الخاصة بالمبدع وغير ذلك.أي الاهتمام بالمبدع وبما يحيط بالنص والاعتكاف على دراسته لايجاد العلاقات المشتركة التي أدت الى بروزه بهيئته النهائي، ولكن بعد ان اخذت اللسانيات شوطا في الشهرة والتداول على يد دارسي الأدب نشطت الرؤى بخلاف السابق؛ وذلك من حيث الاهتمام بدراسة النص الأدبي داخليا من دون اللجوء الى المؤثرات الخارجية التي أوجدته حتى وان كان صاحب الابداع نفسه. أي التركيز على أدبية النص من خلال الاهتمام باللغة والسياق وترك الأدب وما قدمه النص من معطيات جمالية؛ وقد أشار ليونارد جاكوبسون الى ذلك بقوله: " غير انه ما من مجال لانكار ان البنيويين الاوائل قد ارادوا ان يأتوا الى العلوم الانسانية بمنهج علمي

صلب واعتقدوا ان لديهم نموذجا مناسبا لهذا المنهج هو الانموذج الذي قدّمته الالسنية البنيوية " [١٤].

وبهذا التحول الفكري كان لابد من منظرين يجيدون التلاعب في تسخير الأدب وتوجيهه وجهة واحدة؛ و هي وجهة الغوص في النص الأدبي . لذلك برز في هذا المجال العالم السويسري فرديناند دي سوسير وخطى بآرائه أشواطا واسعة جعلت منه فيما بعد الملهم الاكبر للذين نظّروا بعده، وتكمن أهمية آرائه بوقوفه على النظام اللغوي المكون لاي نص وتحديد شروطه وهيئته، إلاّ انه لم يستطع الاحاطة بجميع ما تحويه اللسانيات من تفاصيل وبقي بحثه يدور في الجانب اللغوي المحض من دون التوسع في النظر الى معطيات الكلام.اذ نجد ثنائياته التي وضعها تحدد سيره اللغوي بخط واضح؛ فهو لم يهتم بالجملة وتحليلها بتهمة انها تنتمي الى الكلام الذي لايرتقي الى مستوى اللغة " بوصفها نظاما بنيويا يشكل اساسا لكل استخدام لغوي او لكل كلام سواء كان نطقا ام كتابة " [١٥]؛ بل انه اهتم بالصوت والمورفيم أي الوحدات الصرفية، فضلا عن الوحدات الصغرى التي تشكل الانساق التي بدورها تصل الى النظام العام أو الكلي.

هذا التوجه المحدد في بحثه راجع الى كونه احد العلماء البارزين في ميدان (علم اللغة العام) وما الآراء التي قدّمها الباحثون والنقاد إلاّ محاضرات كان قد القاها على طلبته وجمعوها له فيما بعد تحت عنوان (محاضرات في علم اللغة العام) عام ١٩١٥.اي انه في حديثه عن الجانب اللساني لم ينسلخ عن هذا الماضي (الفيلولوجي).

بقي ما قدّمه يدور في هذا الميدان ولكن على الرغم من هذا التقيّد من جانب واحد جاءت آراؤه في الجوانب الأخرى بداية الطريق لتكوين المنهج البنيوي.وعليه ان الظروف أصبحت مهيأة " لظهور ما يسمى بالنموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون فيما بعد بتطويره ليصبح اساس المقاربة النقدية (البنيوية) للنصوص الادبية " [١٦] ويبدو ان استفادة البنيويين من الميدان اللغوي أو علم الالسنيات الحديث على هذا النحو جاء من زاويتين: الأولى تتضمن التطبيقات المباشرة وما حققته من نتائج

في الأدب مباشرة بعد ان كانت محصورة في اطار لغوي بحت، فضلا عن ان ميدان الأدب هو باب واسع لاستيعاب المتغيرات اللغوية وما تفرزه من دلالات، وهذا ما ادى في نهاية الأمر الى ظهور علم أو منهج الاسلوبية، والثانية تتضمن التطلع الى الالسنية بوصفها المثل الاعلى للعلم؛ لانها تمتلك الأنظمة والقوانين المحكمة التي تصف أبنية اللغة وتراكيبها من دون الحكم عليها. أي اجراء التحليل ورفض التقييم [١٧]. وعليه نجد ان كشوفات دي سوسير المهمة في علم اللغة الخاضعة للفكر البنيوي اصبحت طريقا اهتدى به كل الذين جاءوا بعده.

٢ -الشكلانية الروسية

بعد الركائز التي جاء بها سوسير وما آلت اليه من ترسيم الملامح الاولية للمنهج البنيوي في ضوء الانتماء اللغوي البعيد عن المؤثرات الخارجية المتداخلة التي لاتجد لها السلطة والحظوة في خلخلة النسق النصي الذي يعتمد عليه المنهج كوحدة للدراسة المفضية الى الدلالات، جاءت حركة الشكلانيين الروس وخطت بالمشروع البنيوي اشواطا متقدمة في ضوء الرؤية التي انطلقت منها؛ وقدّمت انموذجا للدراسات اللغوية الفاعلة بعد سبر اغوارها مما أدى الى ترك بصمات واضحة المعالم على الفكر البنيوي وحددت ملامحه وجعلته يتخطى الرؤية السطحية والتعمق في البذيات المكونة للنص الأدبي المكتوب على اختلاف قائليه ورؤاهم واختلاف انتماءاتهم للبيئة والثقافة.ومن هذا المنطلق يمكن عدّ " حركة الشكلانيين الروس من ابرز الجذور التي ساهمت في انبثاق المنهج البنيوي " [١٨]، بل ان عبد العزيز حمودة قال عنها انها بنيوية مبكرة حسبما جاء به المؤرخون في مجال النقد الأدبي الذين أكدوا على ان حركة الشكلانيين الروس مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنيوية كمنهج دراسي للنظام اللغوي في ضوء النص [١٩].

وللبحث عن البدايات التي أسهمت في تشكيل هذه الحركة ينبغي الرجوع الى الائتلاف الذي أدى الى تكوينها بصورتها النهائية، فالشكلانية أبصرت النور بعد

اندماج حلقتين دراسيتين مع بعضهما وهما حلقتا " موسكو وسان بتروسبورغ خلال السنوات ما بين ١٩١٥-١٩٣٠ وضمت شخصيات مختلفة " [٢٠]؛ فقد تأسست حلقة موسكو اللغوية عام ١٩١٥ وركزت على أهمية الأساس اللغوي بكونه الاداة القابلة للدرس من اجل الوصول الى المغزى المقصود، بينما تأسست بتروسبورغ عام ١٩١٦ متبعة المنظار نفسه الرامي الى الخوض في مضمار الدراسة اللغوية واستنطاق النصوص للوصول الى الدلالة.

وبحسب الاتفاق الفكري هذا حصلت هناك نقاشات واجتماعات وندوات بين الحلقتين وتأسست بذلك حركة الشكلانيين الروس، وعلى الرغم من المرحلة التاريخية التي أسهمت في هذا التكوين يرى بعض النقاد والدارسين ان الانبثاق الحقيقي لهذه الحركة يمكن ارجاعه الى مقال نشره احد زعماء حلقة بتروسبورغ وهو فيكور شكلوفسكي عام ١٩١٤ تحت عنوان (الفن كذسق) وهو مقال " أشبه بميثاق للمنهج الشكلي " [٢١].

ومهما يكن من أمر التشكيل والانبثاق الحقيقي فانها حققت في مجال الأدب أثرا واضحا عن طريق " ارساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس؛ رافضة المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت تؤلف جوهر الموروث النقدي من قبل " [٢٢]

واذا ما أردنا الخوض في مجال ما حققته الشكلانية الروسية من انجازات على الصعيد الأدبي فان ذلك يتطلب منا غوصا عميقا وهذا الغوص سيكون طويلا يتنافى مع موضوع بحثنا؛ لذلك سنركز على بعض المعطيات التي ركزت عليها الشكلية أهمها دراسة الأثر اللغوي الأدبي بمعزل عن محيطه، منطلقين بذلك من مفهوم الاستقلالية الذاتية، وهذا لديهم يكون في جانبين " الاستقلالية في علم الادب بوصفه مقاربة علمية؛ وفي الأثر الأدبي بوصفه مادة بحث نوعي، وبهذا تنقطع الشكلانية عن المفهومات السائدة في الحلقات التقليدية والاكاديمية التي تعرض العمل الفني على مقاييس السيرة الذاتية والاجتماعية والفلسفية والنفسية " [٢٣]، وهم بهذه الرؤية

الفكرية حوّلوا مسار الاهتمام من المبدع والمؤثرات المحيطة بالنص الى النص نفسه.فهم ركزوا فعالية دراستهم على الادبية المكوّنة للادب وليس بدراس الأدب أو وظيفته الجمالية.وعليه ان عملية فهم النصوص لاتستند الى المرجعية الآنية الواقعية، بل الى ربطها بنصوص مماثلة لها حتى يمكن تحقيقها على نحو جوهري مقبول، وقد انطلقوا في تفعيل نظريتهم هذه من خلال التركيز على جانب واحد من النص وهو الشكل من دون المضمون، فانصار الشكلية يرون ان النص يكون فعالا بشكله عن طريق خواصه اللغوية المتعددة كالصوت والصرف والتوازيات وغير ذلك، وليس للمضمون ميزة تذكر.اذ ان المعاني المتولدة والافكار المعروضة تتداعى في النص على أساس من الذرائع الخارجية التي يلجأ اليها المبدع، وهي ليست جديرة بتقليب موازين النظر على أدبية الأدب.

هذه النظرة نراها تختلف عن جوهر البنيوية الحقيقية التي ترى ضرورة دراسة الاثنين معا لانهما يستحقان العناية نفسها.واذا ما ربطنا اهتمام الشكلانيين هذا بالمدارس الأدبية التي كانت سائدة في أوربا آنذاك؛ فاننا نجد ان الشكلية استندت بذلك الى المذهب الرمزي الذي كان مهتما بالامور الشكلية بوصفها الادوات الفاعلة للتوصيل الرمزي.اذ ان الرمزيين يرون بل ويراهنون على قدرة الشكل على ايصال المكنونات الفكرية على أساس من الاستقلال والذاتية وانه قادر على جعل اللغة أكثر تطورا وحضورا عن طريق الادوات المكونة له وهي الاصوات والكلمات والايحاءات والتراكيب والتوازيات المتنوعة وغير ذلك، ولكن هذا الاتباع لم يدم طويلا حتى تحوّلت نظرة الشكلانية الى ما جاء به المستقبليون من آراء ولاسيما انهم على خلاف مع الرمزيين في الكيفيات الموجبة لفهم أدبية الأدب ودراسته على الرغم من اتفاقهم معهم على جوهره؛ كون الكلمة هي الأساس في الفهم وليس ما يصدر عنها من معنى. والمستقبليون بهذه النظرة تمكنوا من " ان يخلّصوا الدراسات الادبية من اثقال العلوم الأخرى، فموضوع علم الادب عندهم يجب ان يكون دراسة (الخصيصات النوعية) للموضوع الأدبي التي تميزه عن مادة اخرى وكان

جاكوبسون رائدهم في هذا المجال؛ بينما كانت المناهج الأخرى تركب الأدب من اطراف مثل الحياة الشخصية وعلم النفس والسياسة والفلسفة، ويؤكد الشكلانيون ان هذه الاطراف ماهي إلاّ موضوعات لعلوم كثيرة ذات خصوصية واضحة " [٢٤].

وبما ان التركيز منصب على الشكل بهذه الخصوصية فان الأدوات الموجبة لتشكيله كانت محطة اهتمام الدراسة واولها كان الصوت.إذ ركزت الشكلانية على دراسة الاصوات بوصفها وحدات متكاملة غير قابلة للتقسيم؛ وانها تختلف فيما بينها من حيث ادائها مهمة العمل داخل النص؛ فلكل صوت ميزة في النبر ووقع في احداث متعة ايقاعية على نحو متناسق، فضلا عن قيمته باعطاء الدلالات الموحية عبر ارتباطه بالمعنى، فالدال الصوتي صنون لايفترق عن المدلول المعنوي لاحداث الدلالة. كما ان الشكلانية ركزت على دراسة التوازيات في النص باختلاف اشكاله، فهناك التوازي القائم على مستوى الترتيب والتنظيم المعجمي، والآخر القائم على أساس من التنظيم في الصياغات التركيبية المبنية على المقولات النحوية والآخر القائم على أساس من التأليفات والموافقات الصوتية المتنوعة التي تعطي للنص انسجاما معبرا يفضي الى تنوع الدلالة. وهناك تركيزات أخرى ركزت عليها الحركة الشكلانية داخل النص لايسعنا مجال البحث ذكرها.

واذا ما انتقلنا برؤيتنا الى الحركة في نهاياتها المتأخرة فاننا نجد ان الشكلانيين قد غيروا جزءا من نظرتهم تجاه الواقع فبعد القطيعة التي تبنتها (الشكلانية) مع الواقع الاجتماعي وتأثيراته في النصوص جاءت الرؤية متعاكسة في اطوارها المتأخرة من حيث " اقامة صلة بين الاعمال الأدبية والسياق الاجتماعي الثقافي، ويؤدي مفهوم السلسلة هنا دورا رئيسيا.اذ تعد المواد الأدبية عناصر متعددة المعاني فتظهر في السلسلة الادبية مثلما تظهر في السلاسل غير الادبية(الاجتماعية-السياسية) وعندما تتغير وظيفة كلمة أو تعبير في هذه السلاسل لا يتأخر صداها عن الظهور ضمن السلسلة الأدبية " [٢٥].

ونتيجة للضغوطات العديدة التي تلقتها الشكلانية ولاسيما السياسية، منها بدأت الحركة بالافول والتقوقع والانتهاء على الرغم من عمرها المحصور ما بين (١٩١٥-١٩٣٠) وتسيّدت حلقة براغ الساحة بعد ذلك واستقطبت مؤسسي الشكلانية. والضغوطات هذه جاءت بسبب العيوب التي لحقت بها واهما كما يرى (ايخذباوم) وهو احد اعلامها " الغموض الذي يلف آراءهم وتجاهلهم لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، ويرجع ذلك الى ان دراساتهم انصبت بشكل أساسي على تحليل النص " (٢٦)

٣ -حلقة براغ التشيكية (*)

بعد الجهود الحثيثة في مجالي الأدب واللغة التي بذلها الاوربيون وكانت علامات شاخصة لايمكن انكارها أو تجاهلها؛ نجد في الطرف الآخر أي في القارة الامريكية حركة أخرى دائبة ساعية لتحقيق المنطلقات نفسها التي ركز عليها الاوربيون في دراساتهم؛ وعملت تحديدا في الزمن الواقع بين الحرب العالمية الاولى والثانية واتخذت من (التشيك) منطلقا مكانيا ولهذا يطلق عليها بعض النقاد والباحثين اسم البنيوية التشيكية، فهذه الحلقة جاءت أساسا لتكميل مشوار الشكلانية الروسية ولاسيما بعد ان " ضمت مهاجرين اليها مثل جاكوبسون وتروبتسكي اللذين حققا هذه الاستمرارية " (٢٧)

هذه الحلقة وضعت خطواتها الاولى عام ١٩٢٦ عندما تابعت الشكلانية في الفكر إلاّ ان الانبثاق الحقيقي لها والفعلي كان عام ١٩٢٨ عندما قدّم ثلاثة علماء روس وهم جاكوبسون وتروبتسكي وكارشفسكي بحثا علميا تضمن الاصول الاولى لهذه النزعة؛ وذلك في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي عقد بلاهاي بهولندا، وفي عام ١٩٢٩ اصدروا بيانا بينوا فيه نظرتهم من هذه القضية؛ وكان ذلك في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي عقد في براغ، وقد استخدموا مصطلح (بنية) بالمعنى ذاته المستعمل الآن؛ ودعوا فيه الى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجا علميا

وصالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها.[٢٨]، وهم باصطلاحهم (البنية) وجعلها ثوبا للبنيوية كمنهج يكونون سباقين في هذا المضمار على كل من دي سوسير لانه لم يستعمل هذا المصطلح بلفظه هذا، بل استعمل لفظة النظام والنسق وعلى الشكلانية التي اطلقت مصطلح الشكل كمفهوم عام.

ركزت هذه الحلقة في دراستها للغة الشعرية على جملة من القضايا المهمة كان أهمها التزامهم بالمحور التزامني الآني في ضوء الانتماء الى النص على الرغم من عدم تجاهلها المحور التعاقبي للغة من حيث رؤيتهم القاضية بانها مفيدة لكشف قوانين البنية في الأنظمة اللسانية، كما انهم ركزوا على دراسة العناصر اللغوية الفاعلة في النص مبتدأين ذلك من دراسة الاصوات ولاسيما في النصوص الشعرية، ونظام المفردات الشعرية، وهذا ما دفعهم الى تحديد نظرية في معنى الشعر، ونظرية في علاقات التتابع، والاهتمام بالبنية النحوية من خلال التركيز على التشكيلات التركيبة المتضمنة لهذه البنية [٢٩]. وقد أكد موكاروفسكي على ضرورة اخضاع العمل الأدبي لآلية التحليل كونها ناتجة من اندماج محصلة قانونين معا هما الحركة الداخلية للبنية والتداخل الخارجي، فضلا عن تمييزه بين الدال والمدلول أي بين البعد المادي للرمز الأدبي (الحدث المصطنع المعادل للدال) وما يفعله به الفاعل حسب التفسير (الموضوع الجمالي المعادل للمدلول)، واستنادا الى ذلك تنتج موضوعات جمالية مختلفة، كما انه اولى عنايته بالطريقة المعقدة التي من خلالها يمكن تفسير المعايير الجمالية والاجتماعية وما يحدث جراء ذلك من تأثيرات متباينة فيما بينها وبصورة خاصة العلاقات المتغيرة بين معايير قديمة وحديثة، كما ان الآراء التي جاء بها فوديشكا بشأن البنية والتطور الأدبي تعد استمرارا لما جاء به موكاروفسكي إلاّ انها تنطلق من مبدأ التركيز على المعطى الاجتماعي. أي الانطلاق من المادة الجمالية لتفحص الأوجه المختلفة للعمل الادبي المنجز [٣٠].

ومهما يكن من أمر المدة الزمنية التي عملت خلالها حلقة براغ اللسانية وذلك من عام ١٩٢٦-١٩٤٨ فان المفاهيم الألسنية كانت مسلّمات أساسية لتأسيس منهج

بنيوي قادر على دراسة النصوص من زاوية مغلقة والكشف عبر انساقها الصغرى والكبرى وصولا الى النظام العام عن الدلالة على الرغم من عدم أهميتها من المنظور البنيوي.

٤ -النقد الجديد –الانغلو -امريكي

لم تكن امريكا بعيدة عن الدراسات اللغوية المماثلة لدراسات الشكلانيين الروس واصحاب حلقة براغ التشيكية، بل انها خطت في هذا المجال خطوات واثقة رسمت ملامح التجديد في تيار شاخص في الساحة النقدية والأدبية على السواء إذ أدت " ابحاث الناقد الامريكي جون كرورانسوم في مجال الشعر والنقد وبخاصة تحليل دراسات النقاد الانكليز والامريكان مثل رتشاردز وامبسون واليوت وايغورنترز الى ظهور مدرسة النقد الجديد التي دعت الى ضرورة وجود ناقد معني بموضوع نقده مباشرة دون الاهتمام بمعانيه او مؤثراته الخارجية " (٣١).

وقد ناقشت حركة النقد الجديد جملة من القضاية الأدبية والنقدية أهما رؤية اصحابها بضرورة عزل النص عن كل ما يؤثر فيه من الخارج أي محيطه والبيئة وكذلك المبدع الصانع للنص؛ واعتبار النص كينونة قائمة بذاتها لا تأبه بالثقافة وكل ما يطرأ فيها من تحولات، ولا اعطاء الزمن قيمة تذكر.اي ان مبادىء النقد الجديد في جوهرها ترفض " المنهجيات التاريخية الوضعية والسيرية الذاتية، وخاصة المحاولات الرامية الى تفسير النص انطلاقا من اصله، مثل الوهم التكويني الخاص بالوضعية والنقد الماركسي اللذين يفسران العمل الادبي على قاعدة اسبابه الخارجية " (٣٢).

كما انها ترفض مطلقا ان يكون هناك مقصدا للمؤلف يجب الوقوف عليه وتعارضه بشدة وكذلك الانطباع التأثري الذي يتعامل مع الأثر الأدبي من منظار ما يحدث فيه من انفعالات، فضلا عن انها ترى مايشاع من كون الشعر في أساسه ينقل رسالة سامية وهذا بالطبع يحيل النص الى الواقع الخارجي بوصفه محاكاة له ما هو

إلاّ و هم يجب الحياد عنه. لذلك كرّست الجهود لدراسة اللغة الشعرية عبر انعزالها الكلي عن جميع المؤثرات من اجل ابراز خصائصها المميزة.

و قد جاء كتاب رتشاردز (مبادىء النقد الأدبي) تطبيقا فعليا لهذه الرؤية ولاسيما انه فرق ما بين اللغة العلمية أو المرجعية واللغة الانفعالية أوالتعبيرية، و هذا يعني ان اللغة الأدبية الشعرية تنقل لنا التجربة الشعورية عن طريق ما يتناثر من انفعالات داخلية تجعل العمل قيمة مقبولة يمكن تسميتها بالعمل الشامل.

وفي ضوء ما تقدم نجد ان كثيرا من النقاد الجدد قد اقتبسوا من كتاب رتشاردز الفكرة العائمة التي تنص على ضرورة كون العمل الادبي بذية عضوية مستقلة؛ ويجب النظر اليها بصورة منفصلة عن سياق الكاتب، كما انهم مالوا بتوجههم نحو ما هو فردي على العكس من الرؤية الشكلانية والتشيكية التي ترنوا الى العام والاهتمام بوصفه [٣٣].

ونتيجة لما جاءت به حركة النقد الجديد من افكار وتطبيقات فان نقادها واعلامها الفاعلين سيطروا على حركة النقد في ذلك الوقت؛ واصبحت آراؤهم دساتير مبوبة يحتذى بها، ومن ابرز هؤلاء النقاد –بلاكمور وآلن تيت وروبرت بن وارن وكلينيث بروكس وغيرهم [٣٤]

هذه الحركة (النقد الجديد) لم تكن الوحيدة في دراسة الأثار الأدبية بالاستناد الى علم اللغة فقد كانت دراسات ادوارد سابير وليونارد بلومفيلد من اهم الدراسات في تطور اللسانيات الامريكية كما كان " كل من جاكوبسون الذي وصل اميركا بعد افول مدرسة براغ، واندريه مارتينيه يهيئان ارضية اللسانيات الوظيفية، و من ثم تبلورت جهود أولمان لانشاء اللسانيات البنيوية وختم هذا الجهد بظهور النحو التوليدي على يد تشومسكي " [٣٥]، فادوارد سابير في كتابه (اللغة) شدد على المظهر الاجتماعي للغة مع الاهتمام بدراسة العلاقة بين اللغة والحضارة، فضلا عن نظرته الفاحصة بتشكيل تصنيف علمي للنماذج المختلفة من اللغات، أما ليونارد بلومفيلد الذي تزعم تيار اللغويات الامريكية منذ عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٥٠ والذي يطلق عليه

اسم (النزعة التوزيعية) فانه ركز منذ البد على العملية الوصفية للغة، وانه عارض الاتجاهات الذهنية التي كانت تلجأ الى تفسير اللغة عبر مبادىء العقل والاداة والوعي واقترح باتباعه منهج آلي او مادي في تفسير ظواهر اللغة الى جانب بعض الآراء الأخرى بهذا الصدد.

وهناك نقاد قد اهتموا بدراسة النظام اللغوي وطوّروا بذلك مشروع الألسنية في امريكا، وهو ما لا يسمح لنا به حدود البحث بالتطرق اليه.[٣٦].

المحور الثاني: هوية النظرية وأسسها

تكمن أهمية الخلق والابداع في الفاعلية والقابلية الفردية في انتاج الاخيلة والافكار والاعمال المبتكرة بالاتكاء على المحددات المادية التي تحتاجها عملية الخلق، وهي في العمل الأدبي تقتصر على اللغة الشاعرية في رسم الحدود الجمالية داخل هذا النص او ذاك، وليس المقصود بالمبتكرة انتاج ولادة جديدة قائمة بذاتها اي غير معتمدة على ماض، بل المقصود تلك التي ترتكز على مسلّمات اولية ولكن باصباغها جوهرا جديدا يجعل من الانتاج ينتقل الى المتلقي وكأنه مولود جديد.فالمبدع يستطيع ان يستخرج من ركام اللغة ما يفيده ويطوّع صياغاته مثلما يراها، كي تأتي بهيئة أخرى تختلف عن سابقتها.وهذا يرجع الى المواهب والقابليات والسعة الثقافية المكتسبة التي تجعل احدهم قادرا على احداث هذه المتغيّرات على نحو الذي يأتي متناغما مع مايبغيه لا شيئا قائما متواترا، وعليه فان مسألة الخلق والابداع ليست مقتصرة على نخبة ما، وانما هي متأصلة في كل واحد منا، ولكن الاختلاف الجوهري يكمن في الظروف التي تسمح باطلاق الابداع تبعا للمحفزات الخارجية والداخلية التي تنتاب الشخص اثناء عملية البناء الابداعي.وعليه فالرؤية والمحفزات والقدرات التخيلية لدى الشاعر مثلا تكون في الغالب متهيئة؛ في حين تكون مضمرة لدى الشخص العادي، كما ان هناك مسألة مهمة في عملية الخلق و هي الحرية الفردية للتعبير عما يراه الفرد مناسبا بحسب التجربة والموقف.لان

الاستقلالية تنمي لدى الفرد نزعة الاعتداد بالنفس والطموح المتعالي المشروع نحو الافضل وتجعله يتعاطى الجرعات التي ترفض الانصياع لاوامر المؤثرات الخارجية التي تحد من هذه الفردية. هذه الفردية المستقلة ينبغي ان تكون على قدر كاف من المسؤولية لانتاج الابداع الأدبي، و هذا يتم عبر المهارات والخبرات المتراكمة في ميدان العمل المحدد، وعلى قدرة الطموح غير المتناهية للوصول الى المبتغى المطلوب، الى جانب الميول والاتجاهات والايديولوجيات التي يؤمن بها والتي تدفعه الى التفكير والوصول الى قمة الهرم الابتكاري.

اذن فهي عملية متشعبة وليست سهلة وتختلف باختلاف الظروف والافراد؛ وتعمل في اطار المنتج نفسه من دون التأثر بالمحيط او المبدع عبر نقله انفعالاته، فهي في ضوء ذلك قائمة على أساس تعبير المبدع عن الاشياء بصورة آنية وليست مخزونة في الذاكرة.اذ بانتاجه الخلق الفني لايظهر الانفعالات والمشاعر والصور القديمة، بل يختزلها في بوتقة واحدة ليكوّن من خلالها مركبا جديدا. أي ان الذات المبدعة بعد الانتخاب والاختبار والحذف والاضافة والتكثيف تعمل على اعادة " صياغة معطيات الواقع في ضوء تأملها الخاص له ومن ثم موقفها منه.والموضوعية؛ لان معطيات الواقع وأن فقدت صفة الحرفية بعد اعادة صياغتها تظل من بنت الواقع ومرتبطة به وما ظلت موازاة رمزية له وليست موازاة حرفية، ومن ثم تظل قادرة على ان تردنا اليه بمنظور جديد يكشف عن فهمنا له وعن استعدادنا لتغييره " [٣٧].

وفي ضوء ما تقدم يمكن التطرق الى أهم الأسس التي استندت اليها نظرية الخلق الأدبية وهي:

١ -الفن للفن

بعد ان كان الأدب المرآة العاكسة للواقع بكل تجلياته؛ ومرتبطا ارتباطا كاملا به أصبح الأمر مغايرا في ظل التغييرات السياسية والاجتماعية والايديولوجية وبحسب البيئة التي تقع فيها هذه التغييرات.فالادب الذي هو جزء من الفن عموما

حوّل مسار عمله من وثيقة مرتبطة بالمجتمع الى وثيقة ذاتية قائمة بذاتها.والتمييز في ضوئها يكون على وفق الجمالية المتحققة في السياقات التشكيلية.وقد ذكر جورجي بليخانوف " ان مذهب الفن للفن يتقدم حين يشعر الفنانون بتناقض يائس بين اهدافهم واهداف المجتمع الذي ينتمون اليه. ولابد ان الفنانين اذ ذاك يناصبون مجتمعهم الدّ العداء ولا يرون بارقة امل لتفسيره " [٣٨].

و هذا يعني ان هذا الاتجاه أو المذهب قد تبلور نتيجة الاشكالات الاجتماعية والأهداف غير المتحققة والطموح الملتبس بالغموض والتيه، و هو ما افضى الى الفنان بضرورة التحرر من كل ذلك والانكفاء على الذات لتحقيق اللذة والمتعة لا المنفعة غير المتحققة في المجتمع.

وبناء على ذلك أصبح الفنان في ظل هذا التصدع " ينتج لنفسه دون ان يفكر بالآخرين. وتسأله اما يمكن ان يكون لهذا النتاج نفع للاخرين او ضرر عليهم فيجيبك: ممكن ولكنه غير مقصود " [٣٩]، وفي حديثه عن الشعر والحياة والعلاقة القائمة بينهما يرى برادلي ان كليهما ظاهرة لاتلتقي مع الاخرى لان الحياة تمتلك الحقيقة ولا ترضي الخيال والشعر على العكس من ذلك من حيث اطلاقه العنان للخيال والافتقار للحقيقة، وان التجربة الشعرية هي تجربة قائمة بذاتها تنفي اي ارتباط لها مع الواقع الخارجي. [٤٠]

هذه النظرة المتحققة في فكر برادلي تدفع الى القول بان رفض الارتباط بالواقع ماهي إلاّ إشارة صريحة باهمية الادب كمتعة خالصة بذاتها ولاقيمة للمنفعة التي تتحقق بالارتباط بالواقع، فالعمل الادبي مثلا حسب نظرية الخلق لاتكون وظيفته نقل الافكار والوعظ والموضوعات كما موجود في الواقع وفي شعور المبدع، بل تكمن وظيفته بتأسيس صياغات شكلية تحوي كل المضامين شرط ان تكون صياغات جمالية تبعث في النفوس المتعة والتسلية، كما انه يختلف عن المعارف الاخرى كالفلسفة والعلم والدين والعلوم الطبيعية من حيث البحث عن الحقيقة وكيفية تجسيدها،

فالحقيقة تتبلور في العمل عبر الانتقالات اللغوية والخيالات المتشظية التي تحول على المتلقي الامساك بتلابيب الحقيقة كاملة كما هي الحال في المعارف الأخرى.

وفكرة المنفعة متجذرة في النظريات الادبية عموما ولاسيما ماجاء به افلاطون الذي اكد على الجانب النفعي للعمل الادبي ولا قيمة للمتعة، فقد رفض الفن لانه غير مفيد وطرد الشعراء من جمهوريته لكونهم لا يقولون مايشعرون به، بل يوحى اليهم وهم بذلك لايقدمون للمجتمع اخلاقيات، على العكس من أرسطو الذي ربط بين المتعة والمنفعة، وكذلك هوراس الذي قال: " الشعر عذب ومفيد وكل صفة من هاتين الصفتين اذا استخدمت بمفردها مثلت محورا من سوء فهمنا لوظيفة الشعر ومن المحتمل ان يكون من الاسهل الملاءمة بين الممتع والمفيد على اساس الوظيفة اكثر منه على أساس الطبيعة " (٤١).

أما (كانت) وهو من اصحاب نظرية التعبير والخلق فانه رفض مطلقا ان تكون للفائدة او المنفعة اية سمة وجودية كونها ترتبط بدوائر خارجة عن الجماليات المتحققة بالصياغات الشكلية الداخلية للعمل الأدبي، فالمتعة أولا واخيرا مصدر النظرية الخلقية.

٢ -أهمية السياقات

في حدود التجربة الذاتية التي تلوّح بها نظرية الخلق واعتمادها على الصياغات الشكلية فان الموضوع يقبع خارج اسوارها ولا قيمة له مهما كان وقعه وتأثيره. فالاهمية تتمحور في جوهر السياقات الفنية المتنامية داخل النص الابداعي ولا شيء يذكر بشأن قيمة الموضوع واهميته، فالموضوع في حدود العملية الشعرية مثلا لا يصنع الوحدة في العمل، وانما هو جزء من عناصر متعدده تعمل معا لرسم حدوده، فالشعر " يقاس بجودته الفنية بغض النظر عن الموضوع، بل ليس هناك موضوع جيد وآخر رديء او موضوع جميل وآخر قبيح في ذاته، انما يكون جميلا اوقبيحا من خلال سياقه الفني.فقد يصبح الجميل قبيحا والقبيح جميلا فنيا، ان

الموضوع ليس مهما في ذاته ولكن في دلالته التي تختلف من عمل شعري الى آخر وهو لايهم الا بقدر ما يوحي بمضمون ما " [٤٢].

هذا يعني ان التراكيب القابعة في السياقات المتنوعة المفضية الى دلالات متنوعة هي التي تتصدر الاولية بالاعتراف.لان العمل الادبي في ضوئها يولد بوصفه كيانا جديدا لا بوصفه حقيقة قائمة. اذن الموضوع بتنوعاته الاجتماعية والسياسية والثقافية موجود وواقع على العكس من التشكيلات السياقية التي تولد آنيا وعلى أساسها تحسب الأهمية، لهذا يقول مصطفى ناصف بهذا الصدد " فالتعبير اذن يحتفظ لنفسه بحقيقة انطولوجية خاصة مستقلة عن التجارب السابقة وما يشبهها وما تؤديه الينا القصيدة لم يكن له وجود قبل تمام انشائها، وهذا هو الفرق بين نظرية التعبير ونظرية الخلق " [٤٣].

وهذا اعتراف صريح بان العمل الأدبي الابداعي هو خلق آني مبتأت من التغييرات اللغوية المتشابكة فيما بينها ضمن الصياغات المعبرة لا بالاستناد الى حيثيات الماضي كما هي الحال مع الموضوع، وعلى أساس ذلك نجد ان القصيدة الحديثة اخذت طابعا مغايرا عن القديمة من حيث كونها لاتأبه بالقوالب الجاهزة الناقلة للتجربة، فقد التزمت بطابع الخلق لانها تنقل للمتلقي الأفكار والمعارف التي لايعرفها أساسا عن طريق البنية الشكلية المتنوعة الموجودة داخل هذا السياق أو ذاك .

٣ -قوة الابتكار واسقاط العواطف

راهنة نظرية التعبير طيلة اشتغالها في الميدان الأدبي على قدرة صنيع العواطف والانفعالات لتخريج العمل الادبي الى حيز الظهور وابصاره النور. اذ لا يمكن ان يكون هناك عملا ادبيا إلاّ وقد ولد من العواطف لانها المحفز الاوحد لبناء العمل.فالشاعر عندما ينظم قصيدة ما انما هو ينفس عن انفعالاته المكبوتة ازاء تجربة ما مرّة بها، وهذا بالتأكيد لم يرق لنظرية الخلق، بل عملت منذ الوهلة الاولى على

تقويض العواطف والانفعالات واسقاطهما من قائمة الاولويات وعوّضت عنهما بالخلق الابتكاري القائم على الايحاء، فهي ترى ان " قيمة العمل الادبي لاتتمثل بمقدار تضمنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا به كقرّاء، وانما القيمة لقوة الابتكار والخلق الادبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الايحاء وامتلاك قوة التأثير " (٤٤).

وهذا يعني ان القدرة الايحائية المتشكلة من التلاعب اللغوي تجعل العمل الشعري على سبيل المثال ينحصر في زاوية الخلق بعيدا عن حياة المبدع وان استفاد من تجربته.وقد لاتوضع هناك حواجز او عقبات امام المبدع اذا ما اراد ان ينهل من تجاربه الماضية شرط ان لا يعطيها بعدا نفسيا انفعاليا يصطبغ العمل به، كون القيمة الجوهرية تكمن بالفنية لا بالابعاد النفسية. لذا يتوجب عليه تحويل كل ما يخص تجاربه الى قيم متشابهة المعالم. وهذا ما انطلق منه فاتح العلاق بقوله: " فالشعر عالم مستقل عن صاحبه وعن الحياة الواقعية فلا يمكن اعادة عنصر فيه الى مرجعه من الواقع الاجتماعي او النفسي، لان العمل الفني كل مكتمل لا ينفصل فيه عنصر عن آخر ولا يعني خارج سياقه الفني شيئا محددا.فهو لا يعني ولا يشير الى صورة في النفس او الحياة، بل هو صورة فنية " (٤٥)

وعلى وفق هذه الرؤية فان القصيدة الشعرية مثلا لاتقوم بنقل التجارب والانفعالات والعواطف كما هي بصورتها الفوتوغرافية بقدر ما تعمل على نقلها بصيغ مغايرة لخدمة القصيدة كلا.و هذا يتحقق عبر قدرة الشاعر على الجمع بين المتضادات المتباعدة وحسن التوافق بينها وانسجامها معا بوساطة القدرةالتخيلية.

هذا العمل يعد استكمالا للنقص الذي اصاب نظرية التعبير، وهو ما يتوافق مع نظرة كل من رتشاردز وت.س_اليوت.إذ نجد ان قيمة الشعر لديهما " لاتكمن في التعبير عن الحياة الانسانية او محاكاتها بقدر ما تكمن في القدرة التخيلية على الجمع بين التجارب المنفصلة والمتباعدة والتنسيق بينها داخل نسيج التجربة التي تغدو عملا ابداعيا " (٤٦).

وقد تبنى اليوت فكرة المعادل الموضوعي او الفن الموضوعي الذي يتشكل بفعل التلونات الجديدة التي يحدثها المبدع في عمله الشعري، فالتجربة التي يتعاطف معها المبدع وينفعل لاجلها يجب ان لاتنسحب الى العمل.اذ عليه ان يجرّد نفسه من انفعالاته ويترك ذاته الغارقة في الوهم العاطفي ويتجه نحو خلق معادل موضوعي يحقق له التوازن المطلوب في تخريج العمل كابداع.

هذا المعادل في أساسه يصدر عن العقل الذي يجب ان يتسيد في مثل هكذا مواقف مما يؤدي ذلك بدوره الى تخليص العمل الادبي من اطاره الذاتي الانفعالي ووضعه في اطار الموضوعية.وكل ذلك يتحقق عبر التكنيك الخلاق الذي يرتضيه المبدع من أجل بث القصدية في ثنايا العمل المبدع واكسابه دلالات ايحائية.والتكنيك يدور في دائرة الصياغات اللغوية المتنوعة التي تحدث هذه النقلة من الذاتية الى الموضوعية.

وعليه فإن (اليوت) يؤكد على ان خلق العملية الشعرية يعني ولادة جديدة لقوانين حتمية وحقائق متنوعة، وهذا يتطلب بالمقابل ان ينبثق النقد من جوهر هذه القوانين. اي تفحص العمل ومقارنته في ضوء الصياغات اللغوية الجمالية المتحققة في هذا النص أو ذاك.كما أضاف انه يجب على الناقد الموضوعي المجرد من الذاتية المغرقة والانفعالات المؤثرة امتلاك اداتين رئيستين وهما التحليل والمقارنة. والمقصود بالتحليل هو الوقوف على تحليل الانساق والهيئات والتراكيب اللغوية الموجودة في العمل الشعري ومحاولة ايجاد العلاقات القائمة بينها للتوصل الى ما تفضي اليه من دلالات ورموز مضمرة وبعيدة، اما المقارنة فتعني مزاوجة عكسية وذلك ببيان مدى تأثير التقاليد الشعرية الموروثة في العمل ذاته بتلك التقاليد من جهة أخرى (٤٧).

وعلى هامش هذه الحقائق تتضح للجميع قيمة العمل الابداعي الشعري وغيره في كونه قائم على التأمل العميق للتجارب الواقعة- حتى وان كانت عادية- والعواطف والانفعالات لاستنباط واكتشاف مرمّزات جديدة موضوعية فيها قصدية موحية باشياء

متنوعة، أي انها عملية اختزال وغربلة للانفعالات والعواطف وتحويرها الى أشياء جديدة في ضوء الخلق اللغوي الذي تقع عليه هذه المسؤولية.ويرجع كل ذلك الى الحرية التي يتمتع بها المبدع الذي تمكنه من الابحار في متاهات شكلية تفضي في النهاية بتكوين عمله الابداعي الجديد، لانه لاينقل لنا الواقع والانفعالات الداخلية، بل يشكل من خلالها هيئة جديدة إذ " يصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية بما فيها الانفعالات والمشاعر التي أراد الشاعر ان يعبر عنها " (٤٨).

٤ -اللغة الشعرية

إنّ الظروف التوظيفية لعناصر اللغة تختلف من الشعر الى الذثر، ومن خلق الخطاب الى خلق المنظوم الشعري، ومن شاعر يجيد التلاعب باللغة من حيث اعطاء الملفوظ قيمة بناء معنوي جديد داخل النسق التركيبي المكون للنص، الى شاعر واقع تحت وطأة اسر اللغة اليومية الجامدة التي تختفي فيها معطيات الصورة الفنية، وغير ذلك كثير، وفي هذا الصدد يقول ابراهيم خليل: " انّ اكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلى في تنظيم النص؛ بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الذثر والكلام العامي " (٤٩). لذا فان لغة الشعر هي لغة ليست ذات قيمة، بل الذي يعطيها قيمتها ويزيد من هيبتها هو المنشئ للخطاب الذي يجب ان يكون متمرساً ومتفرساً في استعمال اللغة لكي يستطيع ان يقدم للمتلقي خلاصة تجربته المعينة بقالب لغوي يمتاز بالجودة من حيث اداء وظيفته التوصيلية وهي عرض المعاني سواء بالايضاح المباشر عن طريق تقريرية اللفظة المعجمة اي الصورة المباشرة، او عن طريق التكثيف الدلالي للمعاني الذي ينتمي الى الصورة الشعرية المشحونة بالايماءات والرموز الواقعية او السريالية المبهمة

هذا التكثيف الدلالي يعد العنصر الأسمى للادب ولاسيما الشعر، لانه يحقق درجة من المتانة والايهام بحسب ثرائها – اللغة- من ناحية الدلالات داخل النص،

وهو ينتج من الايحاء الشعري الذي " يصدر من الالفاظ ومن التركيب الشعري الذي يضفي عليه النغم بعداً نفسياً يسهم اسهاماً فاعلاً في جلاء المعنى هذا، فضلاً عن البعد الجمالي الذي تجسده وحدة القصيدة " (٥٠).

واذا ما أمعنا النظر في هذا النص نجد ميزتين تكونان الايحاء الشعري وهما الالفاظ والتركيب الشعري، فالالفاظ بصيغتها المعجمية داخل النص تعطي انطباعات محدودة لا تهز المتلقي على الرغم من كون " المفردة الشعرية هي شعرية من حيث السياق " (٥١). لا من حيث معجميتها، لان المكون الدلالي الذي هو المسؤول الاول للمواد المعجمية يهتم بتمييز جميع المواد المعجمية عن غيرها بذكر المعاني الدقيقة ويحسب في الوقت نفسه حساباً لحقيقة واقعة وهي ان المفردات اللغوية بمعانيها المعجمية تمتزج بالجمل، بحيث تتكون منها معاني عدة معقدة في ظل تركيب عام يحكمهما (٥٢) و هو كلام يتناسب مع قول ابراهيم خليل: " الذي يجعلنا ننسب القول الشعري للشاعر هو وضعه لهذه الالفاظ في نظم السياق " (٥٣). فالتركيب بطبيعته مزيج تختلط فيه العناصر اللغوية وتتموضع فيه الاساليب والصيغ بحسب رؤى المنشيء وقدرته التوظيفية لتقديم الصورة بايحائية تنفذ الى مشاعر المتلقي من دون هوادة لما في التركيب من ميزة الشمولية المعطاة الى المنشئ الذي يتحكم عبر خياله ووجدانه بتوظيف تجربته لغوياً.فهو يرصف ويمتن تركيبه بجمل وعبارات شعرية راقية باساليب متنوعة كالتقديم والتأخير والتكرار والانزياحات اللغوية الاخرى التي تجعل من النص بيئة جديدة للفهم والدخول في عالمها، وهذا كله من جمالية لغة الشعر التي تعرف " بوصفها خروجا وانزياحا من قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية أي النظام النثري، سواء اكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى او كان متحرراً بدرجات متفاوتة من قواعد العروض " (٥٤)

هاتان الميزتان اللتان تقدمان الشحنات الدلالية هما ضرورة " تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة، وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص " (٥٥). وهي خاصية تتكون بفعل

شيئين هما شعرية اللغة وشاعرية النص، الا ان اللغة على الرغم من شعريتها وظيفتها تنحصر بكونها وسيلة تنظيم آلي للنص، وان الذي يكمل للنص قيمته هو شاعريته التي تعود بدورها الى ظروف منشئه ومواهبه في عملية التنظيم، وهذه الشاعرية المتغيرة من منشئ لآخر تتجلى في النظر الى المفردات والجمل والتراكيب والدلالات المتولدة من ذلك داخل النص على انها اشياء لها قيمتها ووزنها الخاصين، وليست مجرد قرائن مبثوثة لاقيمة لها، وعن طريق هذه الشاعرية يتكون لكل منشىء اسلوب خاص به يختلف عن غيره، فالاسلوب على وفق ذلك لصيق بصاحبه لا ينفصل عنه إلاّ ان الاسلوب الذي يتبعه المبدع في نص ما لا يمكن ان يكون هو عينه في نص آخر بسبب اختلاف التجربة وابعادها. لذا فهو متجدد بين الحين والآخر.

وفي كل اسلوب يصنعه يستشف المتلقي جملة من الملامح الشعرية التي تعبر عن كوامن مضيئة في نفسيته وما يشعر به لحظة صنعه للخطاب وما هي الافكار التي يتبناها ويصل اليها، ومن ثمّ تترجم لدى المتلقي على هيئة مرآة صافية تكشف كل الخفايا التي يتستر عليها الشاعر عند عدم البوح بها مباشرة.

وعن طريق اللغة المستخدمة نستطيع التوصل الى قناعة خاصة بشخصية المنشئ وكيفية تعامله مع محيطه، سواء اكان تعامله سلبيا او ايجابيا، كما تقول اعتدال عثمان " ان كل فكرة او معنى او مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير؛ وعلى حين تتشكل الدوال في كلمات وسطور شعرية وقصيرة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة فانها تتكشف في الوقت نفسه عن الايديولوجية المحددة التي يريد الشاعر ان يحقق عن طريقها الاتصال الكتابي عبر النص " (٥٦).

وعليه فان المنشىء للخطاب تتصادم في افكاره معالم الصراع الداخلي والخارجي على حد سواء ويتصارع هو معها لعرض الفكرة باسلوب خاص، ومن بعد ذلك يصطدم، بافرازات لغته الشعرية المستخدمة ليولّد في جملة الأمر للخطاب قيما جديدة تناسب فكرته، وهي تستند في أساسها الى مبدأ اختيار سليم من المبدع للتركيب الذي سيكون هو الأساس في بناء الخطاب.

و هذا يتحقق عبر الاستخدام غير المألوف للغة.وهو ما اتكأت عليه نظرية الخلق.أي اعتمادها على التراكيب والاسلوب الخاص الذي يحقق المتعة قبل المنفعة عبر التلونات التركيبية والصياغات المتنوعة المفضية الى الجمالية المرجوة.

ويمكن تحديد ثلاث ركائز رئيسة تجعل اللغة شعرية في ضوء انتمائها الى نظرية الخلق الأدبية وذلك على وفق رؤية دي سوسير وهي:

أ -الدال والمدلول

اختلفت نظرة دي سوسير لهذه الثنائية عما كانت عليه في السابق، اذ كانت نظرة علم اللغة العام الى العلاقة بين الدال والمدلول تفضي انها علاقة ثابتة مسلّم بها وهي لاتخضع بتصوراتها الى متخيّلات جديدة تبعدها عن جوهرها؛ فعلاقة الدال أي الصورة الصوتية على سبيل المثال لكلمة بحر بالمدلول أي معنى الصورة الصوتية هي علاقة معنى ثابت؛ فالبحر يعني البحر بهيئته، اما نظرة سوسير فانها تجعل من الاعتباطية سمة بارزة لهذه العلاقة، فمفردة البحر بهيئتها الصوتية لا تعني ما تعنيه أي البحر، بل متصور ذهني بشأن هذا البحر مما يحيل الأمر الى معاني متعددة على وفق الرؤية الجماعية؛ فكل فرد يتصور ما يعنيه الدال حسبما يريد. أي ان العلاقة بين الدال والملول ليست وسيلة فردية للتعبير كما يراه علم اللغة العام بل هي " نظام شكلي لاشعوري يعتمد على الفروق وليس على القيم الايجابية الثابتة، ولهذا فقد دعا الى دراسة اللغة كفاية في ذاتها ولذاتها " (٥٧).

هذا التركيز على المتصورات الذهنية المتعددة على وفق الاعتباطية جعل من اللغة أكثر حركة في الاشتغال ليس فقط في الميدان الأدبي، بل في الميادين الثقافية والاجتماعية والعلوم الصرفة.ولكنها في اطار الميدان الأدبي حققت منجزات دلالية جعلت من المتلقي يقف أمام المتصورات الجديدة باحثا ومحللا ومشاركا فعليا في النصوص الأدبية، وعليه فان نظرة سوسير فتحت الباب على مصراعيه للبحث في النظام اللغوي اكثر فاكثر وعدّت الاولى التي دحضت كل ما سبق من آراء بهذا

الخصوص، وتعاملت مع اللغة على انها نظام من " الأمور الجوهرية الثابتة، بل من الاشكال غير المستقرة، انها نظام من العلامات بين الوحدات التي تشكلها " (٥٨).

ويمكن ايضاح ذلك من خلال تبحره بهذا الموضوع وتوصله في النهاية الى نقاط جوهرية وهي:

" ١. إنّ الاشارة هي علاقة بين الدال والمدلول او التصور والصورة السمعية وليست بين الاسم والمسمى.

٢. إنّ الاشارة هي علاقة اعتباطية وليست ضرورية؛ إذ لو كانت ضرورية لما كانت هناك لغات متعددة.

٣. إنّ الاشارة اجتماعية وليست فردية.

٤. إ نّ الاشارة ذات طبيعة خطية؛ وانها تكتسب معناها من النظام الذي تندرج فيه " (٥٩).

ب -اللغة والكلام

تبعا للرؤى المتشظية التي تبناها سوسير في تفهم النظام اللغوي وجعله أساسيا في كل الميادين المختلفة؛ جاءت آراؤه بهذا الصدد اكثر تميزا من اجل بلورة نظام قابل للتركيز على جوانب محددة واضاءة العتمة في الآراء السابقة، فقد فصل بين اللغة والكلام فصلا كاملا وصبّ جلّ اهتمامه على اللغة في الوقت الذي لم ينه تعامله مع الكلام، بل جعله الجسد الفعلي لتحقيق النظام اللغوي فاللغة " في ماهيتها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد في حين ان الكلام هو منها بمثابة التحقيق العيني الفردي " (٦٠)، فاللغة بذلك تمثل منظومة اجتماعية لاشعورية والكلام تبعا لذلك اختيار فردي مقصود، كما ان اللغة في جوهرها تخضع لعملية التصنيف والدراسة والتحليل على العكس من الكلام الذي يستعصي دراسته منفردا إلاّ في ضوء انتمائه الى اللغة نفسها بوصفها نظاما شاملا (٦١).

هذه النظرة المحددة للغة والشمولية بوصفها نظرية عامة فتحت الطريق وجعلته سالكا أمام من يريد التطبيق الفعلي. ويمكن القول ان اللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والانظمة المتفق عليها والتي تحكم استخدامها وتكون قابلة على عرض دلالات مفضية بالمغايرات الذهنية في ضوء الاعتباطية؛ والكلام بذلك جسد يجسد تطبيق هذه القواعد والانظمة تطبيقا فعليا لاينزاح عنها ويعمل على وفق الضوابط المعمول بها في اللغة [٦٢].

جـ- التزامن والتعاقب

إنطلق سوسير من مبدأ التجاهل المتعمد للتاريخ والتركيز على آنية التطور اللغوي داخل حدود النص؛ بحجة ان التتابع التاريخي لتطور اللغة يجعل المعني يدور ويدور من دون توقف ولايمسك ما يريد الامساك به، في حين ان التزامنية الآنية تعطي تصورات جديدة للغة؛ لانها تقفز الى الذهن لحظة واحدة وتكوّن الانطباع الخاص الذي يجعلها مقبولة لدى المتلقي تلك اللحظة وعلى " حين ان وجهة النظر التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتواقتة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل نجد ان وجهة النظر التعاقبية تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغيّر الزمني أو التاريخي، ومعنى هذا ان وجهة النظر الأولى فيما يتعلق بعلوم اللسان هي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر الى حالات اللغة في حين ان وجهة النظر الثانية هي وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات " [٦٣]؛ فضلا عن ان سوسير يرى ان دراسة علم اللغة من الوجهة التزامنية كفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر على نحو مقبول؛ على العكس من التعاقبية التي لاتستطيع ان تحقق أدنى ما تحققه التزامنية.لذلك هي في جوهرها تستند الى التزامنية للتوصل الى بنيات لغوية حسبما تريده [٦٤]؛ وعليه فان اللغة بالاستناد الى التزامنية تعطي انطباعات وومضات شعورية باهمية الدلالات على الرغم من عدم أهميتها في المنهج البنيوي المتكونة

عبر القواعد المتحدة آنيا في النص لا على أساس معجمية المفردة وما يحصل بها من تطور تاريخيا، بل ما يطرأ عليها من تبديل ذهني تصوري في ضوء انتمائها الى السياق. هذه الخطوة هي آلية لحصر النص بمختلف انتماءاته للواقع الآني ونبذ كل ما يحاول الاتصال به من اجل نبذ الحضارات الاممية والابتداء من الصفر وذلك لغايات فلسفية وسياسية في الوقت نفسه، وبهذا المعنى " تتفق البنيوية وتتحزّب مع التيار العام بمجافاة الفلسفة الوضعية وبمجافات التاريخ (المؤرخ) " [٦٥].

وعلى وفق ما تقدم ينبغي تحديد عدد من المآخذ لتكتمل الرؤية بشأن أسسها، فلا يخلو أي عمل من وجود مآخذ وسلبيات تهدد أركانه، وهي اذا ما عُدّلت تصبح في اطار الايجابيات، ولكن أصرار المنظرين على الثبات في الموقف يؤدي الى ابقاء تلك السمات السلبية من دون تعديل، وهذا ما يجعل فرصة تسجيل المآخذ واردة وعلنية. لذا يمكن بيان جملة من المآخذ وهي كالآتي:

١- قدم كل من إليوت ورتشاردر المنتمبين الى مدرسة النقد الجديد في امريكا اعتراضهما على نظرية الخلق بصيغتها الجذرية، ويكمن اعتراضهما بقولهما " هذه الاعتراضات الجذرية وجدناها تبدأ من اعلان تسمية الخلق المناقضة لمعنى التعبير في دلالته التي تدل بها النتيجة على سببها المباشر الذي هي صورة مرآوية له، وفي مقابل هذا المعنى تتحدد دلالة (الخلق) بما يؤكد انقطاع التطابق بين السبب والنتيجة وتباعد العمل الابداعي عن اصله بما يجعل منه خلقا على غير مثال "[٦٦].

٢- من الاعتراضات الموجه للنظرية هو ان اصحابها الذين يؤمنون بها وبما تؤديه من جماليات مطلقة لم يتوجهوا الى الجذور الاساسية للمعظلة، بل عملوا على دراستها بصيغتها المفصولة عن المرتكزات التي تنطلق منها.فهم قد وقعوا باشكالية حصر العمل الادبي في اطاره الشكلي غير آبهين بالضرورات الاجتماعية التي قد يفرضها الواقع، لان جمالية النص لاتنطلق من فراغ، وانما تستند - على الرغم من حيويتها - الى بعض المؤثرات " فالفنان

الخالص على سبيل المثال يرفض الفن من اجل النجاح والشهرة مع ان حب النجاح والشهرة صفة انسانية خالدة ولاتكون دائما معارضة للفن او تحطّ من قيمته، واكثر من ذلك فان الفن من اجل الحصول على المعلومات موجود في الروايات التاريخية والواقعية، كما ان المعلومات الصحيحة يمكن ان تكون مادة ممتازة للفن من اجل قضية ما هو هدف انساني ويسمو على كل المواضيع الأخرى، ويجب ان نعترف بانه لايحطّ من قيمة العمل الأدبي والفني توظيفه في خدمة قضايا انسانية نبيلة، وفي المقابل فان الادب والقضية قد يعانيان احيانا من اللجوء الى النفاق وتحريف الافكار والحقائق " (٦٧).

٣- أتكأت نظرية الخلق على أطر خاطئة أفضت في نهاية الأمر الى نتائج خاطئة، ولاسيما ما يتعلق الأمر بالعواطف والانفعالات والموضوع. وقد أشار الى ذلك بوضوح شكري عزيز الماضي بقوله: " ويمكن ان نقول ان الموضوع والعواطف والانفعالات تؤثر كثيرا في صياغة العمل الادبي وفي الشكل بالتحديد، والفارق بين عمل وآخر يعود الى الفرق في الخبرات الاجتماعية لصاحبي العملين؛بل ان الموضوع يتحوّل لدى الاديب الماهر الى مضمون من خلال زاوية الرؤية التي يعالج بها موضوعه " (٦٨).كما أكد في موضع آخر ان ما قصده اليوت بالمعادل الموضوعي يحمل تناقضا من حيث دلالته لان المعادل الموضوعي يفترض البحث عن معادل آخر.وهذا يعني ان العمل الادبي الابداعي له صله وثيقة بالواقع الخارجي وليس منغلقا على ذاته كما تسعى الى ذلك النظرية في جوهرها (٦٩).

٤- من المسلّم به ان كل شيء قائم يقابله في الضد النقيض الرافض له.ويسعى هذا النقيض الى تقويض معالم الأول ودحضه بافتراضات ونظريات جديدة مدعومة برؤى فكرية مخالفة له. فنظرية الانعكاس التي جاءت لتصحيح مسار ما وقعت به نظرية الخلق من التوقع داخل حدود العمل الابداعي

المتكون بوساطة السياقات اللغوية الجمالية عرضت تهمها بدلائل واقعية؛ واهم التهم التي الصقتها بنظرية الخلق هي انها " اختزلت وظيفة الفن الاجتماعية في التعريف بما هو اقل معرفة واحالتها الى عبوة جديدة من الكشف الصوفي " (٧٠)

٥- لم يسلم مذهب (الفن للفن) من الانتقادات، بل أصبح موضع انتقاد من النقاد والباحثين. ويعود سبب ذلك ان اطلاق الفنان الحرية المطلقة لنفسه لرسم المعالم مثلما يراها من دون قوانين محددة او رقيب قوي قد يؤدي الى افساد الذوق وتمزيق الاخلاق وتبلور معطيات جديده متنوعة تنغرس في النفوس من دون وعي وارادة لصدها. ولاسيما اذا كانت الافكار المعروضة في العمل الأدبي منحرفة عن جادة الصواب؛ وواقعة تحت أسر الايديولوجيات المتنوعة. بحيث يتم تزييف الحقائق وعكس المفاهيم تبعا للنزوات والشهوات والاملاءات العاطفية والفكرية، مما ينسحب ذلك على المجتمع ويؤثر فيه، ويتطلب ذلك الوقوف والتصدي بحزم لبلورة المفاهيم العائمة التي يرتضيها الجميع. لذلك نجد ان الافكار والفلسفة المثالية الذاتية التي جاء بها(كانت) وسار عليها نقاد كُثر من بعده على الرغم من تطويره بعض المفاهيم فيها قد لاقت اعتراضا مشهودا من قبل الفلاسفة الروس امثال بيلنسكي وجرنجفسكي فقد " أصرّ بيلنسكي على رفض اسس الجمالية الهيكلية.فالفن ليس استعراضا للفكر ولكنه انعكاس للحقيقة، وهو لايولد خارج الحياة ولكنه ينبع منها، وطالب الكتاب ان يبرزوا الحقيقة...وعمل جرنجفسكي على وضع نظريه مادية للفنون.ورأى قبل ذلك ان يحطم فلسفة هيكل الجمالية فكتب رسالة بعنوان(الفن وعلاقته بالمجتمع)...وينكر جرنجفسكي كما ينكر بيلسنكي نظرية الفن للفن ويؤكد رسالة الفن الايديولوجية والاجتماعية ومهمته التربوية، ولم يعتقد كما اعتقد هيكل انه ادرك الحقيقة النهائية " (٧١).ونختم النقد الموجه الى هذا المذهب بما قاله احد النقاد اذ وصفه بانه يمثل اعوجاجا

وهذا وصف في غاية الشدة " يتضمن فصل التجربة الشعرية عن مكانها في الحياة وعن قيمها البعيدة اعوجاجا اكيدا في التفكير وضيقا في الأفق، وتصورا لدى أولئك الذين يدعون لهذا المبدأ بايمان وصدق " (٧٢).

٦-أكثر الازمات التي عانت منها النظرية هي تعثرها بالوصول الى المعنى.أي عدم كفاية النص الأدبي على الدلالة؛ لانها ترى ان الدلالة تستمد من النسق وليس من الخارج وهذا دليل على رفض الاعتراف بحضور العالم الخارجي الثقافي.كما انها تهمل في الوقت نفسه الحضور المتزامن لكل من الداخل والخارج على حد سواء في النص الأدبي. وهي بذلك تتحوّل الى تدريب لغوي يدرس العلاقات بين البنى من دون الاهتمام بالدلالة ذاتها.(٧٣).

٧- يكمن قصور النظرية في عدم صلاحيتها للتطبيق على كل الانواع الأدبية حتى بعد ان تمت النقلة من النسق اللغوي الى النسق الأدبي أو الى نسق آخر غير لغوي.

٨ - لاتعطي النظرية لقارىء النص حرية القراءة المطلقة وتفحّص النص للوصول الى الدلالات، وانما تجعله ذائبا منقادا لما تريده على وفق مرتكزاتها اللغوية.

٩- من العيوب التي التصقت بها انها استندت الى مبادىء المنهج العلمي، واستخدمت أدوات التجريب والقياس، فضلا عن قوانين المنطق؛ بغية الوصول الى مقاربة موضوعية كالتي نجدها في علوم صرفة كالكيمياء والفيزياء، وان استنادها الى المنهج العلمي دفعها الى استخدام النموذج اللغوي الذي أدى الى انكماشها ومن ثمة انحسار فاعليتها في حدود ضيقة.(٧٤).

الهوامش

(١) ينظر: في نظرية الأدب-شكري عزيز الماضي-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-١٧: ٦٥.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي-د.علي جواد الطاهر-منشورات المكتبة العالمية-بغداد-ط/٢-١٩٨٣: ٢٢.

(٣) ينظر: في نظرية الأدب:٦٩-٧٠.

(٤) ينظر: مقدمة في النقد الادبي: ٢٢.

(٥) في نظرية الأدب:٧٠.

(٦) مبادىء النقد الأدبي-رتشاردز-ترجمة-د. مصطفى بدوي-مراجعة-لويس عوض-مطبعة مصر-١٩٦٣: ١٢٠-١٢١- وينظر: في نظرية الادب: ٧١.

(٧) نظرية الأدب- رينيه ويليك- اوستن وارين - ترجمة- محي الدين صبحي- مراجعة-د.حسام الخطيب- مطبعة خالد الطرابيشي- ١٩٧٢: ١٨١.

(٨) ينظر: في نظرية الأدب:٧٠-٧١.

(٩) ينظر: مبادىء النقد الادبي: ١١٩.

(١٠) المصدر نفسه: ١١٩.

(١١) اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب-ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل-دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٩: ١٧.

(١٢) المصدر نفسه: ٢٦.

(١٣) ينظر: نظريات معاصرة د.جابر عصفور-دار المدى للثقافة والنشر-ط/١-١٩٩٨-٥٣-٥٤- وينظر: في نظرية الادب:٧٤.

(١٤) بؤس البنيوية-الادب والنظرية البنيوية-دراسة فكرية-ليونارد جاكسون-ترجمة-ثائر ديب-منشورات وزارة الثقافة-دمشق-٢٠٠١: ١٤٨.

(١٥) المصدر نفسه:٢١.

(١٦) المرآيا المحدبة من البنيوية الى التفكيك-ترجمة-د.عبد العزيز حمودة-سلسلة عالم المعرفة: ١٦١.

(١٧) ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم انكليزي-عربي-د.محمد عناني-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان-ط/٣-٢٠٠٣: ١٠٦.

(١٨) منابع البنيوية-د.مؤيد عباس حسين-مجلة الاقلام-العدد-٤-تموز-آب-السنة الخامسة والثلاثون-٢٠٠٠-٥٢: ٥٤.

(١٩) ينظر:المرآيا المحدبة:١٦٣.

(٢٠) مفهومات في بنية النص-ترجمة-د.وائل بركات-دار معد للطباعة والنشر والتوزيع-سوريا-ط/١-١٩٩٦: ٣٦.

(٢١) معرفة الآخر-مدخل الى المناهج النقدية الحديثة-عبد الله ابراهيم وآخرون –المركز الثقافي العربي-بيروت-ط/١-١٩٩٠: ١٢.

(٢٢) المصدر نفسه: ٩- وينظر: البنيوية والنقد الادبي-جيرارد جنيت-ترجمة وتعليق-د.نزيه كسيبي-مجلة البيان-العدد-٢٦٢-٢٦٤-١٩٨٦: ٢٤.

(٢٣) مفهومات في بنية النص: ٣٦- وينظر: معرفة الآخر:١٠.

(٢٤) معرفة الآخر: ١٢- وينظر: منابع البنيوية-د.مؤيد عباس حسين-مجلة الاقلام-العدد-٤-تموز-آب-السنة الخامسة والثلاثون-٢٠٠٠: ٥٤-٥٥.

(٢٥) مفهومات في بنية النص: ٣٨.

(٢٦) معرفة الآخر: ١١.

(*) (في براغ تشكلت حلقة براغ اللغوية من مجموعة من الباحثين واللغويين امثال جاكوبسن الذي هجر روسيا بعد ان افلّت الشكلانية بسبب الضغوط السياسية والتحق بحلقة براغ مقدما خلاصة لما توصل اليه هو واقطاب المدرسة الشكلية وبنفست ومارتنيه الفرنسيين وجونز الانكليزي وبوهلر الالماني فضلا عن اعلام هذه الحلقة امثال موكاروفسكي وهافرنك وفاشيك واينغرت وغيرهم) معرفة الآخر: ١٦.

(٢٧) مفهومات في بنية النص: ٣٩- وينظر: بؤس البنيوية: ٩٧.

(٢٨) ينظر: مشكلة البنية-او اضواء على البنيوية-د.زكريا ابراهيم-دار مصر للطباعة: ٤٨.

(٢٩) ينظر: معرفة الآخر: ١٦.

(٣٠) ينظر: مفهومات في بنية النص: ٣٩-٤١.

(٣١) معرفة الآخر: ١٧.

(٣٢) مفهومات في بنية النص: ٤٣.

(٣٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤٢-٤٥.

(٣٤) ينظر: معرفة الآخر: ١٧.

(٣٥) المصدر نفسه: ١٧.

(٣٦) ينظر: مشكلة البنية: ٥٩- وينظر: معرفة الآخر:٤٦-٥٥.

(٣٧) نظريات معاصرة:٧٥- وينظر: مشكلة المعنى في النقد الادبي-د.مصطفى ناصف-مطبعة الرسالة-مصر: ٥١-٥٢.

(٣٨) نظرية الادب: ١٢٩.

(٣٩) مقدمة في النقد الادبي: ١٧.

(٤٠) ينظر: في نظرية الادب: ٧١.

(٤١) نظرية الادب: ١٣٢.

(٤٢) مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة-د.فاتح علاق-منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق-٢٠٠٥: ١٣٥-١٣٦.

(٤٣) مشكلة المعنى في النقد الادبي: ٥٣.

(٤٤) في نظرية الادب: ٧٣- وينظر: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة: ١٣٠.

(٤٥) مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي دراسة: ١٢٩.

(٤٦) نظريات معاصرة: ٥١.

(٤٧) ينظر: في نظرية الادب: ٧٥-٧٨- وينظر: نظريات معاصرة: ٥٠-٥١.

(٤٨) نظريات معاصرة: ٥١- وينظر: في نظرية الادب: ٧٤.

(٤٩) الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث – د.ابراهيم خليل – المؤسسة العربية للتوزيع والنشر – بيروت ط١/١٩٩٧ : ١٠٥.

(٥٠) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة – محمد رضا مبارك – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط/١ – ١٩٩٣ : ١٧٧.

(٥١) المصدر نفسه: ٦٠.

(٥٢) ينظر: اللغة والخطاب الادبي (مقالات لغوية في الادب) – ادوارد سابير وآخرون – ترجمة – سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – بيروت ط/١ – ١٩٩٣: ٧٣.

(٥٣) الاسلوبية ونظرية النص : ٣٦.

(٥٤) اضاءة النص – اعتدال عثمان – دار الحداثة – بيروت – لبنان – ط١ /١٩٨٨ – ٨ – وينظر- الاسلوبية ونظرية النص: ٤٢.

(٥٥) اللغة والخطاب الادبي: ١١٣.

(٥٦) اضاءة النص: ١١٤ .

(٥٧) معرفة الآخر: ٤٣- وينظر: بؤس البنيوية: ٢١.

(٥٨) البنيوية وما بعدها- من ليفي شتراوس الى دريدا-تحرير- جون ستروك-ترجمة-د.محمد عصفور-سلسلة عالم المعرفة : ١٤.

(٥٩) معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٠) مشكلة البنية: ٤٨.

(٦١) ينظر: معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٢) ينظر: المرآيا المحدبة: ١٦٢- وينظر: معرفة الآخر: ٤٤.

(٦٣) مشكلة البنية: ٥٢-٥٣.

(٦٤) ينظر: معرفة الآخر: ٤٥.

٦٥- البنيوية والنقد الادبي-جيرارد جنيت-ترجمة وتعليق-د.نزيه كسيبي-مجلة البيان-العدد-٢٦٢-٢٦٤-١٩٨٦: ٣٠-٣١.

(٦٥) نظريات معاصرة: ٦٨.

(٦٦) في نظرية الادب: ٦٨.

(٦٧) المصدر نفسه: ٧٩.

(٦٨) ينظر: المصدر نفسه: ٨٠.

(٦٩) نظريات معاصرة: ٦٩.

(٧٠) مقدمة في النقد الادبي: ٢٣.

(٧١) مبادىء النقد الادبي:١٢٦.

(٧٢) دليل الناقد الادبي-إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-ط/٢-٢٠٠٠ : ٤٠-٤١.

(٧٣) المرآيا المحدبة : ٢٤٢-٢٥٢.