



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها



المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الألب

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب وعلم الجمال

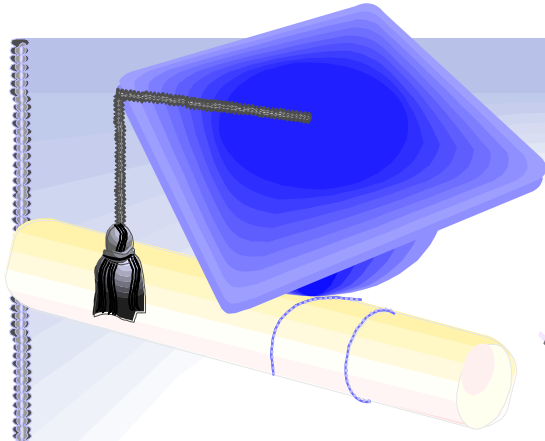
إشرافه الأستاذ الدكتور: زين الدين مختاري

إعداد الطالبة: فاطمة الزهراء رحاوي

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة تلمسان	أستاذ التعليم العالي	أ.د. عباس محمد
مشرفا	ملحقة مغنية	أستاذ التعليم العالي	أ.د. مختاري زين الدين
عضوا	جامعة تلمسان	أستاذ التعليم العالي	أ.د. أحمد دكار
عضوا	جامعة تلمسان	أستاذ محاضر "أ"	د. بن حمزة عبد القادر
عضوا	جامعة تلمسان	أستاذ محاضر "أ"	د. دواح أحمد

السنة الجامعية: 1436-1437 هـ / 2014 - 2015 م



شكر وتقدير

الحمد والشكر لله العليّ القدير، ذي المنّة والإكرام والنعمة
المزجاة، فما توفيقى إلا به العفو الكريم.

ثمّ الشكر إلى أستاذي الدكتور " زين الدين
مختاري" منار العلم، وشعاع المعرفة، فهو قدوة لي في
التواضع والسّماحة، وقد وسعني برحابة صدره، وكرم
عطائه، ورافقني علميا ومنهجيا في كل خطوة من
خطوات البحث بالنصح المفيد، والتوجيه السديد، فجزاه
الله عنّي خير الجزاء وزاده الله من علمه؛ له مني خالص
الشكر والتقدير، إذ شرفني بالإشراف على إنجاز هذه
المذكرة، على الرغم من ضيق وقته، بسبب انشغالاته
الإدارية بصفته مديرا للملحقّة الجامعية بمغنية.

مقدمة

الحمد لله كما لجلال وجهه ، و عظيم سلطانه ن خلق الإنسان ،
علمه البيان ، و جعل أول وحيه * اقرأ* و أفضل الصلاة ، و أتم التسليم على
سيدنا محمد عالم الأمة و معلمها ، و على آل بيته منارات الهدى و العلم ، و
كل من سار على نهجهم ن و سخر قلمه و علمه لخدمة أمة الإسلام .

و بعد ، فقد أثبتت الدراسات النقدية أن بين الأدب و حالات
النفس علاقة حميمة ، امتدت عبر العصور من خلال عملية تطويرية وفق
مراحل ، إلى أن أصبح للحالات النفسية علم قائم بما يبحث علاقتها و
يدرس تشعباتها و بذلك توطدت علاقة الأدب بعلم النفس و أصبحت لا
تحتاج إلى إثبات ، بحكم التقاطع الشديد بينهما ، و ذلك أن الإبداع الأدبي
لابد له حالات نفسية وجدانية ، تنتج و تسمو به على أرقى مستوياته ،
فكان التنظير للأدب من وجهة نفسية احد أهم مباحث نظرية الأدب ، إذ

شغل حيزا من البحث

و الدراسة لدى المنظرين من النقاد .

عن هذه العلاقة الحيوية بين الأدب و علم النفس كانت حافزا
للبحث في هذا الموضوع الموسوم المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الأدب

، الذي يعود الفضل في اختياره إلى أستاذه الفاضل الدكتور * زين الدين مختاري * حفظه الله إذ بعد البحث و الإطلاع وجدت ملامح الموضوع تتبلور ، فكانت عدة دوافع ذاتية وأخرى موضوعية ، تجعلني أقبل على الموضوع ، محاولة حل الإشكالية المطروحة في مدى مراعاة كل نظرية أدبية للمعادل السيكولوجي ، أثناء تنظيرها لعملية الإبداع الأدبي .

إذ تمثلت الدوافع الذاتية في كون هذا الموضوع يستجيب لمقاصد الشعبة التي تخصصت فيها ألا وهي نظرية الأدب و علم الجمال : كما أن الإشكالية المطروحة تغري بالبحث في العلاقة بين الأدب و النفس من خلال استنباط المعادل السيكولوجي من نظرية الأدب و يؤدي هذا الموضوع إلى التعرف أكثر على حقيقة علاقة نظرية الأدب بعلم النفس .

أما الموضوعية فتمثلت أساسا في كون هذا الموضوع من شأنه أن يعمق معرفتي النظرية و الإجرائية من خلال بيان تجليات المعادل السيكولوجي كما أن هذا الاختيار يعد استجابة حية و مباشرة لنظرية التعبير على وجه الخصوص بوصفها نظرية تتجسد فيها بشكل واضح ملامح المعادل

السيكولوجي، و لكنّها حاضرة في النظريات الأدبية الأخرى بدرجات متفاوتة .

وقد توزعت خطة البحث على مدخل و أربعة فصول حاول المدخل أن يفك المعضلة الاصطلاحية للمعادل السيكولوجي بتحديد إطاره المفاهيمي في حين تناول الفصل الأول بحث المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية المحاكاة من خلال مبحثين خصص الأول للمعادل السيكولوجي في نظرية المحاكاة عند أفلاطون و الثاني للمعادل السيكولوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند أرسطو .

في حين انفرد الفصل الثاني ببيان المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية التعبير من خلال مبحثين أيضا وقف أولهما للتعريف بالنظرية و الثاني لاستنباط المعادل السيكولوجي في ضوء هذه النظرية

أما الفصل الثالث فاستنبط المعادل السيكولوجي من نظرية الخلق الفني ، في مبحثين كذلك ، أولهما للتعريف بهذه النظرية و بأهم أعلامها و الثاني لاستنباط المعادل ، السيكولوجي في ضوء هذه النظرية.

و جاء الفصل الرابع و الأخير لتجلية ملامح المعادل السيكولوجي

في ضوء نظرية الانعكاس ، في مبحثين هو الآخر تطرق الأول للتعريف
بالنظرية من حيث المفاهيم و الأسس و الثاني اختص باستظهار ملامح المعدل
السيكولوجي في ضوء النظرية .

و جاءت خاتمة البحث لتقدم أهم النتائج العلمية التي انتهى إليها
هذا العمل .

و اقتضت طبيعة الموضوع ، أن يسير البحث في منهجه على هدى
مقاربة سيكولوجية مستمدة من مكونات الإشكالية نفسها ، و تعتمد
منهجيتها في الوقت نفسه على الوصف و التحليل و التعليل و القراءة و
الاستنباط بحسب طبيعة المقبوسات .

و لا أنفي في الأخير بان هناك صعوبات واجهتني أثناء البحث ،
على غرار معظم الباحثين المبتدئين منها ما هو منهجي ، كصعوبة بيان
المعادل السيكولوجي في بعض النظريات ن كنظرية الانعكاس مثلا ، و منها
ما هو بيولوجرافي تمثل في صعوبة العثور على بعض المصادر و المراجع التي لها
علاقة مباشرة بموضوع البحث ، و لكن أستاذي المشرف - حفظه الله -

الدكتور زين الدين مختاري استطاع تدليل هذه الصعوبات بخبرته العلمية
الدقيقة و توجيهاته المنهجية السديدة ، له مني جزيل الشكر و عظيم الامتنان
، و سأظل مدينة له بالإخلاص و الوفاء ما حييت .

فاطمة الزهراء رحاوي

2014/05/27

المصطفى

أولاً: الإطار المفاهيمي اللغوي للمعادل السيكولوجي.

إذا رجعنا إلى المعنى اللغوي لكلمة المعادل ""، فهي المواز أو المساو، أو المكافئ، فالمعاني المعجمية للكلمة تجمع وتصبّ في وعاء واحد ألا وهو الموازاة، والمساواة، فمعادل، فاعل من عادل مصدر [ع،د،ل]، أي عادل، يُعادل، معادل.

فقد جاءت في معجم الصحاح للجوهري: «عادلت بين الشئين، وعدلت فلانا بفلان، إذا سوّيت بينهما»⁽¹⁾.

أمّا في معجم مقاييس اللغة: «فمعادل مأخوذ من المعادلة وهي المساواة»⁽²⁾.

¹: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، دار البعث للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص 57.

²: أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الجليل، بيروت، د.ط، 1420هـ - 1999م، ص 247.

وجاءت في اللسان: «عدل الشيء يعدله عدلا وعادله، وازنه،

وعادلت بين الشيئين، وعدلت فلانا بفلان إذا سوّيت بينهما»⁽¹⁾.

وفي متن اللغة: «من عادله وازنه في المحمل»⁽²⁾.

وكذا في معجم الوسيط: «عادل بين الشيئين وازن الشيء بالشيء،

سواه به، وجعله مثله، ومنه معادلة الشّهادات»⁽³⁾.

وبناء على القرائن اللغوية الواردة في المعاجم العربية، فإنّ المعادل هو

المكافئ، أو المواز، أو المساو.

¹: أبي الفضل محمّد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1424هـ - 2003م، ص516.

²: أحمد رضا الشيخ، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، 1379هـ - 1960م، ص47.

³: مجّع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ - 2004م، ص588.

ثانيا: الإطار المفاهيمي الاصطلاحي للمعادل السيكولوجي.

وإذا بحثنا عن مصطلح " المعادل " ككلمة تحمل بعدا نقديا وأديبا،

كان الاستعمال الشائع لهذا المصطلح مع الشاعر الناقد الأمريكي "

ت.س. إليوت" وذلك حين تنظيره لعملية الإبداع الأدبي.

و نادى "إليوت" بالمعادل الموضوعي حين يطالب المبدع بإيجاد ما

يساوي، ويعادل انفعاله الداخلي، ليس بالتعبير عنه، وإنما بتجسيده في خلق

جديد، إذ يقول: « إنَّ الإبداع الفنّي تأمل عميق، وإخراج شيء جديد من

هذا التأمل العميق»⁽¹⁾، وذلك من خلال عقل الشاعر ولغته، وهذا ما

سنتناوله ونحن نتعقب المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الخلق الفنّي.

وإنَّ الإبداع الأدبي له نظريات تأصل له وتقننه، فما نظرية الأدب

إلاَّ أحد فروع الأدب تبحث نشأته، طبيعته، وفيما تكمن وظيفته.

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط،

د.ت، ص57.

و هي نظرية معرفية فلسفية تدرس نشأة الأدب «بالكشف عن العلاقات القائمة بين العمل الأدبي وصاحبه»⁽¹⁾؛ بإبراز العلاقات الداخليّة والخارجية للمبدع ونصّه، سواء كانت تاريخية، أو نفسية، أو اجتماعية أو دلالية أو لغوية.

وتبحث طبيعته حين «تتمّ بجوهر العمل الأدبي، وسماته، وخصائصه التي تميّزه عن غيره من الأقوال، والكتابات، فهل هو محاكاة مثلاً، أو خلق، أو انعكاس للواقع في وعي الأديب»⁽²⁾؛ وذلك بالكشف عن مكان هذا النصّ ومضامينه من خلال وسائله الفنيّة.

كما تبحث نظرية الأدب وظيفته الأدب حين «تتمّ بتحديد نمط العلاقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وجمهوره، أي بيان تأثير هذا العمل فيمن يقرؤوه، ويتلقونه، جماعات أو أفراد، فهل يكتفي بإدخال التسلية والمتعة في

¹: إبراهيم خليل، مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللّغة، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن،

1428هـ-2007م، ص10.

²: نفسه، ص10.

نفوسهم، أم أنه يجرّضهم على التماس التغيير ويدعوهم إلى تجاوز المآسي
والحزن»⁽¹⁾.

وفي ضوء مباحث نظرية الأدب، التي تبحث نشأة الأدب، وطبيعته،
ووظيفته، نجد عدّة عوامل - كما سبق الذكر من خلال التعريف بعلم نظرية
الأدب- تتبناها أثناء تنظيرها لعملية الإبداع الأدبي، والتي تمثّل إحداها
العوامل النفسية السيكلوجية، وهذا ما سنحاول استقصاءه ونحن نتعقّب
المعادل السيكلوجي ضمن كلّ نظرية أدبية.

وإذا أردنا إعطاء تعريف اصطلاحي للمعادل السيكلوجي، فهو
المعادل أو المكافئ النفسي، الذي يساوي أو يعادل تلك الرّؤى النفسية
الموجودة ضمن كلّ نظرية من نظريات الأدب، وذلك من خلال إخضاع
نشأة الأدب، وطبيعته، ووظيفته، للقراءة السيكلوجية، في ضوء ما هو متاح
داخل النصوص التي تؤسّس لهذه النظريات.

¹: إبراهيم خليل، مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللّغة، ص10.

ثالثاً: الإطار المفاهيمي المعرفي للمعادل السيكولوجي.

إنَّ النَّفْسَ لغزٌ عجيبٌ مرَّكَّبٌ في الإنسان، فهي جزءٌ من ذاته، ومصدرٌ مختلفٌ عواطفه وانفعالاته، التي تشكِّلُ الدَّوافِعَ لأعماله وسلوكه، فالنَّفْسُ هي الرِّابِطُ بين الإنسان وخالقه، وبين الإنسان والكون الذي يعيش فيه، وبين الإنسان والإنسان، فأصل النَّفْسِ مرتبطٌ بخلق سيِّدنا آدم عليه السَّلام، وذلك عندما نفخ اللهُ سبحانه وتعالى الرُّوحَ فيه.

إذ جاء ذكر النَّفْسِ في القرآن الكريم على عدَّةِ أوجه، يقول جلٌّ في علاه عن النَّفْسِ المطمئنة: ﴿يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً (28)﴾⁽¹⁾.

ويقول عن النَّفْسِ اللوامة والفاجرة: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا

سَوَّاهَا (7) فَأَلَمَمَّا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (8) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ

زَكَاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (10)﴾⁽²⁾.

¹: سورة الفجر [27-28].

²: سورة الشمس [7-10].

فالتَّفسُ الإنسانيَّة تتنازعها عواطف الخير والشرِّ ، فإذا غلبت
عواطف الخير، عاش الإنسان سعيداً، وإذا غلبت عواطف الشرِّ كان شقيّاً،
يقول عزّ وجلّ ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ مِنَ الْحَوَىٰ
فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ ﴾⁽¹⁾.

فالتَّفسُ هي مصدر أعمال الإنسان، يترجمها من خلال عقله؛ ومن
هذه الأفعال الإبداع الأدبي، بفنونه المختلفة، وما هذا الإبداع إلا انعكاس
لنفسية الأديب ومخيلته يترجمه بواسطة لغته إذ «أنَّ الإبداع على اختلاف
أنواعه، وأشكاله هو الرِّحم الذي يحتضن النَّفس الإنسانيَّة بحالتها
ومتناقضاتها»⁽²⁾؛ فنوازع النَّفس ورغباتها، وعيها و لاوعيتها، ميولاتها
و عواطفها، لا بدّ هي جزء من إنتاج الأديب، إذ من الصَّعوبة بمكان أن
ينسلخ منها، وينفصل عن ذاته؛ وما من « نشاط تقوم به النَّفس البشريَّة،
وتلازمه، وتقيم عليه، إنّما يصدر عن نزعة من التَّزعات الأساسيَّة المرتهنة لها

¹: سورة التَّازعات [40-41].

²: زين الدّين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النَّفسي [سيكولوجية الصَّورة الشعريَّة في نقد
العقاد]، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1998، ص 09.

بالحتمية، والتي لا تبلغ النفس مداها إلّا بها، ولا قبل بتحقيق ذاتها إلّا من خلالها، فالظاهرة الفنيّة حتمية في النفس البشرية»⁽¹⁾.

وعليه فصلة الأدب بالنفس الإنسانية، صلة ممتدّة الجذور، ضاربة في الزّمان، لا ينكرها أحد، ولا يرفضها عاقل، «فما يصدر عن الأدباء من كتابات، سواء كانت نثرية أو شعريّة، هي عبارة عن انعكاسات لأحاسيسهم ومشاعرهم الذاتية، وبذلك يمكن من خلال دراسة وتحليل ما يصدر عن الأدباء الوقوف على اهتماماتهم»⁽²⁾.

والأديب المبدع لا بدّ أن يمرّ بمرحلة مخاض، وهي الحالة الانفعالية التي تعانيها النفس لتفرز النصّ الأدبي، «فالكاتب يصون نفسه بواسطة العمل الإبداعي من الانفجار ومن أيّ شقاء فعلي»⁽³⁾؛ متّخذاً في ذلك اللّغة وسيلة يبتّ من خلالها ما يكابد هذه النفس من مشاعر وعواطف، ذلك أنّ «من

¹: إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ج2، ص07.

²: سعاد جبر سعيد، سيكولوجية الأدب - الماهية والاتجاهات، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 1429هـ - 2008م، ص18.

³: شفيق البقاعي، نظرية الأدب، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1425هـ، ص362.

وظائف اللّغة الأساسية التّعبير، لأنّ الإنسان إذ ينطق ببعض من الكلمات
فإنّما يفعل ذلك لكي يعبر، أي لينقل العواطف والأحاسيس والأفكار من
الداخل إلى الخارج»⁽¹⁾.

وهذا ما جعل الباحثين الأوائل من فلاسفة اليونان، يعمدون إلى
الأعمال الأدبية الفنّية بالتحليل، والتّفسير، للوقوف على مكونات هذه
النّفس، بغية توجيه الفنّ والأدب وجهة يرتضونها، فكانت البدايات الأولى
التي بحثت هذه العلاقة في النّقد اليوناني، على يد "أفلاطون" في موقفه من
الفنّ إذ يعتبر ذلك «التفاتا عميقا للجانب النّفسي في بحث فلسفة الأدب
وظائفه»⁽²⁾؛ ليتطوّر الاهتمام أكثر بهذه العلاقة مع "أرسطو" حين جاء بمبدأ
"التّطهير" وقد «أولى النّقاد والفلاسفة نظرية "أرسطو" عناية وشرحا،
واهتماما، فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظريات صائبة، ومنطلقات

¹: حنفي بن عيسى، محاضرات علم النّفس اللّغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،
د.ت، ص73.

²: صلاح فضل، في النّقد الأدبي، منشورا اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م،
ص38.

أصلية، سببا في التنويع عليها، وتنميتها»⁽¹⁾؛ وهذا ما سنتناوله بالتفصيل ونحن نتعقب المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية المحاكاة.

كما نستشفّ هذه العلاقة عند بعض الفلاسفة الذين ساروا على نهج "أفلاطون" و "أرسطو" وإن كانت لا تعدوا مجرد إشارات لمكامن النفس الإنسانية مثل أفلوطين ، هوراس⁽²⁾.

ولا نعدم هذه الإشارات في التراث النقدي العربي القديم، ابتداء من تلك المجالس التي كانت تعقد لغرض القصائد الشعريّة والخطب، وصولا إلى تلك المؤلفات المشتملة على ما يشير لعدّة جوانب نفسية على غرار كلّ من "ابن قتيبة" في كتابه "الشعر والشّعراء"⁽³⁾، وعبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني"⁽⁴⁾.

¹: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضايا ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1362هـ، ص80.

²: هوراس، فنّ الشعر، ت لويس عوض، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 3، 1988م.

³: ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، ت مصطفى أفندي السفاء، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 2، 1350هـ - 1932م،

⁴: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم البيان، ت محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ، 1994م.

أمّا في العصر الحديث، وبالتحديد في القرن التاسع بحثت هذه العلاقة بإسهاب مع بزوغ الرومانسية، ودعوة أصحاب نظرية التعبير إلى أن يكون "الشعر فيض تلقائي للمشاعر"، وهذا ما سنتناوله في الفصل الثاني بالتفصيل.

إلا أنّ بحث هذه العلاقة من خلال دراسة مغايرة، أي دراسة قائمة على علم له قواعده وأصوله كان «مع بداية علم النفس ذاته في نهاية القرن التاسع عشر، بصدور مؤلفات "فرويد" في التحليل النفسي، وتأسيسه لعلم النفس»⁽¹⁾؛ حيث «يقترن علم التحليل النفسي بالعالم النمساوي "سيفموند فرويد"، وتلامذته اللذين اشتهروا منهم كل من "أدلر" النمساوي، و"يونغ" السويسري»⁽²⁾؛ وذلك حين نشر "فرويد" كتاب "تفسير الأحلام" سنة

¹: صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص38.

²: شلتان عبّود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مجدلاوي للنشر، عمّان، الأردن، ط 1، 1419هـ، ص237.

1900⁽¹⁾؛ إذ يمكن اعتبار «ما قبل فرويد من قبيل الملاحظات العامّة التي لا

تؤسّس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاباً وتوطئة له»⁽²⁾.

وقد استلهم "فرويد" نظريته النفسيّة، عندما انكبّ على أمّات

الكتب من الآداب العالميّة، والإبداعات الفنّية حيث «سئل مرّة عن الأساتذة
الذين أثروا في تكوينه، فكان جوابه إشارة من يده نحو مكتبته حيث اصطفت
روائع الآداب العالميّة»⁽³⁾.

فمن الواضح أنّ "فرويد" «قد شقّ الطريق في هذا الميدان، أمام كلّ

أنماط المقارنة، من دراسة للانفعال الجمالي، والإبداعية الفنّية إلى قراءة نص
واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتّاب»⁽⁴⁾، حيث نجد "فرويد"

¹: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ت إحسان عبّاس، محمّد يوسف، نجم فرنكلين
للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص261.

²: صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص39.

³: خريستو نجم، في التّقد الأدبي والتّحليل التّفسي، دار الخيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م،
ص29.

⁴: جان بيلمان، التّحليل التّفسي والأدب، ت حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،
مصر، د.ط، 1997م، ص30.

يشيد «بأولئك الضالعين بالنفس الإنسانية الذين اعتدنا تكريمهم باسم الشعراء»⁽¹⁾.

وقد قام فرويد بتحليل عدّة أعمال فنيّة على غرار رواية الإخوة "كراما زوف" ولوحة "لموناليزا ليوناردو دافنشي" واعتبر أنّ الحياة التّفسيّة للإنسان تتقاسمها ثلاثة مناطق⁽²⁾:

● الأنا الأعلى (العقل).

● الأنا (الشّعور).

● الهو (اللاشعور).

وكان يعتقد أنّ هذا الأخير، أي الغريزة الجنسيّة "الليبدو" "Libido"، هي الباعثة لأفعال الإنسان، وبهذا راح يجلّ إبداعات الأدباء والفنّانين، بتحليل شخصياتهم، وأعمالهم الفنيّة، وعملية الخلق والمتلقّي «ومن تمّ امتدّ فرويد» بنظريّاته إلى عالم الفنّ والأدب اللذان يكوّنان ظواهر مرضية

¹: خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل التّفسي، ص29.

²: أنظر: عبد العزيز عتيق، النقد الأدبي، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1،

د.ت، ص61.

لعوامل جنسية في اللاوعي، فهي من اللبدو»⁽¹⁾؛ فالعمل الفني حسب " فرويد" هو ترجمة للاشعور المبدع المكبوت من طرف أنه الأعلى «وكانّ الهو، أو الرّغبة اللاّوعية، يتقاذفان العقل الواعي، ويغمره بلامنطقيته وبتداعيّاته المحيرة وأدوات ربطه العاطفية وليست المفاهيمية بين الأفكار»⁽²⁾.

ولقد اعتبر " فرويد" المؤلّف عصابي عند عصم نفسه من الاختيار بالعمل الخلاق، أي أنّ الشّاعر ما هو إلّا حلم يقضه يكتسب رضا المجتمع بدلا من أن يغيّر شخصيته، يصدر أوهامه وينشرها على الناس⁽³⁾، فالفنان حسب "فرويد" «شخص محترف ومبدع الأوهام متخيّلة نجد ما يقابلها في أحلام اليقظة عند الشّخص العادي»⁽⁴⁾.

¹: حسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثاره أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، ط1، 1416هـ، 1996م، ص83.

²: أنظر تيري ايجلتون، نظرية الأدب، ت ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت، ص270.

³: رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ت عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1412هـ، 1992م، ص114-115.

⁴: موسوعة كميردج في النقد الأدبي، ت إسماعيل عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص275.

وعليه فقد اتجه "فرويد" بالأدب وجهة جديدة، حين ربط الإبداع الأدبي بمدخل النفس حيث يقول فرويد: « أن الفنّ هو المجال الوحيد الذي تصان فيه كلّ قوّة الأفكار إلى يومنا هذا، ففي الفنّ فقط يحدث للإنسان المعذب برغباته أن يحقّق شيئاً شبيهاً بالإشباع ، ويفضل الوهم الفنّي، تولّد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها كأنّ الأمر يتعلّق بالواقع، لقد صدق من تحدّث عن سحر الفنّان»⁽¹⁾؛ " ففرويد" كان يرى أن الفنّ هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة التي لا تزال تحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفنّ وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه هذه الرغبات⁽²⁾، وعليه فإنّ مضمون الفنّ يجوي كلّ مضمون النفس والروح، وأنّ هدفه يكمن في الكشف للنفس عن كلّ ما هو جوهري، وعظيم وسام وجميل، وحقيقي كامن فيه⁽³⁾.

¹ نقلاً مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور الفعل في الإبداع الأدبي، ص32.

² مصطفى سويّف، الأسس التفسّية للإبداع الفنّي في الشّعْر خاصّة، دار المعارف، مصر، ط 4، د.ت، ص74.

³ هيقل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988م، ص46.

وما نصل إليه أنّ بحث علاقة الأدب بالنفس كان ولازال البحث فيه متواصلاً إلى يومنا هذا بثتّى المؤلّفات، والدّراسات والرّسائل الجامعية والأكاديمية، فما من علم من علوم الأدب إلّا له جانب من هذه العلاقة، يتناوله بالتحليل والدّراسة.

و إنّ بحث المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية الأدب، هو أحد هذه الدّراسات، التي تحاول الكشف عن الرّؤى النفسية السيكلوجية، في كلّ نظرية أدبية، من محاكاة، وتعبير، و خلق فنّي، وانعكاس.

الفصل الأول

تمهيد:

لقد ظهرت نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد على يد كلٍّ من أفلاطون، و تلميذه "أرسطو، و تعدّ نظرية المحاكاة أوّل نظرية في الأدب، و إن كانت هناك آراء و أقوال حول طبيعية الأدب و وظيفته قبل هذه النظرية إلاّ أنّها لم تصلنا كما أنّها لا تعدو أن تكون مجرد آراء متفرقة قد تكون مهّدت الطريق لظهور نظرية المحاكاة عند أفلاطون و أرسطو؛ الّتي تعدّ بداية تاريخ نظرية الأدب¹.

و مصطلح المحاكاة يشتمل على مفهوم التشابه بين شيئين، و وجود علاقة بينهما، و المحاكاة أهمّ صفة تميّز بها الإبداع الأدبي في العصر اليوناني². كما أن نظرية المحاكاة ارتبطت عند اليونان في عصورها الأولى بفلسفة ربط الدّين بالأدب، فقد كانوا يعتبرون الفنون بصفة عامّة ومنها الأدب ما هو إلاّ محاكاة للآلهة، و أنصاف الآلهة، فالأدباء عليهم أن يجسدوا في أعمالهم ما يقع في عالم ما وراء الطبيعة، و القوى البشرية الكامنة فيه، بغية

¹: انظر: شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة و النّشر، الجزائر، د.ط ، د.ت ص12.

²: انظر: حلمي علي مرزوق، في النّظرية الأدبية و الحدائث، دار الوفاء للطباعة و النّشر، الاسكندرية، مصر، د.ط ، د.ت ص47.

عرض أعمال الشرّ و التّهي عن الإقتداء بها ومن ثمّ إشاعة عنصر القضاء
و القدر¹.

و قد قامت هذه التّظرية على فلسفة العقل لذلك "هم يؤصّلون هذه
التّظرية على منطق الفطرة أو الغرائز الموجودة في الطباع ، فالتّقليد أو المحاكاة
من أوّل الغرائز اللاّزمة في خلق الطفولة، لتتصل بهم الحياة و أسباب البقاء،
لأنّ الطفل يكتسب بالتّقليد أو المحاكاة ما شاء له من سلوك الكبار في حفظ
الحياة و أساليبهم في التّصرف و مهاراتهم في دفع الأذى عن أنفسهم لتتصل
بهم الحياة"²، فقد استلهموا فكرة المحاكاة انطلاقاً من فطرة الإنسان الراغبة في
التّقليد، فالإنسان يعتمد التّقليد منذ طفولته لاكتساب مهارات الحياة.

و نظرية المحاكاة في أبسط تعريفاتها "تعني أنّ الأدب محاكاة

للطبيعة"³. حسب " أفلاطون" و "أرسطو" أنّ الأديب يقلّد الطبيعة

و يحاكيها، هذه الطبيعة التي تمثل الكون بما فيه و من فيه من جماد، و نبات،

¹: انظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار المعرفة الجماعية،
مصر، د.ط، 2002م ص49.

²: حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية و الحدائث، ص48.

³: شلتان عبّود، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص79.

و حيوان و من فيه من إنسان، و ما يصدر عنه من تصرف أو سلوك،
و منها أيضا العواطف، فللنفس انطباعات اكتسبتها من وراء ممارسة الحياة،
جعلتها تثبت لها نماذج من الجماد، و الحيوان، و الإنسان، فقد انطبع عن
الشجرة بأنها ليست الطويلة، البالغة في الطول، و لا القصيرة المصرفة في
القصر و أنها وسط بين هذا و ذلك.

و هذا ما ينطبق على كل من الإنسان، و الحيوان فحكمتنا على
إنسان بالطويل، أو القصير، إنما يرجع إلى النموذج الذي اتخذناه معيار
للإنسان نقيس عليه.

و هذا ما ينطبق أيضا على عالم الحيوان، كما ينطبق على منطق
الأخلاق و العواطف فبناء على ما انطبع في أنفسنا من معايير الكرم
والشجاعة مثلا نقارن بين شجاعة و شجاعة، و بين كرم و كرم.

حيث أنه " إذا سألت "أرسطو و أفلاطون" عما يقلده الأديب،

و عما يريد أن يحاكيه، قالوا لك الطبيعة ، فإن سألتهم و ما الطبيعة ؟

أجابوك بهذا الكون ما فيه و من فيه، ما فيه من جماد، و نبات، و حيوان

و من فيه من إنسان، ثم من جميع ما يأتيه من تصرف أو سلوك، بل إن

العواطف الإنسانية داخلة، -هي الأخرى- عندهم في معنى الطّبيعة موضوع
المحاكاة كما يقولون"¹.

"فأفلاطون" و "أرسطو" و إن اشتركا في مصطلح المحاكاة، إلا أنّهما
ذهبا فيها مذهبا مغايرا عن بعضهما، على غرار نظرتهما لعواطف الإنسان،
التي اتّخذت منحى مختلفا لكلّ منهما و هذا ما سنحاول تتبعه من خلال
بحث المعادل السيكلوجي عند كليهما.

¹: حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية و الحداثة، ص49.

المبحث الأول

« المعادل السيכולوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند أفلاطون »

أ. التعريف بالمحاكاة عند أفلاطون (427، 347 ق.م) :

يبيّن التّمهيد السابق أنّ المحاكاة هي تقليد ما وراء الطّبيعة؛ و هذا ما عرف عند أفلاطون بالمثل العليا، أو ما يعرف بنظرية المثل عند أفلاطون حيث يرى هذا الفيلسوف "أنّ للمثل وجودا معرفيا و وجودا سابقا على الإنسان و مفارقا له"¹؛ و هو في هذا التعريف يستند إلى فلسفة مثالية ترى أنّ الوعي أسبق في الوجود من المادّة، و يرى أنّ العالم مقسّم إلى عالم مثالي، و عالم حقيقي مادي، طبيعي محسوس، و العالم المثالي هو ذلك العالم الميتافيزيقي، "الذي ما وراء الطّبيعة أي ما وراء إدراكنا لا نحسّه و إنّما نستوعبه بعقولنا و هو عالم توجد فيه الحقيقة المطلقة و الأفكار الخالصة، و المفاهي م الواضحة، أمّا العالم الطبيعي فهو العالم المحسوس الذي نعيش فيه،

¹: حلمي علي المرزوقي، في النظرية الأدبية و الحداثة، ص41.

بكلّ ما فيه من موجودات من جماد ، و نبات و حيوان و إنسان
بأفكاره و عواطفه و أعماله الحسيّة و المعنوية"¹.

و قد جعل "أفلاطون" العالم المثالي، عالم علوي يحاكيه عالم
في الأسفل طبيعي، فهذه "الأشياء المحسوسة التي نشهدها في الوجود
انعكاسات و ظلالا للعالم المثالي الحقيقي"².

إلا أنّ "أفلاطون" رأى أن هذه المحاكاة مجرد صورة مشوهة
مزيّفة للعالم المثالي و من ثمة فهو تشويه للحقيقة المطلقة الثابتة الكامنة فيه،
و يشبه "أفلاطون" إدراكنا للأشياء "بسرّداد فيه جماعة على مقعد
و ظهورهم لفتحة ضيّقة منه، و أمام الفتحة نار عالية اللهب، فهم يرون على
ضوئها مناظر أشباح تتحرّك منعكسة على الحائط أمامهم، و هذا مبلغ
إدراكنا لما نفكر أنّه حقيقة الأشياء"³.

¹: محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نخصة مصر للطباعة و النشر و التوزيع

، د.ط، 2004، ص30.

²: شلتاع عبّود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص71.

³: محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص40.

فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة
كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب، و "عالم الصور الخالصة هو
عالم الحقّ و الخير و الجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحسّ و جميع
ما في عالم الحسّ محاكاة لتلك الصور"¹.

و قد "عمّم" أفلاطون" نظرية المثل على مجالات الوجود فافترض أن
هناك مثلا للعناصر الطبيعية الأربعة و لمركباتها، و للنباتات و الأحياء جميعها،
بل ذهب إلى القول بوجود مثلا للمصنوعات"².

فالسّرير جعله مثلا كما أنّ للشجرة التي في الحقيقة مثلا، كما أنّ
لكلّ التّصورات الأخلاقية و المعنوية مثلا خالدة مطلقة لا تتغير رغم تغير
تطبيقها و أمثلتها في الواقع، فللعدالة مثال، كما أنّ للخير مثال، و للجمال
أيضا مثال.

¹: محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص42.

²: سعد عبس ،النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي ، ص67.

و يعني «أفلاطون» بالمثل: الحقيقة الثابتة وراء الظواهر المحسوسة
الدائمة التّغيير»¹. و بغية تقريب نظرية المحاكاة عند "أفلاطون" سنورد مثال
الرّسام اليدوي و صانع السرير، و ذلك من خلال الحوارات الّتي كان يجريها
أفلاطون على لسان "سقراط" الّذي يمثّل الفيلسوف و جلوكون و هو
الإنسان العادي.

سقراط: عندنا إذن ثلاثة سرر، سرير موجود في الطّبيعة صنعه الله، كما
أعتقد أنّ في إمكاننا أن نقول، فليس غير الله يمكن أن يكون صانعه، أليس
كذلك.

كلوكون: نعم.

سقراط: و هناك سرير آخر من صنع النّجار.

كولون: نعم

سقراط: ثمّ أليس صنع المصوّر سريرا ثالث؟

¹: سعد عبس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي ، ص66.

كولون: نعم

سقراط: فالسرير إذن ثلاثة أنواع و هناك ثلاثة فنانيين يتولون صنعتهما، الله،
و النجار صانع السرير، و المصوّر.

كولون: نعم هناك ثلاثة سرر

سقراط: فالله إمّا باختياره أو بحكم الضرورة، صنع سريرا واحدا في الطبيعة،
واحد لا سواه، فهو لم يصنع قطّ في الماضي، و لن يصنع قطّ في المستقبل
سريرين أو أكثر من هذا السرير المثالي.

كولون: و ما السبب.

سقراط: لأنّه حتّى و لو لم يخلق غير سريرين لظهر من ورائهما سرير ثالث
يكون بمثابة الفكرة أو المثال لكل منهما، و هكذا يكون السرير المثالي و ليس
السريران الآخرا.

كولون: هذا عين الصواب.

سقراط: و قد عرف الله ذلك، و أراد أن يكون الصانع الحقيقي، لا الصانع المعين لسرير معين، و لذا فقد خلق الله سريرا هو في جوهره و بطبيعته السرير الوحيد.

كولون: هذا ما نعتقد.

سقراط: هل نتحدّث عن الله إذن حديثنا عن الخالق أو الصانع الطبيعي للسرير؟

كولون: نعم، بمقدار ما هو خالق هذا و الأشياء الأخرى بعملية الخلق الطبيعية.

سقراط: و ماذا تقول في التّجار أليس هو أيضا صانع السرير.

كولون: بلى

سقراط: و لكن أتسمي المصوّر خالقا و صانعا؟

كولون: قطعاً لا.

سقراط: و مع ذلك فإن لم يكن صانع السرير، فما علاقته به؟

كولون: أظنّ أن في مقدورنا أن نسميه و نحن منصفون مقلّد ما يصنعه

الآخرون؟

سقراط: هذا جميل، إذن فأنت تسمي الثالث في البعد عن الطبيعة مقلّدا؟

كولون: بالتأكيد.

سقراط: و الشاعر التراجيدي مقلّد، و لذا فهو كسائر المقلّدين، بعيد عن

الملك و عن الحقيقة بثلاث، درجات؟¹.

هذا الحوار الذي يعتمد على "السريّر" مثالا للصانع الحقيقي،

و الصانع المحاكي المقلّد، فالسريّر له مثال في عالم المثل، "و هذا المثال هو

الفكرة، و هي الحقيقة المطلقة المرتبطة بالخالق الحقيقي (الله سبحانه تعالى)

ثم يأتي دور الصانع أو النّجار يحاكي الفكرة و يجسّدها، و أخيرا يأتي الشّاعر

فيحاكي ما قام به الصانع النّجار، بهذا يصبح عمله محاكاة للمحاكاة فيبعد

عن الحقيقة مرتين.

¹: أفلاطون، الجمهورية، ت. شوقي داود، تعراز الأهلية للنشر و التوزيع، بيروت

، لبنان، د.ط، 1994م ص244 و ما بعدها..

هذا الحوار الذي يعتمد على السرير مثالا للصانع الحقيقي، والصانع المحاكي المقلد، فالسرير له مثال في عالم المثل، وهذا المثال هو الفكرة، وهي الحقيقة المطلقة المرتبطة بالخالق الحقيقي الله سبحانه تعالى ثم يأتي دور الصانع أو النجار الذي يحاكي الفكرة و يجسدها، وأخيرا يأتي الشاعر فيحاكي ما قام به الصانع النجار، وبهذا يصبح عمله محاكاة للمحاكاة، فيبعد عن الحقيقة مرتين 1

فإذا تمعنا هذا القول و حاولنا أن نصل إلى فكرة المحاكاة عند أفلاطون من خلاله، وجدنا أن أفلاطون يقرّ بوجود عالم علوي خلقه الله تعالى بكلّ ما فيه من موجودات و هو يمثّل الحقيقة المطلقة التي هي مصدر العلم، ففكرة السرير هي الحقيقة المطلقة في عالم المثل ، و يأتي النجار هنا في العالم الطبيعي يحاول أن يحاكي صورة هذا السرير و ممّا هو مؤكّد أنّه لن يكون هناك تطابق بينهما و بالتالي ستكون صورة مشوهة للصورة الحقيقية، و إذا ما حاول الأديب المبدع أن يحاكي السرير الذي صنعه النجار فهو حسب أفلاطون تشويه للتشويه و بالتالي فالمبدع يبعد عن الحقيقة مرتين.

ب. تجليات المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند أفلاطون:

انطلق "أفلاطون" من فكرة المحاكاة لإبداء فلسفته في حقائق عدّة،

فقد فسّر "بالمحاكاة حقائق الوجود ومظاهره ، فاعتبر الحقيقة التي هي

موضوع العلم موجود في عالم آخر غير عالمنا، و هو عالم المثل"¹.

و من هذه الحقائق الفنّ و الأدب، إذ يبيّن "أفلاطون" نظرية المحاكاة

في الفنّ على دعائم نظرية المثل، و عنده "أنّ الحقيقة و هي موضوع العلم،

ليست في الظاهرات الخاصّة العابرة، و لكن في المثل، أو الصور الخالصة لكلّ

أنواع الوجود و هذه المثل لها وجود مستقلّ عن المحسوسات، و هو الوجود

الحقيقي، و لكننا لا ندرك إلّا أشكالها المحسوسة التي هي في الواقع ليست

سوى خيالات لعالم المثل، فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم

الصور الخالصة، و عالم الصور الخالصة هو عالم الحقّ و الخير و الجمال

¹: بسّام قطوس ، المدخل إلى مناهج المعاصر ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، ط 1 ،

2006 م ص 27.

التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحسّ و جميع ما في عالم الحسّ محاكاة لتلك الصور¹.

إذ نجد لأفلاطون موقفه من الشعر و الشعراء الذي جاء عرضاً ضمن حواراته و ذلك حين كان يبين تأثير الشعر في نفوس المتلقين؛ و قد انتهى إلى أن "الشعر كسائر الفنون الجميلة صورة من صور التقليد أو المحاكاة و هو لذلك لا يؤدي شيئاً في باب المعرفة"²؛ لأنّ الأصل الذي يحاكيه الشاعر موجود فهو بعيد عن الحقيقة بدرجات التي هي مصدر العلم و المعرفة. فمن التجلّيات الأولى للمعادل السيكلوجي أنّ أفلاطون يقرّ بوجود تأثير نفسي للشعر في نفس المتلقين؛ حين يستثير مشاعرهم بعيداً عن الحقيقة المثالية الموجودة في عالم المثل.

¹: سعد عبس، النقد اليوناني وأصداؤه في التراث العربي، ص68.

²: سهير القلماوي، فنّ الأدب(1)المحاكاة، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص69.

فالحقائق عند "أفلاطون" لا تلتبس بالحواس، لأنّ الحواس زائفة ناقصة و إنّما تلتبس بالعقل أو الوعي الذي هو سابق عن المادّة في الوجود ، و إنّما هذا العالم الطّبيعي المادي فهو زائل¹.

و الشّعْر في اعتقاد "أفلاطون" لا يعالج الحقيقة بقدر ما يقوم بتمثيل هذا العالم المحسوس الذي هو مجرد حقيقة زائفة مشوهة لعالم المثل، لذلك رفض "أفلاطون" الشّعْر و رأى بأنّه يؤجّج العواطف و يلهبها بدل أن يقوم بإخمادها. و بهذا يبعد النّاس عن استخدام العقل حين يستسلمون لعواطفهم، فقد "طرد" أفلاطون "الشّعراء من جمهوريته لما وجد في شعرهم من سحر يجذب القلوب، و يحركّ العواطف، و يغيّر قنوات التّفكير"².

¹:انظر: عصام الدّين محمّد علي، تاريخ المذاهب الفلسفية، دار المعارف، الإسكندرية،

مصر، د.ط ، د.ت ، ص72.74

²: شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس (في الأدب المقارن) ، مؤسسة

الدين للطباعة و النشر ، د.ط ، د.ت ، ص21.

حيث نجد "أفلاطون" يقول في جمهوريته: "الشعراء يعيشون في عالم
المخادعات عن الحقيقة، يريدون باللعب على عالم العواطف أن يجروا الناس
جرّاً إليه"¹.

و ممّا سبق، يتّضح لنا جليّاً كيف أنّ "أفلاطون" يرفض الشّعـر
لابتعاذه في التّصوير عن الحقائق الأصليّة الموجودة في عالم المثل، و هو بهذا
يشوّه تلك الحقائق، مفضّلاً تحريك المشاعر و العواطف، و في هذا اعتراف
ضمني بالبعد التّفنسي للإبداع الشّعري، بوصفه معادلاً سيكولوجياً للحالات
التّفنسية ممثلة لموجودات العالم الخارجيّ، فقد رأى أنّ للشّعـر أبعاداً نفسيةً
تتعلّق بتأجيج عواطف النّاس و سحر قلوبهم، ممّا يجعلهم في اعتقاد "أفلاطون"
أشخاصاً ضعفاء بعيدين عن الحقيقة المطلقة الّتي هي سبيل المعرفة.

و في ظلّ كل هذا، وضمن حوارات أفلاطون نجد ما يشيد بتحفظ
على دور الشّعراء حيث يقول عن إلهام الشّعراء من قبل ربّات الشّعـر:
و لكيلا تنسب إلينا ربّه الشّعـر الغلظة أو قلة التّهذيب ، فلنقل لها إن هناك
خصاماً بين الفلسفة و الشّعـر، و رغم كلّ هذا فلنطمئن صاحبتنا الجميلة ربّة

¹: أفلاطون، الجمهورية ، ص592.

الشعر و الفنون الشّقيقات اللّواتي يعتمدون على التّقليد أنّها لو استطاعت أن تثبت لنا جدارتها بالحياة في حرم دولة مرتبة التّنظيم، فإنّنا سنسعد باستقبالها، فنحن أشدّ ما نكون يقظة إلى سحرها ، و لكن لن نخون الحقيقة بسبب سحرها علينا"¹؛ و هنا أيضا نستشف ما يدلّ على اعتراف "أفلاطون" الضمني بالبعد الروحي، النّفسي للشّعر، عندما يقرّ بإيمانه برّبّات الشّعر اللّواتي يلهمن الشّعراء ، فقد كان يرى "أفلاطون" أنّ الوحي الشّعري نوع من الإدراك الباطني، فهو صحوة للقوى الكامنة في النّفس الإنسانية ، ففي اعتقاد أفلاطون أنّ "عواطف الإنسان العليا تقترب كلّها بنوع من النّشوة التي تطغى على العقل ، و في هذه النّشوة دلالة على أنّ مصدر هذه العواطف إلهي، و منها نشوة الشّعر"².

فحسب "أفلاطون" أنّ الشّاعر كائن خفيف الرّوح، صاحب خيال و لا يستطيع أن يبدع الرّوائع الشّعريّة إلا عندما تحلّ فيه روح إله ، فتلك الأشياء الجميلة التي ينظمها ليست وليدة الفنّ بل وليدة لطف إلهي، و هو

¹: لويس عوض ، نصوص النقد الأدبي ، ت . دار المعارف القاهرة ، مصر، د.ط ،

1965 ، ص72.

²: محمّد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص29.

عاجز عن الإبداع غير الفنّ الذي حدّدته له ربّة الشّعْر، حيث تمتزج نفس
الشّاعر بالأحداث التي يتكلّم عليها، و عندما يصف مشهدا مثيرا للرّحمة
تمتلئ عيناه بالدموع و عندما يعرض موقعة هائلة يقشعر رأسه و يخفق قلبه؛
فأفلاطون يرى "أنّ أيّا من يأتي إلى بوابات الشّعْر دون الآلهة، مؤمنا أنّ
البراعة التكنيكية ستجعله شاعرا كفوّا هو شاعر فاشل"¹؛ و هنا أيضا نستنتج
دلالات المعادل السيكولوجي حين يقرّ "أفلاطون" بالإلهام الرّوحي للشّاعر
و القصائد؛ حيث يقول "أفلاطون" "أمّا الشّعراء الذين ينفون التّشوة الصادرة
عن آلهة الفنّون، ثمّ يجترئون على الاقتراب من أبواب الشّعْر، فهم شعراء
واهمون أنّ الصنعة تكفي لخلق الشّاعر، فإنّهم لن يكونوا سوى شعراء
ناقصين، لأنّ شعر المرء البارد العاطفة يظلّ دائما لا إشراق فيه إذا ما قورن
بشعر الملهم"².

و إذا كان لا بدّ من معادل سيكولوجي، فعند "أفلاطون" يعوّض
بالمعادل الأخلاقي التربوي، فالشّعْر الذي استثناه "أفلاطون" هو الشّعْر التّفعي

¹: سهيل نجم ، المرأة و الخارطة ، دار نينوى ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، د.ت ،
ص.

²: أفلاطون ، فيدورس، ص248.

القائم على أسس أخلاقية؛ أي الشعر الذي يحقق المنفعة للناس، فيهدّب سلوكهم و يحثهم على الأخلاق النبيلة حيث يقول: "بل يمكن لنا أيضا أن نأذن للمدافعين عنها من محبي الشعر، و إن لم يكونوا أنفسهم شعراء، أن يدافعوا عنها، لا ليظهروا محاسنها فحسب، و لكن ليظهروا نفعها للدول و للحياة الإنسانية، و لسوف نضفي إلى قولهم بروح العطف فلو أمكنهم أن يثبتوا ذلك أقصد أن يثبتوا أن للشعر نفعاً كما أن فيه متعة لكان ذلك كسباً لنا"¹.

فالشعر حسب أفلاطون إلهام إذا ظفر بروح ساذجة طاهرة، فإنه يوقظها و يسمو بها، فتمجد -بأناشيد أو بآية أشعار أخرى- مآثر الأجداد فتربي الأجيال؛ إذ كان يرى: "أنّ للشعر رسالة سامية، فإن لم يحققها فهو شاعر ماجن لأنّه أوهام ليس مطابقاً لعالم المثل، بمعنى أنّ للشعر وظيفة تحثّ على فعل الخير و الفضيلة، فإن تجاوز فنّ الشعر هدف الخير إلى أحداث اللذة

¹: لويس عوض ، نصوص النقد الأدبي ، ص73.

و الطرب و المتعة فيكون مفسدة لأخلاق الناس لأنه يخاطب العواطف
و الشهوات الدنيا للناس"¹.

و هنا نلمس المعادل السيكولوجي (Psycho éducatif)

لأفلاطون الذي يبيح فنّ الشعر الذي ينشد الحقيقة و الفضيلة و الخير،
و يمجّد الآلهة و يستهجن الشعر الغنائي و القصص الذي تحكمه اللذة؛ كما
يرى أنّه بالنسبة للفنّ الروائي، يتعيّن أن تلتزم الكوميديا بالسخرية من
العادات و الأخلاق الذميمة؛ أمّا التراجيديا فتعالج الفضائل و العواطف النبيلة
لأفراد المجتمع، فقد كان يؤمن "بجهاد النفس للتخلّص من ارتباطها من
جسدها أي الجهاد الأخلاقي"².

فاهتمام "أفلاطون" بالنفس كان اهتماماً أخلاقياً على اعتبار أنّ
وظيفة النفس الجوهرية هي المعرفة، فهو يؤكّد على الصدق في الفنّ، و إعلان

¹: محمّد عزيز نظمي، الفنّ بين الدين و الأخلاق، مؤسسة شباب الجامعة،

الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، 1997، ص04.

²: عزّت القرني، الفلسفة اليونانية حتّى أفلاطون، جامعة الكويت، د.ط، د.ت،

1993، ص223.

الحقيقة المجردة التي لا تمويه فيها، و يرى أنّ الكذب مضرّ و كرهه لأنّه يخضع
الإنسان و يبقيه جاهلا حقيقة الأشياء و لذا يكرهه الله و الناس.

فالفنّ عند "أفلاطون" لا بدّ أن يتلاءم مع الأخلاق و أن يكون له

منحى خلقي فيدعو إلى المحبة و السلام، و الوئام، و لذا يجب أن يقلع

الشعراء عن وصف الأبطال بأنّهم يتصارعون و يخوضون المعارك و تسيل

بينهم الدماء الغزيرة، فمثل هذا الشعر يعلم الأطفال البغضاء، و العداة، بينما

الهدف هو تعليمهم المحبة، كما رأى أنّه يجب أن تحذف من الشعر التخويف

من الموت و الشكوى و الآهات التي تصدر عن الأبطال لأنّها علامات

الضعف و الجبانة.

فخلاصة ما نصل إليه فيما يتعلّق بالمعادل السيكولوجي عند

"أفلاطون"، أنّه يقوم على الانتقاء الموضوعاتي أوّلا للوصول إلى الهدف الذي

يتوخاه؛ ألا و هو المعادل النفسي، الأخلاقي، التربوي، إذ ليس كلّ

الموضوعات صالحة لتجسيد قيم الخير، و الفضيلة، و الحقيقة، و لهذا فهو

يبعد الشعر الغنائي، و يفضل عليه الشعر الذي يمجّد الآلهة، و كذا الفنّ

الروائي، و الكوميديا و التراجيديا التي تعالج المتلقين، و تخلص أفراد المجتمع

من العادات السيئة، و الأخلاق المشينة، و ترسخ فيهم العواطف النبيلة،
و قيم المحبة و السلام و الخير و الوئام، و هذه كلّها خصال تساعد على
مجاهدة النفس بالأخلاق لتخليصها من نوازع الجسد، و تجتمع لتشكّل
معادلا موضوعاتيا سيكولوجيا و أخلاقيا؛ و هنا تلتقي النظرة الأخلاقية إلى
النفس بالنظرة المعرفية.

المبحث الثاني

« المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند "أرسطو" »

أ. تعريف نظرية المحاكاة عند أرسطو (384، 322 ق.م):

لقد استلهم "أرسطو" نظرية المحاكاة من أستاذه "أفلاطون" الذي تتلمذ على يديه لمدة طويلة، و إن كان رافضا لآراء أستاذه كلها في نظرية المحاكاة.

و قد شرح "أرسطو" نظريته في المحاكاة من خلال كتابه "فن الشعر" ؛ الذي عدّ "أرسطو" بفضله أولّ ناقد في تاريخ النقد اليوناني و العالمي من قبل الباحثين و الدارسين، فلقد هيمن النقد الأرسطي على النقد الأدبي العالمي إلى غاية العصر الحديث، و قد تضمن الكتاب أسس التنظير لطبيعة الأدب و وظيفته لذلك عدّ أهم مرجع في نظرية الأدب بصفة خاصّة و النقد بصفة عامّة¹.

¹: انظر: حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، د.ت، ص13.

و كان يرى "أرسطو" أنّ الفنون جميعا هي محاكاة الطبيعة و الحياة،
إلا أنّها تختلف في الوسيلة فالأدب يحاكيها بالنغم، و الرّسم و التّصوير
بالخطوط و الألوان"¹.

فقد ذهب "أرسطو" في نظرية المحاكاة مذهباً مغايراً عن مذهب
أستاذه "أفلاطون" انطلاقاً من اختلافهما في مفهوم الفنّ، الذي "أقصاه
"أفلاطون"²؛ و اعتبر أنّه مجرد محاكاة للمحاكاة.

حيث اعتبر "أفلاطون" هذا العالم الطبيعيّ الذي يحاكيه الفنّانون، هو
مجرد انعكاس لعالم المثل الميتافيزيقي، و بالتّالي فهو تشويه للتشويه، بينما
"أرسطو" اعتبر ما يحاكيه الفنّان هو عالم حقيقي يتخذ منه المبدع نماذج
يحاكيها، فأفلاطون يتزل في فلسفته من أعلى إلى أسفل، أمّا أرسطو فيعلو في

¹: محمد مندور، النقد (النقاد المعاصرون)، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط،

د.ت، ص 183.

²: ديني هويسان، علم الجمال، ت.ظافر الحسن، الجزائر، ط 2، 1975، ص 48.

نظريته من أسفل إلى أعلى¹؛ فأرسطو يرى بأن المبدع عندما يحاكي مثلاً محسوساً إنّما يكون بغية تكملة النقص فيه أي الإضافة إليه².

و قد اعتمد "أرسطو" الفنّ إلى جانب الفلسفة والدين³؛ و اعتبر أنّ الشّعْر نوع من المحاكاة، ليس كما كان يرى "أفلاطون" في أنّ الشّعْر مجرد محاكاة للمحاكاة، و إنّما كان يرى "أرسطو" بأنّ الشّاعر لا يحاكي ما هو كائن فقط بل ما يجب أن يكون أيضاً ، "فالشّاعر هو صانع"⁴ لا يحاكي الأشياء كما هي عليه بل يجعلها في صورة أفضل ممّا هي عليه، فما الشّعْر حسب "أرسطو" إلّا "نوع من الفنّ"⁵ يسعى لتكملة النقص الموجود في الطبيعة.

¹: انظر، حلمي علي مرزوق، في النّظرية الأدبيّة و الحداثّة، دار الوفاء للطباعة و النّشر، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 93.

²: انظر: عصام أبو العلا ، انظر نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا ، مكتبة مدبولي ، د.ط ، 1993 ، ص12 و ما بعدها.

³: عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد ، الجزائر ، د.ط ، 2002م ، ص80.

⁴: شوقي ضيف ، الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، مصر ، ط 11 ، د.ت ، ص13.

⁵: مصطفى الصاوي الجويني ، آفاق من الإبداع و التّلقّي في الأدب و الفنّ ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص13.

لذلك فالمحاكاة عند "أرسطو" هي ثلاثة طرق¹:

الطريقة الأولى: و هي التي يصوّر فيها الشّاعر الأشياء كما كانت أو كما هي أوّلاً.

الطريقة الثانية: و هي أن يصور الشّاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس و يعتقدون فيهم.

أمّا الطريقة الثالثة: و هي أن يصوّر الشّاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه.

فالشّعر يحاكي الناس و أفعالهم إمّا كما هم أو أسوأ منهم أو أحسن منهم.

فمفهوم المحاكاة عند "أرسطو" ليس ذلك التّقليد الأعمى؛ أي ليس محاكاة ما هو كائن بل ما يجب أن يكون، أي محاكاة الأشياء بأفضل ممّا هي عليه.

¹: محمّد غنيمي هلال ، انظر النقد الأدبي الحديث ، ص55 و ما بعدها.

فالمحاكاة في الشعر عند "أرسطو" تحمل معنى الإضافة و التطوير في العالم الطبيعي بكل موجوداته. فالشاعر حسب "أرسطو" لا يحاكي الأشياء كما هي، و لا يحاكي الناس مثلما هم، بل يجب أن يظهرهم بأفضل مما هم عليه؛ و ذلك بغية تكملة النقص الموجود في الطبيعة.

والمحاكاة عند "أرسطو" لا تعني محاكاة ما حدث بالفعل، بل ما يجب أن يكون؛ إذ أن "أرسطو" لم ينف عن الشعر كونه محاكاة و لكنّه عمق مفهوم المحاكاة، و نفى أن تكون بمعنى التقليد، فالشعر عنده محاكاة للواقع بمعنى الإضافة إليه، و التطوير فيه، وقد وضح هذه الفكرة في مجال التراجيديا، فقال: أن الشاعر المسرحي يحاكي الأشخاص في الواقع، فإمّا يصورهم أفضل ممّا هم عليه في الواقع، و هؤلاء هم أبطال المأساة، و إمّا أن يصورهم بأسوأ ممّا هم عليه في الواقع، و هؤلاء هم أبطال الملهاة"¹.

¹: شلتاع عبّود، مدخل إلى التقد الأدبي الحديث، ص 79.

فالشاعر عند "أرسطو" لا يحاكي الأفراد و الجزئيات من الأشياء، بل يقلد المعنى الكلّي للإنسانية، بمعنى أنّه إذا صوّر إنسانا، فإنّه لا يصوّر فردا يراه، و إنّما يصوّر فيه المثل الأعلى، أو الفرد الكامل فيه.

ب. تحليلات المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند "أرسطو":

فالمحاكاة عند "أرسطو" هي "محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم بلغة متبّلة بملح من التّزيين ، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، و هذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون لا بوساطة الحكاية ، و تثير الرّحمة و الخوف ، فتؤدي إلى التّطهير¹ من هذه الانفعالات"².

فالشاعر حسب "أرسطو" لا يحاكي الأشياء المحسوسة في العالم الطبيعي فقط بل يحاكي أفكار النّاس و عواطفهم، يحاكي أفكارهم عند ما يحاكي أشخاصا مثاليين ينبغي الاقتداء بهم، أما عواطفهم فيحاكيها عن طريق

¹: التّطهير ترجمة لكلمة CATHRISIS اليونانية، انظر جان ميشال عوفان، تحليل الشّعور، ت. محمد محمود، مؤسسة محمّد للدراسات الجامعية و النّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

²: محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص62.

"التطهير" من العواطف و الانفعالات من خلال إثارة عاطفتي الشفقة
و الخوف في المتلقين.

فقد جاء "أرسطو" بمبدأ التطهير و اعتمده في فنّ التراجيديا حيث
يقول: "إنّ المأساة تطهّر المتفرجين من الانفعالات و العواطف المتطرفة"¹.
و هنا يستجلي لنا المعادل السيكولوجي من خلال مبدأ "التطهير"
الذي استخدمه "أرسطو" و رأى أنّ المحاكاة لا تتمّ إلاّ من أجل تحقيق هذا
المبدأ على مستوى المتلقين؛ فقد "عزا إلى الدراما الشعريّة، دورا خطرا في
تهذيب المجتمع، و تحريره من التزوع الأخلاقي السليبي، فمن طريق الشفقة
و إثارة الخوف يحدث لدى المتلقي التطهير من الانفعالات السلبية"².

فالمأساة تجري عملية تطهير لهذه العواطف و الانفعالات من التّطرف
من خلال ما تثيره لدى المتفرجين من الشفق على الأبطال النبلاء الذين سجل

¹: عبد الرحمان بدوي ، فن الشعر ، أرسطو طاليس ، دار الثقافة ، د.ط ، د.ت ،
ص55.

²: انظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة في النص و جماليات التلقي بين المذاهب
الغربية الحديثة و تراثنا النقدي ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1، 1417هـ—
، 1997م.

بهم العقاب و العذاب، و ما تثيره أيضا من الخوف على أنفسهم من أن يحلّ بهم المصير نفسه¹.

فالتراجيديا لا تقلد الأشخاص و إنّما عليها أن تقلد حركتها أي تصور سعادتها و شقاءها، فتصوّر الشخصية الشريرة، تلقي جزاءها العدل من الشقاء، و تصوّر الشخصية الخيرة و ما تلقاه من خير؛ حيث يقول "أرسطو": "إنّ التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص بل للأعمال و الحياة، و للسعادة و الشقاء، و السعادة و الشقاء هما في العمل"².

هذه الحركات التي تثير فينا العواطف، إلا أنّ ما يثير عواطفنا بالفعل، هو صورة شخصية خيرة، و لكنّها ليست كاملة الخير، تلقي شقاء بعد السعادة بسبب غلطة من القدر³.

¹: انظر: أنور عبد الحميد موسى ، علم النفس الأدبي (منهج سيكولوجي في قراءة الأعماق) ، دار النهضة العربية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1432 هـ ، 2011م ، ص22.

²: أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص52.

³: انظر سهير القلماوي ، فن المحاكاة ، ص102.

و نستشف المعادل السيكولوجي أكثر وضوحاً مع "أرسطو"، حين
اشترط في التراجيديا محاكاة أفعال الناس و ليس طباعهم، لأن أفعال الناس
هي التي تثير العواطف بينهم، لذلك يجب أن نصور لهم الأفعال التي تؤدي إلى
السعادة، و الأفعال التي تؤدي إلى الشقاء، ذلك أن "السعادة المطلقة أو الخير
المطلق هو الهدف من الحياة"¹ حسب أرسطو.

فأحداث التراجيديا و أفعال شخصياتها يجب أن تحرك فينا مختلف
العواطف بغية الوصول إلى طريق السعادة المطلقة.

وعاطفتي الشفقة و الخوف، هتين العاطفتين اللتين رفض "أفلاطون"
لأجلها الشعر و التراجيديا خاصة، فقد رأى "أفلاطون" إثارة عاطفتي الشفقة
و الخوف من قبل أبطال التراجيديا يجعل الناس في موقف الضعفاء، كما أنّها
تثير فيهم الحزن و الخوف ممّا يجعلهم مستسلمين لتلك العواطف السلبية
بعيدين عن استخدام العقل.

¹: شكري عزيز ماضي ، محاضرات في نظرية الأدب ، ص 27.

إلا أن "أرسطو" اعتبر المأساة أفضل الأجناس الأدبية¹، فالشفقة

و الخوف من أرقى المشاعر حسب "أرسطو" لأنها تؤدي بالمتفرجين إلى
التطهير من تلك الأفعال التي سببت الشقاء و الحزن لأولئك الأبطال النبلاء،
كما أنها تطهرهم و تجعلهم يتعدون عنها خوفا من أن يحلّ بهم نفس ما حلّ
بأولئك الأبطال.

إنّ هذا الانتقاء الموضوعاتي، هو الذي يفضي إلى المعادل

السيكولوجي عند "أرسطو"؛ و ذلك من خلال إثارة عاطفتي الخوف
و الشفقة؛ في مواضيع المأساة و التراجيديا؛ فقد رأى "أرسطو" أن المأساة لا
تقلد الناس و لكنّها تقلد الحركة أو الحياة، تقلد سعادتهم و شقاءهم، و كل
شقاء لا بدّ يتخذ صورة من صور الحركة، فالغاية التي من أجلها نعيش هي
نوع من أنواع الحركة لا الدخول في صفة من الصفات، إنّ الشخصية

¹: انظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب و النقد، دار نهضة

مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 81.

المسرحية تمثل لنا الصفات، و لكننا لا نسعد و لا نشقى إلا بالحركة، أي
بالأعمال و الأحداث"¹.

فحسب "أرسطو" التراجيديا تخلصنا من عواطفنا المكبوتة، و تولد
فيها عدّة عواطف، فقد تجعل المتلقي "أكثر سرورا لأنها تريحه العذاب دون أن
يتعذب هو، كما تشعره بالتفوق اتجاه هذه الشخصية التي تتألم، ليخرج في
الأخير و هو مسرورا إذا ما أحسّ أن عذابه هو أقلّ منه عذاب هؤلاء
الشخصيات ، فيشعر بالارتياح، و تصبح له قوّة في التصدي لهمومه
و مشاكله التي هي أقلّ من مشاكل هؤلاء الأبطال"².

و هنا نجد تجليات المعادل السيكولوجي عند "أرسطو" من خلال
الشعور بالسرور لدى المتلقي و هو يشاهد أحداث المسرحية؛ أو حالة
الارتياح، التي قد تصيبه جرّاء حركات الشخصيات، و ما تثيره من
انعكاسات نفسية شعورية، و ذلك كلّ من أجل تحرير المتلقي من ضغط

¹: سهير القلماوي ، فنّ الأدب ، المحاكاة ، ص98.

²: عزيز شكري الماضي ، محاضرات في نظرية الأدب، ص32.

الإحساسات السلبية؛ فهو يرى العذاب دون أن يتعذب هو؛ أو أنه قد يشعر بأنّ عذابه أقلّ من عذاب هؤلاء الشخصيات.

و نجد المعادل السيكولوجي أكثر وضوحا مع "أرسطو"، من خلال الشروط¹ التي وضعها للتراجيديا من أجل تحقيق هدف التطهير على مستوى العواطف و الانفعالات.

أ - يجب أن ينتمي البطل إلى طبقة النبلاء، أي أن يكون أميرا أو ملكا لأن سقوط التّيبيل أشدّ وقعا في النفوس و أكثر دويا من سقوط الإنسان العادي.

ب - ألا يكون البطل فاضلا بشكل مطلق، لأنّ سقوط الفاضل يثير فينا عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة؛ كما أن سقوط الرذيل أو الشرير يثير فينا عاطفة الرضا لا عاطفة الشفقة؛ فعاطفة الشفقة تثار حينما تحل المصائب و الكوارث بإنسان لا يستحقها.

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص33,

ج- يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء
أو التعاسة.

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

فمن تجليات المعادل السيكولوجي، ذلك الأثر الذي سعى "أرسطو"

لتحقيقه من خلال هذه الشروط التي طالب بتوفرها في شخصية بطل

التراجيديا و ذلك خلال:

- أثر سقوط التيبيل في النفس لدى المتلقي.

- وكذا أثر سقوط الفاضل في النفس، و الرذيل، لذلك يجب التوسط

في اختيار طبقة البطل.

- بالإضافة إلى الانتقال من حالة نفسية إلى حالة نفسية أخرى؛ على

غرار الانتقال من السعادة إلى الشقاء أو التعاسة مثلا.

و لعلّ ما يمكن استخلاصه كمعادلات سيكولوجية، في ضوء
نظرية المحاكاة عند "أرسطو" يتضح من خلال الوظيفة التطهيرية¹ للفنّ، فقد
حصر "أرسطو" مهمة الفنّ في تطهير انفعالاتنا، و تحريرنا من الألم،
و تحصيننا أخلاقيا.

فقد جعل "أرسطو" للأدب رسالة جوهرية تتصل بالتّهذيب
و التّربية²، فالمحاكاة عند "أرسطو" في التّراجيديا³؛ هدفها تطهير النّفوس من
مختلف الانفعالات و العواطف المكبوتة لدى المتلقين⁴؛ و بهذا يختلف
"أرسطو" عن أستاذه أفلاطون في نظرتّه إلى الشّعْر، فهو لا يضعف النّفوس
الإنسانية، بل يثير فيها عاطفتي الحزن و الشفقة، فيطهّر النّفوس منهما، فهو
نوع من التصفية للانفعالات الضّارة بالنّفوس، و تنظيم للمشاعر المضطربة،

¹: انظر، محمّد أبو ريّان، فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر،
ص193.

²: صلاح فضل، أدبيات التّخييل، من فئات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية
للنشر، لوجمان، د.ط، 1996، ص113.

³: انظر: أحمد الجوّة في الشّعريات مفاهيم و اتجاهات، مطبعة التّسفير، صفاقص،
تونس، د.ط، 2004، ص32.

⁴: انظر هدى وصفي، النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت
، ص43.

فالتطهير يعدّ معادلاً سيكولوجياً يتيح تصفية النفس من الانفعالات السلبية،
فهو الناظم النفسي للمشاعر و العواطف و الانفعالات و بالتالي تحقيق التنمية
الجيدة لعواطف الفرد تجاه ذاته؛ و تجاه الآخرين.

الفصل الثاني: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية التعبير

المبحث الأول

« نظرية التعبير: مفهومها و أسسها الفكرية »

أثرت نظرية المحاكاة على الدراسات الأدبية و النقدية لقرون من الزمن و بالتحديد في أواسط القرن الثامن عشر، حيث كان ينظر للأدب على أنه مجرد مرآة عاكسة للواقع و الطبيعة، يمجّد طبقة النبلاء و يعتمد اللغة الراقية، و يخطر على المبدع التعبير عن ذاته أو بيان ميوله و عواطفه¹. و لما قامت الثورة البرجوازية معلنة التمرد على تلك المبادئ و القيم، رافضة الإقطاع على المستوى السياسي و الإقتصادي، و رافضة المحاكاة على المستوى الإبداعي الأدبي، ظهرت معها أسس فكرية إنسانية بتحوّل في تاريخ البشرية².

¹: انظر: إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ت. ميشال عاصي، منشورات

عويدات، ط2، 1982 ص231 وما بعدها.

²: انظر: سامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية،

بيروت، لبنان، د.ط، 1979، ص15 و ما بعدها.

ومن مظاهر هذا التّحول، ظهور فئة من أرباب العمل، أصبحت تسيطر على جميع مناحي الحياة و تمكنت من القيام بنهضة صناعية وإقتصادية أدت إلى تحقيق نهضة فكرية و علمية و اجتماعية و ثقافية، حيث برزت عدّة ظروف ساعدت على انتشار البرجوازية، و زادت نسبة التّعليم بين فئات النّاس الذين انتقلوا من الرّيف إلى المدن، فقويت العلاقات بينهم، و تطورت الأوضاع الإقتصادية و الاجتماعية ، بحيث كان شعار الثورة "الإخاء، المساواة، الحرية"¹.

و هذا ما أدى إلى تنمية روح الفردية و الروح الديمقراطية، فظهرت فلسفة جديدة، ترسي لقواعد جديدة في الفنّ و أدب. و شهد المجتمع في ظلّ البرجوازية مساحة من الرخاء و الاستقرار جعلت الفرد يهتم بذاته على المستوى الفكري و العقلي، و على المستوى الشعوري، العاطفي.

¹: عزيز شكري ماضي ، محاضرات في نظرية الأدب ، ص 37.

و شكّلت البرجوازية ثورة على مبادئ الكلاسيكية من محاكاة،
و زخرفة لفظية، و قد كان الأديب لا يخرج عن تلك القواعد؛ فلقد مهّدت
هذه الثورة لظهور الأدب الرومانسي و معه موضوعات جديدة في الأدب؛
و رفعت عدّة شعارات تمجّد الفرد و الفردية و تعلن الحرية و الديمقراطية في
جميع مجالات الحياة؛ "فعلى الصعيد الاقتصادي عرفت شعار دعه يفعل، دعه
يمر، و على الصعيد الأدبي وجد شعار آخر يوازيه هو دعه يعبر عن ذاته"¹.
و يعدّ شعار "دعه يعبر عن ذاته؛ من الإشارات الأولى على تجليات
المعادل السيكلوجي ضمن هذه النظرية، إذ أصبح الفرد يتمتع بكل حرية في
ظلّ المجتمع البرجوازي الجديد، الذي قام على تمجيد الفرد و الفردية، فالفرد
يستطيع أن يعبر عن ميوله و عواطفه، و أفكاره، و آرائه دون النّظر إلى
مستواه الاجتماعي؛ و من أي طبقة ينحدر"².

¹: السابق، ص38.

²: انظر: عبد اللطيف شرارة، معارك أدبية قديمة و معاصرة، دار العلم للملايين،
لبنان، ط1، 1984، ص190 و ما بعدها.

و على العكس ممّا كان سائدا في نظام الإقطاع حيث كان ينظر
لل فرد في ظلّ عائلته أي بحسب النسب و الجاه، لا يمكنه الحديث عن
أحاسيسه و مشاعره و انفعالاته و هذا ما دعت إليه نظرية المحاكاة حين
كانت تحرص على أفعال الشخصيات؛ دون الاهتمام بذاتية الفنّان المبدع، إلّا
أن البرجوازية حرّرت الفرد، و جعلته عالما قائما بنفسه، جوهره الأساس
الإيمان بالحرية الفردية، و التعبير عن الشّعور و الوجدان و العاطفة.
و هنا نجد البعد النفسي السيكولوجي للتّظرية يتّضح أكثر، فالفلسفة
البرجوازية ترى أنّ الشّعور و العاطفة يقدمان على العقل و التجربة على
أساس أنّ "الوجود الأولي للذات ، أما العالم الموضوعي فهو من خلق هذه
الذات"¹.

فالموضوعات كانت تنتقى بطريقة خاصّة ، و الأدب كان يتطور و يتغير مع
الحركة الحياتية بصفة عامّة فأصبح الفكر يؤمن بالحرية الشخصية و هي

¹: عزيز شكري ماضي ، محاضرات في نظرية الأدب ، ص 39.

التزعة الفردية حيث كانت نظرة تقوم على تمجيد الحرية¹، و يجب على الأدب أن يعبر عن هذه الحرية الفردية.

و من هنا اتسعت الدائرة الأدبية، لتشمل موضوعات لم تكن واردة في التفكير الكلاسيكي فحدث تغيير في التعبير الجمالي و الفردي في إطار التأسيس للمذهب الرومانسي، و تحررت موضوعات الأدب من قيود الكلاسيكية، و أصبح الناس يشعرون بحريتهم و ذاتهم، في جو من الاسترسال العفوي و الإبداع الحرّ، لأن الإبداع لا يعيش في ظل القيود، و من هنا كان إبداع الفنان الأديب في إخراج الشيء البسيط في الشكل الجميل².

فالعالم الموضوعي هو من خلق العالم المثالي الذاتي، فالذات هي الطريق إلى معرفة الحقيقة فإذا كانت الكلاسيكية تؤمن بالعقل، فإن الفلسفة البرجوازية تؤمن بأن القلب هو السبيل إلى المعرفة الحقيقية و الفن؛ و أن

¹: انظر محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذاهب الشعر و نقده، نُهضة مصر للطباعة و النشر، مصر، د.ط، د.ت، ص73 و ما بعدها.

²: انظر: فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوربية، مديرية الكتب و المطبوعات، ط2، د.ت، ص181 و ما بعدها.

الموضوعي يخضع للذاتي، و يجب الإيمان بهذا الوعي الذاتي، على اعتبار أنّ الإنسان هو الأسبق في الوجود، فالعالم لا معنى له إلاّ من خلال مدرك له الذي هو الإنسان، فالعواطف و المشاعر هي السبيل للتعبير من خلال تصوير الذات في خلق عالمها الخاص؛ إذ أنّ الإبداع يجب أن يكون تعبيراً عن هذا الوعي الذاتي الذي يمثل جوهر الذات الإنسانية من مشاعر و عواطف¹.

و في ظلّ ما سبق و بناء على ظهور فلسفات جديدة تمجّد الشّعور افردي و ترى أنّه أساس الفنّ و الإبداع، نشأت نظرية التعبير و تطوّرت، فهذه الأسس الفكرية و الفلسفية، تدل على بؤادر المعادل السيكلوجي ضمن النظرية، إذ ظهرت نظرية التعبير نتيجة اهتمام الرومانسيين بالعواطف في بناء الإبداعات الأدبية.

و لما كان الأديب مطالباً بالتعبير عن مشاعره و انفعالاته، فلا بدّ أن يكون صادقاً في هذا التعبير " و الاختبار الأوّل الذي ينبغي على كلّ أديب أن يجتازه لم يعد يتمثل في سؤال ما إذا كان الإبداع الأدبي صورة صادقة

¹: انظر ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ت. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص43 وما بعدها.

للطبيعة، كما كان الأمر في نظرية المحاكاة؛ بل ظهر مع نظرية التعبير سؤال آخر هو: هل الإبداع الأدبي صورة صادقة لنفس صاحبه؟ بمعنى هل هو ملائم لنفس الأديب و عواطفه"¹.

فالأديب المبدع مطالب بالصدق من خلال "ملاءمة ما يعبر عنه الأديب لما يجيش في كيانه من أحاسيس و عواطف، و في صدق الأداء، بحيث يخلو الإبداع من عوامل التكلّف و الدوافع المنافية للتلقائية"².

إنّ بحث المعادل السيكولوجي، ضمن هذه النظرية، يكون انطلاقاً من الأسس التي قامت عليها؛ فنظرية التعبير ربطت الإبداع الأدبي بالواقع الذاتي للأديب، رافضة فكرة أنّ الإبداع الأدبي مجرد محاكاة آلية للواقع الخارجي الذي يعيش فيه الأديب، داعية إلى أن يكون الإبداع الأدبي تعبيراً عن الواقع الداخلي للأديب؛ و رأت أنّ الأدب تعبير عن الذات، و عن مشاعر الكاتب، إذ شكّل الإبداع الأدبي عند أصحاب هذه النظرية معادلاً لإحساسات،

¹: انظر:مجلة الأقلام، عدد 11ص198.

².ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق،ص 212-213.

الأديب، و مشاعره، و رغباته، و ميولاته، على اعتبار أنّ وظيفة الأديب
تتمثل في إثارة الانفعالات و العواطف.

المبحث الثاني

« تجليات المعادل السيكولوجي في ضوء النظرية »

بناء على ما سبق، و انطلاقاً من الأسس الفلسفية و الفكرية لنظرية

التعبير، يتضح المعادل السيكولوجي عند أصحاب هذه النظرية من خلال

أقوالهم و أعمالهم أثناء التنظير لها و التي اشتملتها كتب النقد الأدبي.

فقد كانت نظرية التعبير بمثابة "صياغة جمالية لثورة البرجوازية في مدّها

الصاعد الذي حطّم أشكال الإقطاع القديمة"¹، حيث أعادت للفرد كرامته

المفقودة، و رفعت من قدرته الخلاقة، و كشفت عن ثراء عالمه الداخلي

و أكّدت ضرورة حركته المتحرّرة من الترعّات العرقية و الموضوعات

الموروثة؛ إذ جاء نتيجة تطور الرومانسية أن العاطفة ينبوع الفكر و الإبداع،

فالرومانسي تجتمع فيه رغبات لا تعد، و أحاسيس لا يكبحها زمام، بل

أطلقت العنان لأجنحة الخيال؛²

¹: جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، د.ت، ص.

²: انظر: محمدغني هلال، الرومنتيكية، دار العودة، بيروت لبنان، ط6، 1981

فنشأ جيل من الشعراء الذين جسّدوا نظرية التعبير في أعمالهم الفنيّة، على
غرار كل من "وليم و رذورت" و "صموئيل كولردج"، إذ مثلت آرائهما
النقدية أهم أسس نظرية التعبير؛ ومن خلالها نجد المعادل السيكولوجي
يتجسّد.

و قد كتب و رذورت ¹ "ديوان غنائيات" LYVICAL

(BALLADS) مع صديقه "كولردج" سنة 1798م، بادئا الكتاب

بمقدمة نقدية التي كان لها الأثر الكبير في تغيير مسار الأدب و التقد.

يقول "وليام و رذورت" (1770-1850) في مقدمة ديوانه "إنّ

كلّ الشّعْر الجيّد هو فيض تلقائي نفساني من العواطف القويّة" ². فالشّعْر عند

"و رذورت" يشكّل معادلا سيكولوجيا للمشاعر القوية النابعة من الانفعال

الذي يستعيده الشّاعر في فيض تلقائي، يكون منطلقا لعملية الخلق و الإبداع،

¹: إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة للنشر

و التوزيع و الطباعة ، عمّان الأردن ، ط2، 1427هـ، 2007م، ص37.

²: نقلا عن أحمد أمين ، النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط4

، 1387هـ -، 1967م ، ص345.

إذ على الشاعر أن يطلق العنان لمشاعره، و عواطفه و لا يحاول كبجها، بل
يجب عليه أن يعبر عنها، و يخرجها من خلال إبداعاته الفنيّة.

و المعادل السيكلوجي يتجسّد أكثر عند أصحاب هذه النّظرية، من
خلال رؤيتهم للفنّ، و منه الشّعْر على أنّه وسيلة لتصوير أحاسيس المبدع
اتجاه المحيط الطبيعي الذي ولد فيه، فالشعر وسيلة لتصوير مخاوف الأديب،
و مباحجه في هذا الوسط، بالإضافة إلى التعبير، عن موقفه من العلاقات
الاجتماعية الموجودة فيه، بحيث لا نجد جماعات بشرية إلاّ و عبّرت عن هذه
الأحاسيس، حتّى و لو كان تعبيراً بسيطاً؛ لذلك اشترط "وردزورت" "أن
يستخدم الشعراء لغة الحياة اليومية"¹.

و اللّغة في نظرية التّعبير، تشكّل معادلاً سيكلوجياً؛ إذ ليس تمّة
ألفاظ خاصة بالنثر، و أخرى خاصة بالشّعْر، و كلّما اقترب الشاعر بلغته
من الحياة البسيطة في الرّيف و الطّبيعة ازدادت قدرته على تقديم الأفكار
المألوفة في شكل جديد؛ إذ ينبغي على الشعر أن يدخل الفرحة على

¹: شوقي ضيف، التّقْد، دار المعارف، مصر، ط5، د.ت، ص16.

النّفوس"¹، و يمسّ مشاعر و أحاسيس النّاس و يتمثّل معاناتهم و يعبر عن
آلامهم ، و يصور متغيرات حياتهم اليومية في أبسطها، فيجعل من هموم
النّاس و مشاكلهم ، مواضيع ينظم من خلالها شعره، و بذلك يتزل بالشعر
من برجه العاجي الذي صنعه له أنصار نظرية المحاكاة الكلاسيكية؛
فـ"وردزورت" يرى "أنّ الشعراء الأوائل كتبوا بعاطفة صادقة، فاستعملوا
لغة استعارية رمزية، فلمّا جاء الشعراء المتأخرون قلّدوهم في استعمال
الاستعارات و التّصورات دون أن يكون لديهم عاطفة طبيعية صادقة"².
و من مظاهر المعادل السيكولوجي، تجسيد لغة الشعر للإحساسات
المرهفة التي ترتبط بالمشاعر الفطرية للإنسان و أن يكون التّعبير بها تعبيراً
عفوياً بعيداً عن التّصنع المزيّف للمشاعر؛ فإذا كان الشعر تعبيراً عن تدفق
العواطف و الانفعالات كما يقول "وردزورت" عن الشعر "بأنّه الانفعال

¹: حتّا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري ، منشورات اتحاد الكتاب

العرب ، ط5، 1999م ، ص169.

²: أحمد أمين، التّقد الأدبي، ص346.

العاطفي يتذكر في هدوء" ¹، فإنّ اللّغة الّتي تناسبه هي اللّغة الطّبيعية العاديّة؛
لذلك رفض وردزورت الصّنعَة اللّفظيّة و رأى أنّه لا يوجد فرق بين لغة
الشّعر و لغة النّثر.

و من الرّؤى النفسيّة للنظريّة، اختيار مواضيع الشّعر، فبما أنّ الشّعر
هو تعبير عن تدفق العواطف و المشاعر و لغته هي اللّغة الطّبيعية البسيطة،
وجب أن تستقى مواضيعه أيضا من الحياة اليوميّة للنّاس، و تعبّر عن مشاعر
النّاس؛ فالشّعور هو الّذي يعطي الموضوع المعالج قيمته، لذلك و جب أن
يكون صادقا غير مصطنع.

و لعلنا نمنسّ المعادل السيكلوجي في نظرية التعبير عند "وردزورت"
عندما يقول عن الشاعر ²: "و ما الشاعر؟ أنّه إنسان كسائر النّاس ، و لكن
اللهّ حباه بنعمة الحماس الغائر و الحس المرهف و الحنان العذب ، إنّهُ يفوق
النّاس علما بطبيعة الإنسان ، و يدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره، إنّهُ
إنسان فرح بما عنده من إرادة، طرب لما له من عواطف مغتبط بما يحس من

¹: انظر: زهير صموئيل ، علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، منشورات وزارة الثقافة،
دمشق ، سوريا ، ص14.

²: نقلا عن سهير القلماوي ، فن الأدب ، المحاكاة ، ص-ص128-129.

روح الحياة ، لذلك هو يتأمل هذه العواطف و تلك الإرادة و هي تتجلى في غيره من المخلوقات و الكائنات، و لقد اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها، يضاف إلى ملكاته تلك أنه قد كون في نفسه العادة لأن يتأثر بما هو ليس موجودا كما يتأثر بالموجود و أن يجمع في نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التي تحدثها الأحداث العادية و لكنّها في الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التي تثيرها الحياة العادية أكثر ممّا تشبه الانفعالات التي تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده، لذلك و لأنه قد مرّ كثيرا ، نراه قد استعد استعدادا ممتازا لأن يعبر عمّا يحس، و عمّا يفكر، و لأن يعبر بوجه خاص عن هذه الأفكار و تلك العواطف التي يختارها هو أو يختارها له تركيب عقله، و التي تتفجر فيه دون أيّ مؤثر خارجي".

إنّ هذا القول ل"رودزوث" يشتمل على العديد من المعادلات

السيكولوجية التي جاءت بها نظرية التعبير:

- فقد وصف الشاعر بجملة من الصفات الشعورية، النفسية، فهو إنسان ذو

حسّ مرهف، و حنان عذب، فرح بما لديه من إرادة، طرب لما له من

عواطف، مغتبط بما يحسّ من روح الحياة.

- و ما على الشّاعر سوى أن يجسّد هذه الإحساسات و المشاعر من خلال عمله الإبداعي فينقلها إلى غيره من النّاس، و يجعلهم يحسّونها و يتفاعلون معها، حتّى و لو لم تكن لهم نفس تلك المشاعر و الإحساسات بحيث اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها.

- كما طالب "وردزورت" الشّاعر بأن يكون دائم الاستعداد للتأثر بما هو ليس موجودا كما يتأثر بالموجود، حيث يجب أن يكون مستعدا لإيجاد عواطف، تختلف عن تلك الّتي تحدثها الأحداث العادية؛ إلّا أنّها لا تختلف عن عواطف و انفعالات النّاس العاديين، إذ على الشاعر أن يرى عالمه الداخلي الخاص في جميع النّاس.

- و هنا فقط يكون الشّاعر عند "وردزورت" قد استعدّ استعدادا ممتازا لأن يعبر عمّا يحسّ، و عمّا يفكّر، و لأن يعبر عن تلك العواطف و الإحساسات، الّتي قد تنفجر فيه دون أن يتأثر بأي حدث خارجي.

ف "وردزورت" جعل من الشّعر معادلا نفسيا يحقّق "معالجة بارعة

للمشاعر الإنسانية بهدف صحة الإنسان العقلية و الجسدية و سعادته، فالشعر يهدف إلى تنشيط روح الإنسان و جعلها أكثر ديناميكية من خلال تسجيل

الحقيقة بشكل مشوق و ممتع و من خلال خلقه استثارة مصحوبة بمتعة
ترجحها، فقيمة الشعر تنبع من قدرته على منح السعادة".¹
و هذا الفيض من المشاعر لا يحتاج إلى أكثر من الألفاظ البسيطة
المألوفة، و الإيقاعات الموسيقية العذبة التي تشبه بموسيقاها أغاني الفلاحين؛
و أن الوزن ضروري لأن ينظم العواطف، و أن الأفكار المجردة تقتل الشعر،
لذا كان على الشاعر أن يعبر عن أفكاره بصور محسوسة؛ فالشاعر يعي
إحساسه الداخلي ثم يسعى لإخراج هذا الوعي بعالمه الداخلي.
و الشاعر يبدأ تجربته بحالة من حالات التوتر البالغ، و يعاني انفعالا
باطنيا، ثم يحاول أن يكتشف هذا الانفعال أو التعبير عنه عن طريق اللغة،
لذلك وجب أن تكون لغته لغة بسيطة؛ فاللغة هي وسيلة من وسائل المعادل
السيكولوجي؛ ينبث من خلالها انفعالاته و عواطفه.

و الأشياء في نظرية التعبير رموز بديلة للحالات النفسية، من
انفعالات و عواطف؛ فالأشياء تشكل معادلات سيكولوجية، إذ جددت
نظرية التعبير مفهوم الشعر، و ولدت مفهوما جديدا، فأصبح مفهوم الشعر

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص42.

أنه تعبير عن لباب الأشياء و جوهرها، و عن التجارب الوجدانية الصادقة من ثنایا الشّعور الذاتي، و لكنّه شعور يتجلّى من خلال الصور.

و هذه الصور تكشف عن الخلجات النفسية، و هي وليدة فلسفة

الخيال، حيث يقول "كولردج": "إنني اعتبر الخيال إذن إمّا أوليًا أو ثانويًا،

فالخيال الأولي هو في رأيي القوّة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني

ممكنا، و هو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أمّا

الخيال الثانوي فهو في عر في صدى للخيال الأولي، غير أنه، يوجد مع الإرادة

الواعية، و هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، و لكنّه يختلف

عنه في الدرجة و في طريقة نشاطه، إنّه يذيب و يلاشي و يحطّم لكي يخلق

من جديد و حينما تتسنى له هذه العملية فإنّه على الأقل يسعى إلى إيجاد

الوحدة و إلى تحويل الواقع إلى المثالي إنّه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات

التي يعمل بها في جوهرها ثابتة لا حياة فيها"¹.

¹: كولردج نقلا عن محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار

النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، د.ت ، ص86.

إنّ هذا القول لـ "كولردج" يحمل الكثير من الدلالات النفسية،
السيكولوجية، فـ "كولردج" يقسّم الخيال إلى أولي ضروري للمعرفة
الإنسانية عامّة، و إلى خيال ثانوي يختص به بعض الشعراء، و الذي يحدث
في الخيال الشعري هو أنّ الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم
الخارجي، و يفرض عليها عاطفته و وعيه، و ذاته، و في أثناء هذه العملية
يسبر أغوار هذه الموضوعات، و كأن حقيقتها الجوهرية تتكشف لنا.
إنّ الخيال هو وسيلة من وسائل تحقيق المعادل السيكولوجي ضمن
نظرية التعبير "فإذا أعطينا كلمات "كولردج" عن دور الخيال في تنظيم
العاطفة و توحيدها مع الصورة العقلية، في بناء واحد، هو الصورة الفنية،
فإنّنا لن نجد تجاهلا للعقل ولا تمويها لدوره يفسّر في صالح الخيال أو العاطفة،
بل سنجد تصورا جديدا لمعنى العقل ذاته، و أنّه ليس ملكة مجردة و لكنّه
مجموع قوى الإدراك الإنساني"¹؛ فالخيال يمثل معادلا نفسيا، ينظّم العاطفة
و يوازئها مع العقل من أجل بناء صورة فنية متكاملة، تعبّر عن العالم

¹: محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت،

الداخلي للأديب من انفعالات و أحاسيس، و تحقّق التأثير النفسي في المتلقين.

و يتمثّل دور العامل السيكولوجي للخيال، في خلق صورة ليست طبق الأصل للعالم الخارجي، أو للموضوع الذي يتحدث عنه، بل إذابة معطيات هذا العالم و تحطيمها بقصد خلقها في إيهاب جديد، فمن خلال الشعر الخيالي، "يصهر الشّاعر هذه المتناقضات التي يقع عليها حسه، نافخا فيها من حياته هو ما يعطيها معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها"¹.
و يجب على الشّاعر أن يعبر عن عواطف هذه الرّوح، بواسطة أعمال خياله لإيجاد معادلات نفسية توازي التجربة الذاتية الذي يمرّ بها الشّاعر و إخراج انفعالاته من خلال ألفاظ القصيدة و صورها.

و الخيال في نظرية التعبير، نوعان حسب "كولورج" "الخيال الأولي يعدّه الطاقة و العامل الرئيسي في إدراك إنساني، و التّكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الأنا "اللامتناهي" و الخيال الثّانوي الذي يعده صدى

¹: سامي منير عامر، وظيفة الناقد بين القديم و الحديث، ص 97.

للأول يوجد مع الإرادة الوجدانية، إنه يحلّل، و ينشر، و يجزئ لكي يخلق من جديد¹.

و هذا الخيال الثانوي الذي هو صدى للخيال الأولي، يمثل معادلا وجدانيا، يحلّل، و ينشر، و يجزئ لكي يخلق من جديد ما هو موجود في الخيال الأولي، و يتمشى مع انفعالات الأديب و أحاسيسه، فما يهدف إلى الأديب هو إيصال أفكار عالمه الداخلي من خلال هذا الخيال. و لهذا فالعملية التي يقوم بها الخيال الشعري الثانوي عملية تحتاج إلى رجل غير عادي إلى فنان، و نقصد بالرجل هنا الغير العادي، الرجل القادر على أن يرى في الطبيعة التي أمامه، أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، "فالرجل العادي على عينيه غشاوة، هذه الغشاوة قد أوجدتها العادات و التقاليد و الأوضاع الاجتماعية، و المقاييس الشائعة و المتداولة، و من ثمّ كانت نظرتة للطبيعة نظرة عادية، لا جديد فيها"².

¹: عبد القادر الرباعي، تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، عمّان، ط1، 1998م، ص42.

²: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص91.

و أمّا الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يتوافر للرجل

العادي، "فهو لا يقع أسيراً لهذا القيد الذي يقيّد الرجل العادي في نظرتة

للأشياء، لأنّه يتمتّع بقدر أكبر من السيطرة على تجربته، و لأنّه أفدر من غيره

تأثراً بالأشياء و إحساساً بها، فمجال الإثارة عنده متّسع و رحب و لا بدّ

في العمل الفنّي الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية

مصحوبة بالعاطفة".¹

إنّ الأديب المبدع الذي يملك قدراً أكبراً من الخيال يمثل معادلات

نفسية، فمن خلاله يثّ تجربته الذاتية الشعورية؛ و من خلاله يستطيع التعبير

عمّا تولّده لديه التّأثيرات الخارجيّة، و عمّا تحدّثه من إحساسات وانفعالات.

فالفنّان المبدع شديد التّأثر بما يحيط به من تداعيات العالم الخارجيّ، فقد يرى

طفلاً مشرّداً، يملك عينان بريّتان، أو عجوزاً طاعنة في السنّ، لا تستطيع إتمام

خطى مشيها، من شدّة المرض و التّعب اللّذان أرهاقا جسمها التّحليل، أو بناء

شاهقاً يذكره بذكريات حزينة أو جميلة كان قد مرّ بها، إذ يحدث كلّ ذلك

انعكاسات نفسية و أثراً كبيراً لديه، بحيث يجد نفسه بحاجة ماسّة إلى إيجاد

¹: انظر: السابق، ص 94.

معادلات سيكولوجية لها بغية إخراج ما يكابده جرّاء هذه التأثيرات الخارجية، و يمثل هنا الخيال الشعري أحد أهمّ هذه المعادلات النفسية.

و في تقسيم "كولردج" الخيال إلى "أولي و ثانوي فإنه يجمع بينهما في أشياء، و يفرق بينهما في أشياء أخرى" ¹؛ فهما أولًا يشتركان في نفس الوظيفة، فإذا كان الخيال الأولي أعمّ و الثانوي أخصّ، ففي عملية الخيال الأولى تسير النفس أغوار الموضوع حيث تلتحم الذات بالموضوع، و في هذه الحالة يصل الإنسان إلى الحقيقة الجوهرية للأشياء؛ فالخيال عند "كولردج" هو المعادل النفسي، الديناميكي، إذ يمثّل القوّة القادرة على التّوحد و الخلق، فهذه الأجزاء المتفرقة في الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هي، و لا يهدف إلى الرّبط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة و إنّما "هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها" ².

¹: انظر: محمّد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 88.

²، نفسه، ص 87.

و بهذا يكون الخيال هو العامل الحيوي الذي يمكّن الفنّان، من خلق
عدّة صور تشكل معادلات سيكولوجية لإحساساته و عواطفه كما يمكنه من
تحقيق التّوحد بين ذاته و الموضوع الذي يكتب فيه، لتفيض هذه الصور في
الأخير إلى إحساس واحد، أو صور معينة شاملة لمجموع تلك الصور
و الأحاسيس.

و أكّد "كولردج" "على أنّ الفعل الأدبي عامّة و القصيدة خاصة يبدأ
كبذرة في الخيال الإبداعي للشاعر، ثمّ تنمو هذه البذرة عن غير وعي منه،
يتبعها بعناصر خارجية، فكلّ صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أي
الثانوي، و ما الفنّ إلاّ تركيب للعاطفة و الصورة، و بالتالي فالعاطفة هي
وليدة الصورة و من ورائها الخيال، فوظيفة الخيال الثانوي أو الشعري أن
يعمل على التوازن بين العاطفة و الصورة، أو بين الشعور و اللاشعور"¹؛
فمن إفرازات هذا الخيال الشعري، الصورة إذ تمثّل هي الأخرى أحد وسائل
تحقيق المعادل السيكولوجي لنفسية المبدع و مشاعره، فبواسطة الخيال يتمكن

¹: انظر: مجاي وهبة، مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، 1974،
ص372.

الشاعر من إيجاد تركيب لعاطفته مع الصورة التي يسعى في رسم معالمها في شكل يعادل شعوره الداخلي أو يوازي لا شعوره الباطني.

و ما يعرضه الفنّان علينا "ليس مجرد مجموعة من الأفكار

و الموضوعات التي ربط بين جزئياتها فكر مجرد خال من إحساس الشاعر و عاطفته، أو مجرد تذكر لمجموعة من المواقف دون حالة الفنّان العاطفية، بل يخلع الفنّان عليها من روحه مستعملا خياله للتعبير عن رؤيته للحياة فحسب

"كولردج" أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق¹، و هنا يتّضح

جليّا كيف أنّ العاطفة، أو الإحساس العميق يشكل معادلا سيكولوجيا

لمكونات الشّاعر التّفسيّة؛ و التي يستعمل الخيال كوسيلة للتّعبير عن هذه المشاعر و الأحاسيس.

و الخيال عند "كولردج" يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين

الإنسان و الطبيعة، بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر و الحياة من حوله، و لا يتم ذلك إلا بتوافر العاطفة، فالفنّ ينبع من العاطفة، لذلك و جب على

¹: انظر: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد العربي المعاصر، نظرية التعبير ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، ص34 وما بعدها.

الشاعر أن يعيش انفعالا دائما، يستخرج من خلاله كل مكونات النفس في إيهاب جديد.

و كان يرى "كولردج" "أن الأعمال الفنية كالكائنات العضوية الحية تنمو، متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص، وهي تتمثل من الداخل لا بفضل ضغوط أو قوالب خارجية، و الأجزاء تعتمد بعضها على بعض" ¹؛ إذ أن الأعمال الأدبية الفنيّة تمثل معادلات سيكولوجية لذات المبدع، إذ تنمو و تتطوّر وفقا لكيانه الداخلي من انفعالات و عواطف و مشاعر، مستخدما خياله في ذلك كلّ.

و هنا كان على الأديب أن يهجر التقليد و المحاكاة، و أن يخرج على أسلوب السلف، بابتكار صور جديدة، لذلك لا بدّ أن يشارك مشاركة فعالة في الحياة العامّة، و مشاركته الشعورية لمختلف التجارب، و استعمال الخيال لمعايشة المناسبات والأحداث، "فالخيال ضروري لاستكمال النقص لا في مجرد القدرة على خلق الأحداث و الوقائع، و إنّما وجوده ضروري لاستكمال النقص لا في مجرد القدرة على خلق الأحداث و الوقائع، و إنّما

¹: انظر مجلة فصول، المجلد الأوّل العدد الثالث أبريل 1981، ت.ماهر شفيق فريد.

وجوده ضروري جدًا للقدرة على تصوير المواقف تصويراً فنياً¹؛ إذ الخيال يمثل ساحة نفسية لإيجاد معادلات موضوعاتية للانفعالات و الحالات النفسية للمبدع و المتلقي معا حين يعيش مع المتلقي مع الأحداث و الوقائع من خلال إسقاطها على تجربته الذاتية الشعورية.

و ليس على الأديب المبدع أن يعيش كل إحساس لشخصيات أبطاله، فالناس لا يشعرون على نحو واحد بالبهجة، أو الأنا، أو الغيرة أو الهم، بل تتجلى "قدرة الكاتب عندما يبرز من الهم ما يناسب هذه الشخصية دون تلك، و أن يتدع من صنوف الغيرة ما يوائم فردا دون سواه، فقدرة الكاتب و الشاعر و الأديب على استخدام الخيال لا يفيد فقط لابتداع المواقف بغير أن يتملكه انفعال عاطفي جارف، و إنما تفيد كذلك عندما يصبح من اللازم اختيار ما يناسب كل شخصية من ألوان المضمون الشعوري." ²؛ فالشاعر لا يتوقف عمله عند تصوير الأحداث و الوقائع فقط، بواسطة الخيال بل الربط الوثيق بين أجزاء الوقائع و حيثياتها، كما

¹: عبد الفتاح الديدي، دراسات أدبية (الخيال الحركي في الأدب النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.د.ت، ص11.

²: نفسه، ص12.

يملك القدرة على الانفعال أعمق من غيره، و هذه القدرة هي التي تساعد على إيجاد معادلا نفسيًا يمثل قدرا من " التعاطف مع الأشياء و العواطف و الأحداث التي ينطوي عليها موضوع شعره" ¹؛ لذلك وجب أن يكون خيال المبدع مفعما بمختلف المعاني و الدلالات العاطفية.

و لعلّ ما نصل إليه، هو أنّ المعادل السيكولوجي يرتبط بعناصر أربعة ضمن نظرية التعبير:

1. المبدع: بعالمه الداخلي الذاتي، و الشعوري و ما يحمله من مشاعر و عواطف و انفعالات و أحاسيس مختلفة، و أفكار و أحداث و وقائع و مناسبات متعدّدة و مؤثرات داخلية و خارجية.
2. العمل الإبداعي: و هو الإنتاج الأدبي و الذي يمثّل معادلا سيكولوجيا لهذا العالم الذاتي الشعوري، إذ من خلال أعمال الأديب الإبداعية يعبر عمّا يكابده هذه النفس من شتى الانفعالات و الأحاسيس، يبيث أحزانه و ينشر سعادته...

¹: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 29.

3. العملية الإبداعية: إذ أنّ هذا العمل الأدبيّ الإبداعيّ الذي يعدّ معادلاً سيكولوجياً لنفسية الأديب، لا بدّ له من وسائل فنيّة من أجل تحقيقه، إذ يشكل الخيال أحد أهمّ هذه الوسائل، فالخيال ساحة نفسية يعتمد عليها الأديب لنسج صورته الفنيّة المختلفة و التي تعدّ هي الأخرى وسيلة وسائل العملية الإبداعية، فعلى الأديب أن يكون ملماً بجميع المعاني والأفكار والدلالات الشعورية، بالإضافة إلى إعمال الخيال من أجل رسم معالم صورة فنية متكاملة؛ حيث "ينقسم العمل الأدبيّ إلى عناصر لفظ و معنى أو شعور و تعبير، فالقيم الشعورية و التقديرية وحدة انفصام لها في العمل الأدبي، فما الصورة التعبيرية إلاّ ثمرة للانفصال بالتجربة الشعورية"¹.

4. المتلقي: و ذلك من خلال ادماجه في العمل الفنيّ، و لا يتمّ ذلك إلاّ بمراعاة المواقف المختلفة و المشاعر المتباينة، من خلال الربط الوثيق بين أجزاء الوقائع، و حيثيات المناسبات المختلفة فالمبدع يملك قدرة على انفعال أعمق تمكّنه من التعاطف مع شتى الأشياء و الأحداث.

¹: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، د.ت، ص168.

و هكذا أصبح الفنّ ضمن نظرية التعبير لا يعبر عن حقيقة خارجية و
إنّما حقيقة داخلية هي مجموعة المعادلات السيكلولوجية؛ من انفعالات فردية
تفرض على المبدع أن يعبر عنها، أن ينقلها من وجود داخلي إلى وجود
خارجي هو العمل الفنيّ، و بذلك يصبح الفنّ تعبيراً عن الانفعال، إذ التعبير
بهذا المعنى فعل يتوسّل به المبدع للإفصاح عن ما تموج به نفسه، و ما يعبر
عنه الفنّان بفعل التعبير هو ما يعثر عليه في ذاته من انفعالات، و إذا كان
الأمر كذلك، فإن اكتمال التجربة الفنية أو عدم اكتمالها يرجع إلى الحافز
الكامن وراءها و هو قوّة الانفعال؛ ما دام هذا الانفعال يدفع المبدع إلى أن
يخرج في شكل، ينتقل فيه المبدع من وجوده الداخلي في أعماق النفس إلى
الوجود الخارجي متجسداً في عمل فنيّ؛ أساسه الإنفعال العميق الذي هو
جوهر التفكير العميق و المحرك للخيال.

الفصل الثالث:

المعادل السيكلوجي

في ضوء نظرية الخلق الفني.

المبحث الأوّل

نظرية الخلق الفنّي مفهومها وأسسها الفكرية.

لقد كان في تراجع المدّ البرجوازي في أواخر القرن التاسع عشر، أثره البارز في تغيير المعالم الأدبية والنقدية؛ حيث شهد النظام البرجوازي الرأسمالي انحساراً على جميع المستويات الاقتصادية، السياسية والاجتماعية، أدى بالضرورة إلى انحسار ثقافي أدبي، و«أدى إلى ردّة فعل قويّة ضدّ العاطفية والذاتية»⁽¹⁾، وجعل أصحاب الأدب يعيدون النظر في القيم الفكرية الأدبية، ويراجعون نظرية التعبير بعد أن تحوّل الأدب إلى سلعة في المجتمع الرأسمالي البرجوازي⁽²⁾.

إنّ هذا الوضع المتردي للأدب، أدّى إلى ظهور فئة من النقاد والأدباء الفلاسفة المبدعين، الذين رأوا ضرورة تخلص الأدب من أيّ آثار نفعية، فهذه الأهداف النفعية هي التي حالت دون التطوّر الفنّي للأعمال

¹: انظر: بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص36.

²: انظر: مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللّغة، إبراهيم، دار مجدلاوي، عمّان ، الأردن، ط1، 1428هـ ، 2007م، ص15.

الأدبي؛ لذلك نادوا بفكرة الفنّ الخالص، أو الفنّ للفنّ، أي عدم ارتباط
الأدب بأيّ أساس نفعي خارجي عنه، سواء كان دينياً أو أخلاقياً،
أو اجتماعياً.

ومن هنا ظهرت نظرية الخلق الفنّي لتوجيه الأدب وجهة جمالية
محضة، تقوم على أهمية الجمال في العمل الفنّي، وترى أنّ القيمة الوحيدة
للعمل الفنّي هو القيمة الجمالية الخالصة⁽¹⁾.

ونظراً لارتباط نظرية الخلق هي الأخرى بالفلسفة المثالية الذاتية، فإنّ
"كانط" (1724-1800) « هو المبشّر الأوّل بهذه النظرية - نظرية الفنّ
للفنّ - من خلال كتابه " نقد ملكة الحكم " 1790م، فقد رأى أنّ الحكم
الجمالي يفترض بلا جدال غياب كلّ اعتبار نفعي لدى الفرد يصدره، أي
الفنّ للفنّ»⁽²⁾، ولهذا فإنّ العمل الفنّي عند " كانط " « ذو وحدة وبنية ذاتية

¹: انظر: محمّد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار وفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط 1،
2008م، ص 06.

²: انظر: رمضان الصبّاغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار وفاء لندنيا الطباعة
والنشر، ط 1، 2001م، ص 199.

داخلية، وهذه البنية هي التي تجعل الأدب عملاً فنياً»⁽¹⁾، ورفض "كانط" بأن يقترن العمل الفني بأية غاية أخرى غير غاية الجمال، الموجودة في جوهره⁽²⁾.

و لعلّ ما يمكن أن نستشفّه من نظرة "كانط" المثالية للفنّ، كإشارات على دلالات المعادل السيكولوجي، ضمن نظرية الخلق، هو أنّ هذه القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي أحد الأوجه المختلفة التي تعكس المعادل السيكولوجي؛ إذ أنّ العمل الأدبي هو بنية ذاتية داخلية يجب أن تعطي بعداً جمالياً له. فالقيمة الجمالية للعمل الأدبي ما هي إلاّ انعكاس لهذا الجانب الذاتي النفسي للأديب المبدع.

ومن أنصار نظرية الفنّ للفنّ نجد أيضاً "هيجل" (1770-1831)

الذي يرى « أنّنا لو طلبنا من الفنّ أن يقدم لنا النصائح الأخلاقية، فإنّنا عندئذ نقيم تصدّعاً بين مضمون العمل الفنيّ وشكله لأنّنا حاولنا أن نقحم

¹: انظر: رمضان الصبّاح، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادّي ص 199.

²: انظر: شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة الدين

للطباعة والنشر، ط1، 1405هـ - 1985م، ص 136.

هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن»⁽¹⁾؛ ولهذا فهو يرفض الآراء
والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدرا للذة أو البهجة، أو وسيلة
للتعليم أو الأخلاق أو الدين، لأن ذلك حسب " هيقل " يقيد الفن من جهة
خلقه لأشكاله الفنيّة، كما أن ذلك يؤدي إلى تحطيم وحدة الشكل
والمضمون⁽²⁾.

ويؤكد "هيقل" في مقام آخر «أنّ الإنسان يفقد حرّيته في عالم
الأشياء، ولكن مع الفن لا نتعامل فحسب مع أشكال الحالة المتناهية، فالفنّ
إذا هو التقاط اللامتناهي في المتناهي، التقاط الرّوح في تجسيد حيّ خارجي
بحيث يمثّل الإنتاج أمام الإنسان ويصبح مرآة عاكسة لذاتية المبدع في شكل
فنيّ»⁽³⁾؛

¹: رمضان بسطا و يسي محمّد غانم، فلسفة هيقل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات

والتّشر، ط1، 1411هـ - 1991م، ص184.

²: علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ، المؤسسة الجامعية للدراسات

والتّشر، بيروت، لبنان، ص64.

³: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثقافة للتّشر والتّوزيع، د.ط، د.ت،

ص38.

الهدف منه غايات جمالية لا غير، إذ نجد من دلالات المعادل السيكولوجي عند منظري هذه النظرية، تتجلى من خلال رؤية " هيقل " في أنّ الفنّ هو مرآة عاكسة لذاتية المبدع بميوله وانفعالاته ومشاعره وأحاسيسه، فهو يخرج كلّ ذلك في شكل جمالي إبداعي، وهنا نجد ارتباط فكرة المعادل النفسي بالمعادل الجمالي عند " هيقل "، وبعبارة أخرى يمثّل المعادل الجمالي مجرد انعكاس للمعادل النفسي السيكولوجي لنفسية المبدع.

وأما " كروتشه " (1866-1952)، أحد المنظرين لنظرية الخلق الفنيّ، فالفنّ عنده «هو حدس خالص، والحدس هو الإدراك الخالي من أيّ عنصر منطقي، وهو يعتمد على الخيال، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن، فالمعرفة إمّا تكون حدسية خالقة للصّور وإمّا أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنيّة ولهذا فإنّ المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنيّة»⁽¹⁾.

وهنا نجد ارتباط الحدس الذي هو إدراك مباشر لحقيقة الأشياء، كعامل نفسي وأنّ وسائل تحقيق المعادل السيكولوجي من خلال تحقيق

¹: رمضان بسطاويسي، فلسفة هيقل الجمالية، ص213.

المعرفة الفنيّة، فالحدس هو «منتج للصّور أي أنّه ليس مجرد تسجيل، بل يتكوّن في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصّور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحوّل الصّور إلى تعبير غنائي هو قوام كلّ الفنون»⁽¹⁾؛ إذ أنّ الحدس هو معرفة مباشر لحقيقة الأشياء؛ يستخدمه المبدع معتمدا على خياله من خلال ما تراكم في وعيه من انفعالات، وعواطف، ومشاعر مختلفة لإنتاج الصّور في العمل الأدبي الإبداعي، وبهذا يكون الحدس أحد وسائل إنتاج الصّور الجمالية، والتّعبير عن الانفعال وبالتالي تحقيق المعادل الجمالي ومن ورائه المعادل السيكولوجي.

والجمال لا يُسعى إليه على اعتباره وسيلة لما وراءه من منفعة أو لذّة، ذلك «أنّ الجمال من الأشياء التي تحبّ لذاتها لا لشيء آخر وراءها، فمنفعة الإنسان من الجمال هي متعة نظره أو سماعه أو شمّه أو عقله»⁽²⁾؛ وليس هناك شيء آخر، وأي شيء أكثر نفعا من أن تلبي حاجة من حاجات

¹: أميرة حلمي، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص178.

²: صالح احمد الشّامي، الظاهر الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1407هـ - 1986م، ص122.

النفس الفطرية، فرؤية الجمال تلبية لحاجة النفس في هذا الجانب، وإذن فمنفعة الإنسان من الجمال حاصلة في الجمال ذاته؛ وهنا نجد ذلك التماهي بين المعادلين الجمالي والسيكولوجي و الذي يكمن في تلك الرؤية الجمالية التي تحقّق منفعة لذاتها هي تلبية حاجة النفس الفطرية اتّجاه الجمال، فمنفعة الجمال ذاتية فطرية في الإنسان، وما الجمال إلّا جاذب نفسي في الإنسان، وبالتالي فالتعبير الفنّي هو تعبير نفسي يحقّق معادلا سيكولوجيا لهذه الذات الإنسانية.

وما نصل إليه من خلال هذا العرض لأقوال وآراء منظري نظرية الخلق الفنّي، أنّ الأعمال الأدبية الإبداعية غايتها في ذاتها، والتي تكمن في قيمتها الجمالية، على اعتبار أنّ الجمال فطري، ذاتي في الإنسان؛ فتحقيق المعادل الجمالي يفضي إلى تحقيق المعادل السيكولوجي في ضوء هذه النظرية. والموضوع، الفكرة، المضمون، كلّ هذه لا قيمة لها وينبغي ألاّ نهتمّ بها، والذي يهمّ هو كيف استطاع الأديب المبدع أن يحوّل هذا الموضوع إلى

عمل فنيّ، فقيمة العمل الفنيّ ترجع إلى قدرة الأديب وطبيعته الفنيّة⁽¹⁾؛
فقدرة الأديب ترجع إلى ذاته، وما تحمل هذه الذات من مشاعر، وانفعالات،
وميوالات وما لها من خيال ووعي في عمل فنيّ جماليّ؛ إذ أنّ العمل الإبداعيّ
الجماليّ ما هو إلاّ انعكاس للجانب النفسيّ السيكلوجي.

وأنّ العمل الأدبيّ كائن خلقه الفنّان الشّاعر من ذاته، واللّغة مادّة
الأدب، فالخلق الفنيّ هو سيطرة الأديب على اللّغة بما يضيفه عليها من ذاته
وروحه، فاللّغة وسيلة الأديب للخلق الأدبيّ، و اللّغة تجمع كلّ قدراته من
موسيقى وألوان ومشاعر وأحاسيس، إذ اللّغة هي وسيلة حاملة للمعادل
السيكلوجي، ومن خلالها ينتج المبدع عمله الفنيّ الجماليّ.

¹: انظر: عزيز شكري ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص55.

المبحث الثاني

تجليات المعادل السيكولوجي في ضوء الخلق الفني.

إنّ الأسس الفكرية لنظرية الخلق الفنيّ، تظهر العلاقة بين ما هو جمالي وسيكولوجي؛ فنظرية الخلق الفنيّ رفضت أن يكون العمل الفنيّ، مجرد ترجمة للعواطف والمشاعر والأحاسيس بطريقة مباشرة « فهناك قصائد تكتب في موضوع واحد وتجربة واحدة، وتصدر عن عاطفة واحدة لكنّها تتفاوت في جودتها، فواحدة جيّدة، وأخرى رديئة، لماذا؟ السبب في قدرة الشّاعر على الخلق الفنيّ»⁽¹⁾، إذ أنّ المشاعر والأحاسيس قد تتشابه، فالحزن والفرح قد نشترك فيهما جميعاً، لكن كيفية التعبير عنهما تختلف، وهنا تكمن قدرة الشّاعر ويتميز عن غيره، وهي إيجاد معادل جمالي يعبر عن انفعال الشّاعر وعواطفه.

¹: عزيز شكري ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص55.

العواطف، والانفعالات ومناسبات كتابة القصائد الشعريّة،
أو الموضوعات المعالجة في العمل الأدبي لا يهتمّ، حسب أصحاب هذه
النظرية، وإنّما الذي يهتمّ هو كيفية إخراج كلّ ذلك عمل فنيّ، فالفنّ ليس
تعبيراً عن العواطف والانفعالات كما أنّ قيمة العمل الأدبي، ليس بمقدار
تضمّنه العواطف والانفعالات، ولا حتّى بانفعالنا به كقراء، وإنّما القيمة لقوّة
الابتكار والخلق الأدبي⁽¹⁾؛ إذ أنّ قوّة الابتكار هي وسيلة الشّاعر لإيجاد
معادل نفسي، جمالي، يعبر عن مشاعره وعواطفه، من خلال عمل فنيّ
إبداعي.

وهذا الشّاعر الإنجليزي " ت.س. إليوت " والذي يمثّل ظاهرة أدبية
بارزة في الشّعور الأوروبي الحديث، «يسجّل للشّعور قوّته الرّوحية من خلال
نتاجاته»⁽²⁾؛ فهو صاحب فكرة المعادل الموضوعي، إذ يقول: « الطّريق
الوحيد للتّعبير عن الانفعال في صورة فنيّة هو العثور على معادل موضوعي،
وبعبارة أخرى، على مجموعة من الأشياء أو على موقف، أو على سلسلة من

¹:عزيز شكري ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص66.

²: شلتناغ عبّود، الملامح العامّة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، ط 1، 1416هـ -
1996م، ص44.

الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة»⁽¹⁾؛ فعلى الكاتب ألا يعبر على آرائه تعبيراً مباشراً، بل ينتج عملاً أدبياً، فيه من المقومات الفنية الداخلية، ما يكفل تبرير الأحاسيس والأفكار، للإقناع بها، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه بإثارة مباشرة.

والمعادل الموضوعي هنا بحسب تعريف "إليوت" يكون في البداية معادلاً سيكولوجياً، لأنه يمثل الشكل الأول للانفعال، ثم يتحوّل بعد العثور على الصورة المناسبة له إلى معادل فني جمالي، إذ يقول "إليوت": « ليس على الشاعر أن يبحث عن انفعالات جديدة، وإنما عليه أن يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل ليخرج منها إحساسات ليست في الانفعال

¹ Sacred Wood : نقلا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، هضمة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، د.ط، 1997م، ص307.

العادي بالمرّة، والانفعالات التي لم يجربها الشاعر شخصيًا تنفع كما تنفع تلك التي تكون قد مرّ بها فعلاً»⁽¹⁾.

إنّ الشّاعر لا يعبر عن انفعالاته بشكل مباشر، كما لا يجب عليه البحث عن انفعالات جديدة غير موجودة بالفعل، بل عليه أن يجد معادلا جديدا لكلّ هذه الانفعالات؛ إذ يقول "إليوت": «إنّ التّعبير الشّائع الذي يصوّر العملية الفنّية من أنّها الانفعال يتذكّر في هدوء لتعبير خاطئ كلّ الخطأ، إنّها ليست انفعالات وليسن تذكّرا، ولا هي هدوء إذا استعملنا كلمة هدوء في معناها الأصلي، إنّ الإبداع الفنّي تأمل عميق وإخراج شيء جديد من هذا التأمّل العميق، تأمل عميق لطائفة كبيرة من التّجارب الحسيّة التي تبدوا للرّجل العادي الضّارب في الحياة أنّها تجارب أصلا»⁽²⁾؛ فالعمل الأدبي هو إنتاج شكل جديد لمجموعة من التّجارب الحسيّة والشّعورية التي يمرّ بها الأديب المبدع.

¹: : نقلا عن سهير القلماوي، فنّ المحاكاة، ص139.

²: : نفسه، ص139.

وعندئذ يكون المعادل الجمالي انعكاسا للمعادل النفسي

السيكولوجي لذات المبدع المنفعلة، حيث يقول "إليوت" عن العملية

الإبداعية: «إنّما التأمل لا يأتي عمدا ولا هو يشعر به، أو يحسّ، إنّ

التجارب لا تتذكّر ولكنها تتجمّع، في جوّ ليس هادئا إلاّ من حيث أنّه سلمي

أو غير موجود بالنسبة للحادث الذي أوجب الانفعال»⁽¹⁾؛ ذلك أنّ الشاعِر

ينفعل بتجارب مختلفة، ويتعاطف معها، لكن لا يجب عليه التعبير عن هذا

الانفعال بل عليه إيجاد معادل له يوازيه، يكون شيئا جديدا.

إنّ على الأديب أن يحوّل عواطفه وأفكاره وتجاربه، إلى مرّكّب

جديد هو المعادل الموضوعي لانفعالات المبدع، والذي لا يتمّ إلاّ بانفصال

الأديب عن ذاته، يقول "إليوت": «ففي تأليف الشّعِر إرادة وقصد، بل إنّنا

في الواقع نرى الشاعِر الرّديء يحسّ حيث يجب ألاّ يحسّ، أي حيث يجب أن

يكون سلبيا ويكون سلبيا حيث يجب أن يحسّ ويشعر، وكلا الغلطتين

تبعلاونه شخصيّا لا عالميا، إنّ الشّعِر ليس انفجار لانفعال وإنّما هو فرار من

¹ : نقلا عن سهير القلماوي، فنّ المحاكاة، ص140.

الانفعال، وليس تعبيراً عن الشخصية، ولكن هؤلاء الذين يفعلون حقاً ولهم شخصية هو وحدهم الذين يقدرون ما هي الرغبة في الفرار من كل هذا»⁽¹⁾؛ فالمعادل الموضوعي هو مجرد صياغة فنية جديدة للمعادل النفسي، فهروب الشاعر من انفعالاته ومشاعره يكون بإيجاد ما يعادلها ويوازئها من خلال إنتاج أدبي فني، فعلى الفنان «تحويل عاطفته إلى جسم موضوعي له كيانه المستقل وحياته الخاصة به»⁽²⁾.

وعملية الخلق الفني هذه تتطلب من المبدع أن يفصل عن ذاته، وكلما زاد انفصال المبدع عن ذاته المنفعلة، زادت قدرته الفنية، وتمكن من إيجاد معادل موضوعي لمختلف انفعالاته ومشاعره، وأحاسيسه المتأثرة بها، والتي لا يمكنه الهروب منها إلا بإيجاد هذا المكافئ الجديد الذي يعبر بطريقة غير مباشرة عن انفعالات هذه الذات المبدعة «فما قصده "إليوت" تماماً بالمعادل الموضوعي، إنه أسلوب لتحويل عاطفة الشاعر دون تعبير لفظي

¹: نقلاً عن سهير القلماوي، فنّ المحاكاة، ص140.

²: سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1990، ص10.

مباشر بتقديم مواقف معيّنة وأحداث تثير لدى القراء عاطفة تشابه عاطفة
الشاعر»⁽¹⁾.

وقد سعى " إليوت " وهو صاحب المفهوم الموضوعي في الشعر أن
يخلص الشعر من أسس التفكير الرومانسي، مبلورا نظرية الخلق الفني، التي
عرفت بالنظرية الموضوعية، وقد تعدّى تأثيره أمريكا وأوروبا وانجلترا إلى
الوطن العربي، فتأثر به معظم رواد الحداثة في الشعر والنقد⁽²⁾؛ ويستمد
"إليوت" من كلّ ينابيع الثقافة وخاصة التراث الكلاسيكي، ويحيط إحاطة
تامة بالفكر والأدب الأوروبيين، وقد تأثر بالشعراء الإنجليز المبتدئين
الذين كانوا يعنون بمعالجة القضايا الروحية والفلسفية، وأهم خصائص
شعرهم استخدامهم اللغة القريبة من لغة الحياة العادية، ومزاوجتهم بين

¹ : سامي منير عامر، وظيفة الناقد بين القديم والحديث، دار المعارف، مثر، د.ط، د.ت،

ص137.

² :أنظر: محمد سلام زغلول، النقد الأدبي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط،

د.ت، ص41.

العاطفة والذهن، كما استمدّ "إليوت" من الرّمزيين ومن أصحاب المدرسة
التّصويرية، التي كان "إليوت" نفسه من أعضائها⁽¹⁾.

وقد كان "إليوت" تقليدياً مجدّداً، ذلك أنّ دعوة "إليوت" المعروفة
إلى التّقاليد لم تكن دعوة إلى السير على نهج التّقاليد الكلاسيكية كما فعل
الكلاسيكيون الجدد في ق 17 و 18 حيث يقول: «إنّ الماضي لم يجيا إلّا
بمقدار حياته فيما نحن، وإنّ إدراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه وفي مداه
إدراك الماضي لنفسه»⁽²⁾؛ إذ كانت دعوة إلى إدراك الرّوح السارية في
التّقاليد، والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها،
ومن ناحية أخرى فإنّ فكر العصر لا يهمّ إلّا إذا نظر إليه باعتباره حلقة
مكمّلة لهذه التّقاليد من جهة كونه امتداداً ضرورياً لها، كما دعى "إليوت"
إلى الارتباط الشّديد بواقع الحاضر الحيّ، وتمثيله تمثيلاً صحيحاً.

¹ :انظر: محمّد سلام زغلول، النقد الأدبي المعاصر، ص43.

² : نقلاً عن قضية الشّعْر الجديد، معهد الدّراسات العربية، د.ط، 1964، ص65.

و ما ينبغي على الشاعر هو أن تكون لديه رؤية شاملة للتراث
الأدبي، والإقدام على قراءته، قراءة صحيحة، تجلو عنه صدى العصور القديمة،
وتخلق منه تراثا معاصرا، يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا.
إنّ هذا الرّبط بين ماضي الشاعر من خلال استرجاع الرّوح السّارية
في التّقاليد، وبين واقع الشاعر وحاضره، هو الذي يمكنّ المبدع من استجلاء
ذلك المعادل الموضوعي لانفعالات الأديب في شكل فنّي جمالي هو العمل
الأدبي؛ إذ أنّ مهمّة الشاعر عند "إليوت" لا تنحصر في الإتيان بالتعبير
البرّاقة، والأساليب المنمّقة، والمعاني الخالّبة، وإنّما تتركز في الإشادة بالأمر
العادية، وصياغتها في شكل ينمّ عن التحام الشّعور بالاشعور، ومزجها في
محيط شعري واحد، «ذلك أنّه حين يتطلّب من العمل الشعري أن يكون
شيئا جديدا مختلفا تماما عن المادّة الأولى التي يتكوّن منها، فإنّ ذلك ليس
بالأمر الهين، وكلّما كان الشاعر أكثر نضجا كان أكثر قدرة على الانفصال
شخصيته وعواطفه، في حال الإبداع الشعري»⁽¹⁾؛ إذ أنّ المادّة الأولى، هي

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص58.

ذلك الانفعال الأوّل الذي يكون في الغالب متسرّعا مصحوبا بالتوتر، إذ لا بدّ من إيجاد معادل موضوعي له من خلال التأمل الهادئ لذلك الانفعال الأوّل؛ فيحقّق المعادلين، الجملي ومن ورائه السيكلوجي.

وحسب "إليوت" أنّ أولئك الذين يمتلكون شخصية، وعواطف هم وحدهم، الذين يعرفون ما تعني إرادة التخلّص من الانفعال حيث يقول "إليوت: «ليس الشّعْر تحريرا للعاطفة، وإنّما وسيلة تخلّص من العاطفة، وهو ليس تعبير عن الشخصية، وإنّما وسيلة فرار من الشخصية»⁽¹⁾؛ إذ أنّ الشّاعر لا يعبر مباشرة عن شخصيته التي تتجمّع فيها، الانطباعات والتّجارب، والانفعالات، وإنّما يبحث عن مكافئ موضوعي لها، من خلال تجربته الخاصّة، للتعبير عن تجربة عامّة في هيئة فنّية جديدة، يقول عن الشّعْر: «إنّه قدرة الشّاعر على التّعبير عن الحقيقة العامّة، من خلال تجربته الخاصّة، بحيث

¹ : نقلا عن هربرت ريد، طبيعة الشّعْر، ت: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1997م، ص18.

يستجمع كلّ الخصائص المميّزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام⁽¹⁾.

ومن هنا يتجلّى المعادل الموضوعي بصفته الطّريقة الوحيدة، للتعبير عن المعادل السيكولوجي، لذات المبدع من عواطف وانفعالات، فالمعادل الموضوعي هو مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو سلسلة من الأحداث، تصبح وعاء لهذه العاطفة الخاصّة، بحيث تتفجّر هذه العاطفة في الحال عندما تقدّر الأحداث الخارجية في صورة حسّية، تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص، «حتّى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجربة حسّية، أستعيد الانفعال نفسه حالا، وإن الحتمية الفنّية تكمن في هذه القدرة التامّة للعنصر الخارجي على التّعبير عن الانفعال»⁽²⁾؛ إذ أنّ المعادل الموضوعي عند "إليوت" يكمن في تكافؤ الموضوعات الخارجية مع الانفعال، أو تطابق

¹: نقلا عن محمد عزّام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،

د.ط، 1999، ص26.

²: نفسه، ص28.

الانفعال مع الشيء الموضوعي، « فالموضوعية التي يؤكدها "إليوت" انغماس شخصية الفنان الخاصة في العملية التقنية للتعبير»⁽¹⁾.

وينبغي من أجل الوصول إلى معادل سيكولوجي، يعبر حقيقة عن انفعالات هذه النفس المتأثرة، بعدة أشياء، أن يجد الأديب المبدع نوعاً من التعادل بين الشيء المادّي أو الرّمز، وبين الانفعال الذي يثيره تماماً، وعلى الفنّان ألاّ يحاول التعبير عن قسط من الانفعال، يزيد عمّا يوفره الموضوع الذي يمتلكه، ولن يتأتّى التأثير الفنّي إذا لم يتوفّر التعادل، أو التلاؤم الدقيق، ذلك أنّ العمل الفنّي ينجح من خلال المقياس الذي يثير بواسطته فينا، إذ لا ينبغي لأيّ نوع من الفنّ أن يتضمن انفعالات تزيد على ما يتطلبه من أجل الانفعال المنشود؛ «فالفنّان هو الذي يصنع العمل الفنّي، إلاّ أنّه لا ينبغي أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أي عنصر أجنبي في الدفعة الإبداعية»⁽²⁾.

¹ إبراهيم حماة، مقالات التقدير الأدبي، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص 98.

² جنان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت أنور عبد العزيز، مطبعة نهضة مصر، القاهرة،

د.ط، د.ت، ص 469.

و " ت.س إليوت " كان يرى أنّ الشّاعر غير المجيد عادة واع حيثما

ينبغي أن يعي، وواعيا حيث ينبغي أن لا يعي، وكلا الخطأين يجعلان منه

شاعر ذاتيا، وليس الشّعر إطلاقا لسراح الانفعال ولكنّه هروب من الانفعال،

وليس الشّعر تعبيراً عن الشّخصية ولكنّه هروب من الشّخصية؛ فالانفعالات

الشّخصية التي تثيرها أحداث معيّنة في حياة الإنسان قد لا تجعل من الشّاعر

شاعرا متميّزا، فانفعالاته الخاصّة قد تكون بسيطة أو خامّا أو معقّدة، كما أنّ

«البحث عن انفعالات جديدة بقصد التّعبير عنها هو في الواقع خطأ من

الأخطاء المسؤولة عن الغرابة في الشّعر»⁽¹⁾؛ وهنا تكمن مهمّة الشّاعر المجيد

في إيجاد معادل سيكولوجي يوفّق بين كلّ ذلك؛ إذ مهمّة الشّاعر « ليست

في التّوصّل إلى انفعالات جديدة، وإنّما في استخدام الانفعالات العادية

والتّوصل عن طريق تحويلها إلى التّعبير عن مشاعر وجداني لا وجود لها في

الانفعالات الواقعية على الإطلاق»⁽²⁾.

¹: محمد عزّام، المنهج الموضوعي، ص34.

²: إليوت، مقالات في النقد، ت لطيفة الزيات، المكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت، ص-ص16-

ومن دلالات المعادل السيكولوجي في نظرية الخلق الفني، أنّها حرصت على تحقيق المتعة الفنيّة للقارئ، من خلال إثارة مشاعره وعواطفه وانفعالاته، فالمعادل الموضوعي عند "إليوت" يؤكّد العلاقة المركّبة بين القصيدة والشاعر والقارئ إذ «أنّ للقصيدة حياتها الخاصّة، فهي عالم مغلق على ذاته، بقوانينه التي تنتظمه، والقصيدة تقدّم موقفاً أو سياقاً، والانفعال الذي يمكن الحصول عليه من القصيدة يوجد في السياق لا في مكان آخر»⁽¹⁾.

وهذا ما جعل "إليوت" يطالب الشاعر بإيجاد معادل موضوعي لانفعالاته ومشاعره وعواطفه، وأن لا يعبر عنها بطريقة مباشرة، بل يحاول أن يصوّرّها في شكل جديد، يحقّق المتعة الفنيّة للقارئ، ويمسّ مشاعره وأحاسيسه، وبذلك يضمن الخلود لهذه القصيدة، ويجعلها صالحة لكلّ زمان ومكان، معبّرة عن المعادل السيكولوجي للشاعر والقارئ معا.

وما يجعل القصيدة شعرية، ليس هو مجرد الانفعال، بل الاستيعاب الخيالي لهذا الانفعال، وهذا الاستيعاب يتمّ بواسطة عقل الشاعر، وهو

¹: محمد عزّام، المنهج الموضوعي، ص31.

يتضمّن عملية تحويل لانفعالاته وخلقها في شكل جديد، حيث « يضرب
"إليوت" مثلاً على الخلق الموضوعي لدى الشّاعر، بأننا عندما ندخل قطعة

نقدية من البلاتين في جرّة تحتوي على الأوكسجين وثاني أكسيد الكربون،
يختلط الغازان ويكوّنان حمض الكبريت، ولا يتكوّن هذا المركّب الجديد دون
وجود البلاتين ومع ذلك، فإنّ الحامض الجديد لا يحمل أثراً من آثار
البلاتين»⁽¹⁾.

فإيجاد معادل موضوعي، يوازي ويساوي المعادل السيكلوجي
للشّاعر، يتمّ عن طريق عقل الفنّان الذي يقوم بدور الوسيط في المعادلات
الكيميائية، أي أنّ العواطف والأفكار والتّجارب تتحوّل بواسطة العقل إلى
مركبّ جديد يختلف تماماً عن الأصل بينما يظلّ العقل هو، هو «إذ يبدو
البلاتين كأنه لم يتأثّر، ويبقى كما هو ساكناً ومحايداً، وعقل الشّاعر هو ذلك
الخيوط من البلاتين، وقد يستخدم هذا العقل في إنتاجه الفنّي، وكلّما اقترب

¹: أنظر محمّد عزّام، المنهج الموضوعي، ص33..

الفنّان من الكمال انفصل في أعماقه الشّخص الذي يعاني، والعقل الذي يخلق، وكلّما قارب العقل الكمال في هضم المشاعر وتحويلها إلى خلق جديد هو العمل الفنّي»⁽¹⁾؛ إذ يتطلّب خلق هذا المركّب الجديد، أن ينأى الشّاعر بشخصيته عن عقله، أي أن يفصلها ويبعدها عنه، وحتى يستطيع هذا العقل أن يتفهّم مواد هذا الموقف من عاطفة وإحساس، وتجربة وأفكار، وأن يتمكّن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها هو القصيدة.

ووسيلة الشّاعر في التّعبير عن المعادل السيكلوجي، من خلال المعادل الموضوعي، الفنّي الجمالي، هي اللّغة، حيث يقول "إليوت": «وسوف تعود اللّغة القديمة إلى الظهور في الشّعر، الذي هو مركّبة الشّعور، ولقد قلت منذ لحظة " يشعر من خلال لغة جديدة"، وأنا أقصد شيئاً أكثر من مجرد أن يعبر عن مشاعره بلغة جديدة، فإنّ فكرة يعبر عنها بلغة مختلفة يمكن أن تكون هي الفكرة نفسها من النّاحية العلمية، ولكن شعورا أو انفعالا يعبر

¹:محمّد عزّام، المنهج الموضوعي، ص33

بلغة مختلفة ليس هو الشعور أو الانفعال ذاته»⁽¹⁾؛ فاللغة هي وسيلة الشاعر للتعبير عن مشاعره وعواطفه، في عمل فني جديد، إذ «تعتبر لغة التعبير الشعري أو الأدبي حسب إليوت، علاقة جديدة ترتفع بالكلمة إلى عالم الارتباط الكلي القائم على الإدراك الحسي والمعنوي للمضمون المستخلص من الحس، والفكرة الواقع، وليس مجرد كلمات شعريّة بل هي الأسلوب»⁽²⁾؛ بمعنى أنّ اللغة هي وسيلة الشاعر في رسم الصورة الشعريّة، الفنيّة، التي تعبّر عن رؤاه النفسيّة، وأفكاره الداخليّة في بناء جديد، هي القصيدة؛ « فالعمل الأدبي كائن خلقه الفنّان الشاعر من ذاته، واللغة مادّة الأدب، أمّا معنى الخلق الفنيّ فهو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته، وروحه، واللغة وسيلة الأديب للخلق الأدبي، فاللغة هي موسيقاه وألوانه وفكره، والمادّة الخام والذي يحدّد قيمة العمل الأدبي، هو العلاقة التي

¹: ت.س إليوت: في الشعر والشعراء، ت محمد جديد، دار كنخان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص15.

²: عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط 1، 2011م، ص37.

تنشأ بين اللّغة والتّجربة الشعورية، والفروق الدّقيقة التي نشأت من هذه
العلاقة»⁽¹⁾.

إنّ التّعبير الشعري، الفنّي لنفسية الشّاعر في قالب فنّي، من خلال
معادل موضوعي لكلّ ذلك، يتطلّب من الأديب المبدع ذلك الرّحم اللّغوي
« إذ أنّ المشاعر والانفعالات، والحقائق النّفسية، لا يمكن أن تقع داخل دائرة
الحسّ المادّي، فهي خفيّة، مكنونة، مستورة كاللؤلؤ في الصّدف، بيد أنّ
التّعبير عنها لا يبلغ قمة الشّاعرية الفنّية، إلّا إذا كان يستعمل ألفاظ وتعايير
موحية، ملهمة، لا كاشفة، هاتكة للستائر الجميلة»⁽²⁾.

وما يمكن أن نصل إليه، أنّ نظرية الخلق الفنّي نظرت إلى الإبداع
الشّعري نظرة تختلف عمّا سبقها، وذلك حسب مؤسسها " ت.س. إليوت"،
الذي يرى: «أنّ الشّاعر يتعدّب قبل كلّ شيء بفعل حاجته لكتابة
قصيدة»⁽³⁾؛ إلّا أنّ عليه أن يبحث عن معادل موضوعي، يشكّل هذه

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص56.

²: عبد الحميد بوزوينة، نظرية الأدب في ضوء الإسلام، الأدب ومذاهبه الأدبية، ط1، 1411هـ—

—1990م، ق3، ص42.

³: جان برتلمي، بحث في علم الجمال، ص468.

القصيدة، بحيث تكون بناء جديد بمثابة صياغة لهذا الانفعال الذي يعاينه الشاعر، إذ « أن الشَّعر عبارة عن إعادة تجميع، ومزج الانفعالات المضطربة، عندما يكون الشَّاعر قد فرغ من الإحساس بها، وبدأ مرحلة الهدوء والاتزان التي تمنحه من حدّة الوعي ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فني، بحيث يطرد كل ما ليس له علاقة عضوية بقصيدته، حتّى لا تكون عالة على جسمها»⁽¹⁾؛ إذ أن التّعبير عن الرّؤى النفسية السيكلوجية للشَّاعر، يتطلّب منه إيجاد هذا المعادل الفنّي الموضوعي والجمالي، والذي يمثّل بناء جديد يبيّث من خلاله انفعالاته وعواطفه، من خلال انفصال الشَّاعر عن ذاته، إذ يرى "إليوت" « أن الشَّعر فنّ لا شخصي، بمعنى أنّه ليس تعبيراً عن المشاعر الشخصية للشَّاعر، وعقل الشَّاعر عبارة عن عامل مساعد مثلما نجد في الكيمياء، تمرّ به العناصر المختلفة والمتناقضة للعمل الفنّي، بحيث تتحوّل في نهاية الأمر إلى كائن عضوي، وجسم حيّ، ولذلك يجب أن يحدث انفصال كامل في داخل الفنّان بين الإنسان الذي يعاين وبين المبدع الذي يخلق»⁽²⁾.

¹: نبيل راغب، النقد الفنّي، دار مصر للطباعة، مصر، د.ط، د.ت، ص19.

²: نفسه، ص20.

وفي ظلّ ما سبق، وبناء على أسس النظرية يمكن استخلاص الرّوى
النّفسية، والتي تشكّل المعادل السيكولوجي ضمن هذه النظرية، من خلال
التدرّج في عملية الخلق الفنّي، فالمعادل الموضوعي ضمن نظرية الخلق، يحتوي
معادلات أربع - إن صحّ التعبير - هي كالآتي:

❖ المعادل الموضوعاتي الخارجيّ: ويتمثّل في مثيرات العالم

الخارجي، من أشياء ومواقف، وأحداث مختلفة، يتأثر بها الشّاعر وتحدث
عنده انفعالات عدّة.

❖ المعادل السيكولوجي الداخلي: وهو ذلك الانفعال الأصلي

الذي يهزّ كيان الشّاعر الداخلي، جرّاء موضوعات العالم الخارجيّ، وهو
الانفعال الأوّلي، الذي قد يكون مضطربا مصحوبا بالتوتّر والاندفاع
القويّ.

❖ المعادل السيكولوجي الجديد: إلّا أنّ الشّاعر عليه أن يترتّب

أمام هذا الانفعال المضطرب، ويحاول أن يبحث له عن انفعال جديد
يساوي ويوازي ذلك الانفعال الأوّلي الذي قد يكون بسيطا مسطّحا، غير

عميق، ويساعد الشاعر في إيجاد هذا المعادل السيكولوجي الجديد،
عقله فهو الذي يحمل الخبرات الداخلية والخارجية، والأفكار المتعلقة
بشئ المواضيع، كما أن عليه أن يجد اللغة الشعرية التي تؤدي كل ذلك
في بناء فني جديد.

❖ ويكون هذا البناء الفني الجديد بمثابة المعادل السيكوفني :

الذي يمثل انفعالا جديدا لذلك الانفعال الأولي، بلغة فنية جديدة، وهذا
كله يؤدي إلى إنتاج عمل إبداعي فني، يكتب له الخلود، ويجعله صالحا
لكل زمان، ومكان.

الفصل الرابع: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية الانعكاس

المبحث الأول

مفهومها وأسسها الفكرية والفلسفية.

ظهرت نظرية الانعكاس في القرن التاسع عشر، وخلافاً للنظريات

الأدبية التي سبقتها، المحاكاة، والتعبير، والخلق الفني، فإن نشأتها ارتبطت

بالواقع الاجتماعي السائد.

و على أساس أن طبيعة الأدب مرتبطة بالواقع الذي أنتجت فيه، إذ

أن الكلاسيكية كانت نتيجة سيطرة نظام الإقطاع، واعتمدت نظرية المحاكاة،

وأما الرومانسية فقد ارتبطت الثورة البورجوازية وأنتجت نظرية التعبير، وفي

زمن أفول البورجوازية ونتيجة التقدّم العلمي والتكنولوجي، ظهرت فلسفة

الفن، وظهرت نظرية الخلق الفني.

وبسيطرة الطبقة العاملة الكادحة ظهرت الفلسفة الواقعية الاشتراكية؛ التي ولدت نظرية الانعكاس، وارتبطت بالفلسفة الماركسية نسبة إلى مؤسسها "كارل ماركس"⁽¹⁾.

ونتيجة لتغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية، ظهرت عدّة محاولات تربط الأدب بالواقع الاجتماعي السائد، على غرار "هيوليت تين" الذي «يعتبر أكثر نقاد القرن التاسع عشر صرامة وانتظاما في تطبيق منهج العلم الطبيعي ومبادئه»⁽²⁾؛ حيث ارتبطت فلسفة "تين" بالأدب الواقعي والأدب الطبيعي الذي جاء نتاجا للتقدم العلمي، والتكنولوجي، والاقتصادي، والاجتماعي، حيث جعل للأدب عوامل ثلاث تؤثر فيه⁽³⁾، وهي: العرق، البيئة، والزمن، أي الشخصية القومية، والعصر أو الحقبة، و الظروف الاجتماعية العامة.

¹: أنظر: النظريات الأدبية المعاصرة، رمان سلدان، ت جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص 49.

²: إبراهيم حمّادة، مقالات النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 94.

³: مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 75.

وكان يرى "تين" أنّ العمل الأدبي هو نتاج لهذه العوامل الثلاث، فالجنس أو العرق يقصد به « الخصائص القومية إذ يرى أنّ أدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى، وهذا يعود إلى تباين الخصائص القومية التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والعناصر الوراثية والملايح الجسدية»⁽¹⁾.

أمّا البيئة، فمن خلال التأثير البيئي، المناخ سحنة معينة، مزاج مميّز، مثل تأثير البيئة الصحراوية في أديب من الصحراء؛ « فالإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية، هي التي تتحكّم بالأدب والحياة العقلية، فقد كان تين مؤمنا بحتمية البيئة، وهو يؤكّد تأثير المناخ في المزاج الإنساني»⁽²⁾.

والعامل الثالث، وهو عامل الزمن و اللحظة التاريخية، إذ يرى "تين" أنّ جوهر الفنّ هو التاريخ، إذ أنّ الفنّ يعبر عن حقيقة الإنسان في مرحلة زمنية معيّنة؛ « فالزمن هو روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث»⁽³⁾.

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص63.

²: نفسه، ص63.

³: نفسه، ص64.

وإذا كان " تين " يؤمن بـحتمية الأثر العرقي، والبيئي، والمناخي،
واللحظة التاريخية، فإنه لم يشر إلى تأثير العلاقات الاجتماعية في الإنتاج
الأدبي⁽¹⁾.

ونجد في هذه الفترة أيضا آراء " تولستوي "، التي حظيت باهتمام
كبير لدى النقاد والدارسين، فقد حاول " تولستوي " المساهمة في النقد من
خلال رؤيته للأدب على أنه يجب أن يحقق السعادة للناس، حيث رفض
بعض الأعمال الأدبية لغيره ولنفسه مثل " الحرب والسلام " ⁽²⁾.
ورأى أنه لا تحقق تلك القناعة في أن يحصل للإنسان انتشاء
وسعادة، وهو يقرأ تلك الأعمال الأدبية، إذ لا يتحقق ذلك إلا عندما يصبح
المتلقي طرفا في العملية الإبداعية ويحس نفسه طرفا في ذلك العمل، إذ يجد
المتلقي من يحسن التعبير عنه ⁽³⁾.

¹: انظر: إبراهيم حمادة، مقالات النقد الأدبي، ص94.

²: أنظر: عزيز شكري، محاضرات في نظرية الأدب، ص64.

³: أنظر: نفسه، ص64.

إنَّ الإحساس بالانتشاء والسَّعادة عند " تولستوي"، وكذا شعور المتلقي بوجوده أو حضوره في العمل الفنّي، يوحى إلى بوادر تتعلّق بالمعادل السيكلولوجي، وذلك من خلال تحقيق بعض الحاجات النَّفسية، على الرّغم من أنّ " تولستوي" هو الآخر لا يذكر البعد الاجتماعي في تنظيراته التّقديرية. إلاّ أنّ نظرية الانعكاس، الّتي تنتمي إلى الفلسفة الواقعية الاشتراكية المادية، تختلف عن فلسفة كلّ من " تين" و " تولستوي"، «إذ اتّجهت بالأدب إلى الواقعية، وألّزمت الكاتب بالاشتراك في مشكلات المجتمع الحاضر، وهي تهتمّ بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب، كما جعلت المتعة الفنّية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية، هي تحرير الإنسان»⁽¹⁾.

وتقوم الفلسفة الواقعية المادية، على المبادئ العامّة التّالية⁽²⁾:

- الحياة الاجتماعية لها بنية دنيا " Infrastructure" وهي النتاج المادي، وبنية عليا "superstructure" وهي النّظم السّياسية والثقافية.

¹: محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص314.

²: نفسه، ص314.

- وهذه البنية العليا - بما يشتمل عليها من نظم ثقافية ومذاهب فكرية - هي وليدة الحياة المادية، أي وليدة البنية الدنيّ في المجتمع، إذ أنّ هذه البنية هي التي تحدّد علاقة الإنسان بالطبيعة، وتخلق المقوّمات الأساسية للمجتمع.

- وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات، ومن شأن هذا الصّراع أن يتقدّم بتاريخ المجتمع وبالأفكار في ثنايا العصور. فكلّ مجتمع يخلق بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية، التي تهيء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتهما، ولكلّ طبقة من الطبقات مذهبها الفكري (أيديولوجية)، وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والفنية والثقافية، والمذهب الفكري هو الذي تستمدّ منه كلّ طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها، وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع.

- والعمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع، لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع، ويرى هؤلاء أن أصل الفنون هو مران الحواس ونموها وتربيتها على مرّ العصور، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم، حتى أصبحت قوى اجتماعية.

وبناء على الأسس الفلسفية العامّة لنظرية الانعكاس، نجد أن هذه النظرية قامت على فلسفة ترى أن «الواقع المادّي أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج (وهي ما نسمّيه بالبناء التّحتي)، تولّد وعيا محدّدا، هذا الوعي يضمّ الثقافة والفلسفة والقوانين والدّساتير والفنّ) وهو ما نسمّيه بالبناء الفوقي»⁽¹⁾.

وبما أن العامل الاقتصادي المادي، هو العامل الجوهرية، إذ هو أساس تأثير البنية الدّنيا في المجتمع، ومن خلاله تنشأ البنية العليا، حيث تكون نتيجة للبنية الدّنيا، فإنّ «العلاقة بين البناءين علاقة جدلية، بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي، يعود فيؤثّر في البناء التّحتي من خلال تشبّته، أو تحويره

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص66.

أو تعديله، أو تغييره، إذ أن أيّ تغيير في البناء التّحتي يستتبع بتغير في البناء الفوقي»⁽¹⁾؛ فكلّ تغيير في علاقات الإنتاج أو البناء الاقتصادي الاجتماعي، ينتج عنه بالضرورة تغييراً في الرّؤية للمجتمع، وبالتالي تغييراً في تصوّرات الفرد وفكره بما يحصل من لغة، وقيم، وثقافة، وأدب.

وفي ظلّ ما سبق نجد نظرية الانعكاس، تبلور وفق هذه المفاهيم الفلسفية الواقعية الاشتراكية، إذ «تنطلق النظرية الأدبية الماركسية من افتراض أن الأدب ينبغي أن يفهم مرتبطاً بالواقع التاريخي والاجتماعي، كما يفسّر من وجهة نظر الماركسية، والمسألة الماركسية الأساسية تتمثل في أن الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدّد طبيعة الإيديولوجية والمؤسّسات والممارسات كالأدب، التي تشكّل البنية الفوقية، لذلك المجتمع والشكل الأكثر مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية، بحيث أن التّصوص الأدبية ترى بوصفها محدّدة سببياً بفضل الأساس الاقتصادي»⁽²⁾.

¹: نفسه، ص 67.

²: نيوتن، ك.م، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 88.

وعليه فنظرية الانعكاس، اتجهت بالأدب وجهة جديدة مغايرة، عمّا سبقها من نظريات حيث جاءت في شكل رفض لفكرة الفنّ الخالص، أي نظرية الفنّ للفنّ، كما رفضوا أن تكون العواطف والانفعالات، المحور الأساس للأدب، على الرغم من أنّهم لم يغفلوا أهميتها وأثرها في تشكيل الأعمال الأدبية، «فالأدب بوصفه جزءاً من المذهب الفكري، تعبير لرؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية، بل اجتماعية، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية»⁽¹⁾.

وإذا طالب أصحاب نظرية الانعكاس الأديب المبدع بأن تكون أعماله الإبداعية ممثلة للواقع الاجتماعي، وعاكسة للوضع السائد في المجتمع فإنّ «المجتمع ليس كلاً متجانساً، إذ نلمس في المجتمع ثقافتين؛ ثقافة سائدة هي ثقافة الطبقة السائدة والمسيطرة على المجتمع، وعناصر ثقافة أخرى تبنيها الطبقات المقهورة والمستغلّة والمسيطر عليها، وعلى هذا الأساس فإنّ للفنّ

¹: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 316.

والأدب بعدا طبقيا اجتماعيا أي هناك أعمال أدبية ممتثلة للواقع الاجتماعي وتدعوا للتصالح معه، وأعمال أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل»⁽¹⁾.

فنظرية الانعكاس، نظرت للفرد في ظلّ الجماعة التي ينتمي إليها، وعلى الأديب المبدع أن يعكس واقع هذه الجماعة في أعماله الأدبية الإبداعية، وهذا ما يجعل صعوبة في تجليه ملامح المعادل السيكولوجي في هذه النظرية، إذ أنّ نظرية الانعكاس بما تنطوي عليه من مفاهيم أيديولوجية جاءت مناقضة لمفاهيم نظرية التعبير، وكذا مفاهيم نظرية الخلق الفني، ومع ذلك يمكن من خلال أسسها الاجتماعية والواقعية، وأقوال وأعمال منظريها أن نجد ما يشي بملامح هذا المعادل السيكولوجي، فلقد نظر أصحاب هذه النظرية إلى ذات المبدع نظرة مغايرة وهذا ما سنحاول بحثه من خلال المبحث الثاني لهذا الفصل.

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص67.

المبحث الثاني

تجليات المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الانعكاس.

إنّ نظرية الانعكاس ذات الأصل الاجتماعي تستند إلى المعتقدات

الأساسية الماركسية؛ إذ يقول "كارل ماركس" في عبارتين شهيرتين⁽¹⁾:

- ظلّت الفلسفة تفسّر العالم بطرق مختلفة ولكن المهم تغييره.

- ليس وعي البشر هو الذي يحدّد وجودهم، بل إنّ وجودهم

الاجتماعي هو الذي يحدّد وجودهم

وهنا نجد "كارل ماركس" يقرّ بأنّ الوعي الاجتماعي، هو الذي

يمنح للبشر وعيهم الذاتي، وليس العكس؛ فعلى الرّغم من المفارقة الموجودة

بين اتجاه كارل ماركس والاتجاه التّفنسي الذاتي، إلّا أنّ جدلية الوعي الذاتي،

والوعي الوجودي الاجتماعي المشترك بين الوعي الذاتي والوعي الاجتماعي

هو الإحساس أو الشّعور أو الوعي، وإن كان هذا المعادل السيكولوجي

¹: نقلا عن جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص49.

أقرب إلى الوعي الأوّل من الثّاني لأنّ الأسبقية تعود إلى وعي الوجود الاجتماعي في تحديد وعي الوجود الذاتي.

ويرى " كارل ماركس " أنّ كلّ الأنساق الفكرية هي نتاج للوجود الاجتماعي الفعلي، وأنّ المصالح المادّية للطبقة الاجتماعية المسيطرة، هي التي تحدّد الكيفية التي ينظر بها النّاس إلى الوجود على المستوى الفردي والجمعي «فالأنساق التشريعية على سبيل المثال ليست تجليات خالصة لعقل إنساني أو فوق الإنساني، وإّما هي في نهاية المطاف، انعكاس لمصالح الطبقة السائدة في حقبة تاريخية معيّنة»⁽¹⁾؛ " فكارل ماركس " يؤكّد على أنّ الوعي الذاتي هو نتيجة حتمية وفعلية للواقع الاجتماعي السائد، ممثلا في الطبقة المادية المسيطرة، وعلى حسب ما هو موجود في هذا الواقع الاجتماعي يكون الفرد وجوده ووعيه الذاتي الداخلي، والذي يشكّل معادلا سيكولوجيا داخليا يعكس الواقع الاجتماعي القائم.

¹: رامان سلدان، النظريات الأدبية المعاصرة، ص-ص 49-50.

واستعار "ماركس" لنظريته تعبيرين مجازيين، من فنّ المعاصر هناك بناء فوقي وهو الإيديولوجيا والسياسة يرتكز على أساس هو العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وهي تشكّل البناء التّحتي؛ فحسب "ماركس" «أنّ ما نسّميه ثقافة ليس واقعا مستقلا بذاته، بل إنّ الثقافة لا تنفصل عن الأوضاع التّاريخية التي يبدع بها البشر حياتهم المادية، كما كان يرى أنّ علاقات الهيمنة والتّبعية تحكم النظام الاجتماعي الاقتصادي، في مرحلة معيّنة من مراحل التّاريخ الإنساني، هي التي تحدّد بمعنى ما الحياة الثقافية الكاملة للمجتمع». (1)

و عليه فإنّ نظرية الانعكاس ترى أنّ الأدب صورة من صور المجتمع، وأدرجت المبدع والنّص والمتلقي ضمن منظور اجتماعي عام، كما أقامت تصوّرها وفق مفهوميّن أساسيين (2).

¹: رمان سلدان، النظريات الأدبية المعاصرة، ص50.

²: عبد الناصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999م، ص11.

❖ المفهوم الأوّل:

فكرة الأبنية التّحتية والأبنية الفوقية، حيث تتجسّد الأولى في حقائق

الحياة المادّية المتعيّنة المتمثّلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات، وفي

تجسيدها المادي في الجانب الاقتصادي والسياسي، ونظم العلاقات

الاجتماعية، بينما تنبثق الأدبية القومية من هذه البيئة التّحتية متمثلة في

القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، ولعلّ الطبقة الأشدّ تبلور ورهافة

وبعدا عن هذه البنية السفلى، ولكن اعتمادا على هذه الآداب والفنون في

الآن ذاته.

❖ المفهوم الثاني:

مفهوم الانعكاس الآلي، وإذا كان المحكي عند اليونان هو الطّبيعة،

فعند أصحاب هذه النّظرية هو المجتمع.

وبما أنّ البنية الفوقية تتشكّل من الفنّ والقانون والدّين بتأثير قويّ

من البنية التّحتية، أو الإدراك الاجتماعي الواعي للعلاقات الاقتصادية،

والصراع الطبقي فقد رأت النظرية «استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنيّة

بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية، وبهذا فإنه ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في التصوص الفنيّة»⁽¹⁾.

وقد رأى أصحاب هذه النظرية، أن الأعمال الأدبية الإبداعية يجب أن تكون وعاء أو قوالب فنيّة تحوي مضامين اجتماعية، تعكس البناء التحتي بأحداثه ومشاكله الاقتصادية المادية، فقد ركّز هؤلاء «على ضرورة معايشة الأديب للقاعدة الاجتماعية، التي تمثّل الأساس السليم لإبداعه، ومن ثمّ أكثر إصرارهم أيضا على لزوم تشبّع الأديب بالوعي أو الفهم الجدلي للواقع، على اعتبار أن الأديب جزء من هذا الواقع، ولكنّه الجزء المتعالي بالوعي والقدرة على الإبداع»⁽²⁾؛ إذ يشكّل هذا الوعي والقدرة على الإبداع، معادلا سيكولوجيا يبيث من خلاله أفكاره ومواقفه اتجاه هذا المجتمع.

¹: عبد التّاصر محمّد حسن، نظرية التّوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص 21.

²: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد العربي المعاصر - نظرية التصوير - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 34.

وإذا كانت الأعمال الأدبية لها صلة بالواقع، والأديب مطالب من خلالها بتجسيد ذلك الانعكاس الآلي للمجتمع، إلا أنه ليس المقصود بالانعكاس الآلي، ذلك التصوير الفوتوغرافي لأحداث وقعت بالفعل، وأن يصوّر الأديب المهموم الاجتماعية، ويتخلّى عن همومه الذاتية وإنّما مفهوم الانعكاس الآلي يتمثل في «أنّ تصوير الواقع أمر يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنيّة، أي أنّ الأديب كلما انغرس بتصوير العلاقات الاجتماعية من الداخل، حقّق لأدبه ارتقاء وسموا فنيّاً»⁽¹⁾؛ فلكي يحقّق الأديب لأعماله الأدبية المتعة الفنيّة، يجب عليه أن يجد ذلك المعادل السيكولوجي الذي يجمع بين هموم الشاعرة الذاتية، والاجتماعية، ولا يتمّ ذلك إلا إذا استطاع الأديب أن ينفصل عن البناء التحتي ليطلّ عليه من فوق.

والأديب حسب رؤية نظرية الانعكاس «إنسان كسائر البشر، يتأثر بما يتأثر به الناس، ولكنه يتمتّع في الوقت نفسه بخاصّة الإبداع التي تجعله ينفرد عن الناس ولهذا وجبت محاسبته على هذه الميزة»⁽²⁾؛ وتتمّ هذه المحاسبة

¹: عزيز شكري، محاضرات في نظرية الأدب، ص68.

²: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري العربي، ص35.

من خلال وعي الأديب بهذه الميزة، وتسخيرها لخدمة مصالح مجتمعه، بحيث
يجب على الأديب أن يتمتع بنوع من الحرية والالتزام، اللذين يشكّان معادلا
سيكولوجيا، يثبت من خلاله المبدع رؤيته اتجاه هذا المجتمع، بإيجاد نظرة
اجتماعية شاملة، تخدم مصلحة المجتمع خاصّة والإنسان عامّة، «فمعنى الحرية
هنا ليس التحرر من كلّ قيد بقدر ما هي السيطرة على القيد بمعرفة أسرارهِ
وقوانينهِ، كما أنّ معنى الالتزام ليس إلزاما بقدر مت هو وعي واقتناع،
فالوعي لدى الأدباء هو الذي يدفعهم إلى التفكير في مصير مجتمعاتهم وهو
الذي يجعلهم يعتبرون أنفسهم ملتزمين بالدفاع عن قضايا شعوبهم»⁽¹⁾.
إنّ مطالبة الأديب بهذه الحرية الملتزمة، التي تربط الأديب بواقعه
الاجتماعي، «لا تعني أن يخضع الأديب لشروط المجتمع ومتطلباته، خضوعا
سلبيا، فعندما يطالب الأديب بالالتزام بقضايا المجتمع، لا يعني ذلك أنّه مدعو
إلى قسر أو افتعال، أو إلى الحجز على حريته في التعبير، كما أنّ هذا لا يعني
أنّه مطالب بإثقال ضميره بغير ما ينفعل به، كأن يجعل من أدبه شعارات

¹: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري العربي، ص35.

اجتماعية أو منشورات سياسية»⁽¹⁾؛ وإثما الالتزام المقصود هنا هو الذي ينتج من وعي الأديب النابع من داخله، الذي يحسّ بواجبه اتجاه مجتمعه، من خلال تشبعه بروح المسؤولية، لإحداث التغيير الذي يطمح إليه أفراد جماعته، والارتقاء بهم إلى ما هو أفضل، بإيجاد معادلا سيكولوجيا يعكس ذلك الشعور بالمسؤولية، أو تلك الحرية الملتزمة من خلال وعي الأديب، وإخراج في عمل فني ما يعادل ويوازي كل ذلك.

و تعتمد نظرية الانعكاس مبدأ " الحتمية التاريخية"، وذلك بتصور التاريخ البشري باعتبار مراحل لا بدّ من تواليها على التّمط الذي وضعته، وقد تمثّلت نظرية الانعكاس في الإنتاج الفكري والأدبي طبقا لمحورين أساسيين⁽²⁾:

الأوّل، أنّ الإنتاج الأدبي ينبثق في الأساس من الواقع المادي في المجتمع والحياة، أمّا الآخر: يربط الإنتاج الأدبي والفني بحتمية تاريخية، جبرية لا فكّك منها، وذلك مؤداه أنّ الفنون تبدأ بطريقة نظرية انطباعية، لتخضع

¹: نفسه، ص36.

²: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراء النص الأدبي، ص12-13.

للنظام الرأسمالي، منتهية بالمستقبل الاشتراكي، والفنون التي لا تتجه هذه
الوجهة مضادة لحركة التاريخ فاقدة لمصداقيتها.

فقد كانت تدعو نظرية الانعكاس إلى سيادة العقل والإيمان بقدرته
على الفحص الدقيق، مع التخلص النهائي من ذاتيته الرومانسية المفرطة، في
تمسكها المتفائل في إطلاق حرية الفرد، وتفجير طاقاته الإبداعية على المستوى
الفردى، وهنا نجد ملمحا من ملامح المعادل السيكولوجي متجسدا في الإيمان
بالقدرة الذاتية على مستوى سيادة العقل بعيدا عن طغيان الرومانسية الفردية
المفرطة في التعبير عن الانفعالات والمشاعر، حيث جاءت نظرية الانعكاس
لتدحض كل ذلك، « مؤمنة أن الإبداع ليس نتاجا فرديا، بقدر ما هو
جمعي، تتحكم فيه وتحدده بصورة جبرية مستويات البنية التحتية الاقتصادية
أو اجتماعية هي التي تعطي المضمون الإبداعي الذي يفرض في النهاية شكلا
مناسبا له حلى حد قول ماكس المشهور " ليس للشكل أية قيمة ما لم يكن

شكلا لمضمون"»⁽¹⁾؛ لذلك فإنّ المضمون عندهم يسبق الشّكل، وبناء عليه فإنّ اختلاف المضمون أي نمط الإنتاج يستلزم بالضرورة تغيير في الشّكل.

و يعمّق " جورج لوكاتش " مفهوم نظرية الانعكاس، فيرى الأعمال بوصفها انعكاس لنسق يتكشف تدريجيًا، وذهب إلى أنّ العمل الأدبي الواقعي لا بدّ أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن وراء واقع اجتماعي معيّن، ويستخدم " لوكاتش " «مصطلح الانعكاس استخدامًا متميِّزًا يبيّن عن عمله كلّ»⁽²⁾؛ فقد رفض النزعة الطّبيعية العمليّة التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبيّة، وعاد إلى التّظرية الواقعية القديمة التي تقتصر على وصف المظهر السّطحي للواقع، بل بمعنى أنّها تقدّم انعكاسًا أكثر صدقًا، وحيوية، وفعالية للواقع.

فالانعكاس حسب " لوكاتش " « تشكيل بنية ذهنية تُصاغ في كلمات»⁽³⁾؛ وعادة ما يكون لدى النّاس انعكاسًا للواقع، لا يقتصر على الموضوعات الخارجيّة بل يشغل الطّبيعة الإنسانيّة والعلاقات الاجتماعيّة؛

¹: نفسه، ص13.

²: رمان سلدان، النظريات الأدبية المعاصرة، ص55.

³: نفسه، ص56.

حيث «يتخذ معنى الانعكاس بعدا عميقا لدى " جورج لوكاتش " لا يتوقف عند القشرة الخارجية للأثر الأدبي»⁽¹⁾، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة، بل يعكس العملية المتكاملة للحياة، ذلك أن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكنّه شكل خاص من أشكال انعكاسه؛ وهنا نجد أن الانعكاس يتخذ معنى يتجاوز الحالة الفردية الممثلة للمعادل السيكلوجي، إلى الحالة المتكاملة للحياة الواقعية الحقيقية، وهي منعكسة في الذات الفردية والجماعية، وعليه فإنّ عملية الانعكاس لا تجري في معزل عن الوعي الفردي والجماعي، اللذان يخرجا الطبيعة الإنسانية عامّة والعلاقات الاجتماعية، فقد حلل " لوكاتش " «العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاس وتمثيلا للحياة»⁽²⁾، إذ أنّ جوهر الفعالية في الإبداع الأدبي، مرهون بتحوّلات الواقع الاقتصادي والاجتماعي.

وجاء بعد " لوكاتش " الناقد الروماني " لوسيان جولدمان "، متأثرا بأبحاث أستاذه " لوكاتش "، ومنطلقا هو الآخر من فكرتين أساسيتين: الأولى

¹: عبد الناصر حسن محمّد، نظرية التوصليل وقراءة النص، ص28.

²: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الإيمان، القاهرة، مصر، ط 1، 1414هـ - 1994م، ص34.

أنّ الفعل الإبداعي لا يعبر عن الفرد بقدر تعبيره عن الوعي الطبقي للفئة الاجتماعية، على اعتبار أنّ وجهة نظر المبدع، ورؤيته عملية معقدة، يختزل فيها ضمير الجماعة ورؤيتها من خلال الوعي الجماعي والضمير الجمعي، والأخرى أنّ العمل الإبداعي يتسم بوجود أبنية دلالية كئيّة، تختلف من عمل إلى آخر، على الرغم من إمكانية وجود تناظر بين بنية الوعي الجمعي من ناحية، والبنية الدلالية من ناحية أخرى، ولقد ترتّب على ذلك «أنّ نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي، هي أهمّ الحلقات عند "جولدمان"»⁽¹⁾؛ إذ أنّ البنية الدلالية للعمل الأدبي تشكّل معادلا سيكولوجيا، لذلك الوعي الطبقي الجماعي أو بالأحرى هذا ما طالب به "جولدمان" حين اشترط على الأديب أن يعكس ضميره الفردي باختزاله في الضمير الجماعي الطبقي، وذلك من خلال وعيه بظروف وأحداث جماعته.

وكلّ عمل أدبي يتضمّن رؤية العالم ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلي للأديب ولعصر معيّن، وعن طريق رؤية العالم، فمفهوم الانعكاس عند أصحاب النظرية «أنّ الآثار الأدبية تعكس ظروفها

¹: عبد الناصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص15.

التاريخية لا عكس آليا، وإنما على سبيل المضارعة والتمثيل»⁽¹⁾؛ فرؤية العالم تمثل موقفا أو لحظة وعي مبنية على توافق نفسي وعقلي، أو ذاتي وموضوعي، وهذا ما يدل على وجود معادل سيكوسوسيولوجي يجمع بين النظرة الذاتية الفردية، والنظرية الاجتماعية العامة.

وأصحاب نظرية الانعكاس يرون أن الكتاب العظام، الذين يمثلون عصورهم، هم أولئك اللذين يعبرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن، أكبر نسبة من الوعي الطبقي، فنظرية الانعكاس تشترط دلالتين⁽²⁾:

1. دلالة نسبية محلية:

وتتجسد في تصوير الأديب للمجتمع الذي ينتمي إليه (المحلي)، أي تجربة ذاتية قد يعكسها في تصوير الواقع الاجتماعي.

2. الدلالة العامة أو الإنسانية:

وهو البعد العالمي للعمل الإبداعي، الذي يصل إليه الأديب، من خلال عبقريته، التي لا تنتهي عند حدود تصوير الواقع الاجتماعي المحلي، بل

¹: عبد النصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص16.

²: زين الدين مختاري، محاضرات جامعية، 2012/12/28، م8.

يستطيع أن يمسّ من خلال دلالاته النسبية المحلية الإنسان والإنسانية في كلّ العالم، وبالتالي لا يبقى العمل الأدبي حبيس الذاتية، والتضييق في المحلية، حيث يحقق الأديب بعدا عالميا جماليا، حيث يصل إلى قمة التداخل في عملية الانعكاس، من خلال عمله الأدبي.

ولتحقيق البعد العالمي للعمل الأدبي، يجب على الأديب أن يجد المعادل السيكولوجي الذي يوازي بين الرؤية الذاتية، والرؤية الاجتماعية، وبالتالي يستطيع أن يحقق الدلال النسبية المحلية، ومن ورائها الدلالة الإنسانية العامة.

وقد سعت نظرية الانعكاس، من أجل تحقيق كلّ ذلك من خلال بحثها في طبيعة الأدب ووظيفته، واعتمدت عدّة معايير، تقوم بواسطتها العمل الأدبي⁽¹⁾:

¹: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري المعاصر، ص38.

❖ معيار الصدق المعرفي:

لقد ركّزت نظرية الانعكاس على عنصر الصدق في التعبير، وهو معيار فني تقاس به درجة ارتباط الأديب وجدانيا بالتجربة التي يعبر عنها، كما تقاس به درجة صحة رؤية الأديب ومدى ارتباطها بالواقع، فالصدق المعرفي لا يتأتى للأديب بدون المعيشة الحقيقية، ولا يتوفر في الإبداع الأدبي إلا عندما يتوحد الأديب مع تجربة مجتمعه.

❖ معيار اجتماعي:

كما قامت النظرية على قواعد مستقاة من الواقع الاجتماعي، فإذا وافق مضمون الإبداع الأدبي مجريات الواقع الاجتماعي للطبقة الكادحة، كان العمل الأدبي ناضجا كاملا، وإذا أخفق في محاكاة الحركة الاجتماعية كان ضعيفا وناقصا.

❖ معيار سياسي:

وهو ما وافق مبادئ "كارل ماكس" الاجتماعية.

❖ معيار اللغة:

«فالأديب يتعامل مع ظاهرة اجتماعية، وأسلوبه الخاص نتاج للتفاعل مع اللغة، وهذا التفاعل يتم عبر صراع ومعاناة من الطرفين، إذ الأديب يجهد في كبح جماح اللغة وتطويرها لتقدم له هدفاً محدداً»⁽¹⁾، وهو التعبير عن واقعه الاجتماعي، والاقتصادي، بأحداثه ومشاكله وهمومه، لذلك «راحوا يدعون إلى اللغة المبسطة التي يسهل فهمها على الطبقات الكادحة»⁽²⁾؛ وهنا يبرز الأديب العبقرى في إيجاد اللغة التي تحقق هدفه الاجتماعي، وتخدم رؤيته واتجاهه.

فنظرية الانعكاس ترى أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي، ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل ذلك لأن⁽³⁾:

- الإبداع فعالية اجتماعية، وإن بدا فردياً للوهلة الأولى، إذ أن الأديب وفي اللحظة التي يكتب بها ليتصل بالآخرين، ينتقل فعله من الإطار

¹: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص70.

²: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثيرى العربى المعاصر، ص34.

³: أنظر: عزيز شكري الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص70.

الفردى إلى الإطار الاجتماعى؁ فهو حتى لو كان معزولا فى حجرة لا يستطيع إلا أن يفكر فى الآخرىن ومجاورهم؁ بل إن حواراه الداخلى مع ذاته مىاول أن يكتبه وىتوجه به إلى الآخرىن؁ إن العمل الأدبى نىىجة جهد فردى متمىز لكن حصىلته الفكرىة والشعورىة مستمدة من علاقة الأدىب بالمجتمع الذى فىه.

- الأدىب عضو فى جماعه يؤثر فىها وىتأثر بها؁ وطالما أنه يكتب لكى يعبر عن علاقته بالمجتمع؁ فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعه؁ فهو مىزج الخاص بالعام؁ أو الفردى بالجماعى.

والمعادل السىكولوجى ضمن نظرىة الانعكاس ىتجسد من خلال ذلك الاندماج بىن ما هو فردى وجماعى؁ وىن ما هو فكرى وشعورى؁ أى بىن ما هو ذاتى؁ وموضوعى؁ فالأدىب من خلال عمله الأدبى مىاول التعبىر عما هو داخلى من خلال انعكاس ما هو خارجى على نفسىته؁ وأفكاره؁ ووعىه؁ من ظروف و أحداث وهموم ومشاكل اجتماعىة.

وبغية تحقيق هذا المعادل السيكولوجي، في نظرية الانعكاس لا بدّ

من:

- تشبّع الأديب بنوع من الحرية الملتزمة، إذ يصبح من السهل على الأديب أن يعيش في دائرة الصراع الطبقي، ويساهم في الوقت نفسه في درجة الوضعية الاجتماعية نحو ما هو أفضل، أي أنّ عمل الأديب مزدوج، عمل أوّلي يتعلّق بضرورة تمثله للوضعية المصيرية للمجتمع الذي يعيش فيه، ومحاولته ثانياً أن ينفصل عنه، حتّى يستطيع معرفة سلبياته ويطلب بإصلاحها⁽¹⁾.

- أنّ التغيّرات الاجتماعية تفرض تبديلاً في الرّؤية والمواقف والمفاهيم، وكذلك في الأشكال واللّغة، والأديب عضو في جماعة إنّها كائن طبقي أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية، إذ لا وجود للفرد المطلق لأنّ الفرد خارج المجتمع هو خارج نفسه، والأديب لا يبدأ من الصّفر فهناك مواد سابقة مثل العادات والتقاليد والموروث، ودرجة التطوّر الاجتماعي والأدبي، كلّ هذه الأمور تؤثّر في الأديب، أي أنّه يتأثر

¹: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري العربي، ص37.

بالجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها، كما يؤثر فيها، ثمّ إنه يقدّم إنتاجه إليها، والأديب حين يكتب و يبدع، فلكي يعبر عن علاقته بالواقع أو المجتمع، أو بالعالم، إنه يشعر أنّ هناك خللا ما في تلك العلاقة، وهذا ما يدفعه إلى تجسيد رؤية جديدة للمجتمع أو العالم متوسّلا شكلا من أشكال الأدب، فالأديب هو الأداة التي يعبر المجتمع عن نفسه من خلالها، أو أداة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب⁽¹⁾.

وما يمكن أن نصل إليه أنّ استقصاء المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الانعكاس، يمكن أن نستشفّه في عمل الأديب من خلال تصوير تجاربه الذاتية المتمثلة في صورة واقعه الاجتماعي، فقد سعت نظرية الانعكاس ذا الأصل الاجتماعي، إلى استبدال الحافز الفردي للعمل الأدبي، بالحافز الاجتماعي، وأن ينظر للدوافع الفردية للأديب من منظور الذات المجاورة للفرد في فعل الممارسة الاجتماعية، والنظر إلى الانفعال الإبداعي للمبدع الفرد بوصفه نوعا من الاستجابة إلى العلاقات الاجتماعية التي يواجهها المبدع، مواجهه الرّاغب في استبدال الحرية بالضرورة، والعدل بالظلم.

¹: عزيز شكري ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص69.

خاتمة

كان ما سبق في تضاعيف هذه المذكرة، محاولة لاستنباط تجليات المعادلات السيكلوجية في ضوء نظرية الأدب، التي شكّلت الرّؤى السيكلوجية في كلّ نظرية على حدة، وقد اتخذت هذه المعادلات السيكلوجية أبعادا متباينة، أفضت إلى النتائج التالية:

1. "أفلاطون" طرد الشعراء من جمهوريته، ورأى أنّ الشّعْر هو مجرد تشويه للتشويه، فهو محاكاة لعالم مزيف عن عالم الحقيقة، الذي هو ميتافيزيقي مثالي، إلا أنّ "أفلاطون" استثنى الشّعْر التّفعي القائم على أسس أخلاقية، فالمعادل السيكلوجي ضمن نظرية المحاكاة عند "أفلاطون" اتخذ منحى المعادل السكواخلاقى، إذ أنّ الشّعْر الذي استثناه "أفلاطون"، هو الذي يحقّق المنفعة للنّاس، فيهدّب سلوكهم ويحدّثهم على الأخلاق النّبيلة، فالفنّ عند "أفلاطون" لا بدّ أن يتلاءم مع الأخلاق وأن يكون له منحى خلقي فيدعو إلى المحبّة والسّلام والوئام، ولذا يجب أن يقلع الشعراء عن وصف الأبطال بأنّهم يتصارعون، ويخوضون المعارك، وتسيل الدّماء الغزيرة، فمثل هذا الشّعْر يعلّم الأطفال البغضاء، والعداء، بينما الهدف تعليمهم المحبّة، كما رأى أنّه يجب أن تحذف من الشّعْر التخويف من الموت، والشكوى والآهات التي تصدر عن الأبطال، لأنّها علامات الضعف والجبانة.

2. أمّا "أرسطو" تلميذ "أفلاطون" جاء بمبدأ التّطهير الذي يشكّل معادلا سيكلوجيا ضمن نظرية المحاكاة عند "أرسطو"، فالمحاكاة عند "أرسطو" هدفها تطهير النّفوس من مختلف الانفعالات والعواطف

المكبوتة لدى المتلقون، وبهذا يختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في نظرتة إلى الشّعر، فهو لا يضعف النّفس الإنسانيّة، بل يثير فيها عاطفتي الحزن والشفقة، فيطهّر النّفس منهما، فهو نوع من التّصفية للانفعالات الضّارة بالنّفس وتنظيم للمشاعر المضطربة، فالهدف من التّطهير هو تنمية عواطف الفرد اتّجاه ذاته، والآخريّن.

3. أصبح الفنّ لا يعبر عن حقيقة خارجية، وإنّما يعبر عن حقيقة داخلية، هي مجموعة من الانفعالات الفرديّة التي تفرض على المبدع أن يعبر عنها، أن ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي هو العمل الفنّي، وبذلك يصبح الفنّ تعبيراً عن الانفعال، وهنا نجد المعادل السيكولوجي ضمن نظرية التّعبير، فالتّعبير بهذا المعنى فعل يتوسّل به المبدع للإفصاح عن ما تموج به نفسه، وما يعبر عنه الفنّان بفعل التّعبير هو ما يعثر عليه من انفعالات، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ المبدع يتنقل من وجوده الداخلي في أعماق النّفس إلى الوجود الخارجي، متجسّداً في عمل فنّي، وعليه فإنّ نظرية التّعبير تردّ اكتمال العمل الفنّي، أو عدم اكتماله إلى الحافز الكامن وراءه وهو الانفعال، ويقدر الانفعال يتحقّق تفرّد العمل الفنّي وتأكّد قيمته.

4. في حين نجد نظرية الخلق الفنّي، ترى أنّ على الشّاعر أن يترتّب أمام هذا الانفعال، ويحاول أن يبحث له عن انفعال جديد، يساوي ويوازي ذلك الانفعال الأوّل، والذي يمثل المعادل السيكوفنّي

ضمن نظرية الخلق، وهو ذلك البناء الفني الجديد، الذي يشكّل انفعالا جديدا، لذلك الانفعال الأوّلي، بلغة فنية جديدة، وهذا كلّ حسب أصحاب النظرية، يؤدّي إلى إنتاج عمل إبداعي فني، يكتب له الخلود، ويجعله صالحا لكلّ زمان ومكان.

5. أمّا عن استقصاء المعادل السيكولوجي في ضوء نظرية الانعكاس، ذات الأصل الاجتماعي، فيمكن أن نستشفه في عمل الأديب من خلال تصوير تجاربه الذاتية متمثلة في صورة واقعه الاجتماعي، وهو ما يوازي المعادل السيكولوجي ضمن نظرية الانعكاس، من خلال السعي إلى استبدال الحافز الفردي للعمل الأدبي بالحافز الاجتماعي، وأن ينظر للدوافع الفردية للأديب من منظور الذات المجاورة للفرد في فعل الممارسة الاجتماعية، والنظر إلى الانفعال الإبداعي للمبدع بوصفه نوعا من الاستجابة إلى العلاقات الاجتماعية التي يواجهها المبدع، مواجهه الرّاغب في استبدال الحرّية بالضرورة، والعدل بالظلم.

وفي الأخير، فإن المعادل السيكولوجي ، لا ينتهي عند الحدود التي انتهت إليها منهجية نظرية الأدب في الدّراسة؛ أي دراسة الأدب من الدّاخل والخارج طبيعة ووظيفة، بل إنّ هذا المعادل يمكن أن يمتدّ إلى آفاق أرحب، تتعلّق بما بعد البنيوية والشّعريّة، والتّلقّي، وهذا ما يمكن التّفكير فيه في إطار مشروع الدكتوراه.

وعلى الله قصد السببية.

المصادر والمراجع

= قائمة المصادر و المراجع =

القرآن الكريم

أولاً: المعاجم:

- 1- أبي الفضل محمّد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، ت. عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م.
- 2- أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، ت. عبد السّلام محمّد هارون، دار الجليل، بيروت، لبنان، د.ط، 1420هـ، 1999م.
- 3- أحمد رضا الشيخ، متن اللّغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1379م، 1960م.
- 4- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، دار البعث للطباعة و النشر، د.ط، د.ت.
- 5- مجمع اللغة العربية، الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 1425هـ، 2004م.

ثانياً: المصادر و المراجع:

- 6- إبراهيم حمّادة، مقالات النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- 7- إبراهيم خليل، مقاربات في نظرية الأدب و نظرية اللّغة، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 1428هـ، 2007م.

- 8- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمّان، الأردن، ط 2، 1427م، 2007م.
- 9- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 4، 1387هـ، 1967م.
- 10- أحمد الجوّ، بحوث في الشعرية، مفاهيم و اتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقص، تونس، د.ط، 2004م.
- 11- أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ت. عبد الرّحمان بدوي، دار الثقافة، د.ط، د.ت.
- 12- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، دار البعث للطباعة و النشر، د.ط، د.ت.
- 13- أفلاطون، الجمهورية، ت. شوقي داود تعزاز، الأهلية للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1994م.
- 14- إليوت، مقالات في النقد، ت. لطيفة الزيّان، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- 15- أمّ الزّين بنشيخة المسكيني، الفنّ يخرج عن طوره، جداول للنشر و التوزيع، الكويت، ط 1، 2011م.
- 16- أميرة حلمي، فلسفة الجمال (أعلامها و مذاهبها) دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

- 17- أنور عبد الحميد الموسى، علم النفس الأدبي (منهج سيكولوجي في قراءة الأعماق)، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط 1، 1432هـ، 2011م.
- 18- إيليا الحاوي، في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 4، 1979م.
- 19- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط 3، د.ت.
- 20- بسّام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لندنيا الطباعة و النشر، ط 1، 2006م.
- 21- تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ت.ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.
- 22- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، د.ت.
- 23- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي و الأدب، ت.حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م.
- 24- جان ميشال عوفان، تحليل الشعر، محمّد محمود، مؤسسة محمّد للدراسات الجامعية و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.
- 25- حسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر، ط 1، 1416هـ، 1996م.

- 26- حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، د.ت.
- 27- حلمي علي مرزوق، في النظرية الأدبية و الحداثة، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، د.ط، 2004م.
- 28- حنا عبّود، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1999م.
- 29- حنفي بن عيسى، محاضرات علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
- 30- خريستو نجم، في النقد الأدبي و التحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
- 31- ديني هويسان، علم الجمال، ت.ظافر الحسن، مطبوعات الجزائر، الجزائر، ط2، 1975م.
- 32- رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت.جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- 33- رمضان بسطاويسي محمّد غانم، فلسفة هيكل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، 1411هـ، 1991م.
- 34- رمضان الصباغ، الفنّ و القيم الجمالية بين المثالية و المادية، دار وفاء لدنيا للطباعة و النشر، ط1، 2001م.

- 35-** رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ت. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1412هـ، 1992م.
- 36-** زهير الحمو، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.
- 37-** زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، "سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1998م.
- 38-** سامي منير عامر، وظيفة الناقد بين القديم والحديث، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- 39-** سامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1979م.
- 40-** ستانلي هايمن، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ت. إحسان عباس، محمد يوسف نجم، فرنكلين بيطباعة و النشر، د.ط، د.ت.
- 41-** ستيفن سبندر، الحياة و الشاعر، ت. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.
- 42-** سعاد جبر سعيد، سيكولوجية الأدب، الماهية و الاتجاهات، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.
- 43-** سعد عبيس، النقد اليوناني القديم أصداؤه في التراث.

44- سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1990م.

45- سهير القلماوي، فنّ الأدب و المحاكاة، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

46- سهيل نجم، المرأة و الخارطة، دار نينوى، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.

• شايف عكاشة:

47 -نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، نظرية التعبير، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

48 -نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، نظرية التصوير، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، د.ت، ج2.

• شفيق البقاعي:

49 -الأنواع الأدبية، مذاهب و مدارس في الأدب المقارن، مؤسسة الدين للطباعة و النشر، د.ط، د.ت.

50 -نظرية الأدب، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط 1، 1425هـ.

51 - شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدبدار البحث للطباعة و النشر، الجزائر، د.ط، د.ت.

• شلتاع عبّود:

- 52 - مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1419م.
- 53 - الملامح العامّة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 1416هـ، 1996م.
- شوقي ضيف:
- 54 - الفنّ و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.
- 55 - النقد، دار المعارف، مصر، ط5، د.ت.
- 56 - صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ، 1986م.
- 57 - صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياها، و مناهجها، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1362هـ.
- صلاح فضل:
- 58 - أدبيات التخيل من فئات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوانجمان، د.ط، 1996م.
- 59 - في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م.
- 60 - عبد العزيز عتيق، النقد الأدبي، دار النهضة العربية للدراسات والنشر، ط1، د.ت.

- 61- عبد الفتّاح الديدي، دراسات أدبية (الخيال الحركي في الأدب النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، د.ت.
- 62- عبد القادر الرباعي، تشكّل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، عمّان، ط1، 1998م.
- 63- عبد اللطيف شرارة، معارك أدبية قديمة و معاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
- 64- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، الجزائر، د.ط، 2002م.
- 65- عبد الناصر حسن محمّد، المكتب المصري، القاهرة، مصر، د.ط، 1999م.
- 66- عزّت قرني، الفلسفة اليونانية حتّى أفلاطون، جامعة الكويت، د.ط، 1997م.
- 67- عصام الدين محمّد علي، تاريخ المذاهب الفلسفية، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.
- 68- علي أبو ملحّم، في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان.
- 69- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1979م.
- 70- عناد غزوان، التحليل النقدي و الجمالي للأدب، دار دجلة، عمّان، ط1، 2011م.

- 71-** فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوربية، مديرية الكتب و المطبوعات، ط2، د.ت.
- 72-** لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1965م.
- 73-** مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثقافة للنشر و التوزيع، د.ط، د.ت.
- 74-** مجاي وهبة، مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، لبنان، د.ط، 1974م.
- 75-** محمّد جديد، ت.س إليوت في الشعر و الشعراء، دار كنفان للدراسات و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991م.
- محمّد زكي العشماوي:
- 76 -** دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار المعارف الجامعية، مصر، د.ط، 2002م.
- 77 -** فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- 78-** محمّد سلام زغلول، النقد الأدبي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- 79-** محمّد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار وفاء للطباعة و النشر، ط1، 2008م.

80- محمد عزّام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999م.

81- محمد عزيز نظمي سالم، الفنّ بين الدّين و الأخلاق، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1997م.

• محمد غنيمي هلال:

82 - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر و نقده، نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر، د.ط، د.ت.

83 - قضايا معاصرة في الأدب و النقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

84 - النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، د.ط، 1997م.

85- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ط1، 1999م.

86- محمد مندور، النقد (النقاد المعاصرون)، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

87- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، د.ط، 1964م.

- 89-** محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة في النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية و تراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط 1، 1417هـ، 1997م.
- 90-** مصطفى سويّف، الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- 91-** مصطفى الصاوي الجويني، أفاق من الإبداع و التلقي في الأدب و الفنّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- 92-** مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية و تحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- 93-** موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، م. مؤلفين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.
- 94-** نبيل الراغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، مصر، ط 1، 2005.
- 95-** نيوتن ك.م، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت. عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، ط 1، 1996.
- 96-** هدى و صفي، النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

97- هربرت ريد، طبيعة الشعر، ت. عيسى علي، سوريا، د.ط،
1997م.

98- هيفاء هاشم، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، منشورات
وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 2005م.

99- هيقل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ت. جورج
طرايشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط
1998م.

100- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الإيمان،
القاهرة، مصر، ط4، 1414هـ، 1994م.

ثالثاً: المجلات الأدبية:

101- مجلة الأقلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،
العدد الثالث عشر.

102- مجلة الفصول، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة، العدد
الثالث، أبريل 1981م.

المأخوذ

الملخص:

يحاول هذا البحث الموسوم "المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية الأدب" أن يقترب من مقصده الأساس، ألا وهو استنباط المعادلات الجمالية في تجلياتها المختلفة من النظريات الأدبية المعروفة؛ وهذا على هدي مقارنة جمالية مستمدة من طبيعة الموضوع نفسه، تقوم منهجيتها على الاستنباط والتحليل، والتقييم، وتطمح خطتها في المدخل إلى فك المعضلة الاصطلاحية من خلال الإطار المفاهيمي لمصطلح "المعادل الجمالي" لغة واصطلاحاً، لتتصرف الفصول والمباحث إلى معالجة الإشكاليات الفرعية للموضوع المركزي، بالتطرق إلى تجليات المعادل الجمالي في ضوء نظرية المحاكاة، ونظرية التعبير، ونظرية الخلق الفني، ونظرية الانعكاس، لينتهي البحث في خاتمة، إلى أهم النتائج العلمية.

الكلمات المفتاحية: المعادل الجمالي، المحاكاة، التعبير، الخلق الفني، الانعكاس.

Résumé :

Cette recherche (l' équivalent psychologique a la lumière de la théorie de la littérature) tente de se rapproche de sa base de destination, à savoir la déduction d' équivalent esthétique dans ses déférentes manifestations des théorie de la littérature bien connues, cette approche esthétique dérivée de la thématique elle-même, dont la métrologie se base sur la déduction, l' analyse et l' évaluation, et la plan aspire a dévouer la problématique terminologique le cadre conceptuel du terme « équivalent esthétique » , linguistique terminologie (idiomatique), pour laisser aux chapitres et aux rechercher la résolution des problématique du thème central, en se rapprochant des manifestation de l' équivalent esthétique à la lumière de la théorie du simulation, et de la théorie d' expression, et de la théorie de la création artistique et la théorie de la réflexion, pour finir en conclusion aux résultats scientifique les plus importants.

Les mots-clés : l' équivalent esthétique, simulation, l' expression, la création artistique, la réflexion.

Abstract :

This research entitled « the psikolozhik equivalent in the light of the theory of literature », trise to approach is basic objective which is the deduction of the aesthetic equivalent in its different manifestation of the well-know literary theories, and of this aesthetic approach along the lines derived from the nature of the subject itself, based on the methodology of the elicitation, analysis and evaluation. Its plan aspires in the introduction to decipher the terminological problem through the conceptual framework of the term « aesthetic equivalentt » literally and terminologically while the chapters an aesthetic ecivalent in the light of the theories of simulation, expression, artistic creation, and reflexion. Finally, the research pape rends with the mots ilportant scientific result.

Key worde : aesthetic equivalent, simulation, expression, artistic creation, reflexion.

الفهرس

04مقدمة
10المدخل: الإطار المفاهيمي للمعادل السيكلوجي
11أولاً: الإطار المفاهيمي اللغوي للمعادل السيكلوجي
13ثانياً: الإطار المفاهيمي الاصطلاحي للمعادل السيكلوجي
16ثالثاً: الإطار المفاهيمي المعرفي للمعادل السيكلوجي
27 <u>الفصل الأول: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية المحاكاة</u>
32المبحث الأول: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند "أفلاطون"
50المبحث الثاني: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية المحاكاة عند "أرسطو"
65 <u>الفصل الثاني: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية التعبير</u>
66المبحث الأول: نظرية التعبير: مفهومها و أسسها الفكرية.....
74المبحث الثاني: تجليات المعادل السيكلوجي في ضوء النظرية.....
95 <u>الفصل الثالث: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية الخلق الفني</u>
96المبحث الأول: نظرية الخلق: مفهومها و أسسها الفكرية.....
104المبحث الثاني: تجليات المعادل السيكلوجي في ضوء النظرية.....
125 <u>الفصل الرابع: المعادل السيكلوجي في ضوء نظرية الخلق الانعكاس</u>
126المبحث الأول: نظرية الانعكاس: مفهومها و أسسها الفكرية.....
136المبحث الثاني: تجليات المعادل السيكلوجي في ضوء النظرية.....
155خاتمة.....
159قائمة المصادر و المراجع.....
172الملخص.....