دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	كفاية المنهج في تبديل الحكم النقدي السائد: المنهج النفسي نموذجاً
المصدر:	مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة
الناشر:	جامعة الأزهر - كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة
المؤلف الرئيسي:	العصيلي، حمود بن إبراهيم
المجلد/العدد:	ع36, ج3
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2019
الشهر:	يونيو
الصفحات:	1709 - 1746
رقم MD:	985686
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	IslamicInfo, AraBase
مواضيع:	الدراسات النقدية، مناهج النقد، النقد الأدبي، علم النفس، نقد الشعر
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/985686

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

كفاية المنهج

في تبديل الحكم النقدي الساند

المنهج النفسي نموذجًا

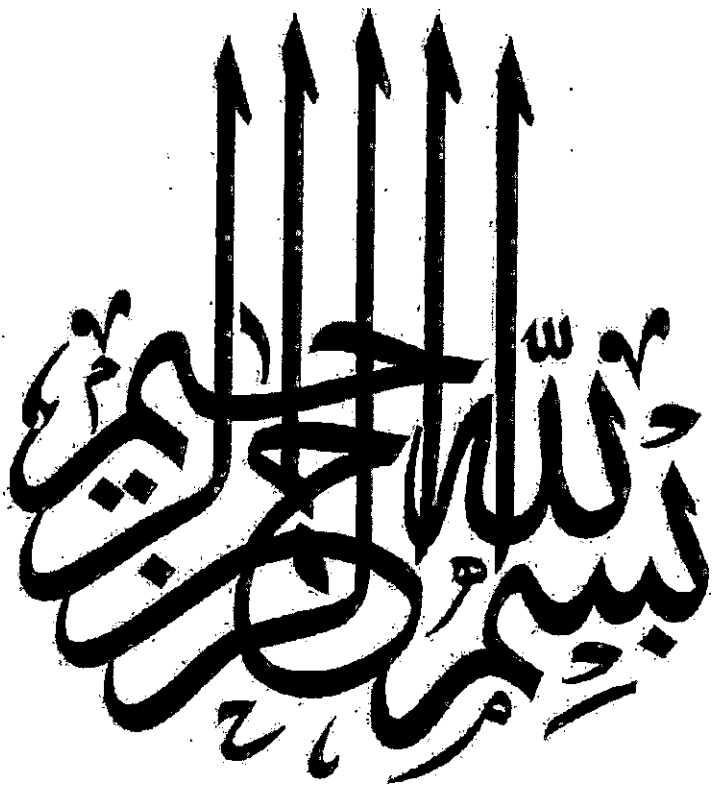
إعداد الدكتور:

حمود بن إبراهيم العصيلي

أستاذ البلاغة والنقد المساعد

في جامعة القصيم.

Hm4020@hotmail.com



ملخص

في هذا البحث يستظهر الباحث أحكامًا متعددة أطلقها الأسلاف النقاد على أبيات ومبدعين، ثم يتأمل الباحث تلك الأحكام التي سارت بين أسفار المؤلفين وتلقوها بالقبول أو جعلوها عنوانًا لأبواب نقدية أو بلاغية يرتبط الحكم النقدي بها، مع صرف الأنظار عما فيها من جمال أو بيان؛ اكتفاءً بتلك الأحكام التي صدرت نحوها.

لذا، كان على الباحث أن يختبر قدرة المنهج في كسر هذا الخيار الأوحد الذي يظفر بالحكم على هذا العمل الأدبي من خلال أدواته المنهجية وطرق تحليلاته، وأن يمنح القارئ فرصة؛ كي يحلل العمل الأدبي من جوانب أخرى، ليس بالضرورة أن تنقل الحكم من الرداءة إلى الجودة، إذ يكفي أن تجعل للمبدع وجهًا يُحمَل عليه نصه بالقبول، وكسر الحكم الصارم نحو نص المبدع.

إن عرْض النصِّ الأدبي على أكثر من منهج نقدي يجعل الحكم السائد في معرض الاختبار حول تعليل الدفاع عنه أو رفضه، ويمنح الناقد التنقيب حول المستند العلمي المبني عليه ذلك الحكم السائد، وإذا كان هذا المستند علميًا فهل له علاقة بالنص الشعري؟ أو هو حكم خارج عن النص. هكذا يجد الباحث نفسه منقادة نحو هذا السبيل من النظر إلى الأحكام السابقة، فمن خلال عرض الأحكام النقدية السائدة، وقراءتها من الوجهة النفسية سيصل الباحث بإذن الله إلى نتيجة تلك القراءة النقدية.

Abstract

In this research, the researcher memorizes several rulings by the ancestors of the critics on the verses and the creators. Then the researcher contemplates those provisions that went between the books of the authors and accepted them or made them the title of the doors of cash or rhetoric related to monetary judgment, with the attention of the beauty or statement; The judgments handed down thereto.

Therefore, the researcher had to test the ability of the curriculum to break this single choice that governs this literary work through its methodological tools and methods of analysis, and to give the reader an opportunity; to analyze the literary work from other aspects, not necessarily transfer the judgment from poor to quality , Enough to make the creator of a face to bear the text accepted, breaking the strict rule towards the text creator.

The presentation of the literary text on more than one critical approach makes the prevailing judgment in the test about the explanation for its defense or rejection, and grants the critic to explore the scientific document on which this ruling is based. If this document is scientific, is it related to the poetic text? Or is a provision outside the text. Thus, the researcher finds himself leading towards this way of looking at the previous provisions. By presenting the prevailing monetary judgments and reading them from the psychological point of view, the researcher will reach the result of that critical reading

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيـــد:

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، أما بعد:

حين يقوم البحث على اختبارِ لكفاية منهجٍ معين، ومدى قدرته في إصدار حكمٍ نقدي على نص لمبدع معينٍ، فإن المبتغى من ذلك ليس المنهج ذاته بقدر ما هو اختبار لكفاية المناهج في تحوير الأحكام النقدية؛ لذا أتى هذا المنهج نموذجًا ليس إلا، فمن خلال النتائج يستبين الحكم النقدي القابل لاستنساخ فكرته على المناهج الأخرى في اختبار كفايتها.

وفي هذا البحث يستظهر الباحث أحكامًا متعددة أطلقها الأسلاف النقاد على أبيات ومبدعين، ثم يتأمل الباحث تلك الأحكام التي سارت بين أسفار المؤلفين وتلقوها بالقبول أو جعلوها عنوانًا لأبواب نقدية أو بلاغية يرتبط الحكم النقدي بها، مع صرف الأنظار عما فيها من جمال أو بيان؛ اكتفاءً بتلك الأحكام التي صدرت نحوها.

لذا، كان على الباحث أن يختبر قدرة المنهج في كسر هذا الخيار الأوحد الذي يظفر بالحكم على هذا العمل الأدبي من خلال أدواته المنهجية وطرق تحليلاته، وأن يمنح القارئ فرصة؛ كي يحلل العمل الأدبي من جوانب أخرى، ليس بالضرورة أن تنقل الحكم من الرداءة إلى الجودة، إذ يكفي أن تجعل للمبدع وجهًا يُحمَل عليه نصه بالقبول، وكسر الحكم الصارم نحو نص المبدع.

إن عرْض النصِّ الأدبي على أكثر من منهج نقدي يجعل الحكم السائد في معرض الاختبار حول تعليل الدفاع عنه أو رفضه، ويمنح الناقد التنقيب حول المستند العلمي المبني

عليه ذلك الحكم السائد، وإذا كان هذا المستند علميًا فهل له علاقة بالنص الشعري؟ أو هو حكم خارج عن النص.

هكذا يجد الباحث نفسه منقادة نحو هذا السبيل من النظر إلى الأحكام السابقة، فمن خلال عرض الأحكام النقدية السائدة، وقراءتها من الوجهة النفسية سيصل الباحث بإذن الله إلى نتيجة تلك القراءة النقدية، وهل استطاع المنهج النفسي بأدواته التحليلية أن يمتلك زمام التغيير في تلك الأحكام؟ أو سيقع في مثل ما وقع به السابقون من لَيٍّ للحكم، واستكراهٍ له؛ حتى يندرج تحت حكمه ونظرته.

وهنا يحاول البحث الإجابة عن سؤال:(ما مدى كفاية المنهج وقدرته في تبديل الحكم النقدي السائد؟)

والأوراق القادمة تحوي الإجابة عن هذا السؤال، في ثلاثة محاور:

ـ المحور الأول: المنهج النفسي رؤية ومنهاج.

ـ المحور الثاني: قراءة نفسية لعدد من الأحكام النقدية من الوجهة النفسية.

ـ المحور الثالث: تقويم القراءة النفسية، ومدى كفايتها في تبديل الحكم النقدي السائد

المحور الأول

المنهج النفسي رؤية ومنهاج

المنهج النفسي: هو الذي يقوم بربط الأدب بالحالة الذهنية التي تمت فيها عملية الخلق الأدبي، ودراسة النماذج النفسية في الأعمال الأدبية، القوانين التي تحكم هذه الأعمال الأدبية، وأثرها النفسي في المتلقي [١].

وظهر هذا المنهج في مطلع القرن العشرين مع ظهور مدرسة التحليل النفسي، حين كان الأطباء يعالجون المرضى بالتنويم المغناطيسي، وقد لحظ الأطباء من خلال التجربة أن المصاب بالهستيريا يمكنه أن يستعيد الحوادث –عند تنويمه– بينما لا يستطيع تذكرها في حالة اليقظة[٢].

ثم تطورت مدرسة التحليل النفسي حين جاء الطبيب النمساوي(فرويد) وتلاميذه، فوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب؛ حيث استعان بالأدب في دراسة النفس البشرية، لاسيما ما يتعلق بغير الوعي الذي عده المخزن الخلفي–غير الظاهر–للشخصية الإنسانية، والمتضمن للعوامل الفعالة في السلوك، وفي الإبداع، وفي الإنتاج، وأن العملية الإبداعية تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر، كالأحلام والأمراض العصابية[٣].

إن (فرويد) في تحليلاته لحالة (ليونارد دافنشي) جعل أعمال الفنان التي يقدمها هي نتيجة الكبت الذي يجده في داخله، وأن هذا الكبت نوع من الكبت الجنسي، حيث يتسامى في التنفيس عنه من خلال الإبداع الأدبي[٤].

---

(١) ينظر: في الأدب الحديث ونقده، ص: ٢٦٠.

(٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث، بداياته وتطوراته، ص: ١٥١.

(٣) ينظر: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص: ٢٠٩، ٢١٠.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ص: ٢١٠.

إن التسامي النفسي لدى المبدع- عند فرويد- يندفع تحت وطأة الرغبة غير الشعورية نحو إنتاج ما يشبع الرغبة، فنشاط المبدع يتجاذبه ثلاثة عناصر، وكل واحد منها لها عمل وأثر:

١- (الأنا): وهي الجانب الظاهر من الشخصية، وهي شعورية، خلقية؛ حيث تميل إلى التصرفات في حدود المبادئ التي يقرها عالم الواقع.

٢- (الأنا) العليا: وهي بمقام الناقد الخلقي الأعلى الذي يُشعِر (الأنا) بالخطيئة، فهي رقيبة عليها، وهي بذلك لا دخل لها في عملية الإبداع الفني.

٣- الـ (هي)، وهي قوة جموح، تجتمع فيها الغرائز والشهوات التي تزيّن الهوى لـ(الأنا) وتسير على قاعدة تحقيق اللذة، والابتعاد عن الألم، فهي منطقة غير شعورية، وعند النوم تهدأ قبضة (الأنا) العليا الرقيبة، فتنطلق نوازع (الأنا) التي زينتها لها (الهي)، فتتبدى على شكل حلم، وتحقق رغباتٍ كانت النفس البشرية تطمح في تحقيقها، وهنا يصبح إبداع الفنان مثل الحلم من عمل غير الشعور، وهذه المنطقة لا تعمل وفق المبادئ الخلقية، ولذا يصبح العمل الأدبي له دلالات رمزية كما هي الحال في الحلم، وهو صدى للنزعات الجنسية[1].

إن الأصل في الفنان- عند فرويد- أنه مريض وعصابي، وهذا ما جعل تلاميذه ينتقدونه في ذلك، فهذا (إدلر) يرفض فكرة كون الكبت وعدم تحقيق الجنس مفسرًا للإبداع، حيث يرى أن عقدة الجنس لا تفلح في تفسير الإبداع الأدبي، بيد أنه لا ينكر الدافع الغريزي للإبداع؛ لذا يرى أن الدافع له هو (مركب النقص)، فالمبدع يلجأ إلى الأدب؛ حتى يعوض عن النقص الذي يجده[2].

(١) ينظر: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ص: ٥٣، ٥٤، ومناهج النقد الحديث «رؤية إسلامية»، ص: ٥٥.

(٢) ينظر: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص: ٢٠٩، ومناهج النقد الحديث، «رؤية إسلامية»، ص: ٥٢.

وأما يونج- وهو من تلاميذ فرويد- فإنه(لا يوافق على اعتبار الفنان مريضًا تنبعث عبقريته من أسباب مرضية، إذ يميل إلى اعتبار (الإبداع الفن) نتيجة لعملية كشف غير واعية، يتصل فيها الفرد عن طريق غير الشعور ببعض مكونات (غير الشعور الجمعي) وهو أعمق من(الشعور الفردي)، فيكون بذلك معبرًا عن رغبات غامضة لنوع الإنسان، لا لذاته الفردية في فترة معينة، وهو يصنع ذلك عن طريق الحدس(إدراك الذهن للعمليات غير الشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة)[1].

ومع أن تفسير التلاميذ أكثر قبولًا من أستاذهم فرويد إلا أن (فرويد) يقرر صراحة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي، حيث إن أبحاثه: (لا تزيد على أن تكون نورًا يسطع في أماكن تركها العلماء مظلمة)، فعمل (فرويد) ما هو إلا وضعٌ لأسس عامة للقراءة النفسية للأدب، إذ كانت اهتماماته الأدبية محدودة[2].

أما تلاميذه فقد قاموا بتطبيق مناهجه بشكل منظم، ودرسوا المعاني والدوافع غير الشعورية للكاتب، فاتجهت تلك الدراسات المنظمة بالنقد الأدبي نحو البحث في دلالات الرموز الجنسية، والعمق في تطبيق النظريات المتنوعة من علم النفس، وهنا نظرت الدراسات إلى الأثر الأدبي على أنه وثيقة معرفية، فأهملوا البنية الفنية، غير أن ثمة دراسات متأخرة استدركت على تلك الدراسات، فشرعت تدرس الأسس الفرويدية مع أسس النقد الأدبي، وهذه الدراسات أتاحت للباحث أن يدرس عالم الأثر وعالم الكاتب في الوقت نفسه عن طريق إفضاءات غير الشعور المضمرة في صوره الفنية[3].

---

(١) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص: ٢١٢.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص: ٢١٢

(٣) ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: ٦٥، ٦٦.

فهذا (جاك لاكان) حاول أن يوائم بين المفاهيم النفسية والمفاهيم اللغوية، وأن تكون اللغة هي المادة للتحليل النفسي؛ حيث جمع بين النظريات الألسنية اللغوية وبين معطيات النظرية الفرويدية[1].

- **من قضايا المنهج النفسي:**

إن نقاد هذا المنهج دلفوا إلى دراسة الأدب، وربطوا بين الملاحظة النفسية والعمل الأدبي، من خلال محاولة الإجابة عن أسئلة متنوعة، منها:

التساؤل الأول:

حول عملية الخلق الأدبي: كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ما طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها، وكيف تتركب وتتنسق؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة الفنية؟ ما الحوافز الداخلية لعملية الخلق الأدبي؟

أما التساؤل الثاني:

فحول علاقة العمل الأدبي بنفسية المتكلم: ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرئ الحالة النفسية لصاحبه؟ ما العلاقة بين مواقف المبدع وأحواله الذهنية، وبين خصائص نتاجه الأدبي؟[2]

إن التساؤل الأول أعم عند النقاد من الثاني، وأقدم منه وأكثر انتشارًا، (وقلما ذهب نقاد يبحثون الأدب من حيث هو فعالية دون أن يعالجوا العوامل النفسية)[3].

---

(١) ينظر: دليل الناقد الأدبي،٣٣٦.

(٢) ينظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص: ٥٢٣، والنقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص: ٢٠٧.

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص: ٥٢٣.

إن الإجابة عن تلك التساؤلات- على أهميتها- لا تستطيع أن تمنح الناقد حكمًا حاسمًا على النص الأدبي ، وحين يحاول الناقد فرض إجابات حاسمة يبدو كثيرٌ من التعسف والتكلف في تأويلاته وتعليلاته(١).

كما أن البحث النقدي النفسي بهذا الوصف يتجه نحو الجانب الوصفي، لا إلى الجانب المعياري النقدي، ولذا فإن أي استقصاء نفسي لا يستطيع أن يخبرنا إن كان الأثر الأدبي جيدًا أو رديئًا، غير أن تلك التساؤلات واستقصاء الأدباء بأعيانهم قادرة على أن تعين الباحثين على معرفة خصائص الأدباء، والوقوف على أثر تلك الفوارق الشخصية في آثارهم الأدبية(٢).

إن الأسئلة السالفة تكشف مدى الاهتمام الكبير بالمبدع في هذا الاتجاه النقدي النفسي، فهو(ينطلق من العناية بالمبدع(المرسل) ويوليه العناية الأولى بالدرس، رابطًا بين إنتاجه، وبين تاريخه الشخصي أو سيرته الذاتية)(٣).

ومن القضايا كذلك ما وقف عنده النقاد حول خصائص النفس البشرية، وتحليلها، وتكثيف الحديث عما يتصل بخلق العمل الأدبي، مثل: غير الشعور- وهي المصدر الأقوى للإبداع الفني المتميز- والعقل الباطني، والنزعات الفطرية، والتنفيس عن الكبت الداخلي، وعلاقة الفن الأدبي بالمرض العصبي، والبحث في كون الفنان سويًا أو غير سوي، والبواعث النفسية التي لا يشعر بها المتكلم، وأثرها في إعداد كتابته، وعلاقة العمل الأدبي بالحلم، واتحادهما في احتواء المعاني الظاهرة والمضمرة، ومدى انعكاسها في نفسية الكاتب، وأن

(١) ينظر: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص: ٢٠٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص: ٥٢٤.

(٣) مناهج النقد الأدبي الحديث «رؤية إسلامية» ص: ٥٩.

النفس مركبة تركيبًا معقدًا، وهذا التركيب تفصح عنه النفس من خلال رموز ودلالات، وتكشف عن خبايا نفس مضمرة تحيل على الوعي[1].

إن المنطقة التي يفكر فيها النقد تختلف تماما-لدى النفسيين-عن المنطقة التي يولد فيه نص المبدع؛ فالأولى منطقة الوعي، والأخرى منطقة اللاوعي، وهذا ما يظهر تباين الحكم النقدي لاختلاف المنطلق بين الذات المبدعة وناقده.

لذا يجب على النقد أن يقتحم منطقة غير الواعي، ويعمل تحليلاته النقدية فيها، بل يصل الأمر-عند رواد المنهج النفسي-إلى أن الناقد أكثر إحاطة من المبدع ذاته في هذه المنطقة.

- **لماذا الحديث عن كفاءة المنهج النفسي؟**

لعل مما يمكِّن الباحث من ممارسة تطبيق هذا المنهج على الشعر العربي وانتقادات النقاد السابقين أن (العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة من القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية)[2].

وما يمتاز به كذلك الشعر العربي من سمات تتطابق مع حقول دراسات هذا المنهج، حيث إن (الشعر الغنائي أكثر ذاتية في منحاه ومادته من أي نوع آخر من أنواع الأدب، ولذا كثيرًا ما يخضعه النقاد لتفسيراتٍ تتصل بسيرة صاحبه)[3].

كذلك مما يسوِّغ للباحث البحث في المنهج النفسي مع قدمه وتعاقب المناهج بعده:

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص: ٦٣-٦٦، والنقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، ص: ٢٥٥، ٢٥٦، والنقد الأدبي الحديث «رؤية إسلامية» ص: ٧٦- ٨٠، ومدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: ٦٦-٧٢، ومناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص: ٥٢٦-٥٢٩. والتفسير النفسي للأدب، ص: ٢٧-٤٩، والأسس النفسية للإبداع الفني، ص: ١٥٧-١٦٥، والنقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: ٢٠٧-٢١٢.

(٢) المرجع السابق، ص: ٢٠٧.

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص: ٥٢٠.

- أن هنالك تفاعلًا دائمًا بين حياة المؤلف أو القارئ أو المحلل النفسي وبين رغباته وأحلامه وتخيلاته الواقعية وغير الواقعية.
- أن المنهج يحيا بحياة التطبيق على النص الأدبي، ولكون التحليل النفسي يسعى دائمًا إلى كشف أسباب ودوافع خفية عند المؤلف أو القارئ أو المحلل.
- معاملة الشخوص في العلم الفني على أنهم أشخاص حقيقيون لهم دوافعهم الخفية وتواريخ طفولتهم المتميزة[1].
- أن المعرفة لا تموت، وأن المناهج الحديثة منظومة متكونة من خلفيات معرفية سابقة قامت على إثر تلك المناهج.

إن المنهج النفسي من أكثر المناهج القديمة حضورًا لدى المحدثين؛ حيث فتح الباب للتأويل، وأعطى الناقد مساحة كبيرة تتحكم في استخراج مقاصد المبدع وأحواله من منطقة غير الواعي، على أن تلك المقاصد قد لا يقرها وعي المبدع؛ لذا يتحدث سيجموند فرويد - في الهذيان والأحلام- عن علاقة الكاتب بنصه وكون النقد التحليلي النفسي يأتي أحيانًا على غير مراد المؤلف في عقله الواعي، فقد يجابه النقد أحيانًا من المؤلف، وينكر المقاصد التي توصل إليها الناقد، يقول: (إن الكاتب في تقديرنا لا يحتاج أبدًا إلى معرفة هذه القواعد أو تلك المقاصد إلى درجة أنه يستطيع أن ينكر بحسن نية مطابقته لها، رغم أننا لم نعثر في أثره على ما لم يكن موجودًا في محتواه، إننا نستقي نحن وهذا الروائي من نفس المنبع، ونعمل على الموضوع ذاته، ولكن لكل منا طريقته المختلفة، والتطابق في النتائج يمثل فيما يبدو ضمانًا على أن كلًا منا قد قام بعمله على الوجه الصحيح تتمثل طريقة بحثنا في أن نلاحظ- ملاحظة واعية- ما عند الآخرين من حالات تنأى عن المألوف قصد التكهن بقوانينها وصياغتها، أما الكاتب فإنه يعتمد طريقة عمل أخرى مختلفة: إنه في خالص روحه تتجه عنايته بغير الواعي،

(١) ينظر: دليل الناقد الأدبي، ص:٣٣٦.

ويتحين إمكانيات تطوره ثم يؤدي ذلك بعبارة فنية، بدل أن يكبحها بواسطة نقد واع، وعلى هذا النحو يستمد من ذاته ومن تجربته الشخصية ما نتعلمه نحن من الآخرين إلى أي قوانين ينبغي أن يخضع نشاط هذا (غير الواعي)؟ غير أن هذا الكاتب ليس في حاجة إلى صياغة هذه القوانين، بل إنه ليس في حاجة ألبتة إلى أن يتبينها بوضوح؛ لأن ذكاءه يبيح له التغضي عنها، فهي متغلغلة في إبداعاته)[1] فإذا كان الأثر أفلت من مبدعه فإن فلتاته تكون وفق قانون غير الواعي، وهي منطقة خلق الإبداع الأدبي.

(١) مناهج النقد الأدبي، إليزابيت ، ص: ٥٥، ٥٦.

المحور الثاني

قراءة نفسية لعدد من الأحكام النقدية من الوجهة النفسية.

وفي هذا المبحث يستعرض الباحث عددًا من الأحكام النقدية التي سطّرها المؤلفون في كتبهم، أو نقلها العلماء عمن سبقوهم، وكان لتلك الأحكام رواج بين الدارسين؛ حيث تلقوها وجعلوا بعضها شواهد ثابتة على مخالفة جماليات البلاغة أومقاييس النقد العربي، محاولًا جعل مجموعة من الأحكام النقدية تحت خيط ناظم يجمع شتات تلك الأحكام، قوامه **قضايا البحث النفسي**.

الحكم النقدي الأول: الضرورة الشعرية والهفوات البيانية.

هذا الحكم النقدي يكثر حديثهم حوله عند الضرورات الشعرية، واللحن في الإعراب، وهذا الباب من أكثر الأبواب التي دارت على ألسن النقاد وأفردوا لها أبوبًا في مصنفاتهم اللغوية والنقدية والبلاغية، ولعلي أكتفي بمثال واحد من الأمثلة التي تتقاطع مع التحليل النفسي:

قول الفرزدق:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتًا أو مجلفُ[1]

قال ابن قتيبة: (رفع الفرزدق آخر البيت ضرورة، وأتعب أهل العربية في طلب الحيلة، فقالوا وأكثروا، ولم يأتوا بشيء يرضي، ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه)[2] ، وقال الزمخشري: (هذا البيت لا.تزال الركب تتلمس تسوية إعرابه)[3].

(١)ديوانه: ٣٨٦.

(٢) الشعر والشعراء، ١/ ٤٨٠.

(٣) خزانة الأدب، ٥/ ١٤٥.

ويلحِّن عبدُالله بن أبي إسحاق الفرزدقَ، فيقول له: على أي شيء ترفع (أو مجلف؟) فيجيبه الفرزدق بقوله: (على ما يسوءك وينوءك)[1] .

وليس المقام هنا عرض تحقيق مسألة الرفع أو النصب، إنما يهمنا موقف الفرزدق من اللغة هل أفسد الإعراب عندما ضم مجلفًا؟ وهل للضم وجه تحتمله العربية واللغة الشاعرية؟ وإذا كان كذلك فما هو؟ وما القيمة الجمالية التي ينطوي عليها الرفع الذي آثره الفرزدق على ما سواه؟ حتى قال: (علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا)[2].

هذا ما سنبينه من خلال القراءة النفسية الآتية:

إن الحديث عن خروج الشاعر عن التركيب اللغوي المألوف أو الحركة الإعرابية المعهودة أو الوزن الشعري السائد يدور-في تقديري-حول مسألتين لهما ارتباط وثيق بالحالة الشعورية لدى المبدع:

المسألة الأولى:

أن لغة الشعر لغة انفعالية؛ فقد لا تمثِّل البيئة اللغوية تمثيلًا صحيحًا، لأن (الشعر تعبير عن الانفعال الدقيق والإحساس الغامض)[3] .

وهذه التجربة الشعورية الانفعالية قد تدفع بالشاعر إلى استخدام بعض الألفاظ والتراكيب دون وعي كامل منه بموافقتها للقواعد أو عدم موافقتها لذلك؛ لأنه يرى في هذه الألفاظ أو التراكيب بريقًا خاصًا يعتقد أنه يضيء الطريق أمام ما يصبو إليه[4] .

---

(١) نزهة الألباء في طبقات الأدباء، ابن الأنباري، ت:د.إبراهيم السامرائي، ط: مكتبة المنار، ١٤-٥، ص:٢٨.

(٢) خزانة الأدب، ٥/ ١٤٦.

(٣) اللغة بين الفرد والمجتمع، ٢١٥. ، ليسبيرسن، نقلًا من كتاب لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية.

(٤) ينظر لغة الشعر "دراسة في الضرورة الشعرية"، ص:٣٧٥.

فالتجربة الشعورية الانفعالية تستحوذ على رؤية الشاعر مما يجعله لا يحفل ببعض الكلمات أو الروابط المنظمة لتراكيبه، مثل: سقوط بعض أدوات العطف، أو حذف الفاء من جواب الشرط، أو غيرها مما عده النحاة ضرورة، وذلك لأن الشاعر – كما تنبه إليه ابن جني– (إذا أورد منه شيئًا، فكأنه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعبًا، ولا جشم إلا أمما وافق بذلك قابلًا له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه هو قد استرسل واثقًا، وبنى الأمر على أن ليس ملتبسًا)[1].

ويقرر الدكتور إبراهيم أنيس: (أن الشاعر يفر من كل ما هو مألوف معهود محلقًا في سماء الخيال، لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني، فإذا سيطرت عليه الصور سيطرة تامة فقد يسوق لنا مثل هذا النظام الغريب)[2].

لذا جعلوا هذه الضرورات من خصائص الرؤية الشعرية التي تتفرد به عما سواها، فكانت الضرائر الشعرية عندهم دليلاً على فطنة الشاعر وإقدامه على اللغة، لا على قصوره وضعف لغته، كما كانت معاني الشعر وصوره تجنح إلى تخطي حدود الواقع إلى أفق أرحب تمليه خصوصية النظر إلى الأشياء.

يقول ابن جني: (فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثل ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام)[3].

---

(١) الخصائص، ٢/ ٣٩٣

(٢) من أسرار اللغة، ص:٣٣٠.

(٣) الخصائص، ٢/ ٣٩٢.

فالمخالفة بين المعطوفين لدى الفرزدق في البيت السابق، وما دار حوله من خلاف في تخريجه طويل لدى النقاد وعلماء اللغة يكشف للمتأمل سعة العربية وشجاعتها التي تجيز تلك المخالفة، وأن هذه المخالفة تنطوي على قيمة جمالية نفسية قد لا تتحقق في القول بالتوافق بين المعطوفين، وهي قيمة لا يمكن استقراؤها، وكشف أبعادها بمعزل عن سياقها النفسي الذي يحتضنها، ويشكل جزءًا كبيرًا من معناها، فالمخالفة(إيثار للرفع على النصب، ودلالة الرفع في العربية ذات تاريخ حافل، فالرفع ضد الوضع، فهو نقيض الخفض في كل شيء، والرفع خلاف الضعة، والمبتدأ رافع للخبر، لأن كل واحد منهما يرفع صاحبه، فالرفع قوة ومكانة، والقوة أفق قصيدة الفرزدق الذي تسبح فيه، في مغالبة النفس حين تتعالى على الضعف)[1]، ولأن (الرفع والخفض مستعملان عند العرب في المكان والمكانة، والعز والإهانة)[2].

وإذا كان الفرزدق قد جار على الإعراب؛ فلأن المعنى عنده يحتاج إلى هذا، وهذا مذهب العرب في كلامها، قال ابن جني: (ولا يجف ذلك عليك على ما به من ظاهر انتقاض صنعته، فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى)[3].

وبهذا يصبح الشاعر مشغولًا بتجربته الشعرية ولغته الانفعالية، ومناسبة المعنى لها، حتى وإن جار على الصحة الإعرابية، وهذا ما جعل الشاعر يقبل هذا الصنيع غير آبه بتصحيح اللغوي، فله أن يقول، وعليهم أن يتأولوا (كما قال الفرزدق).

وبعدُ، فإننا نستلهم مما تم طرحه أن لغة الشعر الانفعالية تقتضي خصائص نحوية وصرفية ودلالية ، وهي خصائص تفرضها طبيعة التجربة الشعورية التي ينفعل بها المبدع بما

(١) ينظر: مآخذ البيانيين، ١٩٣.

(٢) الكليات، أبو البقاء الكفوي، ٣٩٩ باب الراء: (مادة الردة).

(٣) المحتسب،٢/ ٢١١

فيها من توتر وجيشان، ولا يعني أن لغة الشعر تستقل بخصائص ذاتية تنزع بها عن قوانين اللغة وأعرافها، فهذا أمر لا يصح اعتباره، فالعلاقة بين لغة الشعر وقوانين اللغة علاقة متينة، يقول د. إبراهيم أنيس (ولسنا نزعم أن للشعر نظاماً خاصاً في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة ، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق في سماء الخيال وينشد الحرية في فن، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام)[1].

المسألة الثانية:

أن الشاعر هنا حين ينحو إلى هذا الإشكال الإعرابي الذي يُشغل فيه نقادَه وقارئيه إنما يرنو من خلال هذا العمل إلى نوع من العمد والقصد في هذه الهفوة البيانية؛ لذا كان الفرزدق من أكثر الأسماء التي ترد في ذكر البيانيين للإشكال الإعرابي أو لمخالفة الفصاحة من التعقيد والغرابة وغيرها، وهذا ما جعل ابن سنان يقول: (والفرزدق أكثر الشعراء استعمالاً لهذا الفن، حتى كأنه يعتمده ويقصده، ويعتقد حسنه)[2].

وانطلاقًا من تعليل ابن سنان للفرزدق بكثرة ذلك عنده حتى بدا يظهر للقارئ كأنه عن عمد أو قصد، وكذلك حين تأمل ردود الشاعر على تلك الانتقادات يتركب من خلال ذلك الاستقراء لها جميعًا ما يناسب رأي رواد التحليل النفسي لهذا الهفوات؛ إذ نرى فرويد وأتباعه يفسرون الهفوات أو الزلات اللسانية على أن لها مغزى ومقصد، فهي لا تمر عندهم على أنها خطأ مجرد، بل يحللون هذه الهفوة وكيف وقعت، وهل للشاعر أو الأديب أو المتحدث قصد منها؟ وهل في كلامه ما يدل عليها، مثل: الاستباق، أو الالتصاق بين الكلمات أو العلاقات

(١) من أسرار العربية، ص:٣٣٩-٣٤٠.

(٢) سر الفصاحة، ص: ١١٢ - ١١٣.

الصوتية بين الكلمة الأصل والكلمة الملفوظة (التي هي الهفوة)، أو التداعيات والترابط بين المعاني، كأن تكون الكلمة مجاورة لكلمة قريبة منها، فتتداخل عنده الجملة الأولى بكلمات من الجملة التالية له.

إن (فرويد) يرى أن ما سبق ذكره من تعليل للهفوة لا يكفي في تخريجها، بل ثمة أسبابٌ نفسية يعيشها المبدع أو المتكلم قد أدت إلى هذه الهفوة، فما يعيشه المتحدث من تفكير في قضية معينة، أو ما يخبِّئه من رأي مبطن في موضوع محدد، أو ما يتعمده من إخلال مقصود يظهر على شكل هفوة من الهفوات، فلا مناص من وجود مغزى من تلك الهفوة[1] .

يستشهد(فرويد) على ذلك بموقف فيه هفوة لها مغزى، إذ يقول:(وثمة أمثلة مشهورة في هذا الموضوع، فقد افتتح مرة رئيس مجلس النواب عندنا الجلسة بقوله: سادتي، بالنظر إلى اكتمال النصاب، أُعلِنُ ارفضاض الجلسة، وهذا المعنى اللصيق بالهفوة يتجلى للعيان في بعض الأحوال على نحو باهر لا يخطئه الإدراك، فإن يكن رئيس مجلس النواب قد أعلن من أول عبارة نطق بها ارفضاض الجلسة، بينما كان قصده الإعلان عن افتتاحها فإننا نميل نحن العارفين بالظروف التي حدثت فيها الفلتة إلى الافتراض بأن لهذه الهفوة معنى، فقد كان الرئيس لا يتأمل خيرًا من الجلسة، وما كان ليسوءه لو استطاع رفعها)[2] .

فالحديث عن الهفوات البيانية ومقاصد المتكلمين حديث يوليه رواد التحليل النفسي اهتمامًا كبيرًا؛ إذ الهفوات- كما عرفها فرويد- (أفعال نفسية ناجمة عن تداخل قصدين)[3] فثمة قصد معتدى عليه، وهو: النص الغائب الذي يحمله عليه النقاد، وآخر قصد معتدي وهو:

---

(١) ينظر: مدخل إلى التحليل النفسي، ص: ٣١- ٣٥.

(٢) المرجع السابق، ٣٢.

(٣) المرجع السابق، سيجموند فرويد، ٦٣ وينظر حديثه عن أنواع القصد: ص: ٦٣-٦٧.

النص الذي عبر به المبدع، وحمله النقاد على الخطأ، وهذان القصدان بينهما تداخل لدى المبدع، فالهفوات التي تظهر في النص الشعري ليست مجرد خطأ دون قصد غالبًا، لاسيما أن الشاعر صاحب الاحتجاج اللغوي لم تكن بعض قصائده وليدة الساعة، وأيضًا لا تسمح له قريحته الشعرية، ومخزونه اللغوي أن يرضى بتغيير النص، والاحتكام إلى هذا الناقد، بل – كما مر – يجب على الناقد أن يدرك مراد الشاعر ولو بالتأويل.

فالصراع الداخلي لدى المبدع سواء بين خلجات النفس أو بين جموحه الشعري وسلطوية نقاده تدعوه إلى هذا التمرد المتعمد الذي يشغل فيه سامعيه وقارئيه، وهذا ما جعل المتنبي يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم[1]

لذا، يقول (فرويد) عن الشاعر:(قد حدث لأكثر من شاعر أن استخدم الفلتة أو غيرها من الهفوات وسيلة من وسائل الأداء الشعري، وفي هذا وحده ما يثبت لنا أن الشاعر يرى أن الهفوة، وعلى سبيل المثال فلتة اللسان، ليست خالية من المعنى، ولا سيما أنه يصطنعها عن **قصد وعمد**، ولن يدور في خلد أحد أن يفترض أن الشاعر أخطأ وعثر به قلمه أثناء الكتابة، وأنه ترك خطأه بلا تصحيح، فصار على هذا النحو فلتة على لسان البطل، وإنما قصد الشاعر من الفلتة الإشارة من طرف خفي إلى شيء ما)[2].

فالهفوات البيانية إذن لها مغزى لدى الشاعر، وهي تهدينا إلى سبل استخلاص هذا المعنى على ضوء الظروف المصاحبة لها، وإن هذه الهفوات مع كونها باقية في حيز الضعف اللغوي لدى النقاد اللغويين، وهي لا تحمل سوى الخطأ أو الضعف المجافي للصواب

(١) ديوانه، ص:٣/ ٣٧٦.

(٢)مدخل إلى التحليل النفسي، ، ص: ٣٣.

النحوي إلا أنها لدى النفسيين تدل على أشياء مهمة ذات مقاصد لدى المبدع، فهي وإن حكم عليها بالفلتات أو الهفوات أو الضرورات ففيها فعلًا نفسيًا كاملًا ينوب هذا الفعل عن المراد الذي يقصده المبدع حين نحا نحو هذا التعبير[1].

إن الشاعر حين يصبو نحو مثل هذه الهفوات البيانية يريد من نصه الشعري أن يكون لغة خاصة به تتعالى على اللغة التقعيدية التي يريدها اللغوي وغيره ممن يختزل جمال نصه بالصحة التقعيدية، فهو يدرك ما للغة الشعرية من خصوصية، وما يلابس موقفها من منطقة لا واعية تحيك نظمه نحو ما يتناسب مع تجربته الشاعرية الخاصة؛ لذا قد يتعمّد الخروج عن النظام اللغوي السائد؛ كي يمنح نصه هذه الميزة المتعالية.

الحكم النقدي الثاني: مطالبة النقاد الشاعرَ بـ(قانون الاستواء النفسي)[2]

إن الاستواء النفسي عن كثير من النقاد هو ما يجب أن يكون عليه الإنسان من استواء في تصرفاته ومشاعره وقيمه، وأن تتسق نزواته ورغباته وأحواله النفسية مع القيم المثلى التي يدعو إليها هو أو غيره، مما توصله إلى حد الكمال البشري.

وإن نشد الكمال والمثالية في الذات البشرية شيء، ومحاكمة إبداع المبدع كاملًا بهذا المعيار الصارم شيء آخر.

وإن المطالبة بهذا الاتساق دائمًا لا يمكن أن يتسق مع طبيعة النفس البشرية في تقلبات أحوالها، ولو كان الشاعر سيستجيب لتلك الدعوات لأصبح أمام معضلة ذاتية تدعوه إلى عدم المصالحة مع نفسه وطبيعتها مما قد تجره إلى التكلف والتمظهر بالمثالية الثقيلة التي لا تمثّل الذات البشرية التي بطبيعتها لا تتسق على حال واحدة ونشاط واحد وقام عالٍ دائمًا.

---

(١) ينظر: مدخل إلى التحليل النفسي،ص:٣٣ وما بعدها.

(٢) كما سماه د. إحسان عباس، ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط:دار الشروق-الأردن، ٢٠١٢م ص:٣٦

إن هذا ليس دعوة إلى الانفلات وترك النفس تسير على أهوائها دون رقيب أو حسيب، لكن إلزام النفس بالقانون الصارم حتى في بعض الأخلاق والطبائع التي يختلف فيها الناس وتتنوع فيها مشاربهم لهو أمر ذو عسرة على المبدع.

وحين ننظر إلى هذا القانون نجد بعض النقاد يستدعيه في إصدار حكم على بعض الشعراء، حيث يقارن بين ما جاء عنده من كمال ثم ما جاء عنده في موضع آخر من نقص، ويحمله على التناقض، وكأن الشاعر هنا يقرر مسألة علمية!.

فمن تلك الأحكام ما واجهها شعر امرئ القيس من انتقاد في هذا الجانب، حيث عابوا عليه عدم اتساقه مع ذاته، المبنية على العلو وطلب معالي الأمور؛ فإذا كان هو ابن ملك، ويقول:

فلو أنني أسعى لأدنى معيشـــة ... كفاني ولم أطلب قليل من المـــال

ولكنمـــا أسـعـى لمجد مؤثل ... وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي[1]

فكيف كسر هذا الاستواء النفسي حين قال:

لنا عنـــم نسوقـهـا ... كأن قرون جلتها العصـــي

فتمـــلأ بيتنـا أقطًـــا ... وحسبك من غنى شبع وري[2]

فقالوا: إن(هذا شعرُ ملكٍ يفتخرُ بملكِه ويصفُ ما يحاولُ من بَهيّ عِزِّه مع جلالةِ شأنِهِ وعظيمِ خطَرِهِ، فكيفَ حسُنَ بهِ أن ينزلَ عن هذا المركب الجليلِ الى محَلٍّ مُستَرذلٍ، ويرتديَ برداءٍ مُبتذَلٍ)[3].

(١) ديوانه، ٣٦٠.

(٢) ديوانه، ٥٧٩، ٥٨٠.

(٣) نضرة الإغريض في نصرة القريض.

وقال أحمد بن عبد الله بن عمار:(ثم قال بعد هذا القول المرضي في هذا المعنى البهي- يعني الأبيات الأولى-قول أعرابي متلفع في شملته، لا تجاوز همته ما حوته خيمته)[1].

لذا، لا غرابة أن ترى بعض النقاد-من أمثال الأصمعي-ينحو نحو نفي هذه الأبيات عن امرئ القيس، ويقول: (إن كثيرًا من شعر امرئ القيس لِصعاليك كانوا معه)[2]. وكأن الأصمعي يقدم الاعتذار لهذا التفاوت غير المقبول لديه على المستوى النفسي للمبدع! بل جعل بعض البلاغيين هذه الأبيات مثالًا على الانتكاث والتراجع[3]. فهو بهذا الشعر أصبح رديئًا نذلًا، وقائمًا على (تناقض القول)[4].

القراءة النفسية للأبيات:

لعل الأوائل اتفقوا مع المنهج النفسي ابتداء حين ربطوا بين البيت وبين حال قائله؛ حيث جعلوا العيب يعود إلى ما كان عليه امرؤ القيس من طلب لأعالي المجد وكونه لا يقبل أدنى العيش، وهذا هو المتسق لديهم بين حال الشاعر وبين أبياته الأولى.

بيد أن هذا المنطلق النقدي لم يكن سوى حكم يدور مع ظاهر البيت، وحمله على الحقيقة الواقعية، دون النظر في طبيعة النفس البشرية؛ فإن طبيعتها الفطرية هي التبدل من حال إلى حال، فكما قيل دوام الحال من المحال، وكأن جماع أبيات الشاعر قد نظمها في مجلس واحد لم ينقطع بينهما الاستئناء! والمتأمل لنص امرئ القيس يجده لا يتناقض مع أحوال النفس فمتى كانت القناعة ضد المجد؟ فلا تضاد بين المعنيين.

---

(١) الموشح للمرزباني، ص: ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص:

(٣) البديع في نقد الشعر، ص:٤٢

(٤) جمهرة الأمثال، العسكري، ط:دار ابن حزم، ص: ٢٣١.

والناظر لبعض الأخبار التي يذكرها بعض الرواة عن سبب قول امرئ القيس لأبيات القناعة، وكون إبله لم ترد عليه، يدرك مدى التصالح الذي يعيشه الشاعر مع ذاته، فهذه لحظة ضعف مؤقتة يمر بها الشاعر، لم يتمالك أن يخفيها، ويبثها في شعره، ويبين من خلالها مدى هوان هذه الحياة وأن الشبع فيها يقوم على قليل من الزاد والماء.

ولعل حديثه في القناعة أشبه بتمثل الحكمة لا حديث عن الذات؛ لذا لم يقل:(وحسبي) بل قال: (وحسبك من غنى شبع وري) فكأنه حكم عام للمخاطب الافتراضي الذي سيسمع كلامه مهما كان، وأما في حديثه عن المجد فقد أسند الإضمار لذاته:(ولكنما أسعى لمجدٍ مؤثل).

وعلى القدر الذي يطالب النقاد الشاعر أن يحافظ على الاستواء النفسي، يعيبون عليه حين يراعي كبرياءه أو لطافته دون الغرض الشعري، كما سيأتي في الأحكام النقدية الأخرى.

الحكم الثالث: عزل الحكم النقدي عن مقاصد الشاعر وسياقاته الخارجية.

يحرص الناقد على متابعة الشاعر في الارتقاء به نحو التجويد الشعري، والبعد عن التكلف الذي لا تقبله الصحة اللغوية، أو الذوق العربي الأول، وهذه الأحكام النقدية التي تتابعت خلف أبيات الشعراء في هذا المجال كثيرة ومتعددة، منها ما يقوم على الحكم بالتكلف، أو يقوم على مخالفة الترتيب النحوي من دون سر بلاغي ظاهر للناقد في هذا التركيب، ومن أمثلة ذلك: قول امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل[1]

حيث حكم الباقلاني على كلمة عقنقل بالغرابة فقال: (أغرب في المعنى، وجاء فيه بهذه اللفظة الوحشية المعقدة)[2].

(١) ديوانه:٢٠٨.

(٢) إعجاز القرآن، ص:١٧٧.

القراءة النفسية لهذا الحكم:

إن الحكم بالغربة على كلمة(عقنقل) يجب أن يكون نسبيًا، فثمة مواطن يمر بها الإنسان تتطلب توافقًا بين حاله وبين مقاله، فإذا تواءمت الغُربة مع حال الشاعر فإن الكلمة تخرج من سياق التجافي والاضطراب إلى مساق الاتساق، ولا يمكن لهذا الحكم أن يتبدل حين يعزل النص عن سياقاته الخارجية التي يتعايشها المبدع فـ(الكلمة بغرابتها ووحشيتها -التي تبدو عند الباقلاني - تمثل تداخل الحقف وتعقد مسالكه، وبخاصة في موقف يتداخل فيه الخوف والظلام وتعسر المسالك، فامرؤ القيس هنا خارج مع صاحبته من الحي في هذا الجو الملبد، ولا يمكن أن تكون كلماته أقل وحشة من وحشة النفس الخائفة في ظلمات الليل)[1].

وهذا الربط بين الغربتين له أصول في تخريج أهل البلاغة لبلاغة القرآن، فهذا الرافعي يرد على مزاعم الطاعنين في كلمة (ضيزى) في القرآن؛ حيث بين دقة هذه الكلمة، وعلل دقتها أن غرابة لفظها ملائم لغرابة القسمة الجائرة التي أنكرها القرآن، حين نسبوا لله البنات ولهم البنون[2].

إن الكلمة في الشعر لا يجب أن تحاكم بمقياس العذوبة أو الشهرة بمعزل عن سياقها، فهذا الحكم لا يقتنص من قيم الكلمة إلا قيمتها الموسيقية، وهي قيمة لا تمثل إلا جانبًا من قيم كثيرة لا تحصر. فهناك قيم جمالية ودلالية، وشعورية، وإنسانية لا يصح إغفالها.

الحكم الرابع: محاكمة الشاعر من خلال الإطار المعرفي لدى الناقد.

الإطار الذي يحدد اهتمام الناقد ورؤيته هو الذي يتكون من خلال ثقافته ومعارفه، منه ينطلق في أحكامه ورؤيته، فالنحوي يقيد الجمال الشعري بالتجويد واللغة الصحيحة، وكذلك المتكلم ينطلق من العقلانية، والكاتب من التزويق والوضوح.

---

(١) مآخذ البيانيين، ٧٢.

(٢) ينظر: إعجاز القرآن والحديث النبوي، ص: ٢٦١.

فمن ذلك قول عروة بن الورد:

عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم ومقتلهم عند الوغى كان أعذرا

حيث أخل الشاعر بمبدأ الإيجاز وهو ذو قيمة بلاغية سامية لدى البلاغين والنقاد، حيث أوجز مع الإخلال، لأنه ترك من اللفظ ما به يتم المعنى، فالبيت قام على عيب ائتلاف اللفظ والمعنى، فهو من عيوب المعاني[٢]

يقول قدامة -عن بيت عروة بن الورد السابق-: (فإنما أراد أن يقول: عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم في السلم، ومقتلهم عند الوغى كان أعذراً). ويحكم عليه أبو هلال العسكري (بالحذف الرديء)[٣].

والذي دعا قدامة إلى الحكم الحرص على إيجاد مطابقة يصح معها بناء الكلام، وهو حرصٌ جر قدامة وكثيراً من البيانيين إلى ذم نماذج من الشعر الجيد، ومحاكمة الصحة والائتلاف إلى الحقيقة والعقلانية.

وكذلك من أحكامهم ما جاء عند ابن طباطبا حول حكمه على أبيات عمر بن أبي ربيعة:

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مكة أخرجتني حبًا ، ولولا أنت لم أخرج[٤]

(١) ديوانه، ص: ٧٤. هذه الرواية عند قدامة وغيره من البيانيين، وفي الديون (عجبت لهم إذ يخنقون نفوسهم)

(٢) نقد الشعر، ٢١٦. وأشار إلى هذا الحكم كذلك ابن سنان في سر الفصاحة، ص:٢١٥. والمرزباني في الموشح،ص:٢٩٧ وكذلك شراح البلاغة.

(٣) الصناعتين، ١/ ١٨٨.

(٤) ديوانه، ص: ٧٥، وفي رواية الديوان: (أومت بعينيها من الهودج)

ففي هذا البيت مجافاة لإصابة المعنى وصحته من الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيماء المشكل، الذي لا يكاد يفهم - كما يرى ابن طباطبا حين قال: (فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة)[1].

ومنه أيضًا ما حكم به قدامة من التناقض في قول عبد الرحمن بن عبد الله القس:

فإني إذا ما الموت حل بنفسها يزال بنفسي قبل ذاك فأقبر

(حيث جمع بين قبل وبعد، وهما من المضاف، لأنه لا قبل إلا لبعد، ولا بعد إلا لقبل، فقد قال: إذا وقع الموت بها، وهذا القول كأنه شرط، وصفة ليكون له جواب يأتي به، وجوابه قوله: يزال بنفسه قبل ذلك، وهذا شبيه بقول قائل لو قال: إذا انكسرت الجرة انكسر الكوز قبلها)[2].

القراءة النفسية للحكم النقدي:

إن كل صاحب علم أو فن أدبي يتكون لديه من خلال التكوين المعرفي والثقافي ما يسميه علماء النفس بالإطار الذاتي[3]، وهذا الإطار هو الذي يتحكم غالبًا في أحكام الإنسان وفي توظيف رؤيته الحياتية، والذي يغلب على السيطرة داخل هذا الإطار هو الأقوى عنده على مستوى الرغبة ومنح الجهد، وهذا الكلام يسوقه الباحث ليعرف القارئ إلى أي مدى اصطبغت كثيرٌ من الأحكام النقدية بالإطار المعرفي لدى الناقد أو اللغوي أو المتكلم ممن أطلق الأحكام على هؤلاء الشعراء؛ فجعل الحكم ينطلق من تصوراته مع إغفال تصورات المبدع الذي ينطلق من إطار مغاير تمامًا عن إطار الناقد، وليست المسألة إعطاء حكم، مع

(١) عيار الشعر، ٢٠١.

(٢) نقد الشعر، ٨١.

(٣) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، ص: ١٧٤ -١٧٦.

قبول ما في البيت من جمال في جانب آخر، ولكن المشكلة أن يصرف هذا الحكمُ النقدي المتلقيَ عن جماليات البيت؛ بسبب هذا الحكم الضيق الذي يعود إلى إطار الناقد.

لذا، إذا أصبح لدى الناقد أكثر من اهتمام أو كان يميل إلى قول الشعر، فإن المتحكم بالإطار ليس جانبه اللغوي، أو جانبه المذهبي فحسب، بل يتريث في الحكم على الشاعر لأنه يجد في حكمه نقصًا يبصره من خلال ذوقه أو معرفته ببصائر الشعر وطبيعة لغته.

يؤكد هذا الكلام حازم القرطاجني بقوله: (وليس ينبغي أن يتعرض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم، فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام، وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفًا به في الحقيقة)[1].

فأما حكم قدامة على بيت عروة فليس فيه إخلال بالصحة المعنوية التي يريدها قدامة؛ لأننا إذا نظرنا إلى الجانب الحقيقي فإن قاتل نفسه في السلم أو في الحرب مجرم؛ لأنه يقتل نفسه، وهنا يصبح التحكيم للشعر للجانب المعنوي هو الجوهر لدى الناقد، ومن خلاله يحاكم الشاعر، ويبحث عن الحذف الذي يسد به مبدأ التناقض المعهود به لدى المتكلمين والفلاسفة.

إن فضيلة البيت في إيحائه، وبعده عن المباشرة، حين تذهب النفس معه كل مذهب، وهذا هو الذي يصدق فيه قول الإمام عبد القاهر (والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن)[2].

(١) منهاج البلغاء، ص: ١٤٤.

(٢) دلائل الإعجاز، ص: ١٤٦.

إن تعميم الشاعر وتركه لبيان مكان القتل في الشطر الأول، يوحي بأن اهتمام الشاعر وتعجبه يتجه أكثر نحو الأشخاص بدليل تقديم (لهم)، ثم يأتي مكان القتل ومحله درجة ثانية من التعجب.

وكذلك في بيت عمر بن ربيعة، فإن سبب هذا هو أخذ الشعر مأخذ الحقائق والأخبار الصادقة، وإغفال طبيعته في غمرة البحث عما يتقوّم به المعيار النقدي من الشاهد والمثال، وابن طباطبا إن لم تدل الإيماءة عنده على هذا المضمون، فإنها تدل عليها عند عمر الذي عرف الشعر والهوى معًا[1].

فالهوى والغزل مما يقوم على الإشارة القليلة وطرف العين، وهذه الألفاظ يعيشها شعور غير الواعي لدى الشاعر، ويتركها قليل الإشارة استنادًا على ما بين المحبوبين من إشارات ظاهرة بسيطة تحوي في رمزية ألفاظها صورًا مكثفة للذكريات، واللوم، والعتاب، وكذلك نثر لغة الحب الذي يملأ البيت دون أن تكون هناك لغة سوى الإيماء بالكف، وهذه المعاني قد لا توجد في قاموس اللغة العلمية التي يحتكم إليها بعض النقاد، إنها الدلالة السياقية الخارجية النفسية التي تفرض وجودها من خارج ألفاظ اللغة التقعيدية.

وأما بيت عبد الرحمن القس، فإن كلام قدامة في موضعه لو كان الأمر إخبارًا عن حقائق العلوم، أما وأنه تعبير عن لوعة الشاعر وبث لعاطفته الصادقة تجاه محبوبته، فلا يتأتى وصفه بالتناقض؛ لأنه نتاج نفس، والنفس مجموعة من الزفرات المعبرة عن أحوال متقلبة، تعبر عن المعنى دون وعي بالحقيقة اللغوية وزمنها الحقيقي، وهذه هي طبيعة الشعر ولغته، فـ(القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية، ولا الخطابية، ولا المغالطية)[2].

---

(١) مآخذ البيانيين، ٩٣.

(٢) رسالة في قوانين صناعة الشعر، الفارابي، نشرت مع كتاب فن الشعر لأرسطو، ت: د. عبد الرحمن بدوي، ص: ١٥١.

فإحساس عبد الرحمن بن عبد الله الصادق بصاحبته جعله يسبق إلى القبر، حيث إن مجرد سماعه بنزعات الموت، أو مقدماته بصاحبته لا يملك نفسه، فتفيض روحه قبلها.

إن جمال التعبير عن هذا الإحساس هو الذي يرسم الصورة الصادقة للشعور الذي يعيشه الشاعر، وهو الذي يملك أن يتلاعب بالزمن للأفعال والتعبير عن الأحداث، وهذه سنة معهودة في العربية، فالفعل الماضي يستعمل للمستقبل حين تحقق وقوع الفعل، وكذلك ما يسميه البلاغيون مجازًا باعتبار ما سيكون أو باعتبار ما كان، فلا وجه للصرامة التي انتهجها قدامة حيال هذا البيت سوى تقرير قاعدة الاستحالة والتناقض الذي بنى كتابه وتحليلاته عليها.

على أن السبق لا يلزم أن يحمل على حقيقته، فهو ميت وإن كان من بين الأحياء؛ لأن الحركة لا تعني عنده الحياة بقدر ما تعنيه المشاعر والانفعالات والارتباط الصاحبة[1].

إن مذاهب الكلام في الشعر لا يعود إلى إطار واحد بل يعود إلى كل من له علاقة بالموقف؛ لذا يقول حازم: (والأقاويل الشعرية أيضًا تختلف مذاهبها، وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة، أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هو أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له)[2].

إن الشاعر يضيع جماله بين هؤلاء؛ لذا بالقدر الذي نقبل اشتغال أهل الفنون في تتبع قضاياهم يجب ألا تأسرنا تلك الأحكام في رد الشعر أو قبوله.

---

(١) ينظر: مآخذ البيانيين، ص: ٣٣١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م، ص٣٤٦.

وإذا كان الشاعر لا يعذر بوقوعه في الزلل، فإن على الناقد أن يستوعب المعنى في أكثر من احتمال، إذ كيف يخطِّئ الناقدُ الشاعرَ بهذه السهولة وهو يستقي نبع اللغة وشاهدها من ألفاظه وبيانه، وإن التعجل في تخطئة الشاعر نزع للثقة في العربية وأهلها.

وبهذا، يتضح أن لغة الشعر تقتضي نوعًا مختلفًا من التراكيب، تفرضه طبيعة التجربة الفنية التي تعبر عنها هذه اللغة؛ فغير الواعي هو الذي يناسب رمزية اللغة والإفراط في المبالغة، وإيحاءات الألفاظ وظلالها، وهذا ما يجعل محاكمة النص الشعري للحقيقة الواقعية أمرًا لايتسق مع الأدب وجماله؛ لذا، فإن كثيرًا من الأحكام النقدية انطلقت من ربط الشعر بالحقيقة والعقل، فأخفى كثيرًا من الجماليات، وكذلك محاكمة الشاعر من خلال الواقع أو التصور العام.

وهذا، لا يعني أن نترك الشاعر يسرح في التلاعب الشرعي واللغوي والعقلي دون تنبيه ولا بيان، لكن يجب أن يكون مع هذا الحكم احتمال لقبول ما جاء عنده إذا كان يتناسب مع سياق الموقف أو قرائن السياق، وألا تكون المحاكمة العقلية هي المبتدأ في بيان الحكم النقدي، أو تمنع من وجود جماليات النص الشعري إذا كان له اعتبار من جانب الذات الناطقة المبدعة.

المراجـــع:

- الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، د. مصطفى سويف ، طبعة دار المعارف- مصر، الطبعة الثالثة.
- إعجاز القرآن، الباقلاني، ت: أحمد صقر، طبعة دار المعارف- مصر.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، ط: دار الملايين، -بيروت، ٥/ ١٢٤.
- البديع في نقد الشعر، أسامة منقذ، ت: محمد بدوي، حامد عبد الحميد، ط/ مكتبة البابي الحلبي- مصر.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ط:دار الشروق-الأردن، ٢٠١٢م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ط: دار المعارف، ص: ٢٥٠.
- التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل، طبعة دار العودة- بيروت، الطبعة الرابعة، سنة ١٩٨٨م .
- جمهرة الأمثال، العسكري، ط:دار ابن حزم -بيروت، ١٤٢٩هـ.
- خزانة الأدب، البغدادي، ت: عبد السلام هارون، طبعة مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة، ١٤١٨هـ.
- الخصائص ، ابن جني،
- دلالات التراكيب، د. محمد محمد أبو موسى، طبعة مكتبة وهبة- مصر، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت:محمود محمد شاكر، طبعة دار المدني بجدة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ.
- دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، الناشر: المركز الثقافي العربي- بيروت، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٧م

- ديوان الفرزدق، شرح علي فاعور، ط: دار الكتب العلمية- بيروت ١٤٠٧هـ.
- ديوان المتنبي، شرح العكبري، ت: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، طبعة دار المعرفة- بيروت.
- ديوان امرئ القيس، شرح السكري، ت: د.أنور عليان أبو سويلم، ود:محمد علي الشوابكة، طبعة مركز زايد للتراث- الإمارات، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ.
- ديوان ذي الرمة، ت: عبد الرحمن الصطاوي، ط: دار المعرفة-لبنان، ١٤٢٧هـ.
- ديوان عروة بن الورد، ت: أسماء أبو بكر محمد، ط: دار الكتب العلمية.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ت: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط: المكتبة الأزهرية للتراث.
- ديوان قيس بن الملوح، ت: يسري عبد الغني، ط: دار الكتب العلمية- بيروت، ١٤٢٠.
- ديوان كثيّر، ت: إحسان عباس، ط: دار الثقافة-بيروت، ١٣٩١هـ.
- رسالة في قوانين صناعة الشعر، الفارابي، نشرت مع كتاب فن الشعر لأرسطو، ت: د. عبد الرحمن بدوي.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ط: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ت: أحمد محمد شاكر، طبعة دار المعارف-مصر.
- الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي، ط: دار الفكر المعاصر- لبنان، ١٤٢٠.
- العلم والشعر، ريتشاردز، ت: د. مصطفى بدوي، ط: مكتبة الأنجلو المصرية،
- في الأدب الحديث ونقده، د. عماد علي سليم الخطيب، طبعة دار المسيرة- عمان، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ.
- الكامل في اللغة والأدب، ابن المبرد، ت: أحمد محمد كنعان، طبعة دار الفكر العربي- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م

- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ت:محمد أمين الخانجي، طبعة مطبعة محمود بك، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.
- الكليات، أبو البقاء الكفوي، ت: عدنان درويش، محمد المصري، ط: مؤسسة الرسالة- بيروت، ١٤٣٣هـ.
- لغة الشعر "دراسية في الضرورة الشعرية" د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط:دار الشروق، ١٤١٦هـ.
- مآخذ البيانيين على النص الشعري، د. صالح الزهراني، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى بمكة، ١٤١٢هـ.
- المحتسب، ابن جني، ت: علي النجدي ناصف ود. عبد الفتاح شبلي ط: دار سزكين ، ١٤٠٦هـ
- مدخل إلى التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، ط: دار الطليعة –
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية) د.سمير حجازي، طبعة دار التوفيق- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ.
- من أسرار اللغة، د.إبراهيم أنيس، ط: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م.
- مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، د. وليد قصاب، طبعة دار الفكر بدمشق، الطبعة الأولى ، ١٤٢٨هـ.
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفد ديتشس ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس ، طبعة دار صادر- بيروت، ٢٠٠٧م .
- مناهج النقد الأدبي، إيليزابيت رافو رالو، ت: الصادق قسومة، ط: دار سيناترا- تونس، ١٩٩٩م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، ت محمد الحبيب ابن الخوجة،

طبعة دار الغرب الإسلامي- بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ت: محمد حسين شمس الدين، ط: دار الكتب العلمية- لبنان، ١٤١٥هـ.
- نزهة الألباء في طبقات الأدباء، ابن الأنباري، ت:د.إبراهيم السامرائي، ط: مكتبة المنار.
- نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر العلوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، طبعة دار الشروق، الطبعة الثامنة، ١٤٢٤هـ.
- النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته،د. حلمي محمد القاعود، طبعة دار النشر الدولي- الرياض ، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ.
- نقد النثر، قدامة بن جعفر، طبعة دار الكتب العلمية- بيروت، ١٤٠٠هـ.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة المكتبة العصرية- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ.