مُقَدِّمَة في مَنَاهِجِ النَّقْدِ الأدَبِي وتَحْلِيلِ النِّصِّ

الدكتور

عصـــام محمـــود

الطبعة الأولى

2014 م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر

تليفاكس – 5404480 – الإسكندرية

obeikandl.com

obeikandl.com

obeikandl.com

obeikandl.com

المناهج النقدية هي وسائل مهمة في تحقيق قراءة جيدة علمية للنص الأدبي، وليست غاية في ذاتها، فالهدف من دراساتها أن تجعلنا نقوم بالنقد الأدبي بطريقة علمية منهجية، حتى لا يكون هذا النقد مجرد انطباعات أو آراء شخصية قائمة على غير منهج علمي محدد، كما تسمح بوصول نتائج البحث إلى نتائج علمية حقيقية غير عشوائية.

المنهج من مادة نهج ومعناه الطريقُ نَهْجٌ: وطُرُقٌ نَهْجَةٌ، وسبيلٌ مَنْهَجٌ: كَنَهْجٍ. ومَنْهَجُ الطريقِ: وضَحُه. والمِنهاجُ: كالمَنْهَجِ. وَفِي التَّنْزِيلِ: لِكُلٍّ جَعَلْنا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهاجاً "[1]، فهو الطريق والوسيلة التي نستخدمها للوصول إلى هدف.

وقد مر هذا المصطلح بثلاثة مراحل منذ نشأته؛ فقد ارتبط بداية بالفكر اليوناني القديم، واستمد المنهج معناه من كلمة(**logic**) التي تعني العقل، أي بالمنطق العقلي في التفكير، فهو مصطلح يعتمد على العقل والتفكير المنطقي ليستخرج النتائج.

ثم قامت الثورة الفرنسية في عام 1789م، ومعها حدثت الثورة في العلم فقد بدأت المدرسة النقدية في الغرب مع بداية ظهور مجموعة العلوم الإنسانية مثل علوم الاجتماع والنفس والتاريخ وغيرها، ومعه بدأ ظهور ما يعرف بالقوميات والثقافات المتعددة التي نما معها الإحساس بالآخر، وبدأ مصطلح المواطن العالمي يظهر عند كثير من النقاد في الغرب مثل (جوتة) الألماني، ومع هذه الدعوة بدأت الصحوة الكبرى فيما عرف بالتعرف على الآخر فظهر مصطلح الأدب المقارن عام 1827م، كنهاية لمرحلة طويلة من الصراعات بين الآداب الغربية المختلفة مثل

1 - ابن منظور: لسان العرب: 2\383

الصراع بين الألمانية والفرنسية والإنجليزية والأسبانية، ومحاولة كل أدب إبراز تفوقه على الآخر.

وقد سعى الباحثون في مجال البحث الأدبي إلى الوصول إلى مناهج وأساليب تسهم في جعل البحث الأدبي يقف على قدم المساواة مع هذه النجاحات، ولا نستطيع أن نجزم بمقدار هذا النجاح أو مدى تحققه؛ فبالرغم من وجود اتجاهات نقدية جديدة، كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية وعلم النص، فإن مجال البحث الأدبي مازال يخضع بصورة كبيرة إلى الذوق الخاص للناقد وتمكنه من أدوات منهجه وسعة أفقه اللغوية.

وبعد الثورة الفرنسية دخلت العلوم الإنسانية مرحلة تطور سريعة بظهور العلوم الإنسانية المختلفة مثل؛ علم الاجتماع وعلم النفس، وارتبطت هذه العلوم ببعضها في البداية فلم يكن من السهل الفصل التام بينها حتى إن المناهج النقدية الحديثة التي تعتمد على اللغة مثل الأسلوبية والبنيوية اعتمدت في عملها على نظريات علماء الأنثربولوجيا، وكانت بدايات هذه المناهج مع دوسوير الذي درس اللغة ومفهومها والفرق بين اللغة والكلام وآلية إنتاج الكلام.

وبعد هذه النجاحات العظيمة التي تحققت في العلوم التطبيقية في عصر النهضة الأوربية ارتبط المنهج بحركة التيار العلمي .وظهر ما يعرف بالمنهج التجريبي(اختبار المنهج) وبرز جليا في الواقعية الطبيعية .

فقد قطعت المناهج الأدبية طريقا طويلا حتى تصل إلى ما وصلت إليه الآن، بداية من الكلاسيكية حتى الرومانسية، ثم الواقعيات المختلفة الأولى والطبيعية والاشتراكية، ثم تطور فن النقد حتى دخل مجال التحليل المعملي كما حدث في الطبيعية، ثم شعور

النقاد بضعف العلوم الإنسانية إزاء النجاحات التي تحققت في مجال الطبيعة والفيزياء التي حققت قفزات واسعة، ومن هنا حاول النقاد الغربيون الوصول إلى منهج علمي يكفل لهم تحقيق هذه الغاية.

ومع هذا الصراع كانت الرومانسية قد بدأت تتهاوى في مجال الفن، وبدأت تفقد عرشها مع ظهور التقدم التكنولوجي الذي حول الخيال إلى حقيقة، وجعل من بساط الريح عجلات القطار التي تنهب الطريق الطويل في سويعات قليلة، فانهار في مواجهة الواقعية التي بدأت تظهر مع مقالات **شامفلوري** 1875م، وكتابات **فلوبير** في **مدام بوفاري** الذي أظهر وحشية البشر، ورأينا واقعية **جوناثان سويفت** في روايته الشهيرة **رحلات جاليفر**، حيث تعمد إبراز وحشية البشر في كل رحلة من رحلاته، وجعله وحشًا قذرًا أطلق عليه(**الياهو**)، **وأنا كارنينا** للكاتب **ليو تولستوي**، ودكتور جيكل ومستر هايد للأديب الإنجليزي الشهير روبرت لويس ستيفنسون، وكيف كان الكتاب في تلك المرحلة يرون الإنسان أقرب للوحش.

أما النقد فقد حمل معاني متعددة منها أن تعيب الناس وتظهر نقائصهم؛ فروى ابن منظور حَدِيثِ أَبي الدَّرْدَاءِ الذي قَالَ فيه: إِنْ نقَدْتَ النَاسَ نَقَدُوكَ وإِن تَرَكْتَهُمْ تَرَكُوكَ" ثم شرح المعنى بقوله: " مَعْنَى نَقَدْتَهُمْ أَي عِبْتهم واغتَبْتَهم قَابَلُوكَ بِمِثْلِهِ، وَهُوَ مِنْ قَوْلِهِمْ نقَدْتُ رأْسه بإِصبعي أَي ضَرَبْتُهُ ونقَدْتُ الجَوْزَةَ أَنقُدها إِذا ضَرَبْتُهَا، وَيُرْوَى بِالْفَاءِ وَالذَّالِ الْمُعْجَمَةِ، وَهُوَ مَذْكُورٌ فِي مَوْضِعِهِ. ونقَدَتْه الحيَّةُ: لدغَتْه".[1]

1 – السابق15\ 279

وحمل النقد معنى النقود وتمييزها، "فالنقد لغة خلافُ النَّسيئة. والنقْدُ والتَّنْقادُ: تمييزُ الدراهِم وإِخراجُ الزَّيْفِ مِنْهَا[1]".والنقود قديما كانت تسك من المعادن النفيسة كالذهب والفضة، بما يوحي بالقيمة العالية التي كان يحملها معنى النقد ومن ثم الناقد، والنقد هو عيب الناس وبيان نقائصهم واغتيابهم، ومن ثم فقد انتقلت هذا المعاني مجتمعة إلى الشعر والنقد ، وهذا ما أكده حديث خلف الحمر الذي نقله ابن سلام في كتابه فقال:" وقال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك قال إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه" (2، فنلاحظ أن المثال الذي ضربه لبيان أهمية نقد الشعر ودوره ارتبط بالنقود.

يدعم هذا الرأي أيضًا استمرار هذا المفهوم في القرن الرابع الهجري عندما اختار **ابن طباطبا العلوي** "عيار الشعر" عنوانًا لكتابه التنظيري في الشعر. وشهد هذا القرن أيضا تحول مصطلح النقد إلى الشعر تحولا كاملا عندما اختاره **قدامة بن جعفر** عنوانا لكتابه" نقد الشعر" بما يعد إقرارًا تامًا باعتماد هذا المصطلح في مجال تقييم الشعر والحكم عليه من حيث الجودة والرداءة.

---

1 – ابن منظور 3\ 425

2 – الجمحي: طبقات فحول الشعراء (7/1)

وقد تطور مفهوم النقد عن الماضي فلم يعد تقييما أو تقويما لكنه أصبح إضاءة وقراءة ثانية للنص فلا شك أن الأمر في الفن لا يخضع للقواعد خضوعا تاما ؛ فأهمية الإبداع تكمن في خروجه عن القواعد ولو وضعت للنص قواعد لصار تقليدًا لا إبداعا، والناقد لا يضع القواعد ثم يقيس النص عليها بل هو يستنتج القواعد من الفن ذاته، فماهية الإبداع لا تخضع لقواعد الصرف أو النحو أو القواعد الرياضية وإنما تخضع لجماليات النوع الأدبي، والتي تختلف في كل جنس أدبي على حدا.

obeikandl.com

المنهـــج الفني

المنهج الفني منهج قديم بل لا نبالغ إذا قلنا إنه المنهج النقدي الأول في الدراسات النقدية، وظهر استخدامه جليا واضحا عند كثير من النقاد العرب القدامى منذ العصر الجاهلي، ومنه المحاكمة بين علقمة الفحل وامرئ القيس، وهذه القصة رواها ابن قتيبة في الشعر والشعراء في مطلع حديثه عن علقمة فقال:"علقمة بن عبدة هو من بني تميمٍ جاهلي، وهو الذي يقال له علقمة الفحل، وسمي بذلك لأنه احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أم جندب لتحكم بينهما، فقالت: قولا شعرًا تصفان فيه الخيل على روى واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خَلِيلَّي مُرَّا بِي على أُمِّ جُنْدَبِ لنَقْضِيَ حاجاتِ الفُؤَادِ المُعَذَّبِ

وقال علقمة:

ذَهَبْتَ منَ الهِجْرَانِ في كُلّ مَذْهَبِ ولم يَكُ حَقّاً كُلُّ هذا التَّجَنُّبِ

ثم أنشداها جميعاً، فقالت لامرىء القيس: علقمة أشعر منك، فقال: وكيف ذاك؟ قالت: لأنك قلت:

فللسَّوْطِ أُلْهُوبٌ وللسـاق درَّةٌ وللزَّجْرِ منه وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأَدْرَكَهُنَّ ثانِياً من عِنانِـهِ يَمُرُّ كمَرِّ الرائِحِ المُتَحَلِّـبِ

فأدرك طريدته وهو ثانٍ من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساقٍ، ولا زجره، قال: ما هو بأشعر منك ولكنك له وامقٌ! فطلقها

فخلف عليها علقمة، فسمي لذلك الفحل"[1]، وهذه القصة توضح أيضا أن هناك في العصر الجاهلي مستويات للجودة في النصوص الشعرية، على أساس فني نقدي مميز من خلال تحديد نوع من المعايير للمفاضلة بين الشاعرين على أساس وحدة الموضوع والوزن والقافية.

الهدف من دراسة النص الأدبي :

الوقوف على الجماليات التي أبدعتها الذات عند الأديب في نصه وما تجلى فيه حتى رأينا انعكاس ذلك في المتلقي وتأثره به.

والمنهج يقوم على أسس فنية مميزة لا يختلف عليها النقاد تعد قواعد له وهي:

1. تمييز الجنس الأدبي:

فالأدب أنواع مختلفة ولكل جنس أدبي صفات تميزه، قد لا نعرف هذه الصفات بشكل محدد، لكننا بمجرد مشاهدة العمل نستطيع تصنيفه، فالشعر يختلف من حيث الشكل أولا عن الرواية والقصة وكذلك المسرح وهكذا، ووظيفة الناقد الأولى هي تصنيف العمل الذي أمامه (محل النقد)، حتى نستطيع بعد تحديد جنسه استخدام الأسلوب المناسب في التعامل معه .

2. توضيح القيم الشعورية والتعبيرية وانطباقها على القواعد.

بعد تصنيف النوع الأدبي تأتي الوظيفة الثانية للناقد، فلكل جنس أدبي قواعد خاصة تميزه وقيم شعورية يختص بها؛ فالأثر المنتظر من الشعر لا ينتظر أن يكون هو نفسه المنتظر من الرواية أو القصة

1- تَخَلَّبَ بَذُه عَوقاً سالَ عَوْقُه، ابن قتيبة:الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص:212 .213.

obeikandl.com

القصيرة أو المسرح، فالمسرح مثلا فن التأثير الفوري، ولابد للفنان الذي يصنع فنا أن يعبر عن القيم الشعورية المميزة لهذا الفن، وليس معنى هذا أن ألزمه بقواعد، بل الإبداع كسر القاعدة، لأن معنى الإبداع هو الإيجاد على غير مثال سابق ، إلا سمي مقلدًا، فالناقد يستمد قواعده من الفن لا العكس لأن النقد عمل تطبيقي أولا على نصوص مبدعة ثم تنظيري ثانيًا فيستخرج القواعد العامة والقيم الفنية من العمل الفني الموجود، ولذلك لابد للناقد أن يملك القدرة على التمييز بين الأنواع الأدبية، وقياس مدى التزام الفنان بالصفات المميزة الشعورية والتعبيرية المميزة لهذا الجنس من الفن، فدور الناقد هنا هو دور تقييمي لا دور مصحح أو مراجع،يقول ياكبسون:"إن الالتباس المصطلحي "للدراسات الأدبية" بـ"النقد"يدفع المختص في الأدب إلى تقمص شخصية الرقيب، وإلى استبدال وصف المحاسن الداخلية للأثر الأدبي بحكم ذاتي. إن تسمية "ناقد أدبي" في تطبيقها على عالم يدرس الأدب هي تسمية خاطئة،أيضًا مثلما هي خاطئة تسمية ناقد نحوي أو معجمي في تطبيقها على اللساني(اللغوي) فالأبحاث التركيبية والصرفية لا يمكن أن يحل محلها نحو معياري، وعلى غرار ذلك فإن أي بيان يفصِّل الأذواق والآراء الخاصة بناقد معين على الأدب الخلاق لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة"[1]

3ـ معرفة خصائص الأديب من ناحيته الفنية و التعبيرية

الأسلوب هو الرجل، ولكل فنان أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره، ويصبح الأسلوب مثل البصمة التي لا يمكن أن تتشابه مع غيرها،

1- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط 1 المغرب، دار توبقال للنشر 1988م، ص:25

والناقد الجيد هو الذي يتمكن من معرفة أسلوب الكاتب، فقد اعتبر "بالي" أن دور الأسلوبية يكون بدراسة القيمة العاطفية للأحداث اللغوية المميزة والعمل المتبادل والأحداث التعبيرية التي تساعد في تشكيل نظام وسائل التعبير، وينعكس هذا الدور في اللغة فيكون الاهتمام بوصف اللغة، والخروج بالقواعد العامة لها، ثم دراسة أسلوب الكاتب من خلال الوقوف على تميزه وقدرته في استخدام اللغة، وهذه قمة التلاقي بين المنهج الفني والأسلوبية.

والمنهج الفني الذي يرتكز على محورين أساسين:

أ ـ التأثر الذاتي من الناقد:

فلابد للناقد أن يتأثر بالعمل الفني سلبًا أو إيجابًا، حتى يمكنه الوقوف أمامه ونقده، فالعمل الذي لا يثير فضول الناقد ويستفز مشاعره ويستثير عاطفته النقدية، هو عمل لا يمكن أن يحظى بالنقد الجيد، وهذا المرتكز محل خلاف كبير بين كثير من النقاد؛ على اعتبار أن الذوق الفني غير كاف في النقد العلمي المنهجي، بل كان اتهام كثير من النقاد للناقد بأنه ذاتي ذوقي تأثري انفعالي، كما قال طه إبراهيم عندما ختم حديثه عن النقد في العصر الجاهلي بقوله: فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد والنقد كذلك كلاهما قائم على الانفعال والتأثر فالشاعر مهتاج بما حوله من الأشياء والحوادث والناقد مهتاج بوقع الكلام في نفسه وكل نقد في نشأته لابد أن يكون قائما على الانفعال بأثر الكلام المنقود[1]، فالنقد الفني يتوقف في منطلقه على تأثر الناقد بنص معين، يثير خياله النقدي، ويلهب حسه التذوقي،

1- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت 1985م، ص: 29.

obeikandl.com

والناقد الذي يتأثر ليس متلقيًا عاديًا بل هو متلق من نوع خاص، عنده ثقافته التي أهلته للوقوف على السمات المميزة للنص، وهذه الثقافة ليست وليدة اللحظة؛ فهي نتيجة لسنوات طويلة من القراءة والبحث الأدبي، والتعرض للنصوص المختلفة، فصارت عنده ذائقة نقدية، وخبرة ذاتية لا تتكون إلا لصاحب موهبة أصقلتها سنوات الخبرة، من هنا فإن التأثر الذاتي للناقد مطلوب حتى يمكننا الوثوق بهذا الذوق الفني المؤهل سنوات طويلة .

ب ـ عناصر النص الموضوعية والأصول الفنية:

وهذا المنهج ذاتي موضوعي، ذاتي من خلال الاختيارات الذاتية للناقد الذي يتأثر أولا بالفن الذي يتلقاه، وبدون هذا التأثر لن يبدع النقد، ثم موضوعي من خلال تطبيق الناقد للقواعد النقدية المتبعة في نقد هذا العمل الفني، وهو المنهج القبول منذ بداية الفن وتحليله لدى د ارسي الأدب، **وحتى يمكن للناقد الفني الوقوف على السمات المميزة للنص الأدبي الذي نتعرض له بالبحث والتحليل فإن علينا القيام بعدة خطوات:**

أولا: أولا يكون على الناقد تمييز النص الأدبي، وتحديد جنسه شعرا أو نثرا، وذلك من خلال رؤية الخصائص المعروفة لكل جنس أدبي والتي تميزه عن غيره من النصوص؛ فالشعر فن له خصائصه بل هو مجموعة من الفنون، وهذه الفنون هي فن المدح، الفخر، الهجاء، الوصف، الغزل، الرثاء، العتاب، الاعتذار، الحماسة، الحكمة، ولكل فن منها قواعده وسماته الخاصة؛ فما يصلح للمدح لا يمكن بالضرورة أن يصلح في الهجاء، وهو ما يعرف بتقاليد الوصف الشعري،

ومن ذلك اعتادت الذائقة العربية مثلا وصف الشجاع بالأسد وإن شذ في ذلك المتنبي في قوله:

ولَوْلا احتِقارُ الأُسْدِ شَبّهتُهمْ بها ولكِنّها مَعدودَةٌ في البَهائِمِ

فهذا تخريج عكسي للمعنى فيه الجمال الفني الذي كسر القاعدة التقليدية في المدح، بوصف الرجل الشجاع بالأسد، فالفن جماله خروجه عن القواعد الطبيعية، ودخوله فيها في آن، والفنان الناجح هو الذي يطبق تلك المعادلة الصعبة الخروج من التقليدية وعدم كسر قواعد الشعر المعروفة.

ولا يسمح للشاعر بتجاوز القواعد المتعارف عليها في إنتاج النص الشعري المعروف؛ فالنص العربي التقليدي في الشعر يكون عموديًا له وزن وقافية وقواعد مميزة له، وبخروج النص من هذه القواعد يكون هذا عيبًا في النص الأدبي، كأن يكون هناك كسر عروضي أو أخطاء في النحو أو في بناء الجملة بحجة التجديد أو الابتكار، وقد عاب بعض النقاد العرب القدامى خروج الشاعر عن قواعد الشعر المعروفة عند العرب .

ويجب على الناقد الفني المتخصص امتلاك المقدرة على التفرقة بين الأنواع المختلفة من النصوص الأدبية والتمييز الدقيق بينها قديمها وحديثها ، ومن فنون النثر قديما الرسالة، وهي أنواع منها السلطانية والإخوانية والرسالة الأدبية، المقامة، المفاخرات، رسائل الصيد، الإجازات العلمية، ومن فنون النثر المستحدثة الرواية والقصة والحديث الإذاعي والمقال الصحفي.

وهذه المعرفة لابد أن تكون تامة شاملة لكل خصائص النوع الأدبي فالرواية مثلا تختلف عن الحكاية أو السيرة؛ فهناك حدث وشخصيات وحوار وزمان ومكان، وتطور في الحدث يكون تطورًا طبيعيا، والصدف فيه لا بد أن تكون منطقية وطبيعية، مقبولة من المتلقي، ولذلك فهناك كثير من الأحداث الواقعية لا تصلح أن تكتب في قصة؛ لأن الناس لن تصدقها، على الرغم من وقوعها يقينا في الواقع المعيش.

والنقاد الجيد هو ذلك الناقد القابل للتطور وتقبل ظهور أجناس أدبية جديدة، وعدم التقوقع على الذات ورفض ما هو جديد بحجة أن السابقين قد أتوا على ما يمكن أن يكون موجودا، ولا مجال للجديد بعدهم، فقد ظهرت القصة والرواية والمسرحية والأقصوصة وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، وكلها أجناس أدبية موجودة في الساحة الثقافية ،ولا تمت للأجناس القديمة بصلة، ومن ثم فالناقد عند تعرضه لنقدها لابد أن يمتلك القدرة على استنباط القواعد النقدية الملائمة لدراساتها.

وقد رفضها كثير من النقاد في بدايتها، لأنها لا تتوافق مع القواعد الفنية التي رسخت في أذهانهم، لكن الواقع الثقافي يؤكد بقائها ووجودها ومن ثم فإنكارها لن يزيلها أو يغير من واقع وجودها الفعلي، لكنها بقيت وتطورت، وذهبت آراء النقاد أدراج الرياح لأن النقد يقوم على الإبداع لا العكس، والناقد الحق هو ذلك الناقد القادر على إيجاد آليات جديدة يضيء من خلالها جوانب النص لا أن يجعل من نفسه مدرسا والكاتب هو الطالب عنده والنص محل التصويب، فهذا التخيل يجعل النقد فوق الإبداع، وهذا غير دقيق، بل النقد إبداع موازي يضيء النص، ويسبر أغواره، ويقتحم عالمه ويرى ما لا يراه القراء العاديون .

وقد تحدثت كتب النقد القديمة عن تشبث بعض النقاد بآرائهم النقدية القديمة المبنية على أسس غير فنية فقال البحتري: سمعت ابن الأعرابي يقول- وقد أنشد شعرًا لأبى تمام: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل!"، ومقولة ابن الأعرابي تحمل نقدًا فنيًا خاصًا فإن ابن الأعرابي يحمل في ذاكرته قواعده النقدية التي حكمت على قيمة الشعر منذ العصر الجاهلي حتى بداية العصر الذي ظهر فيه أبو تمام وأضرابه ومعه تغير الذوق العربي والذائقة النقدية وهذا ما لم يعه ابن الأعرابي فعاش شعر أبي تمام ولم يهتم احد بمقولته.

يدعم هذا الرأي إصرار ابن الأعرابي على رفض الجديد لمجرد أنه جديد؛ فقد انتهى الشعر عنده عند زمن معين:" فحكى إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: أنشدتُ الأصمعي:

هلْ إلى نظرَةٍ إليْكَ سَبيـــلُ فيُبَلّ الصّدَى ويُشْفى الغَليلُ

إنّ ما قلّ منْك يكْثُرُ عندي وكثيرٌ ممّنْ تحِبُّ القَليــلُ

فقال: واللّه هذا الدّيباجُ الخُسرَوانيّ، لمنْ تنشدني؟ فقلت: إنهما لليلتهما فقال: لا جَرم واللّه إنّ أثر التكلّف فيهما ظاهر"[1].

ثانيــا: أن ينظــر الناقــد إلى الــنص الأدبــي نظــرتين؛ ذاتيــة، وموضوعية، النظرة الذاتية تلك النظرة التي تكون من متلق مثقف، وليس مجرد متلق عادي، هذا المتلقي يقرأ النص هواية لا احترافًا، فهو متلق تجاوز القارئ العادي إلى القارئ المثقف ذو العقلية التي تمكنه من تمييز النصوص وأنواعه ولكنها مرحلة أقل من مرحلة القارئ المتخصص.

1- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ت.

والثانية: من قارئ متخصص، وهو نوع آخر من القراء، يختلف عن السابق، فهو قارئ ناقد، يجمع بين الموهبة والثقافة والخبرة الفنية النقدية، قارئ مثقف لكنها ثقافة تخصصية، وليست مجرد قراءة حرة، يفحص النص بعين خبيرة غير عين المتلقي العادي أو المتلقي المثقف.

ثالثا: أن يوضح الناقد القيم التعبيرية في النص، وهي ألفاظ ودلالات لهذه الألفاظ، وتراكيب علوم وفنون تحكم هذه التراكيب، بهذا فالقيم التعبيرية والقيم الشعورية متلازمان في العمل الأدبي.

رابعا: أن يبحث الناقد القيم الشعورية الفنية في النص ومن ثم يجب أن يتمتع الناقد بهذه الأمور:

القدرة على النظرة الشاملة للأديب

ضرورة معرفة الطابع الخاص بالأديب.

معرفة الصدق الفني لدى الأديب والذي يعني صدق التأثر بالموقف وصدق التأثيرية في الناس .

سلامة الذوق الفني؛ فمن لم يكن ذوقه سليمًا لا يستطيع الوقوف على جماليات الفن ومن ثم تقبله ثم نقده.

دقة الحس والتأثر بالفن، والتجاوب مع الأثر الأدبي.

التجرد من الهوى، فلا يكون حكمه النقدي تبعا لهواه.

obeikandi.com

المنهج النفسي

يـرتبط علـم الـنفس بـالأدب ارتباطـا وثيقـا ، فكلاهمـا يعنـى بالإنسان؛ فعلم النفس يسبر الأغوار، للوصول إلى أسـرار النفس البشـرية التي ما زال العلم يقف عاجزًا عن اكتشافها ، بينما يسمو الفن بالمشاعر الإنسانية ، ويعبر عن مكنونها ، يقول الدكتور **محمد مندور**" "أما علاقة الأدب بـالفرد فتـدور حـول الحاجـات الإنسـانية الـتي يمكـن أن يشـبعها كفن جميل وكـأداة للتعبير عنـد الفـرد. وأهـم مبحـث هـو تحليل حاسـة الجمال عند البشر والبحـث عـن أصولها وأهـدافها المختلفـة والتمييـز بـين مفارقاتها فهناك الشيء الجميل أو اللطيف أو الجليل ومن حيث إن الأدب تعبير جمالي نفسي فعلى علم الجمـال الأدبـي أن يقـف عنـدنظرية انتقـال المشاعر]"[1].

فهذا المنهج يعـني بطبيعـة العمـل الأدبـي، وكيفيـة إنتاجـه العمـل الأدبي، وأثره في نفس متلقيه المنهج النفسي ما يلي :

ويعني بالإجابة على الأسئلة الآتية :

الفنان:

من هو الفنان؟ وما هي عوامل تميزه؟

ما هي بيئته وثقافته والظروف والعوامل التي أثرت في تكوين شخصيته الإبداعية؟ وعلاقته بأسرته، ما هي أفكاره وثقافته ومعتقداته؟

(1) محمد مندور: في الأدب والنقد، ص: 188.

obeikandi.com

طبيعة العمل الأدبي:

و يهتم بماهية الفن وكيفية إنتاجه، وتحديد عناصره المميزة له(ما الذي يميز الفن عن غيره؟)، وما الدوافع التي جعلت الأديب يبدع فنه؟ وأسهمت في إنتاجه.

تأثير الفن في المتلقي :

التأثير في المتلقي هو هدف الفنان، والذي لا يمكن أن ينكره فمن يدعي أنه يبدع الفن لذاته هو مجاف للحقيقة، وإلا لاحتفظ الفنان بإبداعه لنفسه، فكل إنسان ينتظر موقف الناس ورد فعلهم عند تلقيهم للإبداع، وهنا يأتي دور المنهج النفسي الذي يدرس التأثير الذي أحدثه الفن في متلقيه مع بيان العلاقة بين الفن المنتج والمتلقي وتحديد التأثير بدقة.

إن البحث الأدبي باستخدام المنهج النفسي يشمل كل فن له دلالة نفسية وشعورية عند كل من المبدع والمتلقي، وكل أثر نفسي في الفن ذاته مهما تكن طبيعة هذا الفن(مقروء مسموع مرئي).

وقد بدأت إرهاصات هذا التوجه قديما جدًا عند أفلاطون في موقفه من الفنّ، وطرده للشعراء من المدينة الفاضلة؛ لأنهم يؤثرون في نفوس الصغار ويفسدونهم، وبخاصة ما يجره الشعر من ضرر في تربية الناشئين، وخاصة ذلك اللون من الشعر الفاحش المليء بالأكاذيب المشجع على اللذات[1]، فقد كانت غاية (**التراجيديا**) في الشعر الحث على فعل أو الردع عن فعل[2]، وهو توجه نفسي اجتماعي، عند أرسطو

---

(1)- إحسان عباس: تاريخ النقد: 242.

(2)- ابن سينا :الشفا- المنطق (قسم الشعر): 34.

obeikandi.com

في الدراما عندما ألح على وجوب مراعاة الفنان لإثارة عاطفتي الخوف والشفقة؛ للوصول إلى ما عرف بنظريّة "التّطهير"[1]. وعند من تبعه مثل: أفلوطين، وهوراس، وبوالو، وهيجل، وكانط، وشوبنهور وبرجسون، وكروتشه. وعند علماء النفس، مثل: فرويد، ويونج، وأدلر، وبودوان، ومورون .وغيرهم .

ونلمح سمت هذا التوجه في النّقد النّفسيّ عند العرب القدامى، نذكر منهم: بشر بن المعتمر الذي قال :" خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع، واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصدًا، وخفيفا على اللسان سهلا. وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدنه"[2].

وقد ذكر هذا التوجه في الشعر بصورة واضحة عند **ابن قتيبة** في كتابه "الشعر والشعراء" عندما قال:" وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظغن على خلاف

---

(1) انظر أرسطو:كتاب أرسطو طاليس في الشعر(نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993، ص48.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: المحامي فوزي عطوي، الطبعة الأولى، 1968، دار صعب– بيروت:.85 .

ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لأئطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحل الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل"[1]. **وابن طباطبا العلوي في عيار الشعر، والقاضي الجرجاني "الوساطة" وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه" دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة وحازم القرطاجني في المنهاج.** بيد أن الانطلاقة الحقيقيّة للنّقد النّفسيّ، كانت في العصر الحديث في القرن العشرين على يد **العقاد** وهو أحد جماعة **الدّيوان**، عندما قدم دراساته في **العبقريات وابن الرومي وأبي العلاء**، ثم انتشر هذا المنهج ولقي رواجا كبيرا عند كثير من النقاد العرب المحدثين، وقد تميز طابع النقد في تلك الفترة بتركيز دراسة شعراء متميزين تجلّت النّزعة الفرديّة في شعرهم من أمثال **ابن الرومي وأبي العلاء المعري وأبي نواس**، وقد مزج الدكتور **عبد الملك**

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق/أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2002. (1/75 – 76).

مرتاض بين كلمتي التحليل والنفسي ونحت مصطلحا خاصا به أطلق عليه **التحلفسي**[1].

الأساس النظري:

يستمد النقد النفسي توجهاته النقدية في صورته الحديثة من النظريات النفسية التي يعتمد عليها في أطروحات **سيجموند فرويد، وجوستاف يونج، ومدرسة الجشطالت النفسية**، وهذه التوجهات الثلاثة تعد المرجع الأول للنقاد النفسيين حتى اليوم.

أ -أهم أفكار فرويد[2]:

نظرية التحليل Analytic View :

وفيها يقوم **فرويد** بتحليل عملية الإدراك في العقل الإنساني ويقسمها أربعة أجزاء، **وكل جزء مسئول عن طبقة من طبقات العقل:**

1. الوعي Conscious
2. ما دون الوعي Subconscious
3. ما قبل الوعي Preconscious
4. اللاوعي Unconscious

---

(1) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، الطبعة الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2007م، ص:140

(2) سيجموند فرويد)1939 1856(هو طبيب نمساوي، من أصل يهودي. يعتبر مؤسس التحليل النفسي وعلم النفس. اشتهر بنظريات العقل واللاواعي، وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي. كما اشتهر فرويد باستخدام أسلوب إعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية، فضلا عن الأساليب العلاجية، بما في ذلك استخدام حرية تكوين الجمعيات، ونظريته من التحول في العلاقة العلاجية، وتفسير الأحلام كمصادر للنظرة الثاقبة عن رغبات اللاوعي.

obeikandl.com

مستويات النفس:

قام فرويد بتشريح النفس ثلاثة مستويات، ينطلق منها إلى تفسير الفني وهي:

الهو : هو الجزء الأساسي الذي ينشأ عنه فيما بعد الأنا والأنا الأعلى، يتضمن الهو جزئين: جزء فطري: وهو الذي ينشأ عن طريق الغرائز الموروثة التي تمد الشخصية بالطاقة بما فيها الأنا والأنا الأعلى، وجزء مكتسب؛ وهي العمليات العقلية المكبوتة التي منعها الأنا (الشعور) من الظهور، ويعمل الهو وفق مبدأ اللذة وتجنب الألم، ولا يراعي المنطق والأخلاق والواقع وهو لا شعوري كلية وبناء على هذا تبرز الطاقة الجنسية (**Libido**) التي يستقي منها الفنان قوته وصلابته ورؤيته الغامضة وتعتمد على شهوته لا عقلانيته

الأنا: هي التي تسهم في تحديد العملية الشكلية، فالأنا كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالا بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا أن تقوم بإشباع بعض الغرائز التي تطلبها الهو ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا .

الأنا العليا: هي شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظاً وعقلانية، حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ، مع البعد الكامل عن جميع الأفعال الشهوانية أو الغرائزية، يمثل الأنا الأعلى الضمير، وهو يتكون مما يتعلمه الطفل من والديه ومدرسته والمجتمع من معايير أخلاقية، والأنا الأعلى مثالي وليس واقعي، ويتجه للكمال لا إلى اللذة – أي أنه يعارض الهو والأنا؛ لأنه مسئول عن

التطلعات الروحية التي تطرح أيديولوجيات أو الأساس الفكري للعمل.

تفسيره للرؤية والرموز:

قام فرويد في عمليات التحليل النفسي للأحلام **باللاوعي** وهو الإقرار بأن في كل منا صوتا طبيعيا قمعته الثقافة، ورغبات محظورة مكبوتة لكنها تعود إلى الظهور في الحلم[1].

ولذلك اهتم بتفسير رموز اللاوعي/ اللاشعور فأرجعها إلى الطاقة الجنسية، وهي نقطة رئيسة عند النقاد الذين استعاروا منه فرضياته الأساسية في عمل اللاشعور، والتعبير عن الرغبات الكامنة، بما عرف عنده بمصطلح (**التداعي**)**Association** وكيفية تشكل الرؤية في الأحلام بعمليات مثل:

الخلط المكاني Displacement :

وهو عدم القدرة على تميز المكان في الحلم فتختلط عليه الجهات والاتجاهات ويفقد القدرة على تحديد المواقع .

الخلط الكلامي Condensation:

وهو عدم القدرة على التحكم في الكلمات نتيجة اختلاط الأفكار في ذهن المريض النفسي فيقوم اللاوعي بالتشويش والتعمية على الوعي تحاشيا لإيقاظه.

---

(1) آن موريل النقد الأدبي المعاصر (مناهج – اتجاهات – قضايا)، ترجمة: إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى2008م، ص:54.

openkanar.com

(الفصام) splitting:

وهو يعني وجود نوع من الاستقلال في بعض الأفكار من اللاوعي عن الوعي، فتعمل منفصلة عنه في بعض الأحيان، وهي من المراحل الصعبة في المرض النفسي تلك اللحظة التي يزدوج فيها المريض، وينفصل عن نفسه فتصبح له شخصيتان **split personality** واحدة في الوعي هي التي يعيش بها بين الناس وأخرى في اللاشعور لا تظهر إلا في غياب الوعي .

وقد اعتمد فرويد في تفسيراته على الإعلاء من الطابع الفردي، والأنا الواحدة على حساب الشعور الجمعي، وتعامل مع الفرد بشكل أساسي باعتباره وحدة مستقلة دون ارتباطه بالمجموع.

كما أصر فرويد على إرجاع كل نشاط إلى القوى الجنسية المكبوتة، كما رأي أن الحقائق المرئية تمثل حقائق أخرى، فالحقيقة لها أكثر من صورة، ومن ثم فقد اهتم بدراسة الدور الدلالي دون الاهتمام به كظاهرة جمالية مستقلة.

ب- أهم أفكار يونج[1] :

يونج واحد من أهم تلاميذ **فرويد** الذين تأثروا بأفكاره النفسية بشكل كبير، وليس معنى هذا التأثر التبعية المطلقة في أفكاره وآرائه، لكنه استمد من أفكاره وطورها بصورة واضحة، بل إنه خالفه

---

(1) كارل جوستاف يونج طبيب نفسي سويسري ولد في 1875م، وكان والده رجل دين بروتستانتي، وتوفي في العام 1961م، وقد طور خلال فترة طفولته المنعزلة ميلاً للأحلام والتخيل والتي كان لهما بالغ الأثر على عمله في مرحلة الرشد. وبعد تخرجه في مجال الطب في العام 1902م من جامعات بازل وزيورخ، أصبحت لديه معرفة واسعة في الأحياء وعلم الحيوان وعلم الآثار ، بدأ عمله في جمعية الكلمة **word association** حيث إن استجابات المريض للكلمات الحاثة أو المنبهة تظهر ما أسماه يونج ب"العقد" المصطلح الذي أصبح له دلالته منذ أن أصبح عالمي الانتشار .دراساته واهتماماته هذه أكسبته شهرة عالمية وقادته إلى تعاون وثيق مع فرويد .

في كثير مما جاء به، ومن ذلك رأي **فرويد** في مفهوم "الطاقة الجنسية" التي ترجمها **يونج** إلى "دفقة حيوية "، كما رفض **يونج** فكرة الفردية في الإبداع اللاشعوري، ووفقا لنظريته فإن اللاشعور- وهو المنطقة المعتمة في الإنسان عند **يونج**- يتكون من جزأين، وهما؛ اللاشعور الفردي أو الذاتي والذي يحتوي على نتائج خبرة الفرد الداخلية، واللاشعور الجمعي وهو مستودع خبرة النوع الإنساني.

وقد عني **فرويد** بالنوع الأول عناية كبيرة، ومنحه الأولوية؛ اعتمادًا على أنه المتحكم بل المسيطر في كل تصرفات الإنسان في البحث، لكن يونج خالفه بل رأي أن هذا اللاشعور جمعي، فهو شعور مشترك بين كل الأشخاص، وهو عبارة تراث النماذج العظيمة التي تمثل القيم المثلي للإنسان، مثل نموذج الأم العامة، ونموذج الميلاد، ونموذج الموت، ويمكن فهم اللاشعور الجمعي عن طريق الأحلام والأساطير والطقوس والأساطير واستنبط منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللاوعي الفردي.

مفهوم النماذج العليا (Archétypes):

رأي يونج أن هناك صورًا عليا للرموز موجودة في أذهان كل أفراد المجتمع، هي صورة ابتدائية، تنتج بصورة لا شعورية، وتحمل عددًا هائلا من هذه النماذج لا تحصى، ولكنها ليست صنيعة هذا العصر أو فئة معينة، بل هي صورة شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، ومازالت تحيا في داخل كل منا، ولذا فإنه يعتبرها نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزة، وهي تقع في جذور كل شعر أو أثر فني ذي ميزة خاصة.

رفض يونج موقف فرويد الذي منح الجنسية الشاملة الجانب الأهم في تشكيل الفرد، وقلل يونج من أهمية الميول الجنسية في الحياة

الإنسانية وإن لم ينكر أهميتها، فقد وجد أن فرويد قد منحها جانبا كبيرا من الأهمية فيما أهمل جوانب أخرى ودوافع محفزة للنفس البشرية غير الجنس .

وانطلاقا من موقف يونج السابق فقد رفض كذلك موقف فرويد الدوافع الاجتماعية والثقافية والبيئية والدينية في تشكيل الشخصية، والتي تعود في نظر فرويد إلى دوافع غريزية، فالحب يرجع إلى الغريزة الجنسية، والإبداع مظهر من مظاهر تجليات هذه الغريزة والحرب يرجع إلى غريزة الموت التي هي النهاية الطبيعية للإنسان، بينما منح يونج هذه الدوافع قيمة كبيرة في بناء الشخصية وتشكيلها.

النظرة الشاملة: يقارن يونج عملية التحليل النفسي بالتشكيل الشعري بإرجاع الاثنين إلى رواسب نفسية لا شعورية وجماعية، أي رواسب تكمن في ذاكرة الجماعة وليس الفرد.

نموذج تحليلي عند يونج:

طرح يونج علاقة الإبداع باللاشعور الجمعي وحاول إثباتها من خلال تحليل الأساطير الشعبية، ومن ذلك رؤيته التي قدمها عندما قام بتحليل الأسطورة الصينية **"الحوت- التنّين"**.

تقول الأسطورة:"في يوم عاصف ابتلع الحوت- التنّين رجلا لكن الرجل لم يهلك، بل ظلّ هناك في أمعاء الحوت- التنّين فترة طويلة. وجاع الرجل. فأخذ يقتطع قطعًا من قلب الوحش ويأكلها. وحينها نفق الحوت- التنّين قرب الشاطئ، فخرج هذا الرجل من معدة الحوت- التنّين لكنه لم يخرج وحده بل خرج يجرّ وراءه جميع أسلافه من البشر الذين كان الحوت- التنّين قد ابتلعهم في أوقات سابقة .

توقف يونج عند هذه الأسطورة، واعتبرها تجسيدًا لفكرة البعث الإبداعي، وهي تلك اللحظة التي يتمكن فيها المبدع من الخروج من أفقه الضيق إلى الأفق الواسع الذي يشمل التجربة البشرية كلها، تلك اللحظة التي يتجاوز فيها المبدع نفسه، ويكسر التقوقع الذاتي، وتتشابه هذه الأسطورة مع قصة سيدنا يونس الذي ابتلعه الحوت ثم لفظه، فخرج يواصل دعوته إلى الله؛ حاملا تاريخا طويلا من الدعوة إلى الله، يمثل دعوة الأنبياء والرسل السابقين عليه، وهذا ما يعرف بالتراث الإنساني العالمي، فهي قصة إنسانية حدثت واقعًا، وتناقلتها الأجيال فأصابها التحريف؛ فالتجربة تبدو فيها الذاتية واضحة هي تجربة الشخص الذي ابتلعه الحوت – التنين، ولكنها ذاتية ممزوجة بأفكار وثقافات وخبرات النوع البشري كله.

جـ - مدرسة الجشطالت Gestalt :

ظهرت مدرسة الجشتالت في ألمانيا عام 1910 كرد فعل رافض للبنائية . أسسها ماكس فرتايمر Max Wertheimer[1]

---

(1) عالم نفسي ألماني ولد عام 1880 وتوفي عام 1943. مؤسس مدرسة الجشطالت. بعد تخرجه من درس الحقوق في جامعة براغ لثم اتجه إلي الفلسفة في جامعة براغ وبرلين وورتتزبورغ وحصل علي شهادة الدكتوراه في الفلسفة. عمل في التعليم حتى عام 1934 عندما غادر ألمانيا إلي الولايات المتحدة بسبب الأوضاع السياسية. في عام 1910 اكتشف ما دفعه إلي تأسيس مدرسة الجشطالت في علم النفس. لاحظ السروبوسكوب(جهاز قياس اهتزازات الثنايا الصوتية (وهو من الوسائل الحديثة في التشخيص الدقيق والمبكر لكثير من أمراض الحنجرة، فعملية إخراج= =الصوت بواسطة الحنجرة تتم عن طريق اهتزازات للغشاء المخاطي المبطن للثنايا الصوتية في واجهة أحد المخازن فاشتراه وبدأ تجاربه عليه واقتنع أن الحركة الظاهرية التي تولدها الرؤية المتتابعة لسلسلة من الصور الثابتة لا يمكن تفسيرها وفق أساس تكويني. طور

ومن أهم روادها **كوفكا وكوهلر، وفرتمر**. وتعني جشتالت بالألمانية "علم نفس الشكل"، وقد تأثر رواد مدرسة الجشتالت إلى درجة كبيرة بفلسفة "كانت" التي تؤكد أهمية العمليات العقلية وفاعليتها، وخضوعها لقوانين موجودة مسبقا. في المجال العلمي تأثر رواد الجشتالت بالتطور في مجال الفيزياء ومنها أفكار اينشتاين وفكرة قوى المجال، إلى درجة ما تأثروا أيضا بعلماء نفس الفعل وتحديدا بفكرة أن الكل لا يساوي العناصر .

ركزت مدرسة الجشتالت على دراسة الخبرة الذاتية الكلية:

اعتمدت البُنية النفسية بنظرة شاملة تقوم على إدراك صفة الكليات **Entities** وتُعارض التوجه التجزيئي الذي يبدأ من دراسة الأجزاء الأولية، على اعتبار أن تجميعها الآلي يؤدي إلى فهم الكل (كما في مدرسة فرويد)، بينما في هذه المدرسة تطورت رؤية بنيوية تبدأ من شمولية البنية النفسية، حيث لا تقوم الأحاسيس بدور يتعدى مجرد مفردات لهذه البنية . إن من أهم شروط البنية الجشطالتية هي:

أن لا يتناقض الجزء مع المجموع وبخاصة في الصفات ، كي لا يتشوه النظام العام الذي يشتمل على تنويعات متعددة ضمن صفة عامة واحدة.

مع كيلر وكوفكا وأعد نظام الجشطالت. طور فرتايمر بعد قدومه إلي الولايات المتحدة الأمريكية اهتماما شديدا في حقل التفكير دفعه إلي نشر بحثه الكلاسيكي "التفكير المنتج"(1945). ندد في هذا البحث بالتدريب غير المرن الذي يؤدى حسب رأيه إلي التفكير الأعمى غير المنتج. ويقوم الإثبات بأن بالإمكان تعليم الأطفال علي التفكير بواسطة شعورهم الداخلي. أهم ما نشره فرتايمر"بحوث في نظرية الجشطالت " (1921) وفيه ناقش المبادئ العامة لمذهبه الجديد.

هـذه الصـفة أو العلاقـة تخضـع لمبـدأ يشـبه القـانون العـام ينظّم الشكل ويربط أجزاءه في بوتقة واحدة، وربما تكون هذه البوتقة على مستوى الشكل بما يشكل نظاما شكليا أو تعبيرا تشترك أجزاء العمل في إيحائه.

علاقة النقد الأدبي بالنظريات النفسية:

نظريات فرويد (الفردية):

أصبحت نظرياته التي تمنح عملية الخلق الأدبي في العلمية الإبداعية هي المعتمدة في التحليل النفسي بصورة عامة، ومن ثم وجدت في مجال النقد الأدبي مجالا خصبا لتطبيق نظرياتها النفسية في النصوص الأدبية، **ومن أبرز النقاد الذين تبنوا نظريات فرويد في النقد الأدبي الفرنسي شارل مورون الذي يتلخص منهجه في النقاط التالية:**

محاولة كشف أسرار اللاشعور للكاتب ومن ثم تفسير آثاره.

التركيز على تداعي الأفكار اللاإرادية تحت بُنى النص الإرادية(تحليل المحتويات الشعورية في النصوص محل الدراسة) بغرض كشف علاقات خفية داخلية تزداد أو تخف درجة لا شعورها.

الوقوف على ما يعرف بالتداعيات ومجموعات من الصور الفنية الملحة (ربما اللا إرادية) التي يصر الفنان على الوقوف عندها طويلا، أي أن هناك أمر دائم يضغط بصورة مستمرة على شعور الكاتب.

التركيز على العوامل الاجتماعية التي تنهض بدور مهم في تكوين الشخصية الفنية للكاتب، وبخاصة تلك العوامل التي تكونت في مرحلة الطفولة.

تأثير النقد النفسي الجماعي (يونج) : يبحث الناقد في الفن عن النماذج العليا، تلك النماذج التي حظيت بمكانة عظيمة في هذه النوعية من الفن مثل المعلقات في الشعر الجاهلي أو أشعار المتنبي، ثم يقارنها بالعمل محل النقد، ويقف على مدى اقتراب هذا الفن من تلك النماذج العليا محاولا إيجاد " العلاقة بينهما أو القاسم المشترك الأعظم" الذي يجمع بينها، وهذا الأمر يرى فيه النقاد النفسيون من مدرسة يونج ما يعرف بـ(الرمزية الثابتة).

تأثر النقد الأدبي بنظرية الجشطالت :يمكن الوقوف على تطبيق هذا المنهج في كل ما يعني بالتشكيل البصري أي الفنون التي تعتمد على الصورة، فقد قدمت منهجية في الإدراك البصري على أساس فهم السمة العامة للكليات الأدبية أو الفنية؛ مما يعتبر في صلب عملية التذوق الفني للعمل، وتتلخص الفكرة في هذه النظرية بما يلي

تخليص الصورة أو الشكل من الإضافات حتى نصل إلى معالمه الأساسية، ضمن الصورة العامة.

محاولة وضع قانون أو صفة عامة مميزة للشكل .

استنتاج التعبير المتضمن في النص محل التحليل والذي يعتبر بمثابة الصفة المميزة للصورة الشمولية.

obeikandl.com

بعض التطبيقات النفسية في مجال الأدب :

وصية أمامة بنت الحارث لابنتها أم إياس:

أي بنية، إن الوصية لو تُرِكت لِفَضلِ أدبٍ تُرِكت لذلك منك، ولكنها تذكرة للغافل، ومَعُونة للعاقل، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لِغِنَي أبويها وشدَّة حاجتهما إليها كنتِ أغنى الناس عنه، ولكن النساء للرجال خلقْنَ، ولهن خلق الرجال. أي بنية، إنك فَارقْتِ الجوَّ الذي منه خَرَجْتِ، وخَلَّفْتِ العُشَّ الذي فيه دَرَجْتِ، إلى وَكْر لم تعرفيه، وقَرِين لم تألفيه، فأصبح بملكه عليك رقيباً ومليكا، فكوني له أمَةً يكُنْ لك عبداً وَشِيكا، يا بنية احْمِلِي عنى عَشْرَ خِصَالٍ تكن لك ذُخْراً وذِكْراً:

الصحبة بالقناعة، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة، والتعهُّد لموقع عينه، والتفقُّد لموضع أنفه، فلاَ تَقَع عينُه منك على قبيح، ولاَ يشم منك إلاَ طيبَ ريح، والكحلُ أحسنُ الحسن، والماء أطيبُ الطيب المفقود، والتعهد لوقت طعامه، والهدوء عنه عند منامه، فإن حَرَارة الجوع مَلْهبة، وتنغيص النوم مَبْغَضَة والاحتفاظ ببيته وماله، والإرعاء على نفسه وحشمه وعياله فإن الاحتفاظ بالمال حسن التقدير، والإرعاء على العيال والحشم جميل حسن التدبير، ولاَ تُفْشِي له سراً، ولاَ تعصي له أمراً، فإنك إن أفشيتِ سِرَّه لم تأمني غَدْرَه، وإن عصيت أمره أوغَرْتِ صَدْره. ثم اتَّقِي مع ذلك الفرح إن كان تَرِحَا، والاكتئاب عنده إن كان فَرِحَا، فإن الخصلة الأولى من التقصير، والثانية من التكدير، وكوني أشَدَّ ما تكونين له إعظاماً يكن أشد ما يكون لك إكراما، وأشد ما تكونين له موافقة، يكن أطولَ ما تكونين له مرافقة، واعلمي أنك لاَ تَصِلِين إلى ما تحبين حتى تُؤْثِرِي رضاه على رضاك، وهواه على هواك،

فيما أحببت وكرهت، والله يَخِيرُ لك، فحملت فسُلِّمَت إليه، فعَظُم مَوْقِعُها منه، وولدت له الملوك السبعة الذين ملكوا بعده اليمن.

التعليق :

تعكس هذه الوصية مفهوم الأم العالمي، تلك الأم التي تعنى بابنتها وتتمنى لها السعادة دوما، وهو نموذج إنساني موجود في كل المجتمعات، وتوضح هذه الوصية الاهتمام بالجانب النفسي للزوج فهي وصية اجتماعية حياتية قائمة على معالجة مشكلات النفس البشرية؛ فالنصائح التي وجهتها الأم لابنتها الهدف منها واضح هو تجنب غضب الزوج، ومحاولة اجتذابه نحو الزوجة، وقد راعت الأم الجوانب النفسية العامة لكل إنسان، ولا يمكن لأي شخص الاختلاف عليها، وهي نصائح نافعة لكل العصور، وهي نص سجل في عصره على أنه من جوانب طبيعة الحياة، وهي اللغة العادية المستخدمة في وقتها، ولم يكن القصد منها أن يكون نصا أدبيا، ولما فيه من نصائح غالية تجعل من يطبقها في وضع المؤثر والمحبوب، ونلاحظ أهمية توجيه النصيحة من الأم التي تخشى على ابنتها وتتمنى لها السعادة

عقدة أوديب :

وهي بصورة عامة الميل من الطفل الذكر إلى أمه، والغيرة من الأب، وهذا التعريف لهذه العقدة من قبل (**فرويد**)، وهو تعريف مأخوذ من المسرحية اليونانية القديمة "**أوديب ملكا**"للكاتب المسرحي اليوناني "**سوفوكليس**، وتتلخص أحداث المسرحية التي تدور أحداثها في مدينة "**كورنثة**"، وكان ملكها يدعى "**لايوس**" وتنبأ له كاهن بأنه سوف يقتل على يد ابنه، وهذا الابن سوف يتزوج من أمه ذات يوم، خاف الملك"**لايوس**" على نفسه، وعندما رزق بالطفل "**أوديب**" أمرَ واحدًا من

أتباعه أن يقتل هذا الطفل، ولكن الرجل عندما نظر في عيني الطفل عطف عليه، ولم يقتله بل سلمه إلى راعٍ في منطقة بعيدة، وكبر "**أوديب**"، وذات يوم كان" **أوديب**" يسير وقابل رجلا وتشاجر معه، وقتله، ثم تزوج زوجته، وكان هذا الرجل هو الملك **لايوس**، وزوجته هي أم (**أوديب**) أي أنها أمه، زوجة" **لايوس**"، وعندما اكتشفت الحقيقة قتلت الأم نفسها، وسمل **أوديب** عينيه.

هذه المسرحية تبدو غير منطقية في كثير من أحداثها، فهل يستجيب الملك لرؤية رآها في نومه فيضحى بابنه، ويأمر بقتله؟ ثم يأخذه الرجل المخلص للملك ولا ينفذ أمر الملك بحيث صار أحن عليه من أبيه، فيعيش ويصير من عامة الشعب، ثم تتوالى الأحداث غير المنطقية في المسرحية، فكيف لرجل من عامة الشعب أن يتقابل مع ملك ثم يتشاجر معه، كيف يسير الملك وحده؟ أين حراسة الملك؟ وكيف يتركون هذا الرجل يتقاتل مع مليكهم؟ ثم ما هو سبب الخلاف بين رجل من عامة الشعب وملك البلاد؟ ثم تلك الصدفة التي تجعله يتزوج من زوجة هذا الملك، التي هي أمه، فالصدفة هنا تمثل محور الأحداث وتطورها. وبدونها لا وجود للحدث الدرامي، هذه الصدف التي تجمعت واتفقت في حدث واحد تمثل إرادة القدر عند "**سوفوكليس**" ذلك القدر الذي يتحكم في مصائر البشر رغما عنهم، هذه الأمور لا تعني **فرويد** كثيرًا، لكنه يأخذ منها الفكرة العامة ويسميها **عقدة أوديب**، تلك العقدة التي تعني غيرة الابن على أمه من أبيه ورغبته فيها.

ولو طبقنا أفكار **يونج** لوجدنا أن هذه الفكرة راسخة في التجربة الإنسانية، وهي موجودة في الكتاب المقدس في قصة **موسى**

وفرعون، وكذلك في القرآن، بيد أن النص الإلهي يبرز تبريرات منطقية واضحة للقصة كاملة، فهو من قوم أقل شأنًا من قوم الملك، ويرى الملك رؤية تظهر ولادة طفل من العبرانيين يكون سببًا في نهاية حياته، فيصدر أمرًا بقتل كل طفل يولد من هذه الفئة، وهنا يكون إخفاء الطفل له مسوغ طبيعي، وزوجة الملك لا تنجب، وعندما يصلها الطفل تتمسك به، وتدافع عنه فتنقذه من الموت المحقق، ويكبر الطفل ثم يكون سببا في قتل الملك، وهو الأب الروحي الذي رباه، هذا الحدث استخدمه كتاب كثيرون في أعمالهم ومنهم **ديستايوفسكي** في روايته **الإخوة كرامازوف**، و**نجيب محفوظ** في روايته **عبث الأقدار**، وقد غابت الرؤية الدرامية عند **سوفوكليس** فبرز الحدث غير مترابطٍ، ولعبت الصدف المحور الرئيس فيه.

تقف عقدة **أوديب** في مواجهة عقدة أخرى هي عقدة "**إلكترا**" وهي الصورة الأخرى لعقدة **أوديب**؛ فهنا تميل البنت إلى أبيها دون أمها، وهي فكرة راسخة في الفكر الإنساني عامة برزت واضحة في مسرحية"**إلكترا**" لـ "**سوفوكليس**"، فكانت أم" **إلكترا** "قد اتفقت مع عشيقها على قتل الزوج والد"**إلكترا**"، غضبت "**إلكترا**"، وقررت الانتقام لمقتل أبيها فاتفق مع أخيها "**أوريست**" على قتل الأم والعشيق، ونجحت في ذلك.

مضمون هذه يختلف بصورة كبيرة عن مسرحية "**أوديب ملكًا**" فالحدث هنا منطقي أو شبه منطقي، ويحدث كثيرًا في كل زمان أن تعشق الزوجة غير زوجها، وتتفق مع العشيق على قتل الزوج، ورغبة أبناء القتيل في الانتقام من القاتل والقاتلة، لكن **فرويد** تناول هذا المضمون

من وجهة نظره النفسية الخاصة فحولها إلى عقدة نفسية، سماها عقدة" **إلكترا**" وتقوم على حب الابنة لأبيها وغيرتها من أمها .

الســادية: هــي عقــدة نفســية يســعى صــاحبها إلى التلــذذ بــآلام الآخــرين، وتكــون متعتــه رؤيــة ملامــح الألم الشــديد مرســومة علــى وجوههم، والأديب السادي هو ذلك الأديب الذي يتفنن في تعذيب أبطاله حتى يحصل على اكبر كمية من دموع قرائه.

ومن أهم الشخصيات التي ظهرت فيها السادية شخصية **إيفان** في **الإخوة كرامازوف** الذي كان يتمتع بخسارة أمواله في صالات القمار حتى يشعر بألم الفقر والحاجة، وشخصية **شهريار** في قصص ألف ليلة وليلة الذي كان يستمتع بقتل امرأة كل ليلة، ولعل شخصية **شيلوك** المرابــي اليهــودي في مســرحية **تــاجر البندقيــة لشكســبير** هــي أبلــغ الشخصيات تعبيرا عن هذه السادية حيث لم يطلب حقه نقودا وإنما طلب رطلا من لحم غريمه.

المازوكيــة: هــي عقــدة نفســية يتمتــع فيهــا الفــرد بــالألم ولا يشــعر بالمتعــة إلا مصــاحبة لــلألم، ولعلنــا لــو اطلعنــا علــى أشــعار شــعراء الغــزل العــذري تتضــح لنــا هــذه الصــورة جليــة؛ فيقــول جميــل بــن معمــر المشــهور بجميل بثينة نقف على نموذج حي لهذه العقدة:

وَإِنّــي لَأَرضــى مِــن بُثَينَــةَ بِالّــذي ... لَــوَ اَبصَــرَهُ الواشــي لَقَــرَّت بَلابِلُــه

بِــلا وَبِأَلّــا أَســتَطيعَ وَبِــالمُنى ... وَبِالوَعدِ حَتّــى يَســأَمَ الوَعــدَ آمِلُــه

وَبِالنَظرَةِ العَجلى وَبِالحَولِ تَنقَضي ... أَواخِــرُهُ لا نَلتَقَــي وَأَوائِلُــه

النرجسية:

حب الذات وعشق النفس، وهو مرض نفسي عندما تتميز الشخصية بالغرور والإحساس المبالغ فيه في الذاتية والأنا، والنرجسية من أسطورة يونانية قديمة عن نارسيس الذي نظر في الماء فرأى وجهه مرسوما على صفحته فعشق ذاته، واستمر في حب نفسه حتى قفز في الماء ليحتضن ذاته فغرق.

ويهتم الشخص النرجسي بمظهره وملابسه، ويرفض النقد ويصيبه بالغضب كما يسعده المديح والإعجاب بشخصه فشهوره بالعظمة يطغى على نفسه وهو لا ينتظر من الآخرين إلا تمجيده وتبجيله وتقدير مكانته النادرة بين عالم البشر.

ومن أمثلة النرجسية في الأدب شعر عمر بن أبي ربيعة، الذي كان يتغزل في نفسه في شعره بدلا من التغزل في المرأة:

قُلنَ يَستَرضينَها مُنيَتُنا ... لَو أَتانا اليَومَ في سِرٍّ عُمَر

بَينَما يَذكُرنَني أَبصَرنَني ... دونَ قَيدِ المَيلِ يَعدو بي الأَغَر

قالَتِ الكُبرى أَتَعرِفنَ الفَتى ... قالَتِ الوُسطى نَعَم هَذا عُمَر

قالَتِ الصُغرى وَقَد تَيَّمتُها ... قَد عَرَفناهُ وَهَل يَخفى القَمَر

ذا حَبيبٌ لَم يَعَرِّج دونَنا ... ساقَهُ الحَينُ إِلَينا وَالقَدَر

فَأَتانا حينَ أَلقى بَركَهُ ... جَمَلُ اللَيلِ عَلَيهِ وَاِسبَطَر

وَرُضابُ المِسكِ مِن أَثوابِهِ ... مَرمَرَ الماءَ عَلَيهِ فَنَضَر

المنهج الاجتماعي

الإنسان مخلوق اجتماعي الطبع، يستمد وجوده الحقيقي وقيمته من جانبه الاجتماعي، فالكون مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة التي هي نفسها من خلق المجتمع، يقول ابن جني:" أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1] ، فاللغة صنيعة المجتمع، والحياة هي الحقيقة الاجتماعية التي يمكن لنا معرفتها والتعمق في أسرارها عن طريق الفن. والأدب صنيعة الفنان، وهو عنصر من عناصر هذا من المجتمع، والأدب يكتب له يمثل الحياة، فيقول **إدوارد تايلور(1832- 1917)**، الأنثروبولوجي البريطاني في تعريفه للثقافة، :"الثقافة أو الحضارة بمعناها الأناسي الأوسع، هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في المجتمع "[2].

وقد ربط الدكتور **تمام حسان** بين الثقافة الاجتماعية والإنسان إذ يقول:"إن هذه الثقافة في جملتها يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية المختلفة التي يسمون كلا منها مقاما. وليس المقصود بالثقافة هنا التعليم والتثقيف وإنما المقصود ما يشمل مجموع العادات وطرق السلوك والمعتقدات، والفلكلور الشعبي والأحاجي، ووسائل التكسب والعواطف الجماعية، والنظرة إلي الأحداث والأشياء، وبحسب

1- ابن جني: الخصائص(33/1)

2- دوني كوش:مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د/قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص:- 20

openkandil.com

هذا الفهم الشامل لفكرة المقام يعتبر النص "المقال"- منطوقا كان أو مكتوبا- غير منبت عمن ساقه ومن سيق إليه"[1]

ولو عدنا للعرب قديما نجد أن أدبهم (وبخاصة الشعر) يمثل جانبا كبيرا من الحياة الاجتماعية العربية، فقد عرفنا تاريخ العرب وعاداتهم وتقاليدهم من شعرهم حتى صارت العبارة الشهيرة (**الشعر ديوان العرب**)، وقد آمن العرب القدامى بضرورة التعامل مع الأدب على أنه إنتاج جماعي فيقول **ابن سلام**:"وقال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه" [2]، فلم يكن العربي القديم ينتج شعره لنفسه بل هو نتاج مجتمع كلاسيكي يقوم على الجماعية وينبذ الفردية .

ومن أهم القضايا النقدية التي اعتدت على المنهج الاجتماعي تلك الرواية التي عاب النابغة فيها على حسان بن ثابت قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدةٍ دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرقٍ فأكرم بنا خالًا وأكرم بذا

التي عاب فيها النابغة على حسان خروجه عن قواعد المجتمع في قول الشعر.

والنقد الاجتماعي قديم قدم الإنسان؛ فقد نشا الاهتمام بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع مع نشأة الإنسان، ولا ننسى حديث **أرسطو** عن

1- د/ تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الثالثة، عالم الكتاب، القاهرة 1998، ص351

2- الجمحي: طبقات فحول الشعراء(7/1)

هذا الأمر باعتباره ينشغل بمحاولة توصيل هذا الإبداع لجمهور المتلقين، فيقول: "ويكفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين"[1] فسعادة المتلقي وسروره يحظيان بالأولوية عند المبدع منذ نشأ الفن، وذلك حتى يحظى ذلك العمل الفني بالأثر المرجو في المتلقي، ويحقق الهدف الذي من أجله ينتج الفنان عمله الفني، لأن "هدف إنتاج الفنان أو الروائي هو تحريك الناس تحريكا مباشرا كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر"[2].

فالذوق العام هو الميزان الذي يقاس به مدى نجاح الفنان في الوصول إلى المتلقي من عدمه، ومن ثم فإن مقدار ما يناله من قبول الجمهور لهذا الفن، وهو أمر فطن إليه الفنان القديم ، أي أنه ليس وليد اليوم فحسب، فقد تحدث عنه **أرسطو** في فن الشعر، وكان حديثه عنه من خلال إجابته على سؤال طرحه هو، وهذا السؤال هو كيف ينظم الشاعر شعره؟ ومن خلال إجابته على هذا السؤال نجده قد تحدث عن طريقتين لنظم الشعر، الطريقة الأولى هي التي نعتها **أرسطو** بالطريقة الجميلة، حيث قال:" إن أجمل التراجيديات ما كان نظمها معقدا لا بسيطا وما كانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة (لأن ذلك هو خاصة هذا الضرب من المحاكاة)، فظاهر أولا أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء، لأن هذا لا يحدث خوفا ولا شفقة بل يحدث غيظا وحزنا ، ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس

1- أرسطو :كتاب أرسطو طاليس في الشعر(نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993، ص7.

2- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، مكتبة الاسرة1998، ص225.

نعمى، فإن هذا ابعد شيء من التراجيديا، لأنه لا ينطوي على عاطفة إنسانية من خوف وشفقة "[1]، فإثارة عاطفة الخوف والشفقة في جمهور المشاهدين عند **أرسطو** هي الأساس الذي يستند عليه الشاعر في نظمه الشعر ، وهو الأمر الذي يحقق عنده ما عرف بنظرية التطهير، ومن هنا فهي معيار نجاح الفنان في نظمه، لأنه في هذه الحالة يكون قد أثر في جمهور المشاهدين تأثيرا بعيدًا يمتد فيما يأتي من حياتهم، وقد رفض – كما تبين في النص السابق- طريقة بعض الشعراء الذين ينهون التراجيديات بالنهايات السعيدة؛ وعلل **أرسطو** ذلك بكونها لا تترك الأثر المرجو في المشاهد بعد انتهائه من عملية تلقي العمل الفني.

إن جميع الأدباء يستمدون تجاربه ممن المجتمع متأثرين به، وفي الوقت نفسه يفرغون هذه التجارب في المجتمع ويؤثرون فيه؛ لأنهم يعيدون صنع هذه الصورة الاجتماعية بالشكل والوجه الذي يرغبون.

فالفن هو آلية من آليات التعبير عما يجيش في نفس المجتمع، أو كما يقول **دي بونالد** ((**الأدب تعبير عن المجتمع**))؛ فيراه الفنان (عين المجتمع) بصورة خاصة؛ تلك الصورة التي منحتها له موهبته الفنية في التعبير، أي أن الشاعر لا ينفصل عن مجتمعه، فالفن خلق المجتمع الذي نشأ فيه وابن شرعي له، هذه هي القاعدة الأولى في التعبير الفني، والعرب بطبعهم شعب متدين فلا يمكن الفصل بين الثقافة العربية والثقافة الإسلامية؛ فقد ارتبطت الثقافة العربية بالدين باعتبارها لغة مرتبطة بدين وعقيدة وفكر، ولا يمكنك الخروج التام عن هذه القاعدة بحجة حرية التعبير؛ وخروج الشاعر عن هذه المسلمة يحقق انفصالا تاما بين الفن ومجتمعه.

1- أرسطو :مرجع سابق، ص76.

obeikandl.com

ولنغير التوجه قليلا بعيدًا عن الشعر حتى تتضح الصورة. لو افترضنا أن كاتبًا كتب قصة من قصص المخابرات، يعبر فيها عن رؤية العدو، وهو يهزم مخابراتنا، ويستطيع نقل المعلومات كما يشاء، وظل الجاسوس يعيش بيننا، وهو يصول ويجول في أرضنا دون رادع، ما هو شعور الجمهور المشاهد؟ الرفض التام بالطبع للقصة، وانفصال الفنان عن مجتمعه بحيث تحول إلى معبر عن رؤية العدو، والتغني ببطولاته وانتصاراته، لكن يمكن التعبير عن هذه الفكرة بصورة أخرى كما عند أرسطو، ويكون الهدف كشف الأخطاء التي وقع فيها المجتمع حتى استمر هذا الجاسوس بيننا، وأسباب حصوله على كم كبير من المعلومات بسبب ثرثرة العاملين في المواقع الحساسة؛ أي أن الهدف هنا تربوي تعليمي، ويبرز لنا حدوث كارثة من خلال معرفة الجاسوس بمعلومة خطيرة نتيجة لهذا الخطأ، فالقصة هنا تحمل الجانب التعليمي في وجوب توخي الحذر، وخطورة ما نقول لا التغني ببطولة جاسوس العدو وجهاز مخابراته، نحن جمهور المتلقين في الحالتين سنغضب ونثور في الحالة الأولى سنثور على الكاتب الذي تجاهل مشاعرنا وداس بقلمه فوقها، والثانية سنثور على واقعنا المزق، ونحترز ثم نحترس من لساننا، ونفتش في عيون كل الناس عن الجاسوس الجديد، فالتحول في هذه الحالة إيجابي منتج مغير، مع ملاحظة عدم مباشرة التعليم أي تحول الفنان إلى ناصح وخطيب فهذا يخرج الفن من جمالياته، ويحوله عن وظيفته الجمالية التي خلق لها وبها.

والحالة نفسها في الجانب الشعري؛ لنفرض أن شاعرًا في العصر الجاهلي كتب قصيدة في قبيلته، ونعتهم بالحمق والجهل والبخل والجبن، هل يستطيع أن يسير آمنا في قبيلته؟! إن الفنان الذي يتجاوز في حق مشاعر جمهوره ينزع من نفوس متلقية قبول فنه وتأثرهم به، ولا فرق

هنا بين التجاوز الاجتماعي والتجاوز الديني، فالنتيجة واحدة وهي رفض المجتمع للفن بل معاداته، وهو هدف لا أظن فنانا يسعى إلى تحقيقه، ومن ثم فإن المقولة التي ذاعت في التفكيكية بموت المؤلف هي مقولة ميتة منذ لحظتها الأولى[1].

إن الفن الذي ينفصل عن مجتمعه هو نوع من الجنون لأنه يتكلم بلغة في غير بيئتها، فلن تجد لها صدى، كان يفتح شخص النار على جموع الناس وهو يتحدث عن السلام والمعايشة؛ وهذا الكلام لا يعد تراجعا في رأيي عن موقفي من حرية الشاعر، بل هو أمر فني نقدي؛ فالحرية غير مطلقة، فلست حرًا أن تجرح مشاعر الناس وتؤذيها في دينها ووطنيتها، والقاعدة هنا معروفة تنتهي حريتك عندما تبدأ حرية الآخرين، وتحليلي غالبا يكون تحليلا نقديا فنيا، ولا أميل إلى الهجوم على الفنان إذا وجدت له عذرًا، فالتمس البحث عن مخرج فني أو لغوي مهما تكن قيمته صغيرة أو غير واضحة، فالفن يحتاج إلى مساحة كبيرة من الحرية حتى لا يقيد أو يسجن بالقواعد والقوانين؛ فالفن يسير على لا قاعدة في التشكيل واستخدام الآليات اللغوية، وهنا تمكن جمالياته؛ فلو كانت له قاعدة لاستطاع كل الناس أن يكونوا فنانين،

1- موت المؤلف توجه من التوجهات النقدية الحديثة التي ظهرت مع البنيوية ثم زادت مع التفكيكية وهي تعني كما قال رينيه ويليك في مفاهيم نقدية إن المؤلف مثل ذكر النحل الذي لقح الملكة ثم مات فلا وجود فعلي له في النص سوى أنه وضعه، ومن ثم فلا دور له في عملية تقييم النص ونقده لأنه لا تقييم لغير موجود، وقد ظهر هذا التوجه بعد طغيان المنهج الأسلوبي الذي كان يعني بالمؤلف بشكل كبير على حساب النص، فهو رد فعل على موقف لكنه رد فعل عكسي خطير فالنص هو جزء من مؤلفه في فكرته ولغته وأسلوبه فلا يمكن لك أن تنفصل عن مجتمعك في نصك أو عن نفسك .

فلغته غير مباشرة ولا يقصد بها المعنى الحقيقي المراد بالكلام، فإذا قصد الفنان المعنى الحقيقي، وتحول إلى وسيلة لجرح مشاعر الناس، فهو ينتقل من الفن إلى السباب المحض.

والفهم الخاطئ للنظرية الأدبية وراء كثير من المشكلات التي نعاني منها حتى اليوم وسأضرب مثالا حديثا حينما طرح **جاكبسون** سؤاله الشهير :ما الذي يجعل من عمل ما أثرًا فنيًا؟ واستكمله من بعده **تودروف** فيما عرف بالشعرية الأدبية؟ وكان السؤال يدور حول السمات المميزة لنص ما لنخرجه من حيز النفعية إلى الأدبية، والنصوص الغربية لها طبيعتها، والشعر عندهم قريب من النثر في سماته، بعكس طبيعة الشعر عندنا؛ فالشعرية قصد بها السمات الفنية للنصوص الأدبية عامة، وترجمها بعضهم بالشعرية على أنها قواعد الشعر، كما ترجمنا كتاب **أرسطو** بفن الشعر، وما قصد الرجل هذه الكلمة قط بل كان يتحدث عن الأدب المشهور في عصره وهو الدراما، ولأن الدراما هي فن اليونان الأول في مقابل الشعر فن العرب الأول حدثت هذه المقارنة بين فني اليونان والعرب، وهي مقارنة غير دقيقة بالطبع لاختلاف طبيعة الفنين .

أما عن المنهج الاجتماعي فقد بدأ كغيره من المناهج مع بدايات القرن التاسع عشر[قرن الثورة العلمية الصناعية]؛ فصدر كتاب **لمدام ديستال** تحت عنوان "**الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية**" فتحدثت عن تأثير الدين والعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية والقوانين في الأدب، كما تحدثت عن تأثير الأدب العكسي فيها"[1].

1- انظر روبيرا سكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة- آمال أنطوان عرموني: ط1 : بيروت- منشورات عويدات: 1978م 8 9.

وقد حظي النقد الاجتماعي بالاهتمام الكبير؛ لأنه نتاج الثقافة التي تولدت عن المادية عند **كارل ماركس** التي تتصل بالإنتاج الاقتصادي والطبقات العاملة في المجتمع ومن إعلامه **جورج لوكاتش.**

فيعني المنهج الاجتماعي بالنصوص الأدبية محاولا تحليلها من منظور مدى اندماجها مع الوسط الاجتماعي الذي خرجت منه، فهذا المنهج يرى النص الأدبي من خلال مجتمعه، فهي نصوص فيها عبق واقعها الاجتماعي، ويمكن فهم هذه النصوص من خلال فهم هذا المجتمع، وبالعكس يمكن الوقوف على القوانين والأعراف والتقاليد التي تميز هذا المجتمع من خلال الوقوف على إنتاجه الفني، **من خلال هذه الرؤية نجد أن المنهج الاجتماعي ويقوم على مبدأين اثنين:**

الأديب فرد في مؤسسة كبيرة هي بيئته ووسطه الاجتماعي، وهو بأدبه يعبر عن هذه المؤسسة .

الإنتاج الأدبي مرتبط تماما الارتباط بالسياق الاجتماعي الذي نشأ منه، لأن اللغة التي يستعملها هي لغة جماعية تمثل مجتمعا كاملا وليست لغة فردية كما أنها ليست جمالية محضة.

يقول **بليخانوف** في كتابه (**الفن والحياة الاجتماعية**) :"إن البعض كان يرى أن الفن هدف بحد ذاته وأن تحويله إلي وسيلة لبلوغ أهداف أخرى حتى لو كانت أنبل الأهداف هو امتهان لكرامة الإبداع الفني"، ويؤكد **بليخانوف** أن الفن لا يصور الحياة والظواهر فحسب بل يفسرها أيضا، وغالبا ما يتسم الإبداع الأدبي بأهمية خاصة تتمثل في "الحكم على ظواهر الحياة".

ويطرح **بليخانوف** مسألة ربط الفن بدوره الاجتماعي ليس باعتبارها إلزاما أو التزاما، فالكتاب في زمن معين وفي بلد معين

يتحاشون الاندفاع إلي الانفعال والمعارك، وعلى العكس فإنهم في زمن آخر يندفعون إلي كل ذلك ليس لأن أحدا يفرض عليهم "التزاما" ما، لكن لأن مزاجا معينا يستولي عليهم في ظروف اجتماعية محددة، ومزاجا آخر في ظروف أخرى، وهو الموقف نفسه الذي وقفه **أرسطو** فبعد أن رفض مجموعة من النصوص غير الجميلة من وجهة نظره، يضع معيارًا للجمال الفني في النظم فنراه يقول:"فيلزم إذا لتكون القصة جميلة أن تكون مفردة الغرض لا مزدوجته –كما يزعم قوم –وأن تتغير لا من شقاء إلى سعادة، بل على العكس من سعادة إلى شقاء، لا بسبب الخبث والشر بل بسبب ذلة عظيمة "[1]، وهو الأمر الذي يعرف بالنهايات غير السعيدة في الأعمال الدرامية، مثل وفاة البطل، أو شخصية محبوبة عند جمهور المتلقين، مما يحدث معه تعاطف الجمهور، وتأثرهم الشديد بهذا العمل، وهو أمر وإن كان الجمهور يكرهه فإنه أمر بالغ التأثير دراميا، ويحقق تأثيرا مباشرا في الجمهور، يظل معهم مدة ليست بالقصيرة.

والطريقة السابقة كما هو واضح تراعي الحالة المستقبلية للمشاهدين من خلال التأثير في مشاعرهم لما هو قادم، بيد أنها لا تراعي الحالة الآنية لهم، أما الطريقة الثانية فهي التي تراعي مشاعر الجمهور في لحظة التلقي للعمل الفني دون النظر إلى المستقبل، يقول **أرسطو**:"والطريقة الثانية- وبعض القوم يفضلها- هي ما كان نظمها مزدوجا، كما في الأوديسة، وانتهاؤها بالقياس إلى الأخيار والأشرار على خلاف ما سبق، وإنما يبدو أن هذه الطريقة أفضل؛ لضعف المشاهدين، فإن الشعراء يتبعون فيما يصنعونه أذواق النظارة، وليست

1- المرجع السابق، ص78.

هذه هي اللذة التي تلتمس من صناعة التراجيديا"([1])، وهذه الطريقة التي تراعي أذواق النظارة لا تحقق اللذة المطلوبة عند أرسطو، فهي تحقق نوعا من اللذة الوقتية والتي ينتهي تأثيرها بانتهاء عملية التلقي من قبل المبدع، ولذلك فهي طريقة تأتي في مرتبة أقل عنده.

وإذا طبقنا المعايير التي وضعها **رولان بارت** في تقسيمه لمستويات النصوص الأدبية؛ فإن هذا النوع من النصوص عنده يعد من نصوص اللذة لا المتعة، وإن كان ما يعنينا هنا هو ما أكده **أرسطو** من أهمية الذوق العام الذي يجبر بعض الشعراء على النظم بالطريقة التي يفضلها الجمهور، هذا على الرغم من أن الجمهور ربما يكون في مستوى ثقافي أقل من مستوى الشاعر، أي أن الشاعر يسير شعره وفق الذوق العام السائد في مجتمعه ولا يحاول تغييره.

هذا الأمر هو ما أكده **ريتشاردز** الذي قسّم الفن- من حيث نوعية الجمهور الذي يستقبله فقال:"ولكن الفن يتألف دائما من هذين النوعين: النوع الأول الذي يستهوى جمهورا كبيرا، والنوع الأخر الذي يقتصر على فئة خاصة من الناس"([2])، وهو ما يعد استكمالا لأرائه السابقة، أو هو التقسيم الثاني للنصوص، فهو قد قسّم النصوص في المرة الأولى من حيث المبدع والذهنية العقلية للمتلقي لهذا النوع من النصوص (اللذة والمتعة) ،ولكن هذه المرة من حيث النصوص ونوعية الجمهور الذي يتلقاها.ونحن إذا رجعنا إلى الآراء التي عرضت لكل من **رولان بارت وريتشاردز** السابقة نجد اتفاقًا وتلاقيًا كبيرين بين كل

1- أرسطو مرجع سابق، ص.80

2- ريتشاردز :مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور/ مصطفى بدوي، مؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص.277

منهما في هذا الأمر، وإن كان **ريتشاردز** قد أقر بصورة مباشرة أن مخالفة الشاعر لمعتقد المتلقي تمنح هذا المتلقي لذة واضحة، حيث قال: "إن هناك لذة واضحة في تمتعنا بالشعر كشعر، حينما لا يشاطر القارئ الكاتب معتقداته"([1])

وللذوق العام أهمية خاصة يمكن تقديرها بحسب مقدار الثقافة الفنية السائدة في المجتمع؛ فيرتفع الذوق العام في مجتمع من المجتمعات إذا ارتفعت الثقافة الفنية به والعكس، ولذلك نرى **روز غرّيب** يقول:"يبقى الذوق العام المثقف مرجعا أخيرا في الحكم على الآثار الفنية، ونعني بالذوق العام الاتفاق النسبي بين الجماعات على استحسان شيء أو استهجانه، والروائع العالمية لم تخلد إلا لأنها صادفت استحسانا عاما في جميع العصور، ولابد للذوق الخاص أن يتأثر بالذوق العام"[(2)].

الذوق العام هو نتاج المجتمع الذي يتفاعل مع الفنان الذي يراعي التقاليد الثقافية، والأعراف التي اتفق عليها في هذا المجتمع في إبداعه، " فالمجتمع يتأثر بالجمال ويؤثر فيه، فالتعبير عن الجمال في صورة الفن يؤثر في الذوق العام، الذوق الاجتماعي، لأن الذوق الفردي منعزل ما لم يجد استجابة من الذوق الاجتماعي، فهو مرتبط به يأخذ منه ويعطيه"[(3)]، وهنا تأتي أهمية التيار الفكري ودوره في العملية الإبداعية

1- انظر The Achievement of T.S...Eliot نقلا عن د/ عبد العزيز حمودة: علم الجمال، ص85.

2- روز غرّيب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية1983.، ص71.

3- استن وارين و رينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،1972،ص26.

كما أطلق عليه **ريتشاردز** حيث يقول:" فأهمية التيار الفكري في الشعر في كونه مجرد وسيلة توجه الانفعال وتنبهه"[1]، وهذا التيار الفكري لابد أن يكون عند المبدع والمتلقي بالقيمة ذاتها دون فارق، وهذا الأمر هو ما أطلق عليه **روز غرّيب** اللون المحلي كمصطلح بديل لمصطلح ذوق العصر، يقول:" اللون المحلي:يصعب على الإنسان أن يقدر تمام التقدير مالا يفهمه بسهولة أو ما هو غريب عن محيطه وهو أسرع فهما وتقديرا لما يدخل في دائرة اختياراته ومشاهداته فيكون الشرقي أسرع فهما وتقديرا للفن الذي يحمل لون الشرق أو طابعه وهو أمر لا يحتاج إلى برهان"[2].

والعلاقة بين الذوق العام والمجتمع وثيقة، مثلها في ذلك مثل الثقافة، فالفن خلق من أجل الناس، وهو يحيا بهم ولهم، ومن هنا يرى الدكتور **عبد المنعم تليمة** العلاقة الوثيقة بالوضع التاريخي الاجتماعي للنوع الأدبي فيقول:"إن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، أو محكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع سواء كان هذا النوع الأدبي من فنون الموسيقى أم التشكيل أم التصوير أم الأدب"[3] ومن ثم فالذوق العام ما هو إلا جزء من هذا المجتمع الذي أفرز هذه النوعية من الفنون في ظرف

1- ريتشاردز: العلم والشعر، مرجع سابق، ص33.

2- روز غرّيب: مرجع سابق، ص43 44.

3- د/ عبد المنعم تليمة:مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، ص:31.

تاريخي اجتماعي معين، ولذلك يقول روز غرّيب:" فإذا وافق الشيء الجميل ذوق العصر فذلك يمهد لحسن قبوله في عيون المشاهدين"[1].

والذوق العام جزء من هذه الثقافة التي تحرك المجتمع، ولذلك يراه الدكتور **عز الدين إسماعيل** مقياسًا خاصًا للعمل الفني الناجح، يقوم في البداية على أساس العلاقة القوية بين المجتمع والفنان، ومن خلال هذه العلاقة يقدم الفنان عملا يجب فيه في المقام الأول أن يتفاعل مع المجتمع بدرجة تحقق فائدة لكل منهما، استمع إليه يقول:" والعمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه، ويفيد منه، وطبيعي إن هذا التفاعل يكون في أقوى صوره حين يكون العمل الفني مصورا ومسايرا للاتجاه العام، وروح العصر السائدة في بيئة من البيئات، وفي هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملًا قويًا في ذيوع شهرة العمل الفني لا لشيء إلا لأنه وليد هذه الظروف"[2]، ودرجة التفاعل هنا معيارها الأول هو مقدار مسايرة هذا الفن لروح العصر السائدة في هذه البيئة التي تكون عاملًا قويًا في شهرة هذا العمل وذيوعه.

غير أن هذه العلاقة التي بين الكاتب والمجتمع ليست علاقة إجبار أو إكراه تام من قبل هذا المجتمع لعقل هذا الفنان، وإبداعه من خلال توجيهه نحو اتجاه خاص بهذا المجتمع، الذي ربما لا يتلاءم مع عاطفة هذا الفنان، وفكره، كما ذكر ويليك حيث يقول:" من الواضح أن هذه الصلة ليست صلة اتكال أو إذعان سلبي للمواصفات التي يضعها حامى الفنون أو الجمهور، فقد ينجح الكاتب في خلق

1- روز غرّيب:مرجع سابق، ص43.

2- د/عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2005، ص88.

جمهور خاص بهم، والحقيقة كما عرفها(**كولريدج**) أن على كل أديب أن يبتكر الذوق الذي يعجبه"[1]، وهذا ما أكده الدكتور **شكري عزيز ماضي** عندما ربط بين الأدب والظروف الاجتماعية التي تحيط به فقال: "فالأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، لكنه لا يعني في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية؛ لأنه ظاهرة متطورة أي تؤثر وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية مثلما يؤثر البناء الفوقي بعد استقراره في تثبيت أو تحوير أو هدم البناء التحتي"[2]- أي أن الفنان ربما يبدع نوعًا من الفنون خاصًا به، ويستهوي بهذه النوعية فئة خاصة من الجمهور، وهذا هو ما يراه **ريتشاردز** والذي تعد آراؤه استكمالا لما جاء به ويليك في الرأي السابق ذكره مباشرة، إذ يقول: "كذالك يصنع الشاعر نفسه حسب قدراته على استغلال الفرص المتاحة له؛ لذلك من التعسف، بل من غير الطبيعي أن نحرمه من مصادره الطبيعية الضرورية بحجة أن غالبية القراء لن يفهموه"[3].

ويؤيد **ستيفن سبندر** رأي **ريتشاردز** في ضرورة إيمان الفنان إيمانا مطلقا بقدرته على اكتساب نوعية من الجمهور قادرة على تذوق الفن الذي يقدمه لهم مهما تبلغ درجة التعقيد فيه إذ يقول:"فعلى الفنان أن يؤمن إيمانا مطلقا بعبقريته الشخصية، إذ إنه لو لم يؤمن بأن جمهور القراء قادر على مشاركته حتى أشد تجاربه تعقيدا وأكثرها ذاتية لأصبح المجهود الذي يبذله لتوصيل تجربته لا طائل تحته"[4]، فالأديب

1- استن وارين و رينيه ويليك: مرجع سابق، ص129.

2- د/ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص:86 87.

3- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص284، 285.

4- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة د/محمد مصطفى بدوي، مراجعة د/سهير القلماوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000ص46.

يضع نفسه في خدمة المجتمع، ويوظف في سبيل ذلك كل طاقاته لأداء دوره في هذا المجتمع، وهذا في مقابل المجتمع الذي يؤدي دورا لا يقل أهمية عن دور الأديب يتمثل في تلك التبادلية التي يمارسها الجمهور مع العمل الأدبي، "صحيح أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل.إن الإبداع فعالية اجتماعية، وان بدا فرديا للوهلة الأولى... إن العمل الأدبي نتيجة جهد فردي متميز لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه"[1]، ومن هنا يحدث الربط بين الأديب والمجتمع، ويجب أن يؤمن الأديب "بأن دور الجمهور النظري - الذي يوجه إليه ناشر الأدب المثقف الأثر الأدبي - لا يقتصر على هذه المشاركة دون التزام يوقظ الأثر على قيمته الأدبية.إن هذا الجمهور يؤلف وسطا اجتماعيا ينسب إليه الكاتب وهو يفرض على الكاتب بعض الحدود"[2].

ونلاحظ أنه ليس من السهولة بمكان في مجتمع ما أن يتقبل نوعًا جديدًا من الثقافات التي تبدو غريبة عنه، ويحتاج الفنان في هذا الصدد إلى أن يكون على ثقة قوية بفنه، وعبقريته الإبداعية، وأنه سوف يأتي يوما ما من يقدر فنه هذا حق قدره، وهو أمر قد يتحقق لفنان على المدى البعيد لا القريب "فالنقاد في الغالب يقاومون الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل، ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ، ذلك أن النبيذ ينبغي أن يكون معتقا، ثم تمضي فترة

1 د/السيد فضل: الواقع والأدب (دراسة في طبيعة الأدب)، منشاة المعارف، الإسكندرية، ص:9.

2 روبر اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت د.ت، ص:106.

ما، وإذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها، ويعلنون أنها تستحق الخلود ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها"[1].

ويتفق **ويليك** مع الموقف السابق الذي ذكره الدكتور **مصطفى سويف**، فهو يرفض جعل المجتمع وأعرافه المقياس الوحيد للعمل الإبداعي وتقدير مدى جودته، بل إنه يرى أن الأعراف الجمالية لا تشكل ولو جزءًا صغيرًا من هذا المعيار، فيقول:"لا تقوم الأعراف الجمالية على الأعراف الاجتماعية، فهي لا تشكل حتى جزءا من الأعراف الاجتماعية، إنها أعراف اجتماعية من نمط معين تترابط في صميمها مع بقية الأعراف"[2]، ومعنى هذا أن المقياس الجمالي في الفن غير حقيقي، وغير موجود بصورة دقيقة يمكن أن يقدر الناقد علي أساسها الفنون بعامة، فما هو جميل اليوم قد يصبح غير جميل غدًا، وما أستحسنه أنا قد لا يستحسنه غيري، والمعايير الفنية تتغير بتغير ثقافة المجتمعات، ولذلك "فإن العمل الفني لا يبقى على حاله خلال مجرى التاريخ، ومن المؤكد أنه توجد هوية أساسية للبنية بقيت هي ذاتها خلال العصور، غير أن هذه البنية دينامية، فهي تتغير خلال عملية التاريخ من جراء مرورها عبر عقول القراء، والنقاد والفنانين الزملاء"[3]، ولذلك يبدو الأمر فيه صعوبة وتعقيد في تحديد المعيار الواضح للشيء الجميل،

1- د/مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني(في الشعر خاصة)، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1959م، ص159.

2- استن وارين ورينيه ويليك: مرجع سابق، ص119.

3- استن وارين ورينيه ويليك: مرجع سابق، ص336.

"إن البنيات الجمالية لدى أمثال هؤلاء الشعراء تبدو من التعقيد والغنى بحيث تستطيع أن ترضي حساسية أجيال متعاقبة"[1].

وقد برز هذا المنحى الاجتماعي في الفن الرواية والقصة القصيرة، وبرز بقوة مع ظهور الواقعية الاشتراكية من أشهر النقاد العرب الذين وظفوا هذا المنهج في قراءتهم للأعمال الأدبية، الكاتب المغربي **حميد لحميداني**، الذي وضع قواعد للمنهج الاجتماعي حاول من خلالها الفصل بين علم الاجتماع ودراسة الأدب من منظور المنهج الاجتماعي محددًا قواعده في النقاط الآتية:

3. ملاحظة النص:

قراءة مشيرا النص الدالة وافتراضات الموضوع: يحيل العنوان على افتراض علاقة ممكنة بين علم الاجتماع والأدب: من حيث اعتبار الأدب يؤدي بوسائل وقوالب الإبداع الفني والجمالي وظائف تتصل بالإنسان والمجتمع، وبالتالي يمكن أن يشكل موضوعا للدراسة في علم الاجتماع.

"فأي أدب كيفما كان لابد أن يحتوي على مدلول اجتماعي فمن الضروري أن يرتبط هذا المدلول بقضية اجتماعية ".

علاقة عنوان مصدر النص بموضوع النص : موضوع النص مدخل عام للدراسة الخاصة التي يحددها عنوان مصدر النص .

1- السابق :ص327.

openkandil.com

4. فهم النص :

الوحدات الجزئية الدالة:

1- يعرف المنهج الذي يدرس الأدب أو الفن الروائي من وجهة نظر اجتماعية بالمنهج الاجتماعي

2- ربط المنهج الاجتماعي الأدب بالمعنى أو الدلالة المرتبطة بقضية اجتماعية أو سياسية شمولية تروج بالوسط الاجتماعي الذي ظهر فيه النتاج الإبداعي أو بقضية إنسانية عامة .

3- نظرة علم اجتماع الأدب إلى الجانب الجمالي في الإبداع الأدبي: اعتبار علم اجتماع الأدب الجانب الجمالي في الإبداع الأدبي وسيلة مساعدة تميز الأدب عن أنشطة التعبير الأخرى، وليس غاية في حد ذاته. إذ الهدف من الكتابة الأدبية تبليغ رسالة معينة إلى القارئ.

4- القيمة التي يمثلها الأدب من وجهة نظر المنهج الاجتماعي : تتجلى قيمة الأدب من وجهة نظر المنهج الاجتماعي فيما يحمله من مدلولات تروج بالوسط الاجتماعي

5- سبب اهتمام المنهج الاجتماعي بالرواية أكثر من غيرها من الفنون الأدبية الأخرى: اهتمام المنهج الاجتماعي بالرواية راجع إلى كون الرواية تقدم أكبر عدد ممكن من الاجتماعية، وحجمها يسمح بالنظرة الشمولية.

6- الهدف من البحث عن العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والمجتمع من وجهة نظر علم اجتماع الأدب: يتمثل الهدف في الكشف عن أثر المجتمع في صياغة العمل الأدبي.

obeikandi.com

7- الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي ومن ثم فهو غني بالمضمون الاجتماعي ويمكن من تحديد ما نسميه المعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية.

8- انتهاء الكاتب إلى أن الفعل الأول في الممارسة النقدية هو البحث عن المضامين الاجتماعية للأدب .

تحليل النص:

1. بناء المعنى:

القضية الأساسية التي يعالجها النص : النص مقالة نقدية تعالج خصائص المنهج الاجتماعي في علاقته بالأدب.

2. المفاهيم والمصطلحات النقدية:

الألفاظ المعجمية الدالة في النص على المنهج الاجتماعي : سوسيولوجيا - قضايا اجتماعية - الوسط الاجتماعي - المضمون الاجتماعي.

3. القضايا النقدية:

المنهج الاجتماعي: يركز على اعتبار الأدب ظاهرة اجتماعية ويركز في دراسته للأدب اعتمادا على بعدها الاجتماعي .

4. المعادل الاجتماعي:

هو ما يهم أساسا صاحب المنهج الاجتماعي في الأدب لأنه يفسر ارتباط الأدب بالقضايا الاجتماعية.

5. الخطوات المنهجية:

يعتمد النقاد على المنهج الاستنباطي لعرض وجهة نظره في المنهج الاجتماعي:يبدأ الكاتب في البحث عن العلاقة بين الأدب والأسس

obeikandl.com

الاجتماعية التي يرتكز عليها في تعامله ،ثم الاستشهاد بأحد منظري النهج الاجتماعي والخروج بنتيجة تمثل الخصائص العامة للمنهج الاجتماعي.

6. المرجعيات:

عني "**بليخانوف**" في النقد بمحاولة إيجاد المعادل السوسيولوجي(الاجتماعي) الذي يفسر ارتباط الأدب بالقضايا الاجتماعية.

opeikandl.com

المنهج التاريخي

إذا رغبنا في دراسة مدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالأثر بالوسط المحيط به، أو دراسة الأطوار التي مر بها الفن الإنساني بكل عام أو نوع من الفنون، أو دراسة تطور قضية نقدية أو فنية ما، أو الوقوف على الآراء الفنية التي قيلت في مؤلفات فنان، أو دراسة اللون الثقافي لمجتمع ما، وإذا وصلنا نص ما وأردنا معرفة عصره، وكاتبه، ومثل هذا كثير من المباحث الأدبية التي لا نجد في المنهج الفني أو النفسي أو الاجتماعي آليات تكفي لهذه الدراسات؛ هنا تظهر الحاجة لمنهج ذي طبيعة خاصة هو المنهج التاريخي وهو منهج ارتبط بالفكر الإنساني والتطور الأساسي له، وهذا المنهج معني بوصف العناصر الفنية، وتحليلها، ومناقشتها وتفسيرها، والاستناد على ذلك الوصف في استيعاب الواقع الحالي، وتوقع اتجاهاتها المستقبلية القريبة والبعيدة.

أي أن **المنهج التاريخي يقوم على** الاهتمام بدراسة تاريخ الأدب وتطوره، والظروف التاريخية للكتابة. كيف نشأ الأدب؟ وما هي مراحل الكتابة فيه. كما يعنى المنهج التاريخي بوجوب معرفة العلاقة التي ربط بين النصوص المختلفة التي كتبت في عصر واحد.

ومن خلاله يدرس الناقد الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي أسهمت في خلق النص الأدبي الذي يعتبره مطبقو المنهج التاريخي هو المعبر عن المجتمع ونتاج طبيعي له، فيمكن أن نعرف منه العادات والتقاليد والأخلاق التي كانت سائدة في هذا المجتمع.والكاتب في هذه الحال هو الوسيط بين المجتمع والقراء.

ويعتبر المنهج التاريخي النص الأدبي مثل الوثيقة التاريخية تسجل الواقع في الوقت الذي كتبت فيه.فتكون العلاقة قوية بين الكتاب والكاتب؛ فالكتاب مثل السيرة الذاتية للكاتب، ولا يمكن الفصل بين الكاتب ومجتمعه.

مثلا كتاب البخلاء للجاحظ يعتبر من كتب الطرائف الأدبية التي نأخذ منها بعض الطرائف هذا ما تقوله النظرة الأولى للكتاب ولكنه يعبر عن ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة في القرن الثالث الهجري العصر العباسي، وكيف كان الناس يعيشون في هذا المجتمع ولغته وأسلوبهم في الحياة ونظامهم الاجتماعي؛ فقد انتشر البخل بين الناس حتى أصبح كل الناس يتكلمون عنه.

أي أن المنهج التاريخي يقوم على دراسة كل الظروف التي مر بها العصر الذي ينتمي إليه هذا الأدب، ويتخذ منها وسيلة لفهم الأدب، وتحليل خصائصه، والكشف عما يعتمل فيه.

وكان النقاد العرب سباقون إلى استخدام المنهج التاريخي في البحث الأدبي فكان الكتاب الأول " طبقات فحول الشعراء " الذي ألفه محمد بن سلام الجمحي أول من درس الشعر العربي باستخدام المنهج التاريخي وظهر منهجه التاريخي جليا واضحا منذ اللحظة الأولى فقال في بداية كتابه:"وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير، لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة

على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفي"[1]، فعرض بمن يعتمد على مصادر غير موثوق بها في رواية الشعر، وأكد على وجود شعر منتحل كثير من مصادر متعددة يتناقلها الناس، ونص على وجود مصادر يستقى منها الشعر الصحيح.

كذلك فقد اهتم بمسألة الترتيب الزمني للشعراء وهو صلب المنهج التاريخي التطبيقي فقال:" ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام فنزلناهم منازلهم واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة وما قال فيه العلماء" وكذلك عندما تناول نشأة الشعر فقال:" وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبى في قتل أخيه كليب وائل قتلته بنو شيبان وكان اسم المهلهل عديا وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه ومن ذلك قول النابغة

(أتاك بقول هلهل النسج كاذب ولم يأت بالحق الذي هو ناصع)

وزعمت العرب أنه كان يدعى في شعره ويتكثر في قوله بأكثر من فعله.وكان شعراء الجاهلية في ربيعة أولهم المهلهل والمرقشان وسعد بن مالك وطرفة بن العبد وعمرو بن قميئة والحارث بن حلزة والمتلمس والأعشى والمسيب بن علس. ثم تحول الشعر في قيس فمنهم النابغة الذيبانى وهم يعدون زهير بن أبى سلمى من عبد الله بن غطفان وابنه كعبا ولبيد والنابغة الجعدى والحطيئة والشماخ وأخوه مزرد وخداش بن زهير ثم آل ذلك إلى تميم فلم يزل فيهم إلى اليوم كان امرؤ القيس بن

1- الجمحي: طبقات فحول الشعراء: تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة 4/1

حجر بعد مهلهل ومهلهل خاله وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمس في عصر واحد"[1]

كما برز المنهج التاريخي واضحا عنده في تتبعه لتطور الشعر العربي قوله:" قال ابن سلام فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم .

وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسنة شعرائهم. ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت، وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ولا ما وضع المولدون وإنما عضل بهم[2]

وكيف تنقل الشعر في القبائل ثم ناقش قضية الانتحال في وقت مبكر من النقد العربي باعتبار هذا الكتاب هو الأول في النقد العربي وحاول التأكد من نسبة الأشعار إلى أصحابها وأكد على أن كثير من الشعر مكذوب منتحل فقال:ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه قلة ما بقى بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة، ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر. وكانا أقدم الفحول فلعل ذلك لذاك فلما قل كلامهما حمل عليهما حمل كثير[3]

---

1 – السابق 23/1– 24

2 – السابق 23/1– 24

3 – السابق 26/1

وتحدث عن علاقة الشعر بالحروب فقال:" وبالطائف شعر وليس بالكثير وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا وذلك الذى قلل شعر عمان وأهل الطائف فى طرف[1]

ومن بعده تحث ابن قتيبة عن المنهج التاريخي ورفض القول به وإن اتبعه في تأليف كتابه بشكل كبير وكذلك القاضي الجرجاني في " الوساطة " " وغيرهم فقد تحدثوا عن قضايا نقدية تنم تبرز وعيهم المنهجي بأهمية الدراسات التاريخية في دراسة الأدب: من ذلك مثلا إقرار الجرجاني بأن الأدب تمثيل لنفسية صاحبه وتصوير لخلقته فلما ضرب الإسلام بجِرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثُرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدّب والتظرّف اختار الناسُ من الكلام ألينَه وأمهَله، وعمَدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنَها سمعاً، وألطفها من القلب موقِعاً؛ والى ما للعرب فيه لغاتٌ فاقتصروا على أسلسها وأشرفها؛ كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل؛ فإنهم وجدوا للعرب فيه نحواً من ستين لفظة؛ أكثرها بشِع شنع؛ كالعشنّط والعنَطْنَط والعشنّق، والجسْرَب والشّوْقَب والسّلْهب والشّوْذب، والطّاط والطّوط، والقاق والقوق، فنبذوا جميع ذلك وتركوه، واكتَفوا بالطويل لخفّته على اللّسان، وقلة نبُوّ السمع عنه. وتجاوزوا الحدّ في طلب التسهيل حتى تسمّحوا ببعض اللّحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجْمة، وأعلنهم على ذلك لينُ الحضارة وسهولةُ طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرّسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذَوا بشعرهم هذا المثال،

1 – السابق 259/1

وترقّقوا ما أمكن، وكسَوا معانيَهم ألطفَ ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيسَت بذلك الكلام الأول يتبيّن فيها اللين، فيُظَنّ ضعفاً، فإذ أُفرِد عاد ذلك اللّين صفاءً ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقة ولُطفاً؛ فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداءَ بمَن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلّف، وأتم تصنع؛ ومع التكلف المقْت، وللنفس عن التصنّع نُفْرة، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاقُ الديباجة[1].

وكان تاريخ الأدب هو المسيطر على الدراسات النقدية بشكل عام حتى سعى كل من أوستن وارين ورينيه ويليك إلى تجاوز هذا النوع من الدراسات إلى نظرية الأدب والوقوف على طبيعته لا تاريخه في كتابهما الشهير "نظرية الأدب" ثم تفرد رينيه ويليك بالحديث عن ذلك في كتابه مفاهيم نقدية، فقد كان النقد حتى تلك الفترة القريبة يعني بالمؤلفين بصورة كبيرة ويدرس كل ما يحيط به، ويرتب الأدب ترتيبا بحسب تريب وفيات أعلام الأدب في هذا البلد أو غيره من البلدان لهذا كانت هذا الدراسات تأريخا للأدباء أكثر مما هي تأريخ للأدب.

وقد طرح هيبوليت تين (H.Taine(1828-1893 رؤيته في العلاقة بين الأدب والمجتمع والتي تتمثل في ثلاثة عوامل رأى أنها تؤثر في العمل الأدبي **وهي:**

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، الطبعة الاولى1992، دار المعارف للطبعة والنشر، سوسة تونس، ص: 29 – 30.

أ – الجنس أو العرق أو النوع:

ويقصد به الخصائص القومية، إذ يرى أن أدب أمة ما يختلف عن أدب امة أخرى، وهذا يعود إلى تباين الخصائص القومية التي تعني لديه تأثير المناخ والتربة والحوادث الجسام والدوافع الغريزية، والعادات العدائية...الخ.

ب- البيئة :

فالإنسان في بيته خاضع لأوضاع حتمية هي التي تتحكم في الأدب والحياة العقلية؛ فالمناخ في إنجلترا مثلا يؤثر في تشكيل المزاج للفرد الإنجليزي، وبالتالي يؤثر في الأدب، وهذا يؤكد تأثير المناخ في المزاج الإنساني.

جـ – الزمن أو اللحظة التاريخية:

يعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث وربما يعني به ما عبر عنه شاعر قديم بقوله:"لكل زمان دولة ورجال".ويقرر تين أن الفن جوهر التاريخ وخلاصته وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقة التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين.إن الأعمال الأدبية وثائق وآثار والأزمان تتركز في الأعمال العظيمة[1].

1- د/ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ص:81-28.قائل هذه العبارة: : "لكل زمان دولة ورجال"هو اسحاق الموصلي (ت235هـ)،شاعر عباسي ومغني مشهور في عصره نادم الرشيد والمأمون والواثق،وله مؤلفات في الأدب واللغة والغناء، وأصل البيت المذكور شطره(من الكامل)

يبقى الثناء وتذهب الأموال ولكل دهر دولة ورجال.

ولقد دعا سانت بوف (1804-1869) إلى" دراسة شخصية الأديب دراسة علمية تاريخية نفسية اجتماعية من خلال الوقوف على التفاصيل عن علاقاتهم بأوطانهم، وشعوبهم، وعصورهم، وآبائهم وأمهاتهم، وأسرهم، وأسلوب تربيتهم، وسماتهم النفسية والعقلية، وعلاقاتهم بأصدقائهم، و كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار، فقد كانت مهمة في رأيه: هي النفاذ إلى ذات المؤلف لتشف روحه من وراء عباءته بحيث يفهمه قراؤه، وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب.[1] فقد آمن بوف ، إيمانا بأنه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها"، وأن النص "تعبير عن مزاج فردي"، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيما كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه، حتى وإن "كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري. التعليلي للأدب وظواهره أو هو علم التاريخ الأدبي" لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما، أو في فن من الفنون فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع.

ويرى بوف أن الأدب ليس إلا نتاجاً لشخصية الفرد، وهذا ما دعاه لأن يرسم في كل ما كتب صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر مما سعى لتقديم دراسات تقيما لما قدموه من أدب .

---

1 – شوقي ضيف: البحث الأدبي(طبيعته–مناهجه–أصوله–مصادره) الطبعة السادسة، دار المعارف، القاهرة، 1977م، ص53.

وقد تميز النقد التاريخي بالسمات الآتية:

1. النمو والازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرتضى بدلا.
2. الربط بين النص الأدبي والواقع السياقي الذي نشأ فيه، بل اعتمد النص الأدبي وثيقة تاريخية تعبر عن الواقع، وقد رفض الدكتور طه حسين نسبة الشعر الجاهلي إلى العصر الجاهلي لأنه وجده لا عبر عن العصر فقال:" وأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أني شككت في قيمة الشعر الجاهلي وألححت في الشك أو قل ألح علي الشك فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهي بي هذا كله إلي شيء إلا يكن يقينا فهو أقرب من اليقين ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين" وقال أيضا " وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل علي شيء ولا ينبغي الاعتماد علية في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي . وقد رأى طه حسين أن القرآن يعبر بصورة أكثر عن حياة الجاهليين " مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس في القرآن لا في الشعر الجاهلي..... ذلك أني لا أنكر الحياة الجاهلية وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الشعر الجاهلي فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وإنما أسلك إليها طريقا أخري وأدرسها في نص لا سبيل إلي الشك في صحته وأدرسها في القرآن..... يواصل الدكتور

طه حسين حديثه قائلا :"فأما هذا الشعر الذي يضاف إلي الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوي والعاطفة الدنية المتسلطة علي النفس والمسيطرة علي الحياة العلمية وإلا فأين تجد شيئا من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة !

أو ليس عجيبا أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدنية للجاهليين ! وأما القرآن فيمثل لنا شيئا آخر يمثل لنا الحياة دينية قوية تدعوا أهلها إلي أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء لجئوا إلي إعلان الحرب التي لا تبقي ولا تذر. ولاشك في خطا هذا الأسلوب في التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات أو مصدر للمعلومات فالنصوص الشعرية تحتاج إلى توثيق لصحة نسبتها إلى العصر الذي ندرسها فيه ولا تستخدم بصورة عكسية.

3. الاهتمام بالبيئة الإبداعية وشخصية الكاتب على حساب النص المبدع، ومعه غابت فكرة الأدب والتميز الخاص به تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص فخرج النقد الأدبي عن كونه إضاءة للنص الأدبي إلى دراسة توثيقية تاريخية، ومعه تحولت النصوص الأدبية إلى وثائق تاريخية، تستخدم في تأكيد الأفكار والمعلومات التاريخية للوصول بها إلى الحقائق أو نفيها، وهو أمر ضد طبيعة الأدب ويحمله فوق ما يحتمل، فليس الأدب وسيلة إخبارية، وليس مطلوبا منه أن ينقل واقعا أو يكون موثقا للتاريخ بالفعل قد يحمل الفن جزءًا من هذا لكنه لو تحول كليًا إلى هذا التوجه لغادر الفن طبيعته التعبيرية إلى علم التاريخ، فللفن خصوصيته ومن ثم فإن

الحيـاة الأدبيـة لا يمكنهـا أن تكـون تابعـة للحيـاة السياسـية أو الاجتماعية.

4. الـربط بـين التـاريخ السياسـي للأمـم والتـاريخ الأدبـي، وهـذا ربـط خـاطئ لأنـه يـرتبط بـين مخـتلفين، فـنحن نـدرس الأدب الجـاهلي والإسـلامي والأمـوي والعباسـي الأول والثـاني اعتمـادًا على التـاريخ، وحتـى الأدب في العصـر العباسـي قسـمناه قسـمين تبعـا للتطـور السياسـي للدولـة مـن قـوة إلى ضـعف، العصـر فهـل يحـدث التطـور الأدبي تبعا للتطور التـاريخي؟ بـالطبع لا فتسـقط الدولـة اليـوم وتقـوم مكانها دولة أخرى ولكن الأسلوب نفسه لا يتغير فكل ما يحدث أن الشاعر يمحو اسم الخليفة الأموي ويضع اسم العباسي فهل هذا تغير في الأسلوب؟

5. الاهتمام بدراسة تاريخ الأدب في عصر ما على أنه مرحلة تاريخية واحدة، والوقوف على أهم النصوص التي تعبر عن هذه المرحلة التاريخية المدروسة، بصرف النظر عن قيمة هذا النص.

6. المبالغـة في التعمـيم، وهـي نتيجـة طبيعيـة للسـمة السـابقة، فبعـد التركيز الناقص القائم على دراسات غير متكاملة كانت النتائج تحمـل صـفة العموميـة للفـن محـل الدراسـة، ومـن يكـون الحكـم الفني معممًا على العصر كله، بإطلاق صفة المدح أو الذم كما حدث في دراستنا للعصور الوسيطة المماليك والعثمانيين؛ فهو جزء من الثقافة يجب أن يدرس حتى لو اختلفنا في القيمة الفنية التي يمثلها، وهو حكم جانبه الصواب لأنه تعميمي على عصر كامل ولو افترضنا صحته فهو لا ينطبق على العصر كله فحتى إذا كان

الأسلوب ضعيفاً أو ركيكًا في بعض مناطقه الفنية فهذا لا يمنع من دراسته.

ولو طالعنا كتب العصر العباسي وبخاصة الأغاني لأصدرنا حكما عاما هو أن هذا الواقع فاسد ممتلئ بالمجون والفسق، من خلال أشعار أبي نواس وخمرياته ومجونه وغزله بالمذكر ولكن هذا الأمر غير حقيقي.

وهكذا تظهر القيمة الأساسية لهذا المنهج في كونه يقدم جهودا عظيمة في مجال تحقيقي النصوص الأدبية والإفادة منها في فهم الواقع الثقافي، والمساهمة في فهم الواقع الاجتماعي دون التعميم ولكن دراسة الأدب بعد ذلك تخرج من حيز المنهج التاريخي بعد ذلك فالمنهج التاريخي لا يستوعب كل هذا بل يحتاج إلى مناهج أخرى مساعدة.

openkandl.com

ثانيا: تحليل النص الأدبي

obeikandl.com

obeikandl.com

تحليل النص الأدبي

لتحليل النص يجب علينا تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص محل الدراسة ثم الوقوف على العناصر الرئيسة المكونة له، والتي تميز هذا النوع الأدبي. فكل نوع أدبي له سماته التي تميزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

بعد ذلك على الناقد أن يدرس مدى التزام المبدع بهذه القواعد التي تميز النص مع مراعاة حرية المبدع وقدرته على الابتكار والتجديد والخيال الذي يتمتع به المبدع.

وفي ظل التوجهات الحديثة يحدث تداخل من المبدع في النص الأدبي فنجد القصة تتداخل أحيانا مع الشعر كما رأينا تداخل الشعر مع المسرح فظهر لنا المسرح الشعري فطبيعة الإبداع، هي كسر القواعد الإبداعية والتحليق في آفاق جديدة وعالمه الخاص، وهذا ما يجب على الناقد أن يدركه عند تعرضه بالتحليل لنص أدبي.

أولا : نقد الشعر

الشعر هو فن العربية الأول، وهو علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهم وإن اهتموا بالخطابة، وكانوا يعدونها فخرا لهم إلا أن الشعر كانت له مكانته التي لم يتنازل عنها لأي فن آخر؛ لأنه في نظرهم الفن الوحيد بينما الخطابة، وغيرها لم تعد فنا لأنها كانت من لوازم القيادة والزعامة، واهتم العرب بالشعر على تاريخهم؛ لأنه كان يحفظ مآثرهم، ويسجل تاريخهم وكان للشعر قواعد خاصة حكموا من خلالها على قيمة القصيدة ومدى جمالها.

- **أولا الشكل (القصيدة)**

1. المقدمة
2. الخاتمة
3. الطول
4. الوحدة الفنية.

- **ثانيا اللغة والأسلوب**

1. الاعتياد والغرابة.
2. الطول والقصر.
1. التقديم والتأخير.
2. الخبر والإنشاء.
3. العاطفة.
4. النظم
5. الخيال.
6. الموسيقى.

أولاً : الشكل :

المقدمة :

يحاول الفنان أن يقف على نقطة ينطلق منها في قصيدته، ويمثل البيت الأول فاتحة القصيدة أو تلك البداية التي يبدأ بها: ويتوقف جزء كبير على نجاح الشاعر في مدى توفيقه في بدايته.

obeikandl.com

واهتم كثير من النقاد العرب بالبدايات فيما عرف عندهم ببراعة الاستهلال وبراعة الاستهلال تكونُ بالبدء بما يكون فيه إلماحٌ إلى المقصود الأول من النّص الأدبي، وإبداعٌ يَجْذبُ الانتباه، ويأسِرُ المتلَقّي سامعاً أو قارئاً، مع حُسْنِ سَبْكٍ، وعذوبة لفظٍ، وصحَّةِ معنىً، وينبغي للمتكلم أن يجتنب في بدء كلامه المواجهة بما يسوء، أو بما يُتَطَيَّر به، أو بما يُسْتَكْرَهُ لفظُه أو معناه.

ومن أمثلة براعة الاستهلال ما يلي:

ذكر ابن عبد ربه هذا النص في كتابه العقد الفريد:

قال أحمد بن أبي داود: ما رأينا رجلاً نزل به الموت فما شغله ذلك ولا أذهله عما كان يحب أن يفعله إلا تميم بن جميل، فإنه كان تغلب على شاطئ الفرات، وأوفى به الرسول باب أمير المؤمنين المعتصم في يوم الموكب حين يجلس للعامة، ودخل عليه، فلما مثل بين يديه، دعا بالنطع والسيف، فأحضرا؛ بجعل تميم بن جميل ينظر إليهما ولا يقول شيئاً، وجعل المعتصم يصعد النظر فيه ويصوبه، وكان جسيماً وسيماً، ورأى أن يستنطقه لينظر أين جنانه ولسانه من منظره؛ فقال: يا تميم، إن كان لك عذر فأت به، أو حجة فأدل بها؛ فقال: أما إذ قد أذن لي أمير المؤمنين فإني أقول: الحمد لله الذي أحسن كل شيء خلقه، وبدأ خلق الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين. يا أمير المؤمنين، إن الذنوب تخرس الألسنة، وتصدع الأفئدة، ولقد عظمت الجريرة، وكبر الذنب، وساء الظن، ولم يبق إلا عفوك أو انتقامك، وأرجو أن يكون أقربهما منك وأسرعهما إليك أولاهما بإمامتك، وأشبههما بخلافتك، ثم أنشأ يقول:

أرى الموت بين النطع والسيف ... يلاحظني من حيثما أتلفت

وأكبر ظني أنك اليوم قاتلي ... ومن ذا الذي مما قضى الله يفلت

وأي امرئ يدلي بعذرٍ وحجةٍ ... وسيف المنايا بين عينيه مصلت!

يعز على الأوس بن تغلب موقف ... يسل على السيف فيه وأسكت

وما جزعي من أن أموت، وإنني ... لأعلم أن الموت شيء مؤقت

ولكن خلفي صبيةً قد تركتهم ... وأكبادهم من حسرة تتفتت

كأني أراهم حين أنعى إليهم ... وقد خمشوا تلك الوجوه وصوتوا

فإن عشت عاشوا سالمين بغبطةٍ ... أذود الردى عنهم وإن مت موتوا

وكم قائل: لا يبعد الله داره ... وآخر جذلانٍ يسر ويشمت[1]

قال: فتبسم المعتصم، وقال: كاد والله يا تميم أن يسبق السيف العذل، اذهب فقد غفرت لك الصبوة، وتركتك للصبية.

ولاشك أن براعة الاستهلال في النص السابق واضحة في الكلمة الجميلة التي ذكرها تميم قبل الشعر وتركت أثرها القوي في نفس المعتصم

1- ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: الأولى، 1404 هـ، ج2\ 33.وهذه الأبيات مذكورة في عدة مصادر مختلفة منها: بدائع البدائه لابن ظافر، والعمدة لابن رشيق، والكشكول لبهاء الدين العاملي، والمستجاد من فعلات الجواد للقاضي التنوخي، ثمرات الأوراق لابن حجة الحموي، وإعلام الناس بما وقع للبرامكة للإتليدي، وتفرد ابن رشيق بقوله فعفا عنه المعتصم وقلده عملا.

وكـذلك قـول أبـي تمّـام يُهنّـئُ المعتصـمَ بفـتح عَمُّوريّـة، بادِئـاً قصيدتَهُ باستهلالٍ بارعٍ يرُدُّ فيه على مزاعم المنجّمين الّذين زعَمُوا أنَّ عَمُّورية لا تفتَحُ في ذلك الوقت الذي تمّ فَتْحُها فيه:

السَّيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحدُّ بَيْنَ الْجدِّ

وقول المتنبي أيضاً يهنّئ سيف الدولة بالشفاء من مرض ألَمَّ به فيبدأ قصيدته باستهلالٍ بارع:

الْمَجْدُ عُوفِيَ إِذْ عُوفِيتَ والْكَرَمُ وزَالَ عَنْكَ إِلَى أَعْدَائِكَ الأَلَمُ

كذلك قوله:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ

ويجب في البداية مراعاة عدم البدء بما يمكن أن يثير عليك نفس من تخاطبه، أو أن يكون كلامك مما يتشاءم منه، بل احرص على أن يكون كلامك بردًا وسلاما على النفس بعيدًا من التعقيد.

ومن أمثلة البدايات السيّئة قول ذي الرّمة حين دخل على هشام بن عبد الملك بن مروان:

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ مُنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِنْ كُلًى مَفْرِيَّةٍ سَرَبُ[1]

وكان بعينيْ هشام رَمَشٌ فهيَ تدمَعُ دائما، فظنَّ أنَّه يُعَرّض به، فقال: "بل عينك" وأمَرَ بإخراجه.

وقول جرير يخاطب عبد الملك بن مروان:

أتصحو أم فؤادكَ غيرُ صاح عشيةَ هَمَّ صحبكَ بالرواحِ

---

1 – سَرَب قناةٌ تَسيل.

فقال عبد الملك: بل فؤادك أنت. وطرده من مجلسه.

وكذلك دخل أبو النجم الشاعر على هشام بن عبد الملك في مجلسه فأنشده قصيدته التي مطلعها:

صفراء قد كادت ولما تف فَهيَ عَلى الأُفقِ كَعَينِ الأَحوَلِ

وكان هشام بن عبد الملك أحولا فأخرجه وأمر بحبسه

وعاب النقاد قولُ المتنبي لكافور الإخشيدى في مطلع قصيدته:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

وبدأ البُحْتُرى قَصيدةً في المدح بقولهه:

لَكَ الْوَيْلُ مِنْ لَيْلٍ تقاصَرَ آخِرُه" ووشكٌ نوى حيٌّ تزمُّ أباعرهُ

الخاتمة:

استحسن النقاد العرب أن يكون البيت الأخير من مختار الشعر؛ لأنه آخر ما تعيه الذاكرة من القصيدة وأفضل الانتهاء ما جمع الجودة بتمام الكلام وتوقفه ومن ذلك معلقة زهير بن أبي سلمى:

وَمَن لا يَزَل يَستَحمِلُ الناسَ وَلا يُغنِها يَوماً مِنَ الدَهرِ يُسأَمِ

وقول المتنبي في قصيدته التي يعاتب فيها سيف الدولة:

هَذا عِتابُكَ إِلّا أَنَّهُ مِقَةٌ قَد ضُمِّنَ الدُرَّ إِلّا أَنَّهُ كَلِمُ

ومن سوء الخاتمة في الشعر الحديث قول نزار قباني في قصيدته إلى تلميذة:

إني أحبك من خلال كآبتي وجه كوجه الله ليس يطال

فقد جمع بين عيبين خطا في المعنى الشعر فكثير من الأشياء أو الوجوه لا تطال كوجه القمر والشمس لبعدهما. والخطأ الثاني استفزاز مشاعر الناس الدينية، كذلك استخدم الشاعر لفظة الكآبة وهي لفظة تبعث على الضيق والحزن في قصيدة رومانسية؛ مما أفقدهم النشوة التي نالوها من القصيدة الرائعة لولا الخاتمة.

الطول :

لم يتفق القدماء على طول معين للقصيدة، فقد جاء الشعر على أنواع مختلفة متفاوتة الطول بين القصائد القصيرة؛ وذلك يرجع لأسباب مختلفة، منها :إيمانهم بالقول:"يكفي من العقد القلادة". وذلك حتى تكون ما قل ودل. كما أن القصيدة القصيرة أكثر رواجًا، وأيسر في الحفظ، وأسهل في التنقل على الألسن.

وجاءت القصائد الطوال في الشعر العربي القديم فتجاوزت المائة بيت؛ وهناك من القصائد ما لا يحفظ منها إلا بيت واحد أو بيتين؛ ومن ثم تحدد طول القصيدة بحسب الموقف الذي تقال فيه، ومدى الحاجة إلى الطول أو العكس؛ حتى لا يحدث السام أو الملل .

الوحدة :

وتنقسم قسمين: موضوعية وعضوية

الوحدة الموضوعية :

ويقصد بها القصيدة ذات الموضوع الواحد في الهجاء أو المدح أو الغزل، وكان تعدد الموضوعات من السمات الأساسية للقصيدة العربية القديمة؛ فتجدها تبدأ بالأطلال ثم الغزل ووصف الصحراء والراحلة والمديح والهجاء والفخر، ولم يغير ظهور الإسلام هذا النظام؛ فنجد

حسان بن ثابت في قصيدته الهمزة التي يمدح فيها الرسول ويذكر فيها متنبأ فتح مكة يقول في مطلعها:

عَفَــت ذاتُ الأَصــابِعِ فَــالجِواءُ إِلى عَــذراءَ مَنزِلُهــا خَــلاءُ[1]

ومنها في مدح الرسول وهجاء أبي سفيان بن الحارث:

هَجَــوْت محمــداً فأجَبْــتُ عنــه وعنــــدَ اللّهِ في ذاك الجَــــزَاءُ

فــإِنّ أَبــي ووالــدَه وعِرْضــي لِعــرِض محمــد مــنكم وِقَــاءُ

أتهجــوه و لســتَ لــه بكُــفْءٍ فشَــرُّكُما لخيْرِكُمــا الفِــدَاء

واستمر هذا العرف فيما يشبه القانون العام لجنس الشعر العربي، حتى بدأت ملامح التغير في العصر العباسي.

الوحدة العضوية:

ويقصد بها أن تكون القصيدة جسدًا متكاملا، ولا يمكن التغيير أو التبديل بين عناصرها بالتقديم أو التأخير، وإلا فقدت وحدتها العضوية؛ فهي كالجسم الحي الذي يقوم كل عضو فيه بوظيفته الخاصة التي لا يصلح إلا للقيام به، ولا يمكن تعويضه بغيره. وكان النقد الذي وجهه العقاد لأحمد شوقي هو افتقاد شعره للوحدة العضوية.

وتظهر الوحدة العضوية في مجال النثر بصورة أكثر وضوحا من الشعر؛ فالمقال له مقدمة وموضوع وخاتمة وكذلك الخطبة والتغيير بين هذه العناصر يفقد الموضوع قيمته، والأدب القصصي يعتمد بشكل

1 والجواء بكسر الجيم والجواء لغة من يجيء كما قال ابن سيده وابن منظور

رئيس على التلاحم والتماسك بين الأجزاء، ولا يمكن أن أسمى رواية دون أن تكون الحادث متكاملة مبنية بعضها على بعض .

اللغة والأسلوب:

اللغة هي وسيلة الفنان للتعبير عن مكنون نفسه؛ فيعبر بفنه عما يجيش بصدره، ونتفق أو نختلف حول ما قدم، فقد يكون نصًا قويًا أو ضعيفًا، جميلاً، رديئاً، قبيحاً .. ولكل منا أسبابه، ورأيه الخاص في النص بحسب تذوقه له. ويمكننا الوقوف على اللغة والأسلوب من خلال هذه العناصر.

الاعتياد والغرابة:

فالنص خرج من بيئة ثقافية معينة، ومن ثم يجب أن تكون لغته مقبولة في بيته، وتكون سليمة، مثقفة، وسطا بين العامة والمثقفين؛ حتى يلقى النص رواجًا ولا يقابل بنفور من المتلقي.

فالغرابة: أن تكون الكلمة غير مستعملة في بيئتها، ولا يظهر معناها للوهلة الأولى، وتحتاج في معرفتها إلى معاجم، أو يحول الشاعر معنى الكلمة إلى معنى آخر غير معتاد في هذا الموضع. وقد أطلق عبد القاهر في الأسرار على هذا النوع الاستعارة غير المفيدة.

ويمكن للكاتب استعمال كلمات غريبة إذا كان يمكن فهم معناها من سياق النص الذي وضعته فيه، أو لا يمكن الاستعاضة عنها بغيرها لن النص يتطلبها .

<u>الغرابة</u> في القافية يمكن التساهل فيها وقبولها، وإن عد هذا ضعفا من الشاعر إذا لم يجد لها مسوغا فنيا

الاعتياد هو استعمال ما اعتادت الذائقة على تناوله، بحيث يسهل استيعابه وفهمه، وهنا وقفة مهمة فيجب أن يكون النص وسطا بين الغرابة والاعتياد، ولا ينزل لمرتبة الابتذال، فيصبح ركيكا ضعيفا، فللأدب لغته الخاصة التي تشرق في النفوس وتسمو بالعقول وتغازل الأرواح .

يقول ابن سِنَان الخفاجي في سر الفصاحة:"وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصناً أو فننًا، أحسن من تسميته عسلوجًا. وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط في السمع، ويقال لمن عساه ينازعنا في ذلك لو حضرك مغنيان وثوبان منقوشان مختلفان في المزاج هل كان يجوز عليك الطرب على صوت أحد المغنيين دون صاحبه، وتفضيل أحد الثوبين في حسن المزاج على الآخر! فإن قال لا يصح أن يقع لي ذلك خرج عن جملة العقلاء وأخبر عن نفسه بخلاف ما يجد، وأن اعترف بما ذكرناه قيل له فخبرنا ما السبب الذي أوجب عليه ذلك فإنه لا يجد أمراً يشير إليه إلا ما قلناه في تفضيل إحدى اللفظتين على الأخرى.

وهذا كلام بشر بن المعتمر الذي يضع قواعد للكاتب فيما يجب أن يختاره من ألفاظ وعبارات فقال:

وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله إلى أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما.

وكن في ثلاث منازل فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك على أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام.

وقد يلجأ الشاعر لنوع آخر من استخدام المعتاد أو المألوف وسماه علماء البلاغة بالتضمين أو الاقتباس واختلفوا في التفرقة بينهما، وإن دخلا الاثنان معا فيما يعرف بالتناص، فيلجأ الشاعر إلى بيت مشهور أو آية قرآنية ويضمنها شعره.

سلامة التركيب

فقد يقوم الشاعر بتركيب الألفاظ في القصيدة بصورة غير مألوفة، ومن ثمفمن جودة النص وجماله أنْ يسلمَ التركيبُ من تنافر الكلماتِ:" فلا يكونُ اتِّصالُ بعضها ببعضٍ مما يُسبِّب ثِقَلَها على السمع، وصُعوبةَ أدائها باللسان، كقول الشاعر :

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قَفِرِ وليسَ قربَ قبْرِ حربٍ قبرُ

قيلَ: إنَّ هذا البيتَ لا يَتَهيَّأُ لأحدٍ أن يُنْشدَهُ ثلاثَ مرات متواليات دونَ أن يَتَتَعْتَعَ ؛ لأَنَ اجتماعَ كلماته وقُربَ مخارجِ حروفها، يحدِثانِ ثِقلاً

ظاهرًا، مع أَنَّ كلَّ كلمةٍ منه لو أُخذتْ وحدها كانت غيرَ مُستكْرهةٍ ولا ثقيلةٍ.

وقد تكون الألفاظ المستخدمة في عبارة معينة واضحة و لا تحمل غموضاً، وقد لا يتعمد الشخص المتحدث الوقوع في الغموض ولكن على الرغم من ذلك تأتي العبارات غامضة بسبب التركيب النحوي، ومثال ذلك قول أبي نواس من الوافر:

أَفِـــرُّ إِلَيكَ مِنكَ وَأَيـــنَ إِلّا إِلَيكَ يَفِرُّ مِنكَ المُستَجيـرُ

وقد تحدث عبد القاهر عن التعقيد واللبس والتعمية: وجمعها في تعليقه على بيت الفرزدق:

"وَمَا مِثْلُه في النّاس إلاّ مملّكاً أبو أمِّه حيٌّ أبُوه يُقَارِبُـــهُ

حيث يقول:"وما كان من الكلام معقَّداً موضوعاً على التأويلات المتكلَّفة، فليس ذلك بكثرةٍ وزيادة في الإعراب، بل هو بأن يكون نَقْصاً له ونقضاً أولى، لأن الإعراب هو أن يُعرب المتكلم عما في نفسه ويبيّنه ويوضِّح الغرض ويكشفَ اللَّبْسَ، والواضعُ كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير زائلٌ عن الإعراب، زائغٌ عن الصواب، متعرّض للتلبيس والتعمية"[1].

الطول والقصر:

يعتمد الشعر على الإيجاز والاقتصار في اللفظ لا المعنى، ويعتبر عيبا من الشاعر إذا قال المعنى القليل في أبيات كثيرة، ومن ثم تعتبر الكلمات قليلة الحروف مفضلة عن الكلمات الطويلة فالكلمات القليلة

1 – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص:56.

سهلة النطق خفيفة في اللسان والسمع انظر إلى قوله تعالى:{**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ**} فلفظة **اثَّاقَلْتُمْ** ثقيلة في النطق، تحتاج جهدًا وهي تعبر عن الموقف تمام التعبير.

كذلك عاب النقاد العرب القدامى البيت إذا لم يتم فيه المعنى وأركان الجملة احتاج في تمام ذلك إلى الذي يليه فيما عرف في عيوب القافية بالتضمين: وهو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده بحيث تحتاج إليه حتى يكتمل المعنى أو تكتمل أركان الجملة أصل المعنى كقول النابغة:

و وَهُم وَرَدوا الجِفارَ عَلى تَميمٍ وَهُم أَصحابُ يَومِ عُكاظَ إِنّي

شَهِدتُ لَهُم مَواطِنَ صادِقاتٍ أَتَيــنَهُمُ بِــوُدَّ الصَــدرِ مِنّــي

فتأخر خبر إن إلى البيت الثاني

التقديم والتأخير:

الأصل في الجملة أن يكون ترتيبها طبيعيا؛ الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به ثم مكملات الجملة أو المبتدأ ثم الخبر.

وقد يبدل الكاتب في هذا الترتيب مراعاة لأسباب كثيرة منها:

التنويع في الأسلوب، حتى يدفع الملل عن المتلقي، أو مراعاة الموسيقى أو المعنى .وقد حدث هذا كثيرا في القرآن من ذلك قوله:

﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾

الترتيب الطبيعي: نعبدك ونستعينك .. وقد عدل عن الأصل مراعاة لموسيقى اللفظ لتمام الفاصلة القرآنية ومراعاة الاختصاص

وقوله : ﴿وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ﴾

وقوله: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾

ومثاله من الشعر ما صنع المتنبي في قوله:

عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ

الترتيب الطبيعي: تأتي العزائم على قدر أهل العزم وتأتي المكارم على قدر الكرام ولكنه خالف هذا الأصل مراعاة للموسيقى، وقد يكون هناك اختلاف في ترتيب جمل كاملة وهو ما حدث مع المتنبي أصلا في قوله:

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ

قال سيف الدولة: قد انتقدنا عليك هذين البيتين لأنه لا يلتئم شطراهما، وكان ينبغي لك أن تقول :

وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

فقال المتنبي: أيد الله مولانا ومولانا يعلم أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك؛ لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفاريقه؛ لأنه هو الذي أخرجه من الغزلية إلى الثوبية. وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت اتبعته بذكر الردى وهو الموت ليجانسه .ولما كان وجه الجريح المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا وعينة من أن تكون باكية قلت ((ووجهك وضاح وثغرك باسم)) لا جمع بين الأضداد في المعنى وان لم يتسع اللفظ لجميعها فأعجب سيف الدولة بقوله.

الخبر والإنشاء:

يقسم الكلام إلى قسمين: خبر وإنشاء

الخبر: هو كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب.

كقول أبي تمام:

نَزَلَت مُقَدِّمَةُ المَصيفِ حَميدَةً وَيَدُ الشِتاءِ جَديدَةٌ لا تُكفَرُ

وقول ابن الرومي:

أري المال أضحى للجواد مَراقياً وتلك المراقي للبخيل مهابطُ

وينقسم الخبر باعتبار المتلقي أقسام منها:

1. الخبر الابتدائي: ويقصد منه إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة؛ لأنه لا يعرفه من قبل، مثل قولك: المحاضرة بدأت لمن لا يعرف
2. خبر طلبي تأكيدي: والهدف منه إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بالخبر الذي ورد في الجملة، أو "وهو خبر لمن يكون غير متأكد، ويكون باستخدام أداة توكيد واحدة: إني مجتهد، وكقول النبي للأنصار:" إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع "
3. الخبر الإنكاري: ويتم التأكيد للمتلقي بأكثر من أداة تأكيد فهو هنا منكر للحدث أو الفعل{**رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ**}
4. إظهار الضعف كقول الشاعر:

ذهب الصّبا وتولت الأيام فعلى الصّبا وعلى الزمان سلام

التحسّر كقول أبي فراس

سَـيَذكُرُني قَـومي إذا جَـدَّ وَفي اللَيلَةِ الظَلماءِ يُفتَقَدُ البَدرُ

5. الفخر والمدح كقول عنترة:

خُلِقتُ مِنَ الحَديدِ أَشَدَّ قَلباً وَقَد بَلِيَ الحَديدُ وَما بَليتُ

أما الإنشاء فهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب. كقول المهلهل:

هَل عَرَفتَ الغَداةَ مِن أَطلالِ رَهنِ ريحٍ وَديمَةٍ مِهطالِ

والخبر قسمان:

الطلبي: ما يطلب المتكلم به شيئاً من المتلقي كالأمر والنهي والاستفهام والنداء.

غير الطلبي : وهو ما يبدي المتكلم شعوراً بالارتياح أو الكراهية أو الثناء أو الذم ..كالتمني والترجي والتعجب والقسم والمدح والذم [عسى ، ربما، لعل ، كاد ، شك ، جعل]

ويستخدم الخطاب القرآني الإنشاء بصورة كبيرة لما للإنشاء من تأثير في نفس المتلقي؛ فبعد النداء للمؤمنين في القرآن إما أمر أو نهي، فمثال الأمر: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ** ﴾.

ومثال النهي: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تُبْطِلُوا صَدَقَاتِكُمْ بِالْمَنِّ وَالْأَذَى كَالَّذِي يُنْفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ**﴾

وقد يأتي الأمر والنهي في آية واحدة بعد النداء كما في قوله: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ادْخُلُوا فِي السِّلْمِ كَافَّةً وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾

والكاتب المجيد هو من ينوع بين الخبر والإنشاء، ويستخدم كل إمكانياته في توظيفهما في نصوصه بصورة مناسبة.

الصورة الفنية:

يعبر مصطلح الصورة الفنية عن الشكل، أو القالب الذي يعب فيه الأديب عن مشاعره أفكاره، ومعانيه، وهذا القالب متنوع ومختلف من أديب إلى آخر وتحكمه عوامل كثيرة تميز كاتبا عن غيره فتؤثر فيه عوامل نفسية واجتماعية فالصورة يجب أن تكون مناسبة مع المعاني والعواطف، ولا يقوم الأديب باختيارُ قوالبه الفنية بصورة اعتباطية ؛ لكنه اختيار لا شعوري يخضع لنفسية الكاتب وعواطفه وموهبته الفنية فالصورة الفنية هي تلك الصورة التي تجمع الأفكار والمعاني والمشاعر والألفاظ لتخرج لنا عملا فنيا متميزًا يعبر عن رؤية صاحبه الفنية اللا إرادية قبل الإرادية.

العاطفة:

تمثل الجانب العاطفي أو النفسي أو الوجداني في النص محل الدراسة، ومحاولة الإلمام بكل ما يتصل بهذه الحال النفسية وآثارها في العمل الفني، وعلاقتها بمكونات النص الأخرى مثل اللغة والأسلوب والخيال والصورة الفنية، والصلة بين عاطفة الإبداع الشعري والأغراض الشعرية المختلفة وثيقة جدا في ببنية القصيدة، كذلك ترتبط عاطفة الإبداع الشعري بعناصر الأداء الشعري الصلة بين عاطفة الإبداع الشعري وبين موسيقى الشعر، ومع أهمية الدور الذي تؤديه في العملية الإبداعية،

فإن مسماها لم يكن معروفا في النقد العربي القديم، بيد أن مفهومها كان واضحا في أذهان نقادنا العرب القدامى.

وتمثل العاطفة العنصر الأكثر تميزا في الفن بشكل عام والشعر بخاصة، فهي عنصر مؤثر فيه، وبدونها في الفن لا نستطيع أن نسمي هذا العمل أو ذاك فناً، وثمة فارق بين اللذة أو المتعة الناتجة من التفاعل مع العمل الفني والتأثر الناتج من الهياج العاطفي الناتج من القصائد الموزونة قوية الإيقاع، أي أن هناك مقياساً معينا يجب أن تقاس عليه لتحقيق الهدف المرجو منها، فلا تتجاوز في تحقيق الانفعال حداً يقضي على المتعة الجمالية المرجوة من الشعر.

فهل قوة الكلمات وحدها تنتج عاطفة قوية؟ وهل الكلمات هي التي تنتج العاطفة أم أن العكس هو الذي يحدث ؟ وأستطيع القول إن القوة التي يقصدها هنا هي قوة الإحساس الذي يجد الشاعر نفسه مدفوعا من خلاله إلى قول الشعر، وهذه القوة في الأصل مبعثها العاطفة القوية التي عند الشاعر. ومهمة العاطفة في هذه الدراسة تتضح من خلال الدور الذي تؤديه من خلال التمييز بين المستويات المختلفة للنصوص الأدبية، فلها أيضا دورها في هذا الإطار، فإذا كانت العاطفة عنصرًا أساسيًا في الشعر يحدث التأثير المطلوب في الجمهور الذي يتلقى الفن، فإن وجودها فيه وحدها ليس كافيا لبناء عمل شعري له رونقه وجماله، وإن كان لها دور أخر في الشعر عندما تتفاعل مع الفكر؛ فإذا كان الفكر بسيطا غير معقد، والعاطفة قوية؛ فإنها – أي العاطفة – تتفوق وتبرز بوضوح في الشعر كلون مميز وحيد وهو أمر يضعف من هذا العمل الفني، باعتبار أن الشاعر قد اعتمد العاطفة عنصرا أساسيا ووحيدا في شعره، فيبدو الفن هنا وكأنه نوع من الحكمة المباشرة. إذ

عرف النقاد أن الموسيقى الشعرية من العناصر التي لها شأن كبير في هذا الفن من فنون القول وأن هذا العنصر هو أساس الفصل بين ما هو شعر وبين ما هو منثور الكلام، وتكون مجموعة الكلمات في النص ما يعرف بالتيمة المسيطرة على جو النص[1].

النظـــم :

في تحليلنا للنص الشعري يجب أن نفرق بين نوعين: النظم والشعر، فالنظم: هو بناء منظم يأخذ شكلا شعريا من خلال البناء على المتواتر للنص على التفاعيل التي عرفها العرب، وهي تشبه الشعر هنا لكنها ليست بشعر بل هي أحيانا وسيلة لتعليم علم ما قد يكون صعبا مثل علم النحو أو قواعد التجويد في شكل إيقاعي أرجوزي يساعد الذاكرة في التذكر والحفظ يقول الشيخ سليمان الجمزوري في متن " التحفة ":

للنـــون إن تســـكن وللتنـــوين أربـــع أحكـــام فخـــذ تبيـــني

فـــالأول الإظهـــار قبـــل أحـــرف للحلـــق ســـت رتبـــت فلتعـــرف

همـــز فهـــاء ثـــم عـــين حـــاء مهملتـــان ثـــم غـــين خـــاء

فهل هذا شعر ؟! إن للشعر قواعد وأصول تتجاوز الأركان الأربعة التي ذكرها قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر ؛ وهي اللفظ والمعنى

---

1 – **ثيمة Thema**: كلمة من اللفظ اللاتيني (تايما) ويعني الشيء الذي نضعه أما الكلمة نفسها فتعني الفكرة الأساسية أو التكوين الرئيس للجملة أو النص،ويمكن أن تشير إلى مجموعة كلمات تنتمي إلى حقل واحد لإعطاء دلالة معينة، فمثلا قد يكون النص موحيا بالحزن ويسيطر على الرواية أو القصيدة جو من الأسى فنقول إن التيمة هنا هي تيمة الحزن والأسى، أو الفرح أو اليأس وهكذا فاللفظة تعني الموضوع بغض النظر إن كان متضمناً عاطفة أم لا...لكنها تتحدد في البؤرة التي يدور النص حولها...حيث لها القدرة على استقطاب واستدعاء عدد لا متناهي من ألفاظ القصيدة.

obeikandi.com

والوزن والقافية، فليس كل كلام موزون مقفى، لكن رؤيتك الشعرية والنفسية لأمر ما ثم تعبيرك عنها بموهبتك وغريزتك الشعرية ولا يمكن أن تأتي متعمدة أو مقصودة وفارق الموهبة هو ذلك الفارق بين الخاطرة

الخيال:

الفن هو التعبير عن مكنون النفس باستخدام اللغة؛ فهو يقوم على الخيال، ولا يقوم على التفكير العقلي المنطقي، ومن ثم يعتمد على غير الواقع، فطريقه هو التأمل أي أن الشاعر [1] يحلق في عالم خاص به، الخيال فضاء ممتد لا يمكن الوصول إلي نهاية له، ولا نستطيع أن نقف على حدوده؛ لأنه بلا حدود بل فوق الحدود. وذلك مثل قولي امرئ القيس:

أَيَقتُلُني وَالمَشرَفِيُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ

فنحن لم نر الغول فضلا عن أنيابه فالشاعر اتسم بالخيال الواسع فخرج عن الوصف الطبيعي إلى الوصف الخيالي والتشبيه الذي لا يعرف إلا بالعقل والخيال.

فالشاعر المجيد هو ذلك الشاعر القادر على إعمال الخيال في رؤية ما وراء الحقيقة وتجاوز الواقع الفعلي وخلق واقعه الفني، فالخيال حاضر في نفس الشاعر الحقيقي، والشعر عنده انفعال ثم القدرة على توظيف هذا الانفعال في قالب شعري معين، والنص الأدبي الرائع ، هو ذلك النص الذي يتمكن من إشعال خيال المتلقي وبث روح الجمال فيه .

الموسيقى:

---

1 – أقصد هنا الفنان بمفهومه العام الذي استخدمه ياكبسون للدلالة على كل من يستخدم اللغة في التعبير الفني لا الشاعر بمفهومه العربي القديم .

openkandi.com

يتميز الشعر العربي بأنه شعر غنائي له قواعد وأصول موسيقية محكمة، تفرد بها، وهذه الموسيقى تعد العلامة البارزة الأولى من علامات الشعر؛ لأنها تجعل الشعر مميزًا عما سواه، تأتي الموسيقى في الشعر من خلال الأوزان الشعرية، والموسيقى الحادثة من إيقاع الكلمات فهي موسيقى مركبة وليست فردية، والشاعر المجيد هو الذي يتنوع في شعره مع الأوزان المختلفة، ولا يقف عند وزن واحد بحيث يبدو أنه لا يحسن سواه، والأخطاء العروضية تقلل من منزلة الشاعر باعتباره خارجًا عن قواعد العربية، كما يجب على الشاعر أن يحرص على استخدام الأوزان المناسبة لموضوعاته، فلا يكون الوزن خفيفا في مواطن الحزن والعكس كذلك.

وتنقسم موسيقى الشعر قسمين:

الأول: الموسيقى الداخلية، وهي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، وتعتمد هذه الموسيقى على مجموعة عوامل تكفل ظهورها في النص الشعري منها: قدرة الشاعر على اختيار الألفاظ وتركيبها في صورة جمالية متناسقة غير متناثرة أو متضاربة، وتكامل الصورة الفنية في النص، وتخضع كل هذه العوامل للمقدرة الشعرية التي يمتلكها الشاعر، والصدق الفني، وقدرة الشاعر على السيطرة على ملكاته ومن ثم فهي تتفاوت من شاعر إلى آخر.

الثاني: الموسيقى الخارجية، وهي الصورة الأكثر تجليا للمتلقي فهي تمثل الشكل الخارجي للقصيدة العمودية أو شعر التفعيلة لأنها تعتمد على الوزن والقافية، وأنواع هذه الموسيقى الخارجية كثيرة ومتعددة؛ منها الكلاسيكي القديم مثل عروض الخليل أو الموشحات

والمخمسات والمسدسات والمربعات وغيرها ، ومنها الجديد مثل التفعيلة ، وبالطبع تنقسم إلى أقسام داخلية منها الجيد والرديء .

obeikandl.com

نقد الفن القصصي

يتميز الفن القصصي بمجموعة من السمات الخاصة التي تميزه عن الجناس الأخرى وبخاصة الشعر فالقصة ليست فيها عناصر الوزن والقافية ، كما تتفرد بسماتها الخاصة وهي العنوان والحدث والسرد والراوي والشخصيات، والمكان والزمان.

العنوان يعتبر العنوان العتبة الأولى التي يجتازها المتلقي؛ فتكون أول ما تقع عينه عليها، وآخر ما يكتبه الكاتب. وغالبا ما يكون العنوان مثيرا جذابا غامضا يشوش الأفكار أكثر مما يوضحها، ويرتبط بالرواية أو القصة وينفصل عنها في آن، مثلا عناوين روايات نجيب محفوظ ومنها: الطريق والسراب وقشتمر، القاهرة الجديدة ميرامار ، زقاق المدق، اللص والكلاب، قصر الشوق..الخ وعناوين يوسف إدريس مثلا: بيت من لحم والحرام والعيب و النداهة قاع المدينة، اليد الكبيرة، ما خفي أعظم وغيرها.فاختراق العنوان ضرورة ملحة من ضرورات الكتابة عند الناقد الذي يحاول أن يستشف ما وراء اختيار العنوان، ومحاولة الوقوف على الإشارات التي يحاول الكاتب بثها للمتلقي من خلال العنوان.

الحدث: الأصل في الحدث ألا يكون واقعيا بل يمكن أن يحدث في المستقبل، وقد يكون الحدث مستمدًا من الواقع الفعلي، ومع هذا فحتى لو كان الحدث واقعيا فلابد من تدخل المؤلف فيه، وإدخال بعض التعديلات الدرامية عليه، وإلا كان نقلا للواقع بأمانة، وعندها يتحول المؤلف من مبدع إلى كاتب سيرة أو ناقل خبر؛ فالحدث الخيالي القابل للتصديق أفضل دراميا من الحدث الواقعي غير القابل للتصديق،

والطبيعي أن الواقع قد يكون أغرب من الخيال، لكنه الواقع، ولذلك يتقبله الناس لأنهم لا يملكون إلا ذلك، أما الخيال فلابد من اقتناع الناس به لمعرفتهم مسبقاً أنه خيال، فالرواية تعتمد على خيال المؤلف الذي يحاول أن يقنع المتلقي أنه واقع، وكثيرا ما ينجح في ذلك مثلما حدث مع علي أحمد باكثير الذي خلق شخصيات لم يكن لها وجود مثل جهاد ومحمود في و الإسلاماه.

السرد: هو أول عناصر الفن القصصي، وهذا العنصر هو الذي يجعلها تختلف عن المسرحية التي تُحكى قصتها من خلال الحدث والقول؛ فالإنسان بطبعه كائن قاص، لكن ليس قاص كاتب قصة، وكثير من الناس تعتمد على الحكي والسرد وتظن أن هذا هو الفن القصصي، ولكن الحقيقة بخلاف ذلك، فالسرد الذي تحكيه الرواية عنصر مهم من عناصر القص حقًا، لكن لابد أن يمتزج هذا السرد بعناصر القص الأخرى، مثل؛ الوصف، والحوار، والشخصيات، والراوي.

<u>لغة النص:</u> هي تلك اللغة التي يتبعها الكاتب في كتابة نصه؛ فننظر هل يعتمد الكاتب على لغة سهلة قريبة من الواقع مثل كتاب الواقعية الاشتراكية أم يلجأ إلى اللغة الرومانسية الخيالية الحالمة مثل سارة للعقاد، وزينب لهيكل؟ هل تكون اللغة رصينة قوية مثل كتابات توفيق الحكيم وطه حسين؟ هل تكون في اللغة مفردات القرية مثل كتابات يوسف إدريس ويوسف القعيد أم تخلو من مفردات القرية وتعتمد مفردات المدينة مثل كتابات نجيب محفوظ؟ وهل تحمل اللغة فكرًا سياسيا أيديولوجيا، مثل: كتابات يوسف القعيد أم توجهات اجتماعية مثل يوسف إدريس، أم تمزج بينها مثل مسرحيات سعد الدين

وهبة ومحمود دياب؟ هذه مجموعة من الأسئلة التي يجب أن يجيب عليها الناقد حال تعرضه لنص سردي.

الراوي: تعتمد الرواية على راو لها ، يعتمد عليه المؤلف في السرد وينقل من خلاله الأحداث، ويأخذ الراوي في القص صورا متنوعة مختلفة بحسب رؤية المؤلف، منها الراوي المشارك الذي يتفاعل مع الأحداث، ويشارك فيها كان يكون أحد أبطالها ، والراوي العليم الذي يتحرك مع الأحداث بيد أنه يعرف ما حدث، وما سوف يحدث، والراوي المشاهد /المحايد هو مثل القارئ تماما ، وينتظر الأحداث، وتحدث له مفاجآت القارئ تماما.

ويستخدم الكاتب أحيانًا تقنية الراوي بضمير الغائب أو المتكلم، وهما متباينان في التأثير والبنية"فالراوي بضمير الغائب يستفيد من مزية الشك، يخفي- وبسوء أحيانًا- صوت الكاتب"[1]، فتواري الكاتب خلف ضمير الغائب يمنحه مرونة وحرية في بنية النص القصصي لا تكون متوفرة بالقدر نفسه في تقنية الراوي بضمير المتكلم الذي يمثل إشكالية كبيرة عند المتلقي "وينصب الشك على الضمير **أنا** أهو الكاتب، أم القارئ؟ويفرض القص بضمير المتكلم أن يكون الكاتب حاضرًا كل الحضور، حتى لو لم يلتبس الراوي بالكاتب، ويتجلى ذلك الحضور أولا ، في فعل الكتابة- لنحاول الكتابة بضمير المتكلم، وسندرك على الفور ما ينبغي نزعه من هذه الأنا لنتأكد أنه صار متخيلا بإتقان- ونجده من بعيد في فعل القراءة"[2]

---

1 -جان -إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، ترجمة/د. محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة ، الهيئة العامة للكتاب2006م، ص:13.

2 -جان -إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين ، ص:11.

openkandil.com

الشخصيات: الموقف نفسه في قضية الحدث فالشخصية الأدبية لها طبيعتها كونها شخصية خيالية، فهي شخصية من صنع خيال المؤلف الذي يختارها؛ اسمها، ونوعها، ودينها، وجنسها، وجنسيتها. ويرسم أبعادها، ويتصرف في أفكارها، ومواقفها، وحالتها النفسية والعقلية، ودرجتها العلمية. ومن ثم فهو حر التصرف في وضع موقفها من الحدث الدرامي. بينما الشخصية الواقعية موجودة فعليا على أرض الواقع، أو كانت موجودة في الماضي، وأفعالها معروفة والحدث يسير بين الناس فتصرف الكاتب هنا محدود كونه صار مؤرخًا؛ فهي شخصية لا يملك الأديب التصرف فيها، بل يعيد عرض الحدث بتصرف محدود وتجاوز الكاتب في الحدث يثير عليه الناس؛ لأنهم سيعدونه كاذبا، فضلا عن معرفة الناس بالأحداث، وأي مفاجأة ستكون غير مرغوب فيها

وتتنوع الشخصية في الدراما بين رئيسة وثانوية، فمنها ما يسير مع الرواية من بدايتها وحتى نهاية القصة، وهذه الصورة تمثل صورة البطل الكلاسيكي، وهناك الشخصية التي تظهر مرة واحدة فحسب؛ لتؤدي دورًا رسمه لها المؤلف ثم تختفي، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة محدودة الشخصية في العدد والمساحة، وكاتب الرواية الجيد يعايش أبطاله ويسجل ملامحهم، وطباعهم، وصفاتهم الجسدية والعقلية، حتى تتحدث كل شخصية بلسانها لا بلسان الكاتب.

المكان: عنصر رئيس من عناصر فن القص فتدور الحكاية عادة في مكان معين أو مجموعة من الأماكن المتنوعة بحسب الحدث ومعالجة الكاتب له، فقد يتنوع المكان في الرواية ويجمع الكاتب بين أماكن مختلفة خارجية وداخلية، فقصة مثل (ما خفي أعظم) ليوسف إدريس يبدو فيها المكان محدودًا؛ فهناك مكان رئيس تدور فيه أحداثها

وهو القرية المصرية التي تدور فيها الأحداث، وينتقل الراوي في أماكن متنوعة بين القرية من شوارع ومنزل الشيخ رابح بطل القصة، ويحكي الراوي عن مكان آخر هو مدينة الإسكندرية ولكنه لا ينتقل إليها، وهذا يتشابه مع رواية قنديل أم هاشم حيث هناك أماكن رئيسة ثابتة هي حي السيدة زينب بمشتملاته من المسجد والمقام والميدان وبيت الشيخ رجب والد إسماعيل بطل الرواية، وسافر إسماعيل للدراسة في إنجلترا ولكن الكاتب لم ينتقل هناك إلا لماما، وذكر الراوي عدة أماكن منها الإسكندرية ولكنه لم ينتقل إليها سوى بالسرد السريع وللمكان لغته الخاصة ولوازمه التي تختلف تماما عن المكان في المدينة أو الصحراء.

ويمثل المكان الفعل الدرامي الكامل الذي يؤثر في الحدث وتطوره في بعض القصص، مثل (بيت من لحم) وبتغير بنية هذا المكان أو اختلافه ينتفي الحدث تماما، بما يعني انهيار الحدث كاملا .

الزمن في الخطاب الأدبي:

يمثل الزمن عنصرًا مهمًا في تحليل النص الأدبي؛ لأنه يؤثر بشكل كبير في تلقي النص وفهمه والقدرة على استيعابه، وزادت أهمية عنصر الزمن في قراءة النصوص في الوقت الحالي، لانتشار النصوص الأدبية النثرية من قصة قصيرة ورواية ومسرحية وحديثا الأقصوصة.

وينقسم الزمن إلى قسمين:

1- زمن يقع داخل النص وهو الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية(الزمن التخيلى) وهو الذي شغل النقاد والأدباء منذ نظرية

هنري جيمس في الرواية، واهتماماته بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية.

2- زمن يقع خارج النص وهو زمن الكتابة، وزمن القراءة. وزمن الكاتب الذي يقدم رواية نقرؤها في ساعتين عن أحداث جرت في سنتين. كما يقول(ميشيل بوتور).

وينقسم الزمن الداخلي قسمين هما:

1- زمن الحكاية (القصة)، وهو زمن طبيعي موجود داخل النص ذاته، يفهم منه دون الحاجة لتدخل الكاتب إلا قليلا فيه، ومن ثم فهو لا يخضع إلى بنية معقّدة أو متداخلة بل يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث.

2- زمن الخطاب أو زمن القول أو السّرد أو الحكي، وهو زمن لا يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث. ويُراد به الترتيب الزمني الذي قدَّمه السرد لهذه الحوادث.ويبرز هذا الزمن بقوة في النصوص التي تعتمد تقنية الفلاش باك، والنص طبقا لهذا الزمن يتنقل في كل لحظة من الحاضر إلى الماضي فالمستقبل، ويخضع هذا الزمن لرؤية صاحب النص الأصلي (المؤلف)، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن تتبع بعض الخطوط العريضة التي يمكن تتبعها لاستكشاف الأبنية الزمنية في الرواية.والمعروف أن الروائيين يلجئون- في الغالب- إلى بثِّ إشارات زمنيّة في نصوصهم تساعد القارئ\المتلقّي في إعادة ترتيب الحوادث ليتمكَّن من فهمها والتواصل معها، وذلك من خلال الخط المستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي والذي يمكن تسميته:

مستوى القص الأول، وهو الذي يحدد المستويات الأخرى من خلال الاسترجاع (العودة إلى الوراء)، والاستباق (القفزة إلى الأمام).

الزمن الخارجي:

ويقصد منه زمن الكتابة وزمن التلقي أو زمن القراءة، وزمن التلقي أو زمن القراءة

زمن الكتابة هو الزمن الذي كتب فيه الكاتب قصته وهو زمن حقيقي غير متخيل فهو يمثل تلك الفترة التي ولد فيها هذا النص ولزمن الكتابة أهمية كبيرة ونستنتج منها الكثير من النقاط في تحليلنا للنص القصصي ونقدم مثالا لذلك قصص يوسف إدريس التي تناقش فكرة وفاة الأب فقد كتب ثلاث قصص تحمل هذا الموضوع وإن تنوعت الفكرة التي طرحها الكاتب، وقد كتب قصتين منها في حياة والده. واستحى من نشر قصة اليد الكبيرة التي اقتربت من جوانب حياة إدريس وفيها الكثير من تفاصيل حياته، واستخدم فيها الراوي بضمير المتكلم ولشدة الصدق الحادث في القصة خجل من نشرها في حياة والده وانتظر حتى وفاته، فزمن الكتابة هنا مؤثر تأثيرا كبيرًا في الأحداث والنشر.

زمن الكتابة

وللوقوف على معنى زمن القراءة لابد من الوقوف عند ما يعرف بنظرية الأجناس الأدبية ومفهوم التلقي ؛ فالشعر مثلا لابد من تلقيه سماعيا، وتفقد كثيرا من متعته عندما تتلقاه مكتوبا، فيقل التفاعل والتأثير ؛لذلك مثلا نمر كثيرا بأبيات من الشعر، ولا نشعر بأي قيمة جمالية لها مطلقا، لكن عندما نستمع إليه في إلقاء شعري يكون الأمر مختلفا، بل إنك قد تستنتج الكلمات التالية قبل سماعها في حالات

الاندماج إذا تفاعلت مع النص. وتكتشف الأخطاء اللغوية والأسلوبية مباشرة وربما لا تستطيع تحديد الخطأ بدقة لكنك تعرف بوجوده.

والمسرح عمل كتب ليشاهد، وبدون المشاهدة يفقد العمل المسرحي أكثر من نصف قيمته؛ فالتفاعل المباشر الذي يحدث بين النص والممثل، ثم بين الممثل والجمهور دلالة تفوق الممثل من عدمه، فتجد يديك تتمزقان بالتصفيق في لحظات الإجادة دلالة الانبهار، وتنفجر ضاحكا، كما تسيل دموعك من التأثر ، وبدون هذه الانفعالات لا يكون العمل المسرحي ناجحًا، فماذا يحدث إذا دخل الممثل المسرحي في مسرحية كوميدية وأخذ يمثل ثم لم يجد تأثيرا لما يقول ووجد وجوه الناس جامدة؟ والعكس ماذا يحدث في التراجيديات عندما يدخل الممثل وبينما يندمج في أدائه يجد الناس تنفجر ضحكًا؟ لابد أنه سيفقد جزءًا كبيرا من قوته وتركيزه، ويؤثر هذا في عمله، بل لن يستطيع استكمال المسرحية.أما الرواية وغيرها من الأجناس المكتوبة التي يكون تلقيها عن طريق القراءة(القصة ، المقال، ...)؛ فهي أعمال كتبت للقراءة، وطبيعة القارئ/ المتلقي هنا مختلفة عن النوعين السابقين، فهنا قارئ غير محدد بصورة كبيرة، يقرأ عملا في زمن غير محدد ومكان غير محدد ، فيمكن أن تقرأ الرواية هنا في بيتك فوق السرير أمام التلفاز في الحمام فوق سطح المنزل في الحديقة في الجامعة في العمل أو المواصلات العامة والخاصة وكل من هذه اللحظات تمثلا زمنا خاصا لأن لكل لحظة طبيعتها الخاصة، وأنت تكتب النص اليوم يمكن أن تتم قرأته اليوم أو غدا أو بعد مائة عام أو ألف عام، فزمن الكتابة محدود بعكس زمن القراءة غير المحدود، فلكل فن زمن خاص يتم فيه تلقيه لكن زمن المكتوب يكون زمنا مفتوحا.