المقدمة

أصول وتناغم
الطبعة السادسة
١٤١٠١٩٠ – ١٩٩٣
الطبعة السابعة
١٤١١١٤٣ – ١٩٩٤
الطبعة الثامنة
١٤٢٤١٤٤ – ٢٠٠٣

© دار الشروق

جميع حقوق النشر والطبعة محفوظة

القاهرة: ٨ شارع سيبويه، مصر - مدينته نصر
تليفون: ٠٢٢٣٣٩٩٠٤٠ (٤) ٨٣٧٦٧٣٥ (٤) ٤٢٢٢
فاكس: ٠٢٢٣٣٩٩٠٤٠ (٤)
e-mail: dar@shorouk.com
النقـّال الأدبي
أصوله ومنحجه

دار الشروق
إهـضاء

إلى روح الإمام عبد القاهر، أول ناقد عربي أسس أسس النقد الأدبي على أساس علمية نظرية، ولم يطمئن بذلك روحه الأدبية الفنية، وكان له من ذوقه النفاذ، وذهنه الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك، في وقت مبكر، شديد التبكيَّ.

سيد قطب
مقـدمـة

وظيفة النقد الأدبي وغايتها. كما أوضحتها في هذا الكتاب - تلخص في: تقوم
العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمة التعبيرية
والشعرية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي
في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالحيط، وتأثيره فيه، وتصوير
سمات صاحبه وخصائصه الشعرية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي
اشتراك في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك.

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في «النقد الأدبي» سواء في القلم
أو في الحديث، ونقبس خطواتنا إلى مداه، ونعرف كيف نبلغنا في تكوين هذا الفصل
المهم من مكتبتنا الأدبية.

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديمًا وحديثًا - ما في ذلك شك - ولننا لم نزل
بعدين عن الكمال، أو ما يشبه الكمال في هذا الأهم.

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة. بدرجة كافية. للنقد
الأدبي، وليس هناك «مناهج» كذلك، تتبعها هذه الأصول.

ومع ذلك ما يكتب في النقد الأدبي عندما اجتهاد، وذلك طبيعي ما دامت
«الأصول» لم توضع، ولا «المناهج» لم تحدد بالدرجة الكافية.

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء. وهي كثيرة متنوعة. ولكن هذا
شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد: أصوله ومناهجه، فضع له
القواعد، وتقييم له المناهج، وتشريع له الطريق.

** *

7
وقد يرى القارئ باديئاً إلى أن ينادي أن يرى أن نهج الفن على النهج التراثي والنهج النفسي، ولكن نحن نرى من قراءة الكتاب شيء أن نهج المختار هو نهج المتكامل الذي يتبعه بهذه النماذج الثلاثة جميعًا، ولا يحصر نفسه داخل قابل جامد أو نهج واحد.
فالمناهج إذا تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية، والدقة والابداع.

وهذا هو المنهج الذي يدعو إليه في النقد والأدب والحياة!

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت أن أحمل النقد العربي فيها على مناهج أجنبية عنها. ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحسبون أنفسهم في قواعد مقتبسة، وقوالب مقررة على أن يقولوا: إن في هذا الكتاب اضطراباً في «المنهج» أو أنه لا منهج له؛ عندما ظهرت طبعته الأولى. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدي معين، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه.

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل. فأنشأ أعرف طريقي وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة. وأن لكل ناقد مبتكر طريقه. ثم يجب مؤرخو النقد النقدية فيضعون الوصف الذي يرون له هذه الطريقة وتلك كمامة مشاءون. ولست حريصا على أن يقول هؤلاء المؤرخون: إنني اتبعت هذا المذهب أو ذاك!
العمل الأدبي

العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي. فما الحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد. وسنجد بعد قليل أن هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع، بل ربما كانت هي ذات الموضوع. فتحديد معنى العمل الأدبي، وغايته، وقيمه الشعرية، والتعبيرية، والكلام عن أدواته، وطرق أدائه، وفنونه، هي نفسها "النقد الأدبي" في أخص ميادينه.

*

فما العمل الأدبي؟ إنه "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية".

ومع أن التعريفات وبخاصة في الأدب لا تتفاوت بالدلاله على جميع خصائص المعروف، ولا تصل إلى أن تكون ما يسمى "التعريف الجامع المائع" فإننا نرى أن يكون هذا التعريف للعمل الأدبي، أوفي ما يكون بالدلاله على جميع خصائصه المشتركة في فنون الأدب جميعًا.

فكلمة "التعبير" تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، والتجربة شعورية تبين لنا مادته وموضوعه، و"صورة موحية" تحدد لنا شروطه وغايته.

فالتجربة الشعرية هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي، لأنها ماديات مضفرة في النفس، لم تظهر في صورة لفظية معينة، فهي إحساس أو افتعال، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي.

والتعبير في اللغة يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة، ولكنه لا يصبح عملاً
أدبنا إلا حين يتناول "شجيرة شعورية" معينة. وبعضهم يميل إلى اعتبار كل تعبير جميل، ولو عن حقائق العلوم البحثية - داخلًا في باب الأدب (1).
ولكننا نحن نみて إلى هذا التوسع في مدلول "العمل الأدبي"، ونتبعت أن يكون تعبيرًا عن "شجيرة شعورية".

علي أن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل، ولكن طريقة الانفعال بمواضيعها التي تحتده، فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلًا وصفًا علميًا بحثًا، ليس عملاً أدبيًا مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير؛ أما التعبير عن الانفعال الزمني لهذه الحقيقة فهو عمل أدبي لأنه تصوير لتجربة شعورية.

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير، بل رسم صورة لفظية موحية للانفعال الزمني في نفس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته.

**

ليست غاية العمل الأدبي إذن أن يعطينا حقائق عقلية، ولا قضايا فلسفية، ولا شيئًا من هذا القبيل؛ كما أنه ليس من غاية أن نحقق لنا أعرافًا أخرى تقف مباشرةً محصورةً في نطاقها صورته في قلوبها. ليس الأدب مكلفةً أن يتحدث مثلًا عن صراع الطبقات، ولا عن النهوضات الصناعية، كما أنه ليس مكلفةً أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائدة. ذلك إلا أن أصيح أحد هذه الموضوعات "شجيرة شعورية" خاصة للأدب، تفعل بها نفسه من داخلها، فيعبر عنها تعبيرًا موحيةً مؤثرًا.

وليس معنى هذا أن العمل الأدبي لا غاية له. فالواقع أنه هو غاية في ذاته، لأنه يجبر وجوده يحقق لونًا من ألوان الحركة الشعورية. وهذه في ذاتها غاية إنسانية وحيوية، تدفع عن طريق غير مباشر إلى تحقيق أثار أخرى أكبر وأيقى.

(1) لاسأل أبكرومي في كتاب "قواعد النقد" تجربة عرض. والشايب في كتاب "أصول النقد الأدبي" ودانسون في فصل "منهج البحث في الأدب" تجربة متدورة.
وقد يتباادر إلى الذهن أن الأدب محظور عليه أن يقصد إلى أي غرض من أغراض الحياة العملية، أو أن يلم بأي حقيقة عقلية في طريقه. وهذا وهم، فإنا قصدنا فقط إلى بيان براعة العمل الأدبي، ومناط الحكم عليه. فالإفاع هو الإفاع يجعلنا مماثلاً مماثلاً في نفوسنا أنفعاً مستمداً من الانفعال الذي صاحبه في نفس قائلها. أما الأغراض الاجتماعية والسياسية والخلقية وما إليها، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها، فهي شيء آخر لا يوجد مكانة العمل الأدبي، والعبرة هي بدأ الانفعال الوجدانى بها، ومتزوجها بالشعور، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعرية وتنطوي فيها.

وليس هناك فواصل حاسمة بين المناطق الشعرية. فعملية تحطم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها عالم العمل وصفًا علميًا دقيقًا، فتظل العملية كما يظن وصفها بعيدًا عن عالم الأدب. ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مוהר فيفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالًا خاصًا، لأنه يرى فيها مثلاً مولود عصر جديد، أو لأنه يلمع من ورائها وحدة الكون والكائنات، فإذا هو تأثر تأثرًا شعورياً بهذه الحقيقة، وعبر عن تأثره هذا تعبرًا موهبيًا «مشيرًا للانفعال في نفوس الآخرين» فذلك عمل أديب بلا جدل.

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع أطوارها.. فلا يكون هذا عملاً أدبيًا. ولكن قد يأتي أديب موهب يتسبب نفسه بهذا الصراع، ويتعاذب بإحساسه في غماره فيصوره تصويرًا إنسانيًا، أو ينشئ حوله قصة أو تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويرًا حيًا، ينافل له من قراءه، ويتعذب بشعوره مع شخصيه وحوادثه. فهنا يصبح هذا التصور عملاً أدبيًا.

فالوضوع إذن بذاته ليس هو مناط الحكم، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الخلقية المباشرة ليست هي الغاية. إما التصور المعرق الموحي، والانفعال الناشئ عن هذا التصور، هما اللذان يحددان موضوع التعبير: إن كان في فصل الأدب، أو فصل العلوم، أو فصل الفلسفات.
ولا يفهم من هذا أن الأدب عدو للحقائق من أي لون كانت، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة. ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعرية. بعد تحقق صفة العمل الأدبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحي - حسب تفاؤتها كبيرة وصغيرة - كما سيأتي.

على أن للأدب حقائقه الأصلية العميقة. بل إن الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شبه الخيال، وكلما هنالك هو تحديد معنى الحقائق.

وقد يكون الأدب المثالي والأدب الأسطوري، كما أن الأدب عن عالم الحقائق، كما يفهم الكثيرون، لأنهما يعدان عن الواقع، حسبما يظهر للنظرة العقلية.

لكن ما الواقع؟

إن كان المصوود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان، فهذا اللون من الأدب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال.

أما إن كان المصوود هو واقع الإنسانية كلها في غير حدد ولا قيد، فهما مغرقان في الحقيقة، مغرقان في الواقع، بل هما واقعيان أكثر من الأدب الواقعي، الذي يصور حقائق فرد أو جيل من الزمان!

خذ مثالاً لذلك: البطل المثالي أو الأسطوري. إنه حلم من أحلام الإنسانية، يعيش في ضميرها، وتنمأته بخيالها، وتحسها في عالمها، لأنها تريد وتمنى، فإذا لم يستطع جيل أو أجيال أن يحقق للانسانية حلمها في هذا البطل، الذي تتخيله به القيود والضروب الأراضية، وترتفع به عن القصور الإنساني والضعف البشري، فإنها تظل تستنتج، وتتعلم بوجوده في الأسطر، وتصوره في الأدب. فهو إذن حقيقة في ضمير الإنسانية لا تستطيع أن تتغلبه من حساسابها. تصوره في هرق وعُلي (1) وزهران ورستم (2) وعشترا وأبي.

(1) بطلان إغريبيان من أبطال الأساطير.
(2) بطلان فارسان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان حقيقة.
زيد(1)، كما تصوره في روميو وجوليت(2) وفي المجنون وليلي(3) وفي (راما)(4) و«أيوب»(5). إنها
ونحن ننش لصورة البطل المثالي أو الأسطوري لأنه يحقق لنا رغبات إنسانية
تعوقها الضرورات والقيود الأرضية، ولننا ننس في كياننا بذور هذا البطل لم
تبلغ تمامًا من النمو، بسبب هذه القيود والضرورات.
فالبطل هو المثال الحقيقي للإنسان كما يرسم في ضمير الإنسان. أما الأفراد
العائشون الواقعون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارجي عن إرادتهم:
وحين يقع أن تكمل صفة إنسانية مثالية في إنسان فرد، فإننا نحب هذا الفرد
بجدًا. لماذا؟ لأننا طابق بين حقائقه وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا، والذي
يرسمه الأدب المثالي لنا. فالوفاء المطلق في الجبل مثل أبيي خيالي لا يقدر عليه
مخلوق حي ولكن مجنون ليلى (على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) أو
عبد الرحمن الفنّس، قد حقق لنا في حياته هذا المثل. ومن هنا كان إنسانا حبيبي لنا،
لأنه حقق المثال الحقيقي في نفسه للمحب. ومثله "السموئل" فهو مثال واقعي
للمثال المثالي، هذا المثال الذي يصوره الأدب في بعض الأحيان.
وهنا تسعفنا نظرية "المثل" لألفاطون حين يرى أن الأشياء الخارجية لا حقيقة
لها. إنها هي صور لأفكار مكونة هي "المثل" وهذه المثل المكونة هي الموجودة
حقيقية، وكلما قربت الصورة من المثال كانت أقرب إلى الحقيقة.
وليس من الضروري أن تؤمن بهذه النظرية الفلسفية، ولا أن نطبقها في الأدب
بحرفتها، ولكنها تصور أبدية جميل، يساعدنا على فهم "الحقائق الشعرية" التي
هي مادة الأدب. حيث تلتقي ألوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال.

(1) بطلان من أبطال الأدب العربي، لأولهما حقيقة تاريخية وروايات قصصية، ولثانيهما روايات خيالية
(2) بطلان روايات من أبطال الحب في الأدب العربي.
(3) بطلان من أبطال الحب الديني في الأدب العربي وقد يكون حقيقة.
(4) بطل "الإمامان الهجري" وليلة التسامح والوفاء المطلقين.
(5) بطل الصبر والأمّاس في الكتاب المقدس "العهد القديم".
وفحقات الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع. لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة أخرى أكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرة القريبة.

فابن الرومي مثلا حين يقول عن الأرض في الربع:

تبرجت بعد حياة وخشوع تبرج الآثى تصدت للذكر
يبدو هذا القول خيالا شاعريا يخالف الحقيقة العلمية. فالأرض مادة جامدة والأنثى حياة متحركة.

ولكن الحقيقة الأعمق، أن الأرض في الربع بكل ما فيها من الحياة والأحياء تستعد للإخصاب في جميع عواجها: عوازم النبات والحيوان والإنسان. وتهبها بكل ما فيها من رصيد لهذا الإخصاب وتبرج روحها لتلقيه، وتفتح من الأعمق.

والبอาทى حين يقول:

أتاك الربع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم
قد يخيل لل كثيرين أنه إذا أراد تشبيه الربع بإنسان يضحك، على سبيل التشبه لا على سبيل الوجه. هنا يقول البلاغيون، لأن الواقع الظاهر يتع أن يختال الربع ضاحكا.

ولكن الحقيقة الأعمق من الواقع الظاهر، أن الربع يختال ضاحكا في حقيقته.
فما الضحك؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية؟ وماذا يصنع الربع إلا أن يطلق طاقة حيوية فائضة في الأرض وأبنائها الأحياء?

إنه حقيقة، ولكنها هناك في الأعمق!

**

التجارب الشعرية إذن هي مادة التعبير الأدبي. وقد يبدو بذا واضح في الشعر، والفنانين منه بصفة خاصة. ولكنها في الحقيقة متوفرا في سائر فنون الأدب. ونضرب مثال بالقصة والتمثيلية، فالآداب لا يملك أن يعتبر عنها تعبيرا موحيا

16
يشير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعرية لأبطالهما وحوادثهما وجوههما، وينفعل بهما انفعالاً معيناً.

ويطلب بعض النقاد المعينين بالتحليل النفسي إلى البحث عن حقيقة كل بطل من أبطال القصص والتمثيليات في نفس الأدب الذي صوروه وصوروه. وقد يكون في هذا شيء من الغلو، فليس من الضروري أن يكون لعواطف هؤلاء الأبطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف. ولكن من الضروري أن يكون المؤلف قادرًا على تصوير العواطف التي أوردها نفوس أبطاله. وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف، وانفعل بها على نحو معين.

وحتى في كتابة «الترجمة» بل في كتابة «التاريخ العام» لا بد من هذا الانفعال، فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف غير علمية، فلا بد للمؤلف من إحياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً أدبياً، وإحياء الشخصية معناها الانفعال بوجودها وتصورها.

وذلك التاريخ لا يدخل دائرة الأدب إذا كان وصفاً مجرد حوادث ميتة، ولكنه يصبح عمل أدبي إذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حممة مترمزة بالأحياء الذين اشتركوا فيها، كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة.

والمقالة هي كذلك عمل أدبي، لأنها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيدة، وكذلك البحوث الأدبية. أو ما يسمى الأدب الوصفي - يتوفر فيها عنصر التجربة الشعرية، على نحو من الأدبيات قبل أن تخصص في سجل الأدب.

كل مما هنالك أن درجة الانفعال تختلف في فنون الأدب المختلفة، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الأدبية. وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت، وقد تصل إلى درجة الشعر في بعض المواقف. وتكتفى بهذا القدر هنا للحديث المفصل عن كل فن من فنون الأدب سياتي في حيه.

* * *

ولكن إذا كانت غاية العمل الأدبي هي مجرد التعبير عن غير شعورية تعبيراً
موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين، فهل تراه يستحق من الإنسانية أن تشغل
به نفسها فترات من هذه الحياة المحدودة الأيام؟
والجواب: أن نعم! ليس بالقليل أن يضيف الفرد الفني للمحدود الآفاق إلى
حياته صوراً من الكون والحياة، كما تبدو في نفس الإنسان ملهم ممتاز هو الأديب.
وكل مجرى شعورية تصويرها أديب تصيح ملكا لكل قارئ مستعد للانفعال بها،
فإذا انفعل بها فقد أصبحت ملكه، وأضاف بها إلى رصيده من المشاعر صورة
جديدة ممتازة.
وحنسن حظ الإنسانية التي لا تملك من العالم المادي المحروسة إلا حيزاً ضئيلاً
محدوداً أن في استطاعتها أن تملك من العواصم الشعورية آمالاً وأفكاراً لا عداد لها.
 وكلما ولد أدب عظيم ولد معه كون عظيم، لأنه سيترك للإنسانية في أدبه غموذجاً
من الكون لم يسبق أن رأه إنسان!
وكل حظة يمضيها القارئ المتذوق مع أديب عظيم، هي رحلة في عالم، تطول
أو تقصر، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص، متميز السمات.
تعال نصاحب طاغور فترة من الوقت في عالم الراضي السحيم، فإن عنده
دائمماً ما يعطيه، ولن نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الهواه:
اليوم لم يختم بعد، والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال.
لقد خفت أن يكون يومي قد تبدد، وأخر دراهمي قد ضاع.
ولكن لا، لا ياخذ، إن مازلت أملك شيئاً لأن حظي لم يلبني كل شيء.

* * *
الآن انتهى البيع والشراء
لقد جمعت حصصيتي من الطرفين
والآن حان وقت عودتي إلى البيت
ولكن، أيها الخارس، أنتطلب ضريبتكم؟
لا تخف يا أخي. لأنى مازلت أملك شيئا. لأن حظى لم يقلبني كل شيء.

* * *

إن سكون الريح ينذر بالعاصفة
وإن السحب المتحممة في الغرب لا تبشر بخير
والنها ساكن ينتظر الريح
أما أنا فأهورل لأعبر النهر قبل أن يدركنى الليل
ولكن، يا صاحب المعبر، أتريد أن تطلب أجرك؟
أجل، يا أخي، إنى مازلت أملك شيئا. لأن حظى لم يقلبني كل شيء.

* * *

وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق، تربع الشحاذ
وا أسفاه! أنه يحذق في وجهى، وفي عينيه رجاء وحياء!
إنى، في ظنه، غنى بما ربحت في يومى
أجل، يا أخي، إنى مازلت أملك شيئا، لأن حظى لم يقلبني كل شيء.

* * *

لقد اشتد عمام الليل، وأفقر الطريق، وتتألق الحباب بين أوراق الشجر
من عساك تكون يا من تتبعنى في خطوات متملسة صامتة؟
آه، لقد عرفت، أنك تريد أن تسرق منى كل أرباحى
لن أخبى ظنك!
لأنى مازلت أملك شيئا، لأن حظى لم يقلبني كل شيء.

* * *

وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين
«وأنت لدي الباب تنتظر فيه يقظة ومصمت، وفي عينيك الرغبة
وكعصفورة وجلة طرت إلى صدرى، يدفعك حب تواق
آه يا إلهي، إن شيئا كثيرا مايزال باقيا معى، لأن حظى لم يخدعني، ويسبلي
كل شيء»(1).

* * *

أثري أنها رحلة إلى السوق، أم أنها رحلة في حياة؟ وأى رضاء وأى أطمئنان
وأى ثقة تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع «طاغور»؟.. الحياة تعطي والحياة
تأخذ. ولكن هناك في النهاية ثروة لا تنفد. ثروة القلب والشعور. وتلك السماحة
الراضية حتى مع السارق المتلصص الذي يريد أن يسرق أرباح اليوم كله. «لن أضيف
كذلك»! وذلك الحب العميق الشفيف الرفاغ: «وأنت لدي الباب تنتظر فيه يقظة
وصمت وفي عينيك الرغبة. وكعصفورة وجلة طرت إلى صدرى يدفعك حب
تواق» وقد مرقت حصلة اليوم كله لائلا يخيب ظن السارق! ولكن «إن شيئا كثيرا
ما يزال باقيا معى» إنه هنا في ذلك القلب الكبير.

إن لحظات مع هذا «الإنسان» في هذا العالم الراضي كالفرودوس، الناعم
كالأحلام، لهى عمر جديد، وكون جديد.

* * *

من هذا الرضا السمع الراهب المستشر الوديع، تعال نخط إلى عالم آخر، عالم
حائر ياض، يحس أنه معجل عن الحياة الموجود، إلى الموت والفناء، ولا يتراهي
له شعاع من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء، فينغمي في غيبوبة التراب
يستجيب لها ليسى حيرته في الظلم، بعد ما أعياه دق أبواب الغيب، وتلمس
بصير من ضياء. إنه عالم الخيام:

سمعت صوتا هائلاً في السحر
نادي من الخنا: غفاة البشر
هبوا أمكوك كأس الطلي قبل أن
فقوم كأس العمر كف القدر

(1) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها "رعة الحب" واسمها الذي وضعه طاغور الكستاني.
أحس في نفسي دبيب الفناء
يا حسرتاه إن حان حيني ولم

أفق وصب الخامس أنعم بها
ورو أولى بها قبليما

واكشف خبايا النفس من حبها
يصاغ دن السماء من تربها
...

تروح أيام ولا تنضندة
وما طويلة النفس همما علي

كما تهب الريح في الفسفش
يومين: أمس المنقضى، والغد

غم بظهر الغيب واليوم لي
لست بالغشافل حتي أرى

وجم جمال دنيائي ولا أجتلي

سمعت في حلمي صوتا أصاب
أفق فـإن النوم صنو الردى

وينمحى اسمي من سجل الوجود
فـياة الأيام طول الهجرود(1)

هذه رحلة أخرى في عالم آخر: رحلة مضنية ولا شك، ولكنها لذيدة، لذة الأتم،
ذلك الزاد الإلهي الذي تقنانه الأرواح. وكـ خاجتنا فيها من مشاعر: مشاعر الآسي
والكتابة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذي يقني نفسه في طلب النور.

(1) ترجمة رامي.
والآن فإنَّهُ عالمثالث، عالم يائس من الخير في الدنيا ساحر بخداع العواطف والمشاعر، يتصور النظام الكونية تطارد بعنف أبناء الغناه الساحف، ولكنه ساكن لا يدِّعي الجزع ولا يثور. إنه توماس هاردي:

«.. آه أخالك تعرَّف عند قبري يا حبيبي، نغرس على حوافيه أشجار السداب.

» كلا! حبيبك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجمل كرام الخيراء! وهو يقول في نفسه: ماذا عليها من ضرير أن أقطع لها عهدى في الحياة؟

» إذن من الذي يحترف في ناحية القبر؟ أقارب الأعفاء؟

» لا بنية! أنهم يجلسون هناك ويعانون: ماذا يجدي؟ أي نفع لهذه الأشجار والأزهار، إن روحها لم تفلت من براثن القضاء خلال ذلك التراب المركوم?

» ولكن أسمع حافراً يحترف هناك فمن ذا عسي أن يكون! هو عدوتي اللهمة الرعاه؟

» لا .. إنها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر عنه، ضنعت عليك بالعذاء، ولم تحجبك أهل الكير والبغضاء، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدين!

» إذن من يكون ذلك الحافر على قبري؟ فقد أحياني الظن، وأقررت بالإعفاء!

» وأوه.. إنه أنا يا سيدتي الودود! أنا كلبك الصغير. أعيش بقربك وأرجو ألا يزعجك ذهابي ومايلي في هذا الجوار!

» آه نعم! أنت الذي تعرَّف على قبري. عجباً كيف غفلت عنك، ونسبت أن قلبي واحداً وفياً قد تركته بين تلك القلوب الخرواء! وأي عاطفة لعمرك في قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الأمين؟

» سيدتي إنني أحرف عند قبرك لأدرِّف عظمة أعورد إليها ساعة الجوع في هذه الطريق، فلا تعني على إزعاجك، فقد نسبت أنك في ذلك المكان تتلمين نومك الآخراء!!!(1)

(1) ترجمة العقاد.
إنه عالم قاتط يائس. لا تصيص فيه من أمل أو عزة. حتى العواطف والمشاعر التي قد تعزى عن كثير من قسوة الحياة، لا يراها إلا عبثا وسخريه. لا حقيقة لها ولا وجود. ولكنه عالم. عالم كبير فريد.

* * *

وقد اضطررت أن أجعل أمثلي هذا من الشعر. لأن الاقتباس من الشعر ممكن، لا لأنه وجود الدليل على أن الأدب يفتح للإنسانية عوالم جديدة من الشعور. ففي القصة والتمثيلية والأقصوصة وتراجع الشخصيات. إلخ تجد هذه العوالم، ولكنها تفقد قيمتها بالتلخيص والاختصار.

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء مرة أخرى. ونفعل بها كما اتفعل أصحابها، فإن هذا رصيد يضاف إلى أعمارنا، وزاد يضاف إلى أزواجها في الرحلة القصيرة المحدودة على هذا الكوكب الأرضي الصغير!
القيم الشعورية والقيم التعبيرية
في العمل الأدبي

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعر والتعبير. وهي وحدة ذات مراحلين متعاونتين في الوجود بالقياس الشعوري، ولكنهما بالقياس الأدبي متحدان في ظروف الوجود.

الذ ك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية. أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية. وأنها تبقى مضمرة في النفس، ملكا خاصا لصاحبها، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية. حين يدركها الآخرون فإنها يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر. وفي هذه الحالة لا تكون هي خيالها كما صورها التعبير الأول. على الأقل بالقياس إلى القراء. فما يستطيع تعبيرات مختلفان أدنى اختلاف، أن يرسم صورة واحدة للتجربة شعورية معينة.

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر: لفظ ومعنى. أو شعور وتعبير. فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاها وحدة لا انفصال لها في العمل الأدبي، وليس القدرة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليس القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين.

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم.
تكونها متصلة، كم نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبي، تقريبا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية متعلقة!

وهذا العمل لن يكون مأمونا إلا إذا ظلنا على الدوام، وفي كل خطوة، نتذكر أن العمل الأدبي وحيدة، وأنه لا سبيل لنا إلى تقدير القيم الشعرية إلا من خلال القيم التعبيرية.

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تنقسم في الحديث، لأنها وسيلة إلى القيم الشعرية. ولكن لأن القيمة الشعرية هي المقصودة أولا وأخيرا، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الإنسانية قضية فترات في تمثيها من عمرها الحدود على هذه الأرض، لأنها تضيف زادا جديدا إلى رصيديا الحدود من الحياة. لهذا كله لا نرى بأنه في البدء بالحديث عنها، على أن يكون مفهوما أن كل قيمة شعرية تعرض لها إذا ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض.

القيم الشعرية:

يجزم المشغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد آثار على ظهر الأرض تماثل بصمات أصابعهم. وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد آثار على ظهر هذه الأرض تماثل مشاعرهم. كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير، حتى التوالم الذين تتشارك ملامحهم. تشبيه، ولكنها لا تتماثل قط، وكذلك نفوسهم. بل لا بد أن تكون شفقة الخلاف هذا أوسع. لأن كل انحراف صغير في جزء صغرى من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية.

وهذه النظرية تبدى لنا الكون أوسع كثيرا من حدوده المادية. فهذه الأعداد التي لا حصر لها من الأناس من فجر الحياة إلى غروبها، أكبر كثيرا مما تدل عليه أرقامها. لأن كل فرد فيها قد صور الكون صورة خاصة على نحو من الأحجام، فغدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الأفراد.

وتصرف الناس على هذا النحو يوحي لنا بعظمة الحياة، أكثر مما يحييه إلينا أي تصرف آخر. ولكن ما الذي يعنينا من هذا كله في النقد الأدبي؟
إنه يعبينا لآن الأدب فرد ممتاز. فإذا نحن نطلعنا لآن نرى نسخ الكون العادية في
شاعر الأفراد العاديين، فكم شوشتنا أن نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة
في نفوس الأدباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الأكواك العجيبة،
ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضي من اللحظات والرحلات ..

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عالم طاغور والخيم وتوماس
هاردي. وقد حظنا التنوع والفرد في كل عالم، ولحظنا طابع الذاتي الشخصي في
كل كون من هذه الأكواك العظيمة.

هذا الطابع هو السمة الأولى للتجارب الشعرية في العمل الأدبي ومنه تستخدم
قسطا من قيمتها في ميزان النقد.

فليس المطلوب من الأدب أن يقول كلما كيفما اتفق، ولكن المطلوب أن يكون
له مضم ذاتي، وطابع شخصي، يدمغ به كل عمل يخرج من يده، فيلمسه
القارئ في كل أعماله، لا في طريقة تعبيره، ولكن أولا في طريقة شعوره.

وقد هذا الطابع لا يبدو فقط في الأدب الذي يعتبر تعبيرا مباشرًا عن الانفعال
الشخصي كالشعر الغنائي مثلا، بل يبدو في كل ما مست من الأدب من قصة أو
رواية أو ترجمة حياة أو مقالة أو بحث أدبي، لأن الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه
في لحظة من الظروف، وكل أدب هو أدب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية.

وليس هذا الطابع أسوب تعبير لفظي فحسب، ولكن قبل ذلك طريقة شعور.
نعم إن طريقة تناول الموضوع، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع،
ولكنهما جزء ثاني لطريقة الشعور، ولتصور الأدب للكون والحياة، أو لإحساسه
في فترة من الفترة بالكون والحياة.

وفي الأمثلة التي اخترناها لطاغور والخيم وتوماس هاردي، ليست طريقة تناول
الموضوع وحدها هي التي تعمل طابع كل من الشعراء الثلاثة، ولكنها قبل هذا
طريقة الإحساس بالحياة، والجوزة الديهري الذي تنقسم روائجه في رحلتنا هناك.

* * *

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجابب متجاذب حنون، وفي
كون تفكك أطرافه وتشتت عناصره خيولاً رفيعة عميقة سارية كأن لحم الموسيقى في اللحن الكبير.

وحنى مع الخيل في عالم حائر ملهوف معجل يخطى في الظلام، فلا تهديه شعاعاً من نور، ولا بصيص من ضياء. وقد أسدلت دونه الحجاب، وأغلقت في وجهه الأبواب.

وحنى مع توماس هاردي في عالم يائس قاتل لا رجاء فيه ولا غياب. عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر، فتحطم آمالهم، وتعيب بطعامهم، وتسخر بقداساتهم، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر. هو كذلك في قطعته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره، وفي قصصه القلعة وأكابريه على السواء. وقرأ له «تن» و«جدود المخمور» وأقرأ له مجموعة أفيصيص «سخريات الحياة الصغيرة» وسوهاذا تجد فيها جميعا ذلك العالم اليائس القاتل بلا رجاء ولا غياب.

كذلك نجد أنفسنا في عوالم خاصة حينما تكون مع المتنبي وابن الرومي والميري، وهي عوالم قد لا تبلغ في العمق والشمول حدود تلك العواصم. ولكنها على كل حال عوالم كاملة، ميزة السمات، واضحة المعالم، معروفة الخصائص.

فنحن مع المتنبي في عالم كله صراع وكفاح، لا رحمة فيه ولا بر ولا تخرج فيه ولا إبقاء. وهو مع هذا صراع لدى محبوب، حتى لكون المواقع فيه أعراس ومهرجانات!

وبالناس روى رمحه غير راحم، فليس برحمون إذا ظفحروا به ولا أحسين المجند زفقة وقينة، فما المجد إلا السيف والفتككة البكر وتضريب أعين الملك وآن ترى تلك الهمات السود والعسكر المجر وترك في الدنيا دويها كثامًا تداول سمع المرء أثماً العشـّر

* * *

28
نشرتهم فوق الأحيدب نشرة
كما نشرت فوق العروس الدراهم!

* * *

ونحن مع ابن الرومي في عالم مهوم بلذائده الجسر والجوارح، تصل به لذائده النفس والمشاعر. ويندوري عليها شعر الوجدان والخرمان، وينواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائده الجوارح والبطون سواء!

فيهن نوعان تفاح ورمان
فوق ذينك أعصاب مهدة
وحت هاتيك عناب تلوق به
غصن علىها الدمر فاكهة
ونرجس بات ساري العلت يرضيه
فهن فاكهة شتى وريحان

* * *

خليال النفتاء في الإبراد
ريحها ريح طيب الأولاد

* * *

لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت
من كل نوع ورق الجو، والماء
إذن لما حفلت نفسى متي اشتملت

* * *

فالنضاء في الأبيات الأولي: أغصان وكببان، جاهن تفاح ورمان وأعنباء وعنهان ونرجس وأظحاوان: والرياض في الأبيات الثانية: فتيات يتخابلن في أباد، وريحها ريح طيب الأولاد، والفواكه في الأبيات الثالثة مع رقة الجو والماء يذاب

ولا لولاء ما يالي الموت ولا أحب الحياة!

29
وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه، وتتوعد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشهية، وتعمق هذه وتلك على السواء. وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والأعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة!

* * *

ونحن مع المعرى في عالم مشكوم، كله ظلم وخداع وشر ونفاق وياس وظلم. وتخدعنا الحياة فتهيئ في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له، ولا رجاء في ماضيه ولا مستقبله.

في الصالحات كظلم الصقر والبازى

ظلم الحمامة في الدنيا وإن حسبت

* * *

يفادر غابه الضرغم كما

ينازع ظبي رمال في كناس!

توارثهأا أناش عن أناش!

* * *

شقتنا بدنيانا على طول ودها

فدوتك مارسها حياتك واشقة

ويا دم يضمر عشقا!

* * *

تنازع في الدنيا سواعك وما له

ولا لكي شيء في الحقيقة فيها

فمتفرقها مثل مختلفيها!

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسمتاه. ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقا وارتفاعا وانخفاضا، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه وميزاته.
كل ما هناك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعرية في قوالب فكرية، ويصورونها لنا قواعد في أبيات قليلة، أما طاغور والليهان، وتوماس هاردي، فقد صوروا لنا عواطفهم في مشاعر ومشاهد جزئية، تنتهي من خلالها إلى عوالم شعورية حية وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسياً تفصيل في ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية في العمل الأدبي).

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال.

وطبع الشخصية هو السمة الأولى لكل أدبي أصيل. وهو لا يتقتصر على النظرة الشعرية إلى الكون والحياة، بل يشعدها إلى طريقة تناول الموضوع، أي الأسلوب، إلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه. ولكننا هنا لا نتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لأن لها مكانها الخاص.

وحقيقة أن لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا. ولكن التقليد قد يضفي على هذا التفرد، أو قد يكون الامتياز ضعيف فيهم في غمار الطبع والسمات العامة. وهذا يفقد العمل الأدبي أخص قيمة الشعرية.

وللا تعارض بين أن يكون للأدب طابعه الخاص، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين. فهنالك قدر مشترك من المشاعر الإنسانية العميقة. كما أن هناك استعدادا في الكثيرون لأن يسموا على طبيعتهم، ويتطلعوا إلى ما فوق روؤسهم. ومن خصائص الأدب الحي أن يتحنا القدرة على الانفعال ببه، ولو كان أسمى من مشاعرا الخاصة، لأنه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الخاصة في حياتنا كذلك، ويعلنا ببعض الحياة السارة رواد الاحساس المفردة والأحداث المحدودة. ويضيف إلى أعمارنا إلى استنادنا الخاصة من الحياة أمادا، وآفاقا أكبر وأوسع من حياة الأفراد في جيل من الزمان.

* * *

ولعلنا بهذا تكون قد وصلنا إلى القيمة الشعرية الكبرى للعمل الأدبي، فالأدب الكبير رائد من رواد البشرة، يسبق خطاهما، ولكن يثير لها الطريق، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق! وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم ينحوا.
حق الاتصال! كما منهجه ذلك الرسول، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون، وهو يحسها في صميمها مجرد عن الملابس الوقتية، والحدود الزمنية. يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل، وكما تدفقت غير متقطعة في مجرى الواسع الطويل.

ووظيفته أن يفتح الاتصال بيننا وبين هذا النبع بقدر ما يطيقه. وقيمة الأديب الكبرى إذا تقاس بمقدار الاتصال بالنبع من وراء الحواجز والسدود.

وبعض الأدباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير، أولئك هم الكبار، وبعضهم يتصال بهذا النبع في شرف منه قطرات سريعة، ثم يحيل بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود، حتى تتاح له قطرات أخريات. أولئك هم الممثليون على تفاوت في هذا الامتياز.

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا، لأنه على اتصال دائم بالنبع الكبير، وكل جزءية من جزئيات حياته متعلقة بما وراء الستار، والانعكاس بينه وبين الأم الكبيرة مفتوحة على الدوام. وهو قادر على أن ينقلنا دائما عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة. وهذه ميزة لا توافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء.

فالكثيرون حتى من العباقرة يستطيعون أن ينقلوا علينا شعورهم باللحظات الجزئية والخلالات النفسية قوياً دائما، في شعورنا، وأن ينقلونا إلى عالمهم لمشاركتهم مشاعرهم كأنا نعيشها. وقد يصلونا في بعض اللحظات بالأزر والأبد.

ولكن كل لحظة عندما منفصلة عن كل لحظة، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها، وحظائنا مع الكون الكبير محدودة، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الأدب العربي عامة في القدم والحديث.

والفرق بين الدراجتين: أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين، هي جزء غير منفصل عن الكون الكبير، وأنه يعودنا بحفلة من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق وراء الزمن والمكان، ففي كل لحظة شعورية إحساس بالكون كله وصلة الفرد بهذا الكون الكبير. وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة، ولكنها في مزرع عن بقية اللحظات، وكأنها هي رحلة مثيرة في ناحية من
الكون لا تنعدمها. وقد نستطيع أن نرى أقوامهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعا. أمما طاغور وأمثاله النادرون فإنهم يطلعونا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقرب.

يقول طاغور في إحدى مقطوعاته:

"إن الطائر الأصغر يغني على الفن في قص قلبي فرح.

نسكن معا قرية واحدة، وهذا هو سر سرورنا معا.

يجيء حملها المدللون ليرعا في ظل أشجار حديقتي.

وإذا ما ضلا طريقهما في حقل شعيرى أحمدها بين ذراعى.

اسم قريتنا "خاناتانا" ويسمون نهرنا "أنجانا" واسمى يعرفه الجميع.

أما اسمها هي فهو "راجاتانا".

**  **  **

ويفصلنا حقل واحد.

فالمجل الذي ينجم في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتيهم.

وازهارهم التي تتساقط في النهار يدفعها الرياح إلى حيث نستحم.

وسلال أزهار "الكسم" الباقة تجلب من حقولهم إلى سوقنا.

اسم قريتنا "خاناتانا" ويسمون نهرنا "أنجانا" واسمى يعرفه الجميع.

أما اسمها هي فهو "راجاتانا".

**  **  **

إن الطريق الذي يؤدي إلى منزلها يعبق في أيام الربيع بfragrance أزهار "المانجو".

عندما ينشق بذر كتابهم ويكون صالحًا للجمع يزهر القنب في حقولنا.

(1) ترجمةطفي شلش في مجموعة (رعاع الحب).
والنجوم التي تبتسم لكوكبم تبعث لنا بنفس النظرة المثلثة.
والأمطار التي تملأ الأوراق تبعث عندنا غابات الكدام.
اسم قريتنا خاجانان ويسمون نهرنا أنجانا واسمي يعرفه الجميع.
أما اسمها فهي راجانان.

* * *

وهي قطعة غزل تعبر عن شعر الشاعر في حكمة محدودة من الزمان، ولكن أين نحن؟ إننا مع الطبيعة كلها: طائرها الأصفر يغني على الفناء، وحمالها الرعيان المدلان، والظل والنهار والنحل والرحيق، وأزهار الكسم وغابات الكدام، والكسوحة والقرية...

وليس المهم جمع هذه المشاهد. إن المهم هو انحيازنا هو من هذه المشاهد، واختلاط مشاعره بشاعر النهر والقرية، وحيويته وحملها المدلان، والطائر الأصفر الجميل. ثم هذا الشعر الخلو بالاتصال المباشر بحبوبته بالطبيعة كلها في لحظة، وهذه الصلاصات الكبيرة المعروضة السارية بفعل أنتبهنا بين الكون كله في لحظة، وإنه ليصلنا بالطبيعة وآمناها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلمة ولا قيود ولا مراسيم، حيث يقوم له جميع أبنائها بهجة الرسول الأمين بين المتحابين، وحيث يسق الجميع في حلت واحد جميل.

اسم قريتنا خاجانان ويسمون نهرنا أنجانا واسمي يعرفه الجميع، أما اسمها هي فهو راجانان. حتى الأسماء تتكاثب وتتناسب موسيقاها الخلوة الوديعة المديدة! وكأنها هم جميعا نغمات متناسقة في حلق حب مناسب!

ويقول في مقطوعة أخرى:

"انتشرت فوق حقول الأرز الأخضر والصفر سحب الخريف يطاردها شعاع الشمس النافذ.

لقد نسيت النحل أن ترشف الرحيق حين أسكتتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي منها تفلن، والآخون في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية."

34
لا تدع أحداً يذهب إلى منزله هذا الصباح يا صاحبي.
لا تدع أحداً يذهب إلى عمله.
دعونا نقتتح السماء الزرقاء قبل العاصمة، ونهب الفضاء عدوًا.
إن الضحكات لتسحى في الخلاء كزيد اللون في وقت الفيضان.
أيها الرفاق دعونا نفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة!.
فهنا نجدنا كذلك أطفالًا مع سائر أطفال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق
الذي أتاحته الأم الروع، وأعدته للعدو بلا غاية، والفرح من الأعماق...
الفرح. ذلك الفرح الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القبو،
فتسحبح الضحكات في الخلاء كزيد اللون في وقت الفيضان. فلا تدع أحدًا يذهب
إلى عمله، ولا تدع أحدًا يذهب إلى منزله فليس اليوم لبيوت ولا لضرورات
المعاش، وإنما هو للفرح والفرح في عرس الحياة.
وليس من الضروري أن يصلنا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد
الطبيعة. فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد
الطبيعة كما يعرضها هنا، وإن وردت في مواضع لا تنفعها لفظة واحدة!
ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها: مناظر السوق والأخذ فيها والعطاء،
وعودته من السوق رابحًا، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس، وصاحب المعبر، وعطته
الشحاح، وتسليم ما معه للص حتى لا يخيب ظنه: ووصوله للمنزل بيديه
فاغتين، واستقبالها له لدى الباب كمعصفورة وجلة وشعوره بأنه لا يزال معه ما
يعطيه...
ينتقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة إلى شعور شامل غير محدود. إن هناك
رصيدًا مذخرًا، وإنه لا خسارة فيما وهب، فإنهما أخذ من سوق الحياة، وأدى لأبناء
الحياة، وإن شيئًا كثيرًا لا يزال باقيًا معه» بعد ما ذهب وبعد ما سلب. فهنالك شعور
منساب وراء اللحظات الجزئية، وهناك إحساس شامل بقضية كبرى وراء
الجزئيات.
ولم يقل لنا هو شيئًا عن هذه القضية الكبرى، ولكنه قادنا من الحيز المحدود
بالتجارب الجزئية، في مسارات خفية، إلى الفضاء المطلق وراء الحدوود والقيود.
وألهم شعرنا هذه الحقيقة الكبرى دون أن يغلب أذهاننا بإدراكها، وأفهم نفوسنا
بالرضى والمسامحة والثراء والإكتفاء.
وذلك يصنع في مقطعته الفعلية:

لماذا انطفأ الصباح؟
لماذا ذبلت الزهرة؟
لماذا ضمتها إلى صدرى في لهفة الحب، لهذا ذبلت الزهرة?
لماذا جف الجدول؟
لقد بنيت حزاناً عبر الجدول لاستطيع منه وحدي، لهذا جف الجدول:
لماذا انطفأ وتر النائى؟
لقد حاولت أن أوقع عليه خفأ فرق احتماله. لهذا انطفأ وتر النائى!

وهي مشاهدات جزئية صغيرة. ولكن ما الشعر العام الذي يغمرنا حين نتهي من استعراضها؟ إنه الشعر بالسمحة المطلقة من الكل إلى الكل، والشعر بالرفق واليسر في تناول الحياة، والشعر باستغزام الملك والاحتياج والاحتزان.

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا، وتجاوزت لنا هذه الجزيئات المحدودة إلى الفضاء الشاسع وراء المحدود.

وليس حتماً أن تكون كل أنفاس الشعور بالكون والحياة كشعار «طاغور» فرحًا بالحياة وأناس. وسماحة مع الحياة وانداماج. فذلك نمط خاص. وللإتصال الأكبر بالكون أنفس شتى، والمساكن إليه كثيرة.
فهيا هو هذا الجامعة بن ذاد في «العهد القديم » ينظر إلى الكون فلا يرى إلا التكرار المستم المبتس، فإذا العباث والباطل في كل ما كان وكل ما يكون. ولكنه يكشف
لشعورنا عن الكون كله في شعوره، ونخالفه أو نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره، كما يتراوح له من خلال الجزيئات التي تقع تحت حسه:

بطل الآبل. في الباب. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس؟ دور يخدر ودور يجيء. والأرض قبائل إلى الأبد. الشمس تشرق والشمس تغرب، وتسرع إلى موضوعها حيث تشرق. الريح تذهب إلى الجنوب، وتتعدى إلى الشمال. تذهب دائرة دورانها، وإلى مداراتها ترجع. كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بلالان. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار، إلى هناك تذهب راحة. كل الكلام نقص، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل، العين لا تشبع من النظر، والأذن لا تحتوي من السمع. ما كان فهو ما يكون، والذي صنع فهو الذي يصنع. فليس تحت الشمس جديد. إن وجد شيء يقال له: انظر. هذا جديد. فهو منذ زمن كان في الدهور التي كانت قبلنا. ليس ذكر للأولين. والآخرون أيضًا الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم.

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو. مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها.

بطل الآبل. في الباب. وقبض الريح. ويطالعنا على كونه الخاص يغشاه السأم والملاط، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل. ولكنه كون كبير يستحق التأمل والريادة على كل حال.

والأخبار يقفنا في رواياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق الناشف وقفة ميئسة على صورة أخرى، فهذه البشرية المسلوبة خارجة من ظلام الأزلف وصارت إلى ظلام الأبد، ولا شعاع هناك أو هنا يهدئه الطريق. ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتمناه.

الذهب، بل شعوراً يغمر النفس ويخشى الوجدان.

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء، تسخر فيه الأقدار بالناس (1)، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات.

(1) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الحوار ولا هارد في طبيعة شعورهم بالكون والحياة، فتأثر بالتصور الإسلامي الواضح الصابر الدافئ بالحياة والفاعلة والورقيه في هذا الظلام والسامة والقتوط، ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها في عالم الأدب فعلاً، والتصور الإسلامي للكون والحياة جدير بأن ينشى إدباً حظيًا وقصص رفقة وأبعد أمانًا وأرفع آفاقًا.

37
ونستطيع أن نعرض أطعمة أخرى. ولكننا لا نجد حاجة بعد الذي عرضنا. فالمهم أن يتجاوزنا الشاعر جزئيات الحياة وحظاتها المحدودة، إلى المحيط الشامل الكبير، لا عن طريق الفكر الذي يلزم القاعدة من الأجزاء كما يحاول بعض شعرائنا اليوم أن يصنع، ولكن عن طريق الشعور الذي يعودنا في مسارب خفية إلى الكل الشامل من وراء الجزئيات.

فإذا لم يستطع الشاعر إلا أن يمنحنا سباحات قليلة في الكون، أو حظات قوية عميقة مليئة في نفسه وشعوره، فلن يحرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً. ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس. وعدنا من شعراء العربية المتنبى والمعرى وابن الرومي من هذا الطراز.

***

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها. ولكن لا يأس من إفراد كلمة قصيرة لها. تلك هي سمة الصدق. لن يكون للشاعر طابع خاص، ولكن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير، إلا إذا كان صادقًا. ولكن أي صدق: نحن نعني الصدق الواقعى فذلك مبحث يهم الأخلاق، إذا تعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أو الصدق الفني.

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب، ولكننا لا نعد وسيلة الإدراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره.

ونضرب على ذلك مثالاً قول شوقي في قصر أنس الوجود:

قف تلك القصور في اليم غرقى
مسكنا بعضها من الذعر بعضا
كعذاري أخفين في الماء بضما
سابحين بله وأبدوان بضما
كل بيت يفرده يعرض صورة جميلة الرسم والإيقاع، ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعر أو تزوير في هذا الشعر، ذلك أبداً حين نستعرض البيت الأول:

قف تلك القصور في اليم غرقى
مسكنا بعضها من الذعر بعضا
نجد أنفسنا أمام مشهد غرق، والغرقى مذعورون، يمسك بعضهم من الذعر

٣٨
بعضًا، فالشاعر إذن يرسم لنا مشهدًا مشابكًا لألفت الألم، وهو ي ullam أن هذا هو الألفت الذي خالج نفسه وهو
يعاني هذه التجربة الشعرية.

ولكنه ينقل لنا فجأة، ونحن أمام المشهد نفسه، لم نزاعله فيقول:

كيمداحي أفحظين في الماء يضا سباحات به وآثرين بضا
فأي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوجيه مشهد العذارى ينزلان الماء
سابحات، يخفين في الماء بضا وبيدين بضا؟

هنا ظل لا يتسق مع الظلال الأول، يصور اتفاصلًا شعورياً يغامر الإفلاس الأول،
فأي الطعفيين إذن هو الذي خالج نفس الشاعر؟ أقرب تفسير أنه لا هذا الإفلاس
ولا ذلك. فإنه هي صورة لحظية لا رصد لها من الشعر. فالشعرية هذه
مزورة، كما تبدو من خلال هذا التجنح.

وجين يقول ابن المعتز في وصف الهلال.

انظر إليه كـثورق من فضة
قد أثقلته حمولة من عنبر
يفقد صدق الاتصال بالكون، لأنه لا يتجاوز رؤية البصر، ولا يلعب وراءها أي
رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة. إنها هو شكل جامد لا إيحاء له،
ولا ظل في الحس ولا في الشعر.

**

الخصوصة في الشعر، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة،
وصحة الشعر والصدق الاتصال، هي أحسن القيم الشعرية في العمل الأدبي.
ولكن الترويم الكامل لا يكون إلا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك، وهي التي تبدي
من خلالها تلك القيم الشعرية. وذلك ما سنعرض له في الصفحات التالية.

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعرية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها
اللغوية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة مجال، ولأن الحكم عليها
لا يتآتي إلا باستعراض الصورة اللغزية التي وردت فيها، وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر. ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي.

إن الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية أو المعنى المجرد. أما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها، أو في تنسيق العبارات وترتيبها، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه. يؤثر في صورتها التي يثقها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعًا لذلك في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودراجه كذلك.

ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتمى عند الدلالة العقلية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يحمل بها الأداء الفني، وهي جزء أساسي من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللطف وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساس الكلمات والعبارات.

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحيدة في العمل الأدبي، ولا تكمل دلالة كل منها إلا باجتماعها وتناسقها؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك أن نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة، وذلك تيسيراً لبيان قيمةها الخاصة في مجال النقد الأدبي، على أن يكون نهجًا أن كل هذه القيم تجمعها وحيدة لا تتجزأ في العمل الأدبي، ثم تجمعها وحيدة أكبر هي وحيدة الشعور والتعبير. ويسعد كذلك أن نرى إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيمة تعبيرية لفظية مجرد من العنصر الشعوري، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يعملاها، ولكننا نسميها قيمة تعبيرية لسهولة التفسير وملاء القول إن القيم كلها وحيدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها.

وبدأ بالألغاز:

كيف تدل الألغاز. أولاً على معانيها الذهنية، ثانياً على الصور والظلال المصاحبة؟

40
لا بد لنا من رحلة سريقة في مجازات التاريخ الإنساني، لنقف أمام الإنسان البديئي الذي لا يملك من اللغة إلا رصيدها محدودًا، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها إلى شيء أو حالة أو حركة. ويحملها رصيدها كبيرة لا تحمل إلا عبارات كاملة!

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه، فيستجيب لها استجابة معينة: هذه أفعى تلدوه فيجد للدغته أدا فظيعًا هائلاً. إنه يتلوى من الألم. ويصرخ صرخات مهيبة، وتتقلص عضلات وجهه، وتتغير قسماته ولامعه; فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة أو ألفاظ مفردة متناقضة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله.

وغيره يراه ولكنه لا يجد العبارات الكامنة التي يصف بها ما شاهده من حركاته وماسمعه من أصواته. ولكنه ولا شك. وبعد التكرار. يدرك ما يعاناه. يدركه تلويه وصرخته وقسماته، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة، وذلك بإعادة تأويل هذه الحركات والصرخات مع بعض الألفاظ التي سمعها منه أو يرمز من عنده جديد.

وهذا هو يكاد الظلم يقتله، ثم يقع فجأة على الجدول الروى، فيعب منه حتى يروى، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد، فتنبسط أساريره، ويتلهم ويطمئن. فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذا الأساري حتى قبل أن يشرب، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الأولى. وقد يريد أن يدل الآخر على النبع، فيشير إليه من بعيد، وقد يعرضه بلفظ مصحوب بحركات وقسماته الدالة على طريقة الارتفاع، وعلى الراحة التي تعقب هذا الارتفاع، فيهنهم عليه الآخرون ما يريد، وهكذا من عشرات التجارب ومشاهد.

وأيضاً.

كم يا ترى من العهود والعصور قد مر وانقضى، قبل أن يهتدى هذا المخلوق إلى أن يصوع من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كامنة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الإصطلاء بين القطع على دلالة تلك الرموز المفردة أولاً؟ لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور.

41
والمهم أن نجد الآن شيئًا عن طريقة الدلالة بهذه الألفاظ.

أغلب الظن أن شيئًا ما في جرس الألفاظ الأولى، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها، كان له صلة ما بالمشاهد أو بالحالات التي أطلقت تدل عليها.

وقد لا نهتدي نحن اليوم إلى هذه الخصائص في كل لفظ في جميع لغات العالم، لأن عوامل أخرى تدخلت في الموضوع، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الأولى. فكثيرًا ما من الألفاظ قد اتخذت على مدى العصور دلالات مختلفة، قد يصل اختلافها إلى أن تطبق على عكس ما كانت تطلق عليه. وقد تنتقل من الحسية إلى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة إلى دلالات أخرى معنوية متداخلة. ولكن هذا كله لا يغني للمبدأ الأول، وهو أن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة، وكان جزءًا في الاصطلاح الذي أنشأه المعنى اللغوي لللفظ.

وشيء آخر كذلك أخذ يضيف فيما بعد إلى مدلول اللفظ اللغوي وجرسه، ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب إطلاق اللفظ، هذه الصورة التي تستقبل إلى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ، وربر جرسه في السمع.

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الإنسان ذاكرته وخياله ووعيه. فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد أو التجربة، وصار يصنف المشاهد والتجارب إلى أنواع، ويطلق على كل منها لفظًا معينًا يدل على النوع كله. وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجاربي.

ولكن ترى يستطيع الذهن - حتى إلى هذه اللحظة - أن يجرد هذا المعنى من الملابساته. أي من مفرداته أو ما صدقاته ببلغة المطق؟ حينما يذكر لفظة «جبل» تراه لا يقفز إلى خياله صورة أو أكثر جبل معين شاهده أو وصف له فتخيله، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي أدركها هناك. أي نوع من الإدراك، وصور الأحاسيس التي ازالت بها نفسه، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الأحاسيس؟

من هنا يستطيع أن يجرد اللفظ أي لفظ. من هذه الملابسات والمشاعر التي
صاحبته في نفسه الخاصة؟ وكذلك هو لا يستطيع أن يجده من كثير جدًا من هذه الملامسات والمشاعر التي صاحبته على مدى الأجيال الطويلة في نفوس الآخرين، وفي رواسب النفس البشرية على العموم.

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قرية في شعوره، أما ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوازية مبهمة، وقد لا يحسها الفرد أصلاً. ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وامتهن، مادام هذا اللفظ يستخدم ويُبِعِّش.

ومن هنا نرى المسافة الكبيرة بين المدلول الذهني المجدد للفظ، والمدلول الشعروي الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة، وتلك الملامسات المتدرجة، وتلك المشاعر والصور التي لا تخفي. كما يضيف إليها الإيقاع الموسيقي للفظ، وهو جزء من دلالته كما أسلفنا، وقد كان هذا الجزء ملحوقًا غالباً عند إطلاقه للمرة الأولى.

ومن هنا نرى أن آلفاظ العالم أو الفيلسوف لفظًا من هذه الألفاظ يحاول أن يجده من كل هذه الملامسات الشعرية ليحتفظ له بدلالته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضح الدلالات وثبوتها، فمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مكررًا لم يتغير. أما المعنى الشعروي فمتغير لأنه كل يوم يكتسب ملبسة شعورية جديدة تضاف إلى رصيد هذا اللفظ، ولا نهاية لهذه الملامسات طالما أنها تخلف مشاعر الأفراد والأجيال التي تستخدم هذا اللفظ، وتضيف إلى رصيده الشعروي ما أحبته من مشاعر، وما عانى من تجارب.

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعرية من فرد إلى فرد، كما تختلف من جيل إلى جيل. تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مر به بهذا الفرد بما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ، وتأتي ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يبره من هذه المشاهد والتجارب. ما يفسح المجال لأفاظ لا تخفي من الانفعالات والمشاعر كلما ذكر لفظ من الألفاظ، فاستدعى من الذكارة صور هذه التجارب والمشاهد.

وبداهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدهم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا، فكانت اللفظة الواحدة
تشع في أذهانهم صورة واحدة، أو عدة صور، مقدية على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال.

**

والآن ننظر. كيف يستخدم الأديب الألفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة.

قلنا: إن الانفعالات بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها، وإن كان بعضهم يقول:

"إذا تفكر بالأشياء أي أن الألفاظ هي المظهر الذي أفكارنا بالقياس إليها نحن أنفسنا، لا بالقياس إلى الآخرين وحدهم. أي أنه لا وجود للفكرة في أذهاننا قبل أن نصوغها في ألفاظنا. وهذه مبالغة ولا شك. ولقد تكون منطقبة إلى حد ما على الأفكر. أي على المعاني الذهنية، فهذه لا تضح لنا ولا ندركها إلا حين نصوغها في لغة معين. أما الأحاسيس والمشاعر فلا شأن آخر. ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها. نعم إنها توجد في حالة مبهمة يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها. ولكنها توجد على كل حال. توفر انفعالات مبهمة لا قواها ولا ما ضابط، يسهم أن يتبهر ويخرج في صورة مستمرة محدودة. وقد يعبر عنه بحركة. على طريقة آبائنا الأوائل. ولكن الأديب يقبل في الغالب إلى التعبير عنه بالأسلوب.

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحراقة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله في شبه نشوة، أو في نصف غيوب.

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء، وذلك في اللحظات المتأخرة للإلهام.

وينتهى التعبير الفظي عن هذه الحالة الشعرية بنصف وعي، أي أن اختيار الألفاظ وتسقيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحر، إنما تتفجر الألفاظ والعبارات وتناسق وتتناغم، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار. وخرافة "شياطن الشعر" ربما تكون قد نشأت من وقوع هذه الحال.

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة، ثم يراجعه، يعجل لنفسه كيف واتته القدرة على صوغ هذه العبارات؟ وقد يقف أمام بعضها معجبًا متعجبًا كما لو كان يشهدها أول مرة. لأنه لم يتني لها كل التنبه في أول مرة! 

44
ولا يفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده، فقد توجد في القصة، بل في البحث حين يرتفع إلى المستوى الشعري. وقد عانت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة، وأنا أكتب تصور الفن في القرآن وكذلك أنا أكتب في ظلال القرآن في بعض الأحيان.

ولنقم بحافة لندرك كيف تم العمل الأدبي في هذه الحالة.

إن الرصيد المذكور من الألفاظ وصورها وظلاتها وإيقاعاتها في الذاكرة، أو في «ما وراء الوعي» قد انطلق من متناسبًا متناغمًا مع الأفكار الشعورية بالتجربة الحاضرة، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنها من صورها وظلاتها وإيقاعاتها، فتطابق الأفكار الشعورية مطابقة تامة أو مقاربة، إذ قدما تستطيع الألفاظ ما حفظت بالظل والميزان أن تستنفد الطاقة الشعرية.

وتلاقى التعبير مع الشعر، وتطابق الأفكار مع شحنات الألفاظ، واستفادة العبارة اللفظية للطاقة الشعرية، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام.

ولكن هذه الحالات نادرة أو قليلة في حياة الأديب على وجه الإجمال، وهو في حالاته العالية. وبخصوص في غير الشعر، يستمع بقسط أكبر من الوعي والاعانة والاختيار لتطبيق بين القيم الشعرية والقيم التعبيرية، ليستنفد الطاقة الشعرية بالتعبير.

ووظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ الألفاظ نمطًا ونسقًا وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنها من الصور والظلات والإيقاع. وأن تناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعروري الذي تريد أن ترسمه، وألا يخف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لا بد منه في التعبير، ليفهم الآخرون ما يريد. وأن يرد إلى اللحظة تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية، قبل أن يصبح له معنى ذهني مجرد. فوصول اللفظ إلى الحالة التجريبية معناه أنهما مات وأصبح رمزًا فحسب، والأديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته، فيجعله يشع صورة وظلاً ورمض حالة مشهدًا.

ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية أضيق من هذه وأداق لاستخدام الألفاظ،
فالملابسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملابسات شتى يصعب تجديدها. وفي أولها: نوع التجربة الشعرية، وطبيعة الانتفاض بها في هذه النفس الخاصة، ونوع الانتفاض ودرجه.

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما نريد من الآثار الأدبية التي انتهى تقريرها وتقديرها. والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر ما تسعفنا أعمال البشر. وقد عرضت لهذه الظاهرة في كتاب «التصوير الفني في القرآن» فأكتشف هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك.

قد يستقل لفظ واحد، لا عبارة كاملة. برسم صورة شاحصة. لا يتعجل المساعدة على إكمال معالم صورة. وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الأولى، وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق. خطوة يزيد من قيمة التناقض نظرًا لوجود ما هو الذي يرسم الصورة، تارة بعصره الذي يلقيه في الأزمنة، وتارة بعصره الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجنس والظل جميعًا.

«تسمع الأذن كلهم» أتَّقَلٌ ثُمَّماً لمَّا اللهُ انَّمَا إِلَى إِلَّهٍ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ» في قوله: "أَلَمْ تَرَ أَنَّا نَحْنُ نَفْسُكُ نَفْسٌ" في الخبر فيقوله إنَّهم الناقد الناطق برفعة الرافعون في تكلم، فيسقط من أيديهم في ثقل. إن في هذه الكلمة "خطبًا" على الأقل من الأثقال. ولو أنك قلت: "تساقطكم" خلف الجسر، ولصعاب الأثر المشود، وتواترت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللقظ واستقبل برسمها.

"وَقَالَ مَعَ جَرَاحِيِّنَ" فف(CONFIG) فتسل صورة النبئية في جسر العبارة كلها. وفي جرس "ليتُلبَئَن" خاصة، وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها.

"والكلمة حكاية قول نوح: "فَأَقْالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنَّكَ تَجْعَلُنَّ بَيْنَيْنِ رَبِّي وَأَنتُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِبَادِيَّ فَأَعُمِّسْتُ عَلَيْكُمْ أَنْتُلِمْكُمْ وَاوَتُمْ لَهَا كَارِهِنَّ" فَنَفَسَحَنَّ أنَّ كلمة "أنَّهُ شَكَرَهُنَّ" تصور جو الإكراء بإداعم كل هذه الضمايات في النطق وشد بعضها إلى بعض، كما يدعم الكاهرون مع ما يكرهون، ويشدون إليه وهم منه نافرون.

"وهلذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرة، وأوفق من الفصاحة日凌晨ة، الذين يحسنهما بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن.
وتسمر كلمة "يصرخون" في الآية: "والذين كفروا لهم نار جهنم لا يقضى عليهم عقابهم ولا يخفف عنهم من عذابها كذلك نجزي كل كفور (7) وهم يصرخون فيها رذة أخرجا نعمل صلحاً.

فيخيل إليك جرسها الغليظ، غلظ الصراخ المختلط النجاوين من كل مكان، المبتغث من حجاجة مكتظة بالأصوات الخشنة، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ الذي لا يجد من يهتم به أو يلبسه. وتلمح من وراء ذلك كلية صورة ذلك العذاب المغليظ الذي هم فيه يصرخون.

ومثلها كلمة "عَتِلَ" في مطلع الغليظ الجاف المنطع (علت بعد ذلك زينهم)

فإذا سمحت وما هو ممزوجه من العذاب أن يصمر صورته لك كلمة ممزوجها. المقدمة في التعبير على الفاعل لإبرازها صورة الزجحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه الفاعلة المفردة، وكذلك قوله فلكبوا فيها هم وألغارون فكلمة "كبكوا" يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها.

ومن الأوصاف التي أشتهى القرآن ليومن القيامة: "الصاخة" و"الطامة" والصاخة لفظ تكاد تخرق صماخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها، وشقة للهواء شقًا حتى يصل إلى الأذن صاكًا ملحاً. والطامة لفظة ذات دوئ وطين، تخيل إليك أنها تتم وتم. كالطوقان يغمر كل شيء.

ضع هذه الألفاظ بجوار ذلك اللفظ المثير الشقيق تنفس في قوله:

والصحيح إذا تنفس تجذب الإعجاز في اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه الألفاظ برسم الصور على احتضانها. ومثلها التعبير عن النوم بالنضاس وعن النوم بغشية النناص "إذ يغشيك النناص أمنة منه" تجذب النناص الرقيق الطيف، وكان غشاء شفيف يغشي الحواس في لطف ولين "أمنة منه" فاجر كله آمن ودعاء وهدوء (1).

وإن آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس: "وَرَدَّ بَيْنَ النَّاسِ (1) مَلِكُ النَّاسِ (1) إلَهُ النَّاسِ (1) مِنْ فُرُوضِ خَانَاسِ (1) الَّذِي يَوْسِفُ فِي صَدْرِ النَّاسِ (5) مِنْ أَلْحَانِ (1) وَأَلْتَاسِ (1) اقْرَأْهَا مَتَابِيَةً تَجَدْ صوُلُك يَحْدُثُ "وسوسة" كاملة (1)

(1) ومن هذا الوادى التعبير عن الجنة بأنها "روح ورحيان" وما في لفظهما من إقفا عدل وظل رضية.

47
تناسب جو السورة. جو وسوسة «الوسواس الخناس»، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس.

ومنوع من هذا. ولكن فيه عنه اختلافا. ذلك قوله: «کبَرتْ كلمة تخرب من أفواههم، إن يقولون إلا كذاباً» في المطابع، هذا هو تنظيف ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً، وتكبير هذه الفرية بكل طريقة. فقال «کبَرتْ» وأضمر الفاعل، ثم جعل هذه الكلمة تميزًا ليكون في الإضماعة والتتكبير معنى الاستنكار والتتكبير. «کبَرتْ كلمة» ثم جعلها تخرب من أفواههم خروجًا كأنها رمية من غير رام، تخرب من أفواههم، وتسيقًا جلو التكبير كلمة جاءت كلمة «أفواههم». وإنك لتجتمع في نطقها أن تفتح فاك بالواو المدودة وأنت تخرب هايين متوالين من الحلق في عسر ومشقة، قبل أن تطبق فاهك على اليم الآخرة!

وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع. ولكن لا يجريه الذي يلقبه في الأذن بل يظهره في الخيال، والأخلاص كما للعبارات طناء خاصة يلاحظها العين البصر حينما يوجد إليها اتباعه، وحينما يستدعي في خياله صورة مذهولة

مثال ذلك: «وأتّ علىهم من أليم أينت آبائي فانسلخ منها» فالظل الذي تلقبه كلمة «انسلخ» يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات، لأن الانسلاخ حركة حسية قوية.

ومثله: «فأصبَح في المدينة خائيفًا يترقب» فلا فتح في كمته الشتاء المتلفة (ولا نغفل هنا أنه خائف يترقب) في المدينة موضوع الأمن والاطمئنان عادة، وإن كان هذا خاصًا بالتعبير كله. ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللطف المصور للفزع في موطن الأمن.

وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثل: "يوم يدعون إلى نار جهنم دعاء" فلفظ اللجو بصور مدلوله بجرسه وظله جميعر. وما يلاحظ هنا أن «الدعاء» هو الدفع في الظهور بعفف، وهذا الدفع في كثير من الأحيان يجعل الدفع صوتيًا غير إرادي، صوت غير مشددة ساكنة هكذا "اع" وهو في جرسة أقرب ما يكون إلى جرس "الدعاء"!

48
ومثله ﴿حذوّ فاعتنّو إِنَّ سَوَاءِ الجَحَمِ﴾ فالعمل جرس في الأذن وظل في الخيال، يؤديان المدلول للحس والوجدان.

ونستطيع أن نضيف إلى هذا الباب ألفاظًا ما ذكروا هناك في الألفاظ الدالة بجرسها مثل ﴿العاس وَالتنفس وَالطمة﴾ فلها كذلك ظلالًا بجانب ما لها من جرس، والتفترق في الواقع عسيرة، لأن الفوارق دقيقة لطيفة.

إذا تمثلت جميعًا عن تصوير الألفاظ للمدلولات، لا من قبيل الدلالة المعنية فحسب. ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية. وهو ما يعنينا خاصية في هذا المقام.

***

والحديث عن ﴿العبارة﴾ في العمل الأدبي متصل بالحديث عن ﴿اللفظ المعبر﴾ فالعبارة مجموعة ألفاظ مJTسة على نحو معين لأداء معنى ذنى أو معنى شعورى.

والألغاز لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة إلا في هذا النسق.

وتستمد العبارة دلالاتها في العمل الأدبي - من مفردات الدلائل اللغوية للألغاز. ومن الدلالة المعنية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمًا بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة.

هذا الحدث من الدلائل المتذوقة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الأدبي وكل المزايا التي ذكرواها هناك للفظ المعبر، إنما ذكروا في الغالب هناك على وجه التمثيل للإيضاح، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق، لأن لها وجودًا حقيقيًا بالقياس إلى العمل الأدبي.

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظًا، وإنما في صورة عبارة؛ وأحيانًا تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية، وأحيانًا. وهو الأغلب. لا تكفي عبارة واحدة للتعبير، فتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستفد الشحنة الشعرية ويعادلها، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء. وإن لم يكن مفصولاً. في هذه المهمة.
فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع، والذي يؤلف إيقاعًا متناسقًا بين الألفاظ، وظلالًا متناسقًا كذلك من ظلال الألفاظ.

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعر، فإن تجويده لا يكون عينًا ولا نافلة. وقد غالبت "المدرسة العقلية" في الأدب الحديث عندها في نزعتها التفكيرية، وفي إغفال القيم التعبيرية، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعرية. وقد كان لها عذرها في هذه المغالاة، لأنها كانت تعاني رد فعل للاقتراح التعبيري البحت الذي سبقها على يد المتفوّق في الثور وشوقى في الشعر، وعلى أيدى الساقين لهما ما يهبطون عن هذا المستوى كثيرًا، ولكن هذه المغالاة عوّقت الامتداد الفني، الذي يجمع بين القيم الشعرية والقيم التعبيرية ويجعلها وحدة متكافئة الأجزاء.

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة، فميزة التعبير الأدبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني، والإيقاع الذي يتسق مع هذه الظلال، ويفتق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعرية التي يعبر عنها، ومع جوها العام.

وحين نحكم على قيمة العمل الأدبي من خلال العبارة، لا يجوز أن نكتفي بدلالتها المعنوية، فهي عنصر واحد من عناصر دلالاتها، فلا بد أن نضم إليها عصري الإيقاع والظلال، فهي في مجموعة تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل.

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي. فإذا نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملاً ضيألاً قيماً ضيألاً. وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" في تقد هذه الأبيات:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسهب بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المطاب رحاظنا
ولم ينظر الخشادى الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بينما
وسألنا بأعناق المطى الأباطح
فقد نثرها من عنده في هذه العبارات:
ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان.
وسارط الطي في الأطبخ.

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر حسن لفظه وعلا، فإذا أنت فتﺸته لم تجد هناك طالباً.

وكان ذلك صنع بعدة أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، فقال: "إنا هي، ولما قضينا الحج، ومسحنا الأركان، وشدت وحالتنا على مهازيل الأبل ولم ينظر بعضنا بعضًا. جعلنا نتحدث وتسير بنا الأبل في بطن الأودية" وقال عنها: "وليس تحت هذه الألفاظ كبر معنى".

وطريقة ابن كتيبة وأبي هلال العسكري بعدة في نثر الآيات، ثم الحكم على قيمة العمل الأدبي فيها طريقة غير مأمونة، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص، وذلك الإيقاع الناشئ من التناسق، وتلك الصور التي يشعها التعبير، ولا يبقى سوى المعنى الذهني العام. وهو عنصر واحد من عناصر كبيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الأدبي.

ونضرب على ذلك مثالاً آخر بيت البحترى في مطلع الربع.

 أثناء الربع الطبق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلم

فهذا البيت بنسقه ونظامه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالق نفس البحترى من الإحساس بالربع، وهو يحس الأحوال الحلي المتفتح، ويخيل إليه أن هذا الربع يختال ضاحكاً من الحسن، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام، فإذا نزلها هكذا:

وتأخذ الربع الطبق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم. فإن هذا النسق لا يفي بتصور الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر، لأنه يفقد التعبير جزءًا من إيقاعه الوسيقي الذي اختاره، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخللها الشاعر للربع، وتصوير الحالة التي كان الشاعر عليها وهو يتألق صورة الربع في حسه وتصوره.
فإذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللحظي والتعبيرى للشاعر، فنشرنا بينه على النحو التالي:

»إن الدنيا لتبدو في الرياح جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم! فإنهما نكون قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر، وعلى عمله الأدبي، لأننا قضينا على الصورة المتخيلة للرياح في حسه، وعلى الإيقاع الموسيقي أيضًا.

فالأنفاظ التي يختارها الأديب، والنسق الذي يرتبه فيها، عصران أصيلان في تعبيره، وفي قيمة عمله الأدبي، لأنهما هما وحدهما اللذان يقلانا إلنا كامل شعوره.

ووها قد يسأل سائل.. والترجمة.. أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته، ومع ذلك نتخذها وسيلة لنعلل الآداب وتذوقها؟

والجواب »أن نعم« ولكنها وسيلة اضطرارية. ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة أخرى لتذوق الآداب سواها. والجميع يعترفون أن قسطاً كبيراً من الصور والظلال والأشكال الخفيفة في جو العمل الأدبي تضيع بالنقل. والذى يمكن نقله كلامًا هو المعنى العام، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه، وقسط من الصور والظلال واليقاع، إذا استطاع الترجم أن يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منغمية تكافئ ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته الأصلية. وبعد ذلك كله لا بد أن يفقد جزء من قيمة العمل الفنيّة لا حيلة لنا فيه.

وكملما ارتفع العمل الأدبي من الناحية الفنيّة عزت ترجمته، وقد كثيراً من قيمته بالنقل. والذين كنا نقولون: إن مقياس قيمة الأدب أن يستطيع نقله إلى أيّة لغة أخرى دون أن يفقد شيئاً من قيمته، كانوا يغالون ليستمروا حجتهم في ملبسة معينة(1).

وإذا لنظر مثلًا في القرآن .. أعلى قمة في التعبير الأدبي في اللغة العربية.

بغض النظر عن القداسة الدينية - حين تنقل بعض آياته الفنيّة إلى لغة أخرى، وحين تتفاوت عن الترجمة صوره وظلاله وإيقاعه. إنه يفقد جماله الفنيّ وإن بقيت قيمته

(1) المازني واليقاد في كتاب «الديوان». 52
العنونية. ويستطيع عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة. أما نقل صوره وظلاله
وإيقاعه فهو عمل أثر أعظم من العصر لدقة هذه الخصائص وتسامي أفاقها.
ويسحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والإيقاع في
العبارة، ومقدار اشتراعها في الدلالة الأدبية، وفي صور الجو العام، وهي نماذج
من القرآن أيضًا نقلاً عن كتاب "التصوير الفني في القرآن".

1 - والضحي {١} والليل إذا سجى {٢} ما ودّعك ربك وما قلّي {٣} والآخرة خير لك
من الأولى {٤} وسوف يعطيك ربك فترضي {٥} ألم يجدك يبهما فأواري {٦} ووجدك
ضالًا فهدئ {٧} ووجدك عائلاً فاغني {٨} فأما النجيم فلا تظهر {٩} وآما السائل فلا
تظهر {١٠} وأما بعمة ربك فحدث {١١}.

القد أطلق التعبير جوًا من الخانات الطيف والرحمة الروديعة والرضى الشامل
والشجع الشفيف: "ما ودّعك ربك وما قلّي، والآخرة خير لك من الأولى،
ولسوف يعطيك ربك فترضي"، ثم "ألم يجدك يبهما فأواري، ووجدك ضالًا فهدئ،
ووجدك عائلاً فاغني". ذلك الخان، وتلك الرحمة، وذلك الرضي، وهذا الشجع
تسبرب كلها من خلال النظم الطيف العبارة، الرقيق اللون، ومن هذه المؤسّهات
السارية في التعبير، المؤسّسات المضللة المراحل، والمؤثرة الخطيئة، الرقيقة
الأصوات، ولهذا الرضي الشامل، ولهذا الشجي الشفيف، جعل الإطار من
الضحي الرائق ومن الليل الساحي، أصبح آتين من أونه الليل والنهر، وأسف أن
تسرى فيها التأمّلات، وساقهما في اللون الماض، فليل هو "ليل إذا سجي" لا
ليل على إطلاقه بوصفه وظلامه، الليل الساحي الذي يرق ويفضف وتشابه
سحباً قوية من الشجي الشفيف، كجو النجم والعين، ثم ينكشف ويجلي، ويعقبه
الضحي الرائق مع "ما ودّعك ربك وما قلّي، والآخرة خير لك من الأولى،
ولسوف يعطيك ربك فترضي" فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الإطار، ويتمن التناسق
والانسجام.

2 - وأعلن استمع إلى موسيقى أخرى وانظر إلى إطار آخر، لصوره تقابل هذه
الصورة.

{٨} حالة صبيح {٩} فالمرميات قد صد أح {١٠} فبالمرميات صبيح {١١} فألُبن به تعفاً {١٢}
فوسّطً يه جمعها إن الإنسان لربه لكنّهُ، وإن كِنْهُ علّى ذلك شهيد، واللَّهُ لِحْبَ الخير لَشَدّهُ أَفَلَا يُعْلَمُ إِذَا بُذرَ مَّا فِي القُبُورِ، وَحَصْلَ مَا فِي الصُّدُورِ، إِنّ رُيّهُم بِهِم يَوْمَ يَفْتَرِهنَّ لَخُيْرٌ؟

إن في الموسيقى هنا خشونة ودمدة وفرقة. وهي تناسب الجو الصاحب المعفر الذي تتشدون القبور البيطرة والصدور المحصل ما فيها بقوة. وجو الجحود وشدة الأثرة... فلا أراد لهذا كله إطاراً مناسبًا، اختياراً من الجو الصاحب المعفر كذلك، تثير الخيل، الضاحية بأصواتها، القادرة بحوارها، المغيرة مع الصباح، الثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة، والصورة من الإطار، لدقة التنسيق وجمال الاختيار.

هذا وذاك إطاران لكل منهما لون خاص، أو لونان متناقضان، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً أو لونين متناقضين. ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدد لأن الصورة التي بداخله كذلك، كما في سورة الليل.

والليل إذا غشى، والليل إذا تجلّى، وأما من أعقاب واقعي، ومن ثمّ، رُيّهُم شعورًا، لم يُجِبُّهم، ولم يُجِبُّهم. فليس الأغاني التي يلتقي بها، أو التي يلتقي بها، إلا الآن الشاعر، والشاعر، والسجّال، الذي يَرْضى، وأما من أعقاب واقعي، لسنواته الألفي، الذي يَرْضى، وأما من أعقاب واقعي، لسنواته الألفي، وسوف يَرْضى.

وهنا صورة فيها الأسود والأبيض. فيها من أعطى واقعي، وفيهما من يجل واستغنى، وفيهما من يسير إلى المسرى، وفيها الأشقى الذي يُصلى النار الكبرى، والأنثى الذي سوف يَرْضى.

وفي الإطار كذلك الأسود والأبيض. فيه الليل إذا غشى، وفي هذه المرة، لا الليل إذا سجى، وليلة النهار إذا تجلّى، المقابل تمامًا للليل إذا غشى. وهنا الذكر والأنثى المتقابلان في النوع والخلقة. وذلك إطار مناسب للصورة التي يضمها.

أما الفسيق الصاحبة فهي أخشن وأعلى من الموسيقى موضعً والفصيح والليل إذا
سجي، ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير.

وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين النطق والنص والإقعاف في رسم الجو واكمال التعبير.

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة النطق وقيمة العبارة وما يشع أنه من ظلال وإيقاع هي عن "طريقة تناول الموضوع والسير فيه" وهي أقرب الحصائص التعبيرية إلى الخصائص الشعرية. كما أسلفنا، وهي التي تحدد أكثر من أيّة خاصية تعبيرية أخرى، وطابع الأديب الأسليوبي، ولأنها ظاهرة عن خاصية عقلية وشعرية، فهي اقرب إلى أن تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها إلا في حدود واسعة شاملة. وثمة تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الأدب. لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتهاء (وسيأتي تفصيل هذا الإجمال في فصل آخر عن فنون العمل الأدبي).

فتكفي هنا بيان عام عن طريقة التناول في الأدب على وجه العموم.

«من طبيعة النفس أن يتلقى المؤثرات فراديًا، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه اتفاعلاً مباشرًا. فلا ينظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد، ثم يصدر عليها حكماً عاماً. فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية، ويكون منها قضية ذهنية أو قانونًا علميًا، ثم ينحدر من مجموعة القضايا والقوانين التي يصل إليها في موضوع واحد أو عدة موضوعات مذهبة أو نظرية، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل إليها».

»الأدب موكّل بالمؤثرات الفردية، والانفعالات التي تثيرها، والعلم والفلسفة موكلاً بالقوانين العامة والمتعاني الكلية. وإن كان العلم يسائل طريق الملاحظة الفردية ولكن لا يقف عندنا كما يصنع الأدب، بل ليصل منها إلى القانون العام في النهاية.

(1) نصرف عن كتاب "كتاب وشخصيات" للمؤلف.
التجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها، أما التجربة في الأدب فهي نفسها مادته الأصلية. وحين يسعى العلم بوصف مراحل التجربة لصلب منها إلى القانون، يعني الأدب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الأدبي الأصيل. وحينما يصل العلم من تجربته المتناثرة إلى القانون فيفند هذه التجارب قيمتها، إلا من الناحية التاريخية، ويصبح القانون هو المظهر الباز للاعام. أما التجارب في الأدب فتبقي أبدًا محتمزة ببدنها وحراحتها، تفعل لها النفس كلما استعيدت أو استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام. ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية، وهي غر التجارب العلمية طبعًا. لأن يصف جزئيتها ويسجل الأفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناه، ويصور ما أحدث بهذا التصور من انتقال، والحرارة التي صاحبت الأفعال، وكلما كان دقيقًا في سرد التفاصيلات التي مررت بها التجربة من خلال النفس، على قدر ما تسحب به طبيعة كل من فنونه كان ذلك أدعى إلى اكتشاف العمل الأدبي وأيضًا لاستجاشة النفس، واستجابة المشاعر، وحرازة الاستجابة.

ومشاها هذا كله أن صاحب العمل الأدبي. في هذه الحالة، لم يستأجر بتجاربه الشعرية، ولم ينزل بالفعلاته الوجدانية، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة، ويفعل معه بها أولًا بأول، ويتحرك خياله ويتأثر حسًا، وتستغرق مشاعره، فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبه على الأقل.

فأما إذا أطلق بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته، أو بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته، فإن الناظر في عمله يفقد هذا التح الالتفت، ويتلقى المعنى للجدير بدار، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها، وهي بالغة ما بلغت من الحرارة. سريعة المور، لا تطلب لثير الحس والخيال في المشاركة الطويلة المفصلة.

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه، هي التي تعدد طابع العمل الأدبي إلى حد كبير، وتغطيه ببعضًا من قيمته الأدبية. وأقول بعضًا. لأن طبيعة التجارب الشعرية، ومدى عمقها وأصالتها، ومقدار تفاذاها وشمولها، ودرجة اشعارها بالحياة الكبيرة، كل أولئك ذو أثر في تكوينها وتقديرها كما أسلفنا. وإن تكون هذه الخصائص الشعرية تتأثر في ظهورها تأثرًا محسوسًا بطريقة التناول والتعبير ذاته كما قدمنا.

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص، كما ينطبق على القصة والأقصوصة.
والخاطرة، والتفسيرات، وتصوير الانفعالات الجزئية، ورسم الطريق التي مررت بها الأحاسيس النفسية، والصورات والخيالات التي صاحبتها أو لم ت ألَأْ بؤلة. هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكلي بالأثر الأدبي فيها. دون إغفال للفقيمة الأخرى. وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصيدة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتصلة في أوقات التجربة، وتصوير جزئيات الشعور، والصورات المصاحبة لها في حدود ما يناسبه. وهو غير ما يناسب القصيدة التي تسعى لأطول ما تسعى للفصيحة. كان أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة في شعور الآخرين وأصبح في أداء مهمته، وأقرب إلى طبيعة الأدب منه إلى طبيعة العلم أو طبيعة الفلسفة.

ولست أعني أن يكون الشعر قصيدة. فذلك شيء آخر. ولكن أريد بالضبط أن يسلك طريقه في حدوده في المناية بجزئيات الأحاسيس، وصور الانفعالات، ورسم الجو النفسى، والطبعى المصاحب، ويعتبر آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات في التجربة الشعرية التي يعبر عنها.

وأحسننا قد وصلنا إلى الموضوع الذي يغنى فيه المثال عن الكلام.

هذه مقطوعة للشاعر الأيرلندي "وليام هنري دافيز" يصف تجربة شعورية في رحلة على مركب تجارة، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الأبواب.

"يوم كنت في بلتمور، جاءني إنسان من الناس فقال:

"تعلع. عندى ألف ومئات مغارة وسنجير مع المديوم الثلاثاء.

"لك أبى الفتى خمسون شيلان... إن أبوحة معنا، وسنجير هذه الحذاء إلى جلاسجو من بلتمور.

"طورت يدى على النقد، وأبحرت مع النقاد وسربعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء.

"وسربعان ما أوغلت الدنيا في البحر الابراج البعيد الأغوار.

"وانقضت الليلة الأولى، وتلك الخلاقين هادئات الطوايا."

(1) من مجموعة "عرايس وشياطين" للعقاد، هي والقطعة التالية.
فَأَقَسَمُ لا خَمْسُون شَلْكَا، وَلَا خَمْسُون أَلْفًا بَعْدُ هَذَهُ الْلِيْلَةُ
بِغَرْبِيْتُ أَنْ أَصْحَبَ الْغَنْمَ فِي الْبَحْرَ.

فَهِذَهْ تَجْرِبَةٌ شَعْرِيَّةٌ مُسَأَّدْجَةٌ، لَا تُهْوَيْلُ فِي هَذَا وَلَا فَخَمْامَا، وَقَدْ اخْتِرَناً بِهِ هَذَا السِّبْبُ، صَحِبْنَا فِيهَا الشَّاعِرَ مِنْذَ الْلِحْظَةِ الْأَوْلِيَّةِ. وَالشَّعْرَاتُ الخَمْسُون تَغْرُبُهُ
بِالرَّحَلَةِ، وَاللِيْلَةِ الْأَوْلِيَّةِ تُحْرَّعُ عَادِيَةً، لَا تَشْيَرُ فِي هَذَا انتِبَاطًا، وَلَا فَنِيَّةً. وَإِذَا الْثانِيَةُ، حِينَ يَتَقَلَّبُ ثَغْرَانُ الْأَغْنَامِ، وَيَقُدُّهَا إِلَى رَوْحِالْإِنسَانِ الْحَسَاسَةِ. حِينَ يَتَّقَمُّ «تَفْوَس» هَذَهُ الْأَغْنَامِ. وَيَلْهَا مِنْ مُسْكِيَّاتِهَا، الَّتِي تَقْصِيرُ صِيَاهَةَ الْحَافُظِ الْمُحْرَّرِ،
وَالْمُحْرَّرِ الْمُحْرَّرِ الْبِرَاءَةِ، وَهَنَا نَقُلُّهَا مَعَهَا نَقَالًا إِلَى صِمَامِ الْتَجْرِبَةِ الشُّعْرَيَّةِ السَّأَدَجَةِ
الْعَمِيقَةِ، لَنْحَسْ مَعَهَا بِهِ هَذَهُ الْأَغْنَامُ السَّكِيِّةِ غَرْبِيَّةً فِي غَيْرِ مَوْطِنِهَا الَّذِي ثُنَانِهُ،
غَرِيبَةً إِلَى الرَّافِعِ الْبَعِيدَةِ، وَالمُحْرَّرِ الخَضْرَ، فِي ذَلِكَ الخَضْمُ الْثانِيَةِ، تَقَلُّلُهَا يَدُ
الْإِنْسَانِ لِلشَّجَاعَةِ أو لِلذَّبْحِ، دُونَ أَنْ يَحْسَ مَا يَعْتَلِجُ فِي «تَفْوَسُّهَا» مِنْ شَعْرَةِ
الْاِظْتَرَابِ الْمِرِيرِ. مِنْ شَعْرَةِ الْلُّحْفَةِ عَلَى الْمُوْطِنِ الْمَهْجُورِ.

وَفِي نَفْسِ الْلِحْظَةِ نَسْمَعُ صَرَائِخِ الشَّاعِرَ، «فَأَقَسَمُ لَا خَمْسُون شَلْكَا، وَلَا خَمْسُونٌ أَلْفًا بَعْدُ هَذَهُ الْلِيْلَةِ،»
بِغَرْبِيْتُ أَنْ أَصْحَبَ الْغَنْمَ فِي الْبَحْرَ. فَتَسْلُكُهُ صَرَائِخُهُ كَأَنُّا كَانَنَا مَعَهُ فِي جَلَّ الْبَحْرِ مَعَ نَعْجَةِ الْمَغْتَرِبَاتِ!

نَحْنُ هَذَا نَتَابِعُ الشَّاعِرَ خَطْوَةً خَطْوَةً وَشَعْرَةً شَعْرَةً لِلَّذِي أَشْكَرْنَا مَعَهُ فِي خَطَّاهُ،
فِعْلَشَنَا مَعَهُ كَمَا عَاشْنَا فِي الْحَيَاةِ.

وَهَذَا هُوَ الْنَّهْجُ الْفَنِّي الْأَصِيلُ، الَّذِي يَجْعَلُ تَجُارِبَ الْآخَرِينَ تَجَارِبَهُ خَاصَّةً.
وَهُوَ فِي الْشَّعْرَةِ وَالْقِصَّةِ وَالْأَقْصَوْصَةِ وَالْخَاطِرَةِ بِمَحْزَةِ، أَفْضِلُ طَرَأْقِ الْعَرْضِ. فِي
الْعَتْقُادِ. وَأَكْثَرُهَا إِسْحَاقُ بَنُي إِبِيَّاءُ.
وَلَسْوَاءَ حَظُّ أَنْ نُرِى الأَدْبَ الْعَرْبِي يَسْلُكْ غَيْرُهُ الْطَرِيقُ مَسْوُورًا إِلَى هَذَا بَطِيَّةٍ

58
ظروفه التاريخية. فهو أبدًا ميال إلى البلورة والتركيز. لا يشكل طريق المشاهد والجزائريين في عرض التجارب الشعرية إلا نادرًا. همه الأكبر أن يصوغ خلاصة التجربة الشعرية في حكمة أو قاعدة، لا في مشاهدة ولا حالة. مع أنه في الفلات القليلة التي سلك فيها الطريق الأولي قد جاء بأبدع وأروع مقاطعاته في القديم والحديث.

وكان الرجاء أن يعدل المجددون في الأدب الحديث قليلا عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارئ عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعرية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة، كما غلبتهم طريقة الأداء العربية التقليدية، فظلت هي السيطرة على نتائج الجيل.

وفي الأمثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل، والأمثلة التي ستقنناها في هذا الفصل ما يشير الطريق للتجديد المرجوب فيه في طريقه تناول الموضوع والعرض والأداء. وهي ذات أثر قوي في التأثير والإيحاء.

وأضيف إلى تلك الأمثلة مؤذجًا للشاعرة تنزكة الملائكة، من ديوانها الأخير: "قراءة الموجة" وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يفصولون فجرًا جديدا للشعر العربي، قد لا تقدر كل اتجاهاتها، ولكننا نرى فيه طبعة مبشرة، نرتقي استقرارها على قواعد مطمئنة وثيقة. وهذه المقطوعة تفي بما ندعو إليه في طريقة الأداء، كما أنها تعبر صادقة عن طبيعة الأنا بث. وهي بعنوان "خافثة":

ارجع فالليل تشمر مخاوفه قلقى
وانا وحيد والنجوم بعيني في الأفق
يخدموني أمل في فجر لم ينبثق
وصبحة دمع باردة تم طر強く

* * *

ومددت يدي فرجعت بحَفَنة ظلماة
وسألت الليل فبؤسَت بضعة أصداء

59
أصداء مغرق في سورة إغـماماء
جـهأت تزحف من أغـوار الماضي الناين

دربي حاولت سدي أن أرفع استثماره
تصخب في عينينه أشباح ثرثاره
أثكرت الدرب كأن لم أعرف أحجاره
يوما بالآمس ولم أستكشف أسواره

ارجع، أيا ألا تستمع صوتى المبهون؟
لن أبقى وحيدا في هذا الدرب المجنون
هذا الأفق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الاشجار يشاكل أفكار وظنون

تتكرد فنبه أصوات تنذر حبي
أصوات غامرة تتلمع ملء الرحب
صدقتني وارجع أخشى أن تجرح قلبي
صدقتني. إنى أسمعها شالا دربي

في المعبر سعالا تربع طيفي بفستور
ورواة الميعادك المتشمع بعض قبور
خذ بيدي ولتعره هذا الأفق المهيجور
لا تتركن روحا صارخة في الجدصور
فهذه تجربة شعورية لم تعشها الشاعرة وحدها، إنها عرضتها لنا حالة حالة ورمزا
رمزا فعشناها معها.. وهي مقطوعة تشير إلى الطريق الموحي في الأداء.

٦٠
فنون العمل الأدبي

إلى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن "العمل الأدبي" كأنه فن واحد له طريق مرسوم. وما كان هذا إلا إجمالاً للقول، وتحديدًا للحقائق الأساسية في الموضوع.
فأنا حين نتجاوز هذا الإجمال فإنا نجد العمل الأدبي فنونًا شتى يجمعها هذا العنوان.

فهناك: الشعر بأنواعه، والقصة، والأك和完善، التمثيلية، والتراجيم، والمقالات، والبحث.. إلخ، وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألغاز والعبارات، والإيقاعات الموسيقية، والكلمات والكتاب، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية، ثم طريقه تنالأ موضوع والسير فيه.. إذا كانت هذه هي عناصر التعبير الأدبي عامة، فإنها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الأدبي، وبخاصة طريقه تنالأ موضوع والسير فيه، فهي تختلف في كل فن منها في الآخر حسب موضوعه وأتجاهه. ولذا هذا كله هناك طبيعة التعبير الشعورية في كل فن من الفنون الأدبية المختلفة.

وكل تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية هو عمل أدبي. ولذلك يصعب تحديد فنون الأدب تحديداً كاملاً. ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرة في العصر الحديث. وللهذا تكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها، نقصد فيها إلى بيان طبيعة هذا الفن، ووظيفته، وطريقة، فتكون من الميسر أن تقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الإمكان.

ذلك أن الحديث العام عن الأدب لا يعني صورة دقيقة لقواعد النقد، ما لم يتوزع الحديث إلى كل فن من فنونه. والقواعد العامة دائمًا لا يصح للتطبيق الجزئي إلا إذا عدلته وفصلت على كل حالة. ولسناء مفعول إلى التعبير الفلسفي، ونحن
تناول الفن الأدبي، بل نحن أميل إلى أن نعامل كل فن أدبي بما يناسبه من الأحكام الخاصة موضوعه ووظيفته وأدواته.

الشعر

ولا بد أن نبدأ بالشعر. فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً، وأقدمها تاريخاً.

وطبيعة الأشياء تقتضى أن يتأخر مولد الشعر الفني عن مولد الشعر، لأن الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الاعتفالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء. والرقص والغناء لا يدأ أن يكون قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تتهيا مداركها لصياغة الشعر الذي يدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة أكبر. وقد صيغت الملحمات والتمثيلية بقسمها: المأساة والملحة في قلب شعرية فترة من الوقت، قبل أن يهدي ظهور التمثيلية نظرًا ب زمن ليس بالقصير، وقبل أن يتهيأ ظهور القصة والأقصوصة والرماح بأزمان طوال. فإذا قصرا المجال على الأدب العربي توقعًا أن يكون الشعر قد سبق الشعر الفني، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة، بينما كان الشعر الفني في خطواته يجهو.

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب، ولسبب آخر: ذلك هو أن التعريف الذي اختارنا للعمل الأدبي يصدق صدقًا كاملاً وحقيقيًا على الشعر بصورة خاصة في إجماله وفي تفصيله، بينما تضعف بعض عناصره أو تتزوي في بعض فنون العمل الأدبي الأخرى.

والشعر في الأدب العربي متميز الطبيعة عن الشعر يحكمه ظهور الإيقاع الموسيقي المقسم، ويحكم القافية. ولا يخلي الشعر الفني من الإيقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق أحياناً. كالأمثلة التي مرت في الفصل السابق. ولكنه يقع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم. وكذلك لا يخلي الشعر الفني من القافية المتحدة أو المتقاربة في بعض فنون كالسجع والأزدواجه، ولكنها تختفي في فنونه الأخرى الطليقة.

٦٢
والشعر في الآداب الأوروبية تميزه من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك، وإن تكن هاتان المختارات لا تبرزان في كل أنواعه بروزهما في الشعر العربي، إلا أنهما خصائص بارزتان على كل حال. ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليستهما كل ما يميز طبيعة الشعر. فهناك ما هو أعمق. هناك الروح الشعرية، التي قد توجد أحياناً في بعض فنون الشعر أيضاً، فتكاد تحيله شعرًا. فما هي هذه الروح الشعرية؟ ليس في كل حظة يجد الإنسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر، ولا في كل حالة يحس الدافع إليه. هناك تجارب شعوية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة، لا يستفدها إلا التعبير الشعري. وقد لا يكون صاحبها من القادرين على المنظم فيعبر نحوها، ولكنها شبه موزون من ناحية الإيقاع، ومضحوذ بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى.

فما هي هذه التجارب؟ هي التجارب التي رفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال. أيهًا كان نوعه. حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريبًا منهما. وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أقوى بالقياس إلى الشاعر الواحد بطبيعته الحال.

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضًا لأن ما يتضمته من إيقاع قوى متسق، ومن صور وظلال أوفر، يجعله وسيلة مضمونة لاستنفاد الطاقة الشعرية المتضخمة. وليس هذا بعيدًا عن مشاهدات الحياة الطبيعية. فنحن قد نشاهد الإنسان الهادئ المالك لأعصابه. ثم يمر بخربة شعورية معينة، تسهمها مشاعره هياجًا شديداً. وهنا يعبر عن انفعاله بالأشكال، ثم لا يجد في الأفكار المجيدة فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير، يرفع صوته ويقبض أساريره أو يربطها ويترك يدهيه، ويهتز جسده ويختلطه. فإذا أفرغ الشحعة الفائضة بطريقة عضليه هذا واستراح.

في التعبير الشعري شيء من هذا، فالظاهرة أن الإيقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية، يساعدان الألفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضليه وحسية، لأنها
تمت بسبب الرقص والغناء وسيلتي التعبير الجسديين عن الانفعالات الوحدانية الفنی.

وعلى هذا لا يكون الإيقاع في الشعر ولا التعبير الفلسفي المشع نافذة، فإن للإيقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعرية، وهو جزء من دلالة التعبير كالأدلة المعنية اللغوية. أما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقات الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعرية القوية، النافذة عن التعبير الفلسفي المجرد.

ولعلنا بهذا تكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معنا، وفسرنا معنى الروح الشعرية. فهذه الروح هي الإحساس بما هو أرفع أو أقوى على العموم من الحياة العادية، أيّاً كان له هذا الإحساس، روحياً أو حسياً. درجة الانفعال لا نوع الانفعال، هي التي تستدعى التعبير الشعرى، وهي ما نعبر عنه بالروح الشعرية.

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعرية الزائدة على ما يستطيع التعبير النثر أن يستند.

فالشعر ليس تعبيرًا عن الحياة. كما غالب بعض الكتاب، إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأكثراً بالطاقة الشعرية في الحياة. وليس موضوع التعبير في ذاته دخل في هذا. فالهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذه الموضوع. فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة الرائعة في الربع فلا تثير انفعاله لسبب من الأسباب.

وقد يقف أمام دقة حقيقية، أو حائط مهدهم، فتجئ نفسه وتنتفعل. فتكون التجربة الأولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعرى. وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافة على التعبير، وهذا البيان ضروري هنا لإيضاح ما نريد.

ولقد سلك الشعر هذه الخطى تقريبًا في تاريخه كله. سواء كان شعراً غنائياً كما في الأدب العربي القديم، أو شعر ملاحم وتشكيلات كما في الأدب الإغريقي والأوروبي، وبعض الأدب العربي الحديث.

ولقد كان مجاها دائمًا رهينًا بحسن استخدامه في مواضيعه، ومراعاة طبيعته ووظيفته. فلم شاء بعضهم في القديم والحديث أن يحمله على غير طبيعته، فيضمه الأفكار المجردة، والتجارب الذهنية، والحوادث العادية التي لا يرتفع
انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية. أخفق كل الإخفاق، وبدا عاريًا من اللحم والدم، لا يشير الانفعال، ولا يوجي بروحًا، ولا يزيد رصيد التجارب الشعرية في نفوس الآخرين.

على أنه إذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في أيام طفولته، فإن هذا المبرر قد زال، وآن للشعر أن يرتد غداء بحثًا يعبر عن لحظات الانفعال الأقوى، ويؤدي وظيفته الرئيسي الأولي.

وسرًا فيما بعد أن التمثيلية التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتل أن تكون شعرًا، لأنها تحاول أن تعبر عن مشكلات الحياة الحالية، وأن تعني في وسط اجتماعي عادي. أما الملحمات فالشعر أداتها بلا جدل، لأنها تحاول دائمًا أن تعبير عن مواقف بطولة غير عادية، وعن لحظات في تاريخ هذه البطولة خارقة. ولكن يبدو أن جو الحياة الشعرية العاشرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة، كما سمح لها في فجر البشرية الوردية، والقصة لم تعد صاحبة للشعر كما سيجىء.

ولا شبهة في أنه لا التراجح ولا المقالة ولا البحث تصلح أن تكون شعرًا.

وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته: إنه الغناء، المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات. حين ترفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحياة العادية، وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهيج والإشراق أو الرفعة والانسياب على نحو من الأحجام...

وإجمالاً أن أسأل: أي تفني الفكر من عالم الشعر أيضًا؟

ولست أتردد في الإجابة. إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقتنًا غير سافر، ملئًا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذاحًا في وحش الخس والانفعال أو موسي بالسحابات والسرحات! ليس له أن يشح هذا العالم ساكناً باردًا مجردًا!

وحسن الحظ أن الإنسان لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والحوافر، ولا تزال تهتف بالغريزة والإلهام بجانب الدهن البارد الجاف. وهناك لحظات تفضى عنها ذلك السكون البارد والوعي المثقيف، وتنطلق رفاهة مشرقة، أو دافقة مثيرة، أو سارية هائمة أو نشوانة حاملة، وفي كل هذه
اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعري، ينسق بإيقاعه القوي وصوره، وظلاله، مع هذه اللحظات الملائمة الوضاءة.

* * *

وقد تحدثت في فصل «القيم الشعرية في العمل الأدبي» عن حب «الأديب الكبير» وهو يسبقنا جد «الشاعر الكبير». والأمثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتسامه في حيز محدود.

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة، واللحظات الجزئية، والحالات المنفردة، هو الشاعر الكبير النادر. على نحو ما مثلنا في طاغور والخليام والجامعة، والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقة، ينتمي فيها إلى الآداب الداخلية والحياة الأزلية، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية، هو الشاعر المتمتن. على نحو ما نجد في ابن الرومي واللبنى والمعري، والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب، ولا نتفقد وراءه إلى إحساس بالحياة شامل، ولا إلى نظرة كونية كبيرة، هو شاعر محدود، كما نجد في بشار وأبي نواس وعمرو بن أبي ربيعة وجميل بشتة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه.

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير وإخوته. وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور.

* * *

فشار مثلًا رأس المحدثين كما يسموني وأستاذ التجديد في ذلك القدر، تبحث عنه في آفاقه المحدودة، فترى واسعها وأقعاها في مثل هذه المقطوعات:

يا ليتني تزداد نكراً
حكى سقتك بالعينين خمراً
وكان رفع حديثها
قطع الرياض كـْــسـْـسـْـين زهراء
وكان تحت نسـْـانـْـهــا
هاروت بنث فـْـيـه سـْـحـْـراً

٦٦
وتخضَّال ما جمعته علينا ثيابها ذهبيةًا وتبورًا،

وكاهب قائلة لأترابها: يا قوم ما أعجب هذا الضبر؟
فقلت: والدم بعيني غزير.
فإنها قد صورت في الضمير

ذكرت بها عيشًا فقلت لصاحبي:
ما حاجتي لو ساعد الدهر بالي
ودأ إلى أن الدهر يقدح في الصفصا:
فنش خائتًا للموت أو غير خائف
خليلك ما قدمت من عمل التقوى.

فماذا ترى؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً! إنما هو ركن ضيق قريباً أمام الشعور والأحاسيس، فيه صدق في عن طبيعة محدودة، ووجود من النفس
الحساسة القريبة الأبعاد. وإن جادت أحياناً بشعور عميق.
كذلك تجد أبا نواس على ما له من إبداع في بعض التصورات وصدق في
في التعبير عن ذات نفسه ولكن في حدود الضيقة القريبة. يبدو ذلك في حاليه
حين يستغرقه حسه وملاءه، وحين يصحو قلب ووجدانه:

ذكر الصبح بسحرة فارتناها،
وامله دبك الصباح صيحا،
وفي على شرف الجلاد بسدة
غرذاً يصفق بجناح جناحا،
بادر صبوحك بالصباوح ولا تكن
كمسولين غدوا عليك شحا،

٦٧
ويَقَدَّمُ لَهُمْ مَعْلَمَ صَاحِبٍ
بَلَّهُمْ وَاللَّيْلَ مَلَحَصِّبَهُ
وَأَزْهَتْ عَنْهُ نَقَابَهُ فَانْزَاحَهُ
حَسَبِ وَحِسَابِ ضَوْءُهَا مِصَابِحٌ
كَانَتْ لَهُ حَتَّى الصَّبَاحِ صَباَحًا

**

عَمْرَةَ يَكَاثِكَ الزَّمَانُ حَدِيثَهَا
فَاشْعَعُ مِنَ أَسْرَارِهَا مُسْقُودًا
فَاكَثِرْ فِي صُورِ تَدَاخِلَهَا البَلِيِّ
fَكَانَتْ يَدُوْنَى وَالكَّاسِ سَاطِعَةً بِهَا

**

قَلْ لَمْ يَكُنْ لَيْكَ عَلَى رَمْضٍ دَرَسٍ
مَسْتَلِفْ سَلَمِي وَلْبَيِّنِي وَخَنْسِ
وَاصْطِبْحَ كَرَخْيَةٌ مِلْكِ القُبَسِ
وَرَمَتْ كَلِمَةٌ فِي نَبْحَا
كَدَمُ الجُفُوْفٍ إِذَا مَا ذَا ثَقَفَهَا
فَاشْرَبْ الخَمُرٍ إِذَا بَاكَرَتْهَا
واتِرَكَ الْبَحْرٍ لَنْ يَرْكَبِهِ

**

فَكَلِهْمُ يَصْصِيِّرُ إِلَى ذَهَابٍ
لَّدَوَ لِلَّمْسَوْتِ وَرَبَّنَا لِلْخَرَابِ
لَن نَبْنِي وَنَحْنُ إِلَى تَرَابٍ؟
فَلا يَا مَسْوَت لَم أر منك بِذَا
كَأَنْكَ قَدَ هَجِمْتُ عَلَى حِيَاتِي
وإِنكَ بَا زَمَانٌ لَّذِى صَرَفَ
وأَرِجُلُهُمْ جَمِيعًا فِي الرَّكَابِ
وَهَذَا الْخَلْقُ مِنِّكَ عَلَى وَفِصَالٍ
هَذَا أَوْ ذَلِكَ طَرازٌ لَّدِى مَا يَقْرُبُ مِنْهُ فِي طَرازٍ عَسِيقٍ فِي الْزَّمَنِ عِنْدَ عَمَرٍ بَنِ أيْبَنَ
بِرِيَّةٍ وَعَنَدَ جَمِيلٍ بَيْتٍ، وَكَلاً هُمَا ذَوٌ افْقُ مَحْدُودٍ يَجِيءٌ فِيْهِ أَحْيَاً بِالْمَعْجِبِ الْفَرِيدِ
هَذَا أَعْمَرُ يَقُولُ مِثْلًا:

أَطُوْيُ الْخَضْمِيْرُ الْعَرَْارُةَ
وَأَرْبَى أَرْبَى الْنَّجْمِ مُرْتَقِبًا
كَمْ قَدْ مُضَّى إِذْ لَمْ أَلَقْكِ
وَمُحْدَثُ قَدْ بَاتَ يَؤْتَسِنَى
رْحَصُ الْبَنَانِ مُهْفَفُ هَفْ النَّصَرِ
أَعْطَافُ أَجَيِّدٍ وَأَلْصَحُ السَّحْرِ
عَذَابُكَ كَفْرٌ سَلَاً العَلَّامَةُ الْخَمَرِ
فِي لِيْلَةٍ كَانَتْ مَبْارَكَةً
وَهَدَتِ سَوَاطِعَ مِنْ سَتا النَّفْجُ
وَتَقُولُ مَا لِي عِنْدِكَ مِنْ صَبْرٍ
قُوَّمْ أَرَى فِيهِمْ ذَوِى غَمْرٍ
فَنَظَرُوا إِلَى بَأْعَينٍ خَضَمِيْرٍ
وَغَرُّ الصَّدْورِ إِذَا وَكَانَتْ لَهُمْ
أو يقول:

ليت هندٌ أنجحتنا مما تعدد وانتصبدة مرة واحدة إذا الحاجز من لا يستعد ذات يوم وتعسرت تبتدر عمر كن الله أم لا يقتصدة؟ كن عصْرني تبصرين فتبضاحكون وقد قلن لها حسن في كل ظين من نوهد وقديما كان في الناس الحسدا.

أو يقول:

لقد أرسلت جاجرتي وقُولى في مسلاطفة فسألت داوابت ذا ساقم فهزن رأسها عجبًا فأها سمحرك العضاوا وقَلْن: إذا قَرَضي وطراً وقَلْن: إذا قَرَضي وطراً وهكذا وهمذا نجد صدقا في التعبير عن طبيعة فنية خاصة. ويجد عذوبة وخلابة وطرافة. ولكننا لا نجد عالما ولا شيء عالما.

وذلك حين نذهب إلى جميل. فتتجه يقول:

أما كنت أبيصرتني مسيرة أيها الأخضر الرداء مع المشجرة ترجل بالمسك والعنب العطر تغذى ذا الزمن المتكر
وعنَت كؤلؤة المرزبان قرْبِيْن مَن بعَنا واحِد او يقول:

أرى كُل مَعْشوقين غيرِي وغيْرَها
وأمَّشي وتشى في البلاد كأسِننا
أُميِّرُون لِلأعداء مرَتِهِن
لِيَروْيَنَا ما يكتَب الملَكُان
وقد وثِقت مِنِي بغيْر ضَمان

**

وِمَا صَادِقات حِمْن يوْمًا وليلة
على الماء يخشين العصى حوائني
ولا حُمّْي وحُمْي في قلبي
فِين نَآت السقّاة روائي
يَريش مِنْي عَلَى نَفْس وسَبَابة
وِمَا يقُول:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مَا أَلَّقُي مِنَ الْهوَي
وَمِنْ حَرْق تَعْمِنَي وَفِي عَيْن
وَلِيَب طَأْر الْحَزن غيْر قَصيرة

فَنَجَد هُنا حَرْرة وصُدِقاً، ونَحْس نَفْساً وقَبلاً.
ولكَنا بعَدَ في حَيْز مَحْدود نسمع
خَتِيْن واحِد قُصيرة الأصِداء.
وقد يَقُول: إِننا مع الخَيْم لا نسمع إلا جَنّاً واحداً كَذَلِك.
ولكَنا هنَاك لَتَن الإنسانية جَمِيعًا عَمَم الْغَيْب الْمَجْهُول،
اللهفة البشرية
الخالدة لاستجلاء ذلك الغيْب المجهول.

ثُم نهْبُنَت عن هذَا الأَفْاق فَنَجَد مثلاً البَهاء زَهْير وأُسْراَبِه.
و نَجُد نَا لَزَال في عَالِم
الشَّعْر، ولِكَنَا نَكاد نَخْرَج مِن هذَا العَالِم! وَنَجُد نَفَتْقُ هذَا الأَصِالة كَا نَفَتْقُ جَدِّيْن
الشَّعور، وَلِكَنَا لَس نَظَم فَحْسُ! إِن هَذَا صَدِى مِن رَائِحَة عَطْرَة!
فنجده مثلاً يقول:

وأما خالط الصفو فيها كدر
أنت بغنثة ومضت سرعة
وأما قصصت مع ذاك القصر
ولا مسعود بيننا ينظر
فقلت وقد كاد قلبي يطير
أيا قلب نعرف من فقد أناك
فقلت بات في الأرض عندى قصر
ويا ليلتى هكذا هكذا
ويا ليلتى هكذا هكذا
فكانت كمأ تشتهنى ليلة
وطال الحديث وطاب السمر

أما النظام، التنظيم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته كم تجد فيما

بعد، فهذا نموذج منه من ابن سهيل الأندلسي:

هو البنين حتى لم يزدك النوى بعداً
أيا فستة في صورة الإنس صورت
وياما، في الحسن غادرتني فرداً
أضاع الآمن التاج والكحل والعقد
فأخبر أن الرق قد عطى الشهدا
وكم سائل المسواك عن ذلك اللبى

وكان لا تتحدث عن أفان ولا حدود فقد هبطنا إلى مجرد الأوزان والقوافي

ومن هذا الاستعراض السريع نصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه
التقريب علوا وسفاً إلى هذا النظام المجرد الأخير.

* * *
ولقد تتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه، أو يتعبير أدق يرتفع فيها إلى قمته. فنرى له مستويات في شعره كثيرة، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة:

يقول في الوداع:

أعانقها والنفس بعد مشوقة
إليها، وهل بعد العناصر تدان؟
والثم فاها كى تزول حرارته
فيسحت ماء أوتى من الهيمن
وما كان مقدار الذي ينت من جوى
ليفشفه ما ترشف الشفان.

فما من شك أن هنا صدق عاطفة، وحرارة افعال، وتعبير قوي عن هذا الانفعال،
يعطبه في البيت الثاني ذلك التعليب بكى، وما يرجى من جفاف! فوقع ما يعطيل
الإيقاع المرامي في الأبيات. غير أن التعبير على كل حال موح بما وراءه.

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محليًا فيما يصلنا به من الحياة
الدائمة، بالقياس إلى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضيع أخرى، كقوله مثلاً في
ريح الصبا:

هبت سحيراً فناجي الغصن صاحبه موسوسًا وتنداد الطير إعلانًا
ورق نغني على خضر مهدلة
تسمو بها وتضم الأرض أحيانا
والتخ طائرها نشوان من طبر
والغصن من هذة عطفيه نشوانا

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح من خلال شعوره الذاتي بالحياة،
في الصبا التي هبت سحيراً، وفي مئاجة الغصن لصاحبه موسوسًا، وفي نادية
الطير معينة، وفي ذلك الحلر البهيج الرافق الشر في الورق المغنية على الخضر
المهدلة، وكأيامه تداعي الورق وتورجحها، فتنمو بها وتضم الأرض أحيانا،
وفي النشوة التي تخالج الطير في طبر، وتخلج الغصن فيهت عطفه.
هذا من ناحية القيم الشعرية، أما من ناحية القيم التعبيرية، فالصور والظلال الحية المتراندة تملأ ساحة العرض الفضية. وإلقاء المواضيع هنا أوجو وأغلى وأشد نابضًا مع الصور والظلال، وإشعاعات اللطف كامنة، حتى لتكدد كل لفظة توجي بفردها (1). «هبت سحراً» ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية مسحورة أو عروسًا من عرش الغاب هبت في السحر. «سحراً» أجمل وأرق إيحاء. فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى. «فناحي الغصن صاحبه موسوعة» كرفاق الصبي ولدات الشباب، وللفظ «ناجي» صورة خيالية وظل ن信息安全، تكملها صورة موسوعة على ما في الوصف هنا من صدري حسًا أيضًا، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ما تلقي من ظلال خيالية. وحركة الأرجحة للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصغوبة بإيقاع غناء هذه الورق ومتلألئها نشوى مع الغصن الشوكة و«خضر مهدلة» وما فيها من إيجاح بالشعر الجميل المستد البهلو بلا نسيب في هذه النشرة الراقصة. و«طائرة» هذه الإضافة وما توحي من تواد وتواصل وألفة. وهكذا يناسب كل لفظ في مكانه يصور للخيال ويوحي بالظلال.

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعرية والتعبيرية جميعًا.

وأحب أن أقول مرة أخرى: أن ليس الموضوع هو الذي حد منزلا القطعتين، وليس لأن أولادها تمثل حالة نفسية داخلية، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية.
والإزالة هذا الباب نناقش مثلاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية، ولكنها توضح رجة وأرفع أفقًا لأنها تصور موقعاً إنسانيًا كونيًا من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة. يقول في الأسفار:

أذاقتني الأسفار ما كررة الغنى إلى وأاغـرانى برفض المطالب
فأصبحت في الإثراء أزهد زاهد
وإن كنت في الإثراء أرغب راغب

(1) بسق أن قلقنا: إن الصور والظلال والإيقاع ليست فيما تعبيرية بحثة.
حریصًا جبًا آتشته عقل، ثم أنتهى
فقيس أتاه الفقر من كل جانب
فبهدأ وعينا، أطاع المغايب
وابهر رجلاً رغبة في رغبة
انتحى على نفسي وأرجو مفازها
وأستراح غيب الله دون العواقب
ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

ولا جدال في أن تصویر موقف الشعورى هنا رائع وذري. وأنه حافي بالصور
والظلال الخيالية والشعرية، وذريات النجري والانفعال المتبولة تتوقفزا
التي أفلسناها في طريقة تناول الموضوع والسير فيه: أحاسيس الدقيقة بين الرغبة
الشديدة في الإثراء والخوف الشديد من السفر. حرصه وجنبه. استفادها.
وانتهاؤه. وقضته يلحظ جنب الرقز لحظ المراقب. تنازع الرغب والرطب إياه.
ولفظ تنازعى وصورته الخيالية مجزيًا من هنا ومن هاذا مشهدًا ممن اليمين
والشمال. وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤدي رجلاً رهبة. ولفظة رغبة
وما فيها من أسباب يعمقها في النفس. وضع يرغمها تغير الجبور. إلى آخر هذه
القيم الشعرية والتعبيرية.

ولكن هذا كله - على قيمته الفنية - ينتهي بما في حالة ذاتية للشاعر في محيط
لحظة واحدة إلى أن يقول:

أخاف على نفسي وأرجو مفازها.
وأستراح غيب الله دون العواقب
ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

إلى أن يقول هذا فينسر بنا وراء اللحظة الموقعة إلى مجال آخر فسيح، مجال
كوني كبير. هنا ليس ابن الرومي الشخصي الفرد هو الذي نرقب نفسه وخلطاته في
لحظة من لحظات الزمان، ولكنه ابن الرومي "الإنسان" أمام الأقدار الخالدة. هنا
المعرفة الإنسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول. هنا يضلنا ابن الرومي
بالكون الكبير من خلال موقفه الفرد الحاضر. فيذكرونا بالخيام في هذا المجال. على

75
اختلاف في التصوير والإحساس. وليس المهم أن يقول لنا: إن المعرفة الإنسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول. فهذا كلام ذهني يقال، وقد يكون أرحم شيء في عالم الشعر. ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة إنسانية حية، وجزءية عابرة في لحظة. كلا الذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها إلى السماء والفضاء. وهنا يرتفع ابن الرومي إلى طبقة "طاغور" وأمثاله، لولا أنت هناك على أتصال دائم بالمكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات، وهنا تنصل بالمكون الكبير لحظات بعد لحظات.

***

ثم نخلص أخيرًا إلى ضرب من الشعر جاء إلى فصل الشعر خطأ، ولم يذهب إلى فصل الشعر لسوء التقسيم والتباديب! ذلك هو شعر الفكر المجرد من الصور والظلال. وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والإنسانية، ولا تملك أن تلقى به إلى البحر، لأن إفرازه خسارة على الفكر البشري. ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهدل وجدانك. وهذا مكانه فصل الشعر لينفع هناك ويفيد، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة.

 كثير من شعر المتنبي والمعرى من هذا الطراز.

يقول المتنبي:

إذا تنجح المقالة في المرء إذا صادفت هوى في الفؤاد
ويقول:

جمع الزمان فلا لدى خالص
ما يشوب ولا سرور كاملاً
ويقول:

وشر البلاد بلاد لا صديق بها
وفي البيت الأول دراسة نفسية، وتفاوت إلى علة السلوك. وفي البيت الثاني ثمرة
تجرية ونتيجة ملاحظة. وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس
شجاع، وفي الشطر الثاني على أساس خلفيٍّ. ولكن أيّن هذا كله من ديوان الشعر؟ إن الذهن وحده هو الذي يلقي هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات، بلا انفعال شعورى، لأنها مجردّة من الحرارة الشعرية، ومن القيم التعبيرية كذلك. فمكانها هناك في فصل الشعر بلا جدال!

وليس السؤال أنها حكمة، فالحكمة قد يهي ثمرة انفعال شعورى، فتصدر حارة دافئة غنية بالصور والظلال، وتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة، وذلك كقول المتني نفسه:

رب عيش أخف منه الحمام
وقوله:
كفي بك داء أن ترى الموت شانيًا
وحبس المنى أن يكن أماً.
وقوله:
لن تطلب الدنيا إذا لم ترد بها
Srور محب أو إساءة مجرم
فهنا حكمة تعم. ولكنها حارة، تلمح فيها الانفعال العاطفي، تلمحه في البيت الأول في ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء. «ذل من يغيب الذليل بعيش» وتلمحه في البيت الثاني في ذلك الأسي المرئي الهادئ، الذي يstile كذلك إيقاع البيت وأطراده وامتداده. وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنباتي الذي يشبه القطيع والاعراض.

ليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر. ولكن المهم هو نوعها ولونها ومباعتها.

وحراثتها.

ويقول المعرى:
أما اليقين فلا يقتين وإنما

وينقول:
 мясّالتموي فاعينى إجابكم
من أدهى أنه دارٌ فقد كاذبنا.

77
ويقول:

والناس في تيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر

وذلك كلام كله صادق وواقع. ولكن أين هو من الشعر؟ إن تجربة الغيب
المجهول قد عاناه الحيات فآخرج لنا شعرًا بديعًا. لأنه عاناه بقبيه لا بذنه، ووقف
أمامها إنسانًا يشعر لا عقلاً يتفكر، ولا نسي ما للتعبير الجامد الجاف هنا من أثر في
جهف الشعر.

فإذا نحن سرنا مع المعرف نفسه إلى قوله:

صاحب هذى قبورنا غلى الرحب
فأين القبور من عهد عادة؟
خفيف الوطع ما أظن أديم إلا
رض إلا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبرًا مرارةً
ضاحك من تزاحم الأضداد

فإننا نقف خشعًا أمام شعرة إنساني عميق، وأمام تعبير تصويري موح، يزحم
المشهد بالصور والظلال، ويهمس فيه بالوحدات والأحاسيس، ويرتفع إلى
الطراز الأول من الشعر الإنساني بكل قيمته الشعرية والتعبيرية. ولا يفوتي أن أبه
خاصة إلى الإيقاع الموسيقي في كل بيت. ومع أن الأبيات كلهها من وزن واحد إلا
أنها تختلف إيقاعًا، لأن الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع. فالوزن يؤلف الموسيقي
الخارجية للحسوسة، وهناك موسيقى داخلية، ناشئة من طبيعة توالي الحروف
ومخارجها، لا من حركة هذه الحروف التي تتم بها الوزن العروضي.

في البيت الأول رنة إعلان وإشارة إلى مجال فسيح:

"صاحب هذى قبورنا غلى الرحب".

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوازية في "صاحب هذى قبورنا" دخلا في ذلك
الإيقاع الموسيقي الخاص.

فإذا وصلنا إلى البيت الثاني أحسنا إيقاعه أشبه بوقع القدم المتوجهة الخذرة
تخطو في حذر وخشية:
خشف الوطء مما أظل أدمن الأ
رض إلا من هذه الأجسام

ويختلف الإيقاع في البيت الثالث فتنطلق هذه الخطوات الحذرة، وينطلق الإيقاع، وتناسب ذلك مع ضحك القدر وسخريته بتزاحم الأضداد!

ومن هذه الموازنة تتتبين الفوارق بين شعر الفكر الباردة، وشعر العاطفة الحارة، وتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب، وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذي يعن في الفكر المجردة أحياناً، حتى يبدو عاريًا من اللحم والدم، عاطلاً من الحرارة والحياة. وفي ديوان الزهارى وشكرى والعقاد - على ما لهم من شعر أحياناً. كثير من ذلك الطراز، أولى به أن ينقل إلى كتبهم النثرية في البحوث والتعليمات.

* * *

ولا بد قبل أن نختتم فصل الشعر أن نقول فيه كلمة مستقلة عن «اللفظ». ففى الشعر خاصة يشغل اللفظ مكانًا ممتازًا يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة إلى ما سبق في فصول الكتاب.

لقد أن نرد إلى اللفظ اعتباره. لا على طريقة الحجاح الذي كان يرى أن المعاني ملأى على قارعة الطريق، وأن المزية كلها للعبارة، حيث يناسب أبو هلال فيري أن ليس الشأان في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها الخبر والعلم، والقوى والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، مع صحة السبك والتركيب، والحقل من أود النظم، ولا على طريقه «المدرسة التعبيرية» التي كان يمثلها في العصر الحديث: المطفولي وشوقى، حيث يكمن وراء التزيز في العبارة كثير من التزيز في الشعور - على النحو الذي ضربنا له مثلًا قصيدة شوقى في قصر أر قارس، لا نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على أساس أنه كل شيء، فقد بناهما فيه البداية أن القيم الشعرية لها مكانها الأصيل في تقوم العمل الأدبي، وإن كانت لا تبدو مفصلة عن القيم التعبيرية.

إذا نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على طريقة أخرى، وعلى أساس آخر.

إن اللفظ كما قلنا مرارًا هو وسيلة الوحيدة إلى إدراك القيم الشعرية في العمل
الأدب، وهو الأداة الوحيدة المهيئة للأدب ليقف إلى دارها تجاربه الشعرية. وهو لا يؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطباق بينه وبين الحالة الشعرية التي يصورها، وعندئذ فقط يستدف على قدر الإمكان. تلك الطاقة الشعرية توجيها إلى نفس الآخرين.

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطباق والتوازن بين التعبير والحالة الشعرية التي يعبر عنها. وقد أسلفنا أن اللفظ يعبر عن الحالات الشعرية بعدها دلالات كامنة فيه. وهي دلالته اللغوية ودلالته الإيقاعية ودلالته التصويرية. ونقص أيّ من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعرية الفائقة التي يتصدى لتصورها، ويغض من قوة الإيحاء إلى نفس الآخرين.

وأيضاً كانت القيم الشعرية، فإن تفسير اللفظ في تصويرها يحجب جزءًا من قيمتها، وينتهي الإيحاء. يؤثر بالتالي في حكمنا على النص الأدبي وعلى صاحبه كذلك!

من هنا كان للفظ قيمته ويخاصه في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة.

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيرًا، وهو يقولون: «التنبي والمعنى حكيمان والشاعر الباحثي» أو وهم يضعون بأبي قائم وتعقيداته اللفظية والمعنوية.

ولستنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير ما نفهم، ويريدون وظيفته على غير ما نريد؛ ولكننا نقول: إن إيقاع البحترى وصوره وظلاله المشهورة هي مثوجة بارع في الشعر العربي للأدعا الشعرى الموحى. ولو كان البحترى في طبيعته الشعرية أكبر مما كان، أي لو كان من طراز المبتني أو ابن الرومي لكان مكانه أضخم وأعلى. وهذا ابن الرومي. على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي. يع.DE تعبيره النثرى المفصّل الميلالي في أحيان كثيرة من بلغة المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعره، وحين يوفق في التعبير على نحو أبائه في ربع الصبا، وأبياته في كرارة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربي كله.
والمنتبئ حين يخلص من برودة التأمل الفكرى، ثم يخلص من تعقيد التعبير
اللفظي يصل إلى قمة فنية شامخة بالقياس إلى الشعر العربي كله كذلك. وحين
تخلص لأبي قتام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئًا آخر. وبالمثل نجد
للمعرى في أحيان قليلة أبياتًا من الشعر الخاص الطبق التعبير.

وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزالته، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته. إنما
المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعرية، وطبيعة الإشاعر الإيقاعي
التصويري لللفظ، بحيث يتسق الجو الشعوري و الجو التعبيري على نحو ما مثنا
أبيات ابن الرومي في ريح الصبا، وأبيات المعرى في قصيدة الرثن الدالية، والقائم
هنا يتعين لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا.

يقول البهبري في عبد النيروز في الريح:

أتاك الريح الطلقت يخشال ضاحكا
من المسن حتى كاد أن يتكلم
وقد نبه النيروز في غسق الدجى
أوائل ورد كن بالأمس نومًا
يبرد حديثًا كان قبل مكتما
فمن شجعر رد الريح لباسه
على جما نشرت وشيًا مننما
ورق نسيم الريح حتى حسبته
بيجه بأنفس الأحباب نُعمًا

وقد تحدثنا عن إيحاء البيت الأول وإيقاعه فيما مضى. فلنتابع الحديث:

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والطلال التي تشع اللافتات والعبارات
ينشر جو الريح. كما هو نفس الشاعر، فالألوان جو ظاهرة بانهاءة وتعبير عن مكون
في الوضوء. فالريح كن أن يتكلم» والنيروز كن في غسق الدجى. أوائل ورد
كن بالأمس نومًا وبرد الندى يفتقها، وكأنه بيث، حدثًا كن قبل مكتما» والريح
يرد على الشجر لباسه كما نشرت وشيًا مننما، والواسي المنتمي أشبه شيء بالهمس
في أذن الورد للنبي، ونسيم الريح «رق» حتى ليحسبه يجهز بأنفس الأحباب
نعمًا».

81
كل ظل للفظ، وكل إيقاع، هو ظل البقظة البادية وإيقاع الحركة المتفحّحة. وعلى الساحة هنا شخصيات كثيرة مشرقة ودبيع طيف أنيس: الريح يكاد أن يتكلم وهو ينهي أوراق الورد الزرّم في غمد الدجي. والشاعر يقول: «كن نوماً» لا «كانت نائمة» لأن نون الساوة والجمع يحيى بأنه عراس وستّ ينهي الحبيب الزائر في غمد الدجي. ويستمر الجو فنّى برد الندى يفتقد الخلل عن هؤلاء العرائس، ويبين حديث الهرّى النعمة وكان قلب مكثما. والريح برد اللباس على عرائسه وكآفا ينشر أردة منمنمة موشاة، والنسيم يرق حتى لكنه نفس الأحبة. والأحبة الناعمين الهائلين.

ذلك جو. وتلك ألفاظ. فلتنظر إلى جو آخر وألفاظ أخرى للبحث أيّما في ديوان كسرى:

يُتظنّى من الكاّبة إذ يبّـ ردّ لعيني مصّبه أو مُمـّسه
مـزّ عبا بالفرّاق عن أنّ ألف
فهو يـبّدئ جلّداً وعليه
كلّ من كلاّل الدهر مرسى

فهو جو كتيب مختنق الأنفاس. وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكتيب المختنق الأنفاس، لا يعبأنا اللغي في فحس، بل بظّها وجرسها:

ويتّظنّى»مزّعبًا بالفرّاق» «مرهقًا يتّطيل عرس» «كلّ من كلاّل الدهر مرسى».

إذن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلّها، فتنشر في الجو أسيّ عاميًّا، وتكتم الأنفاس فيه وتبثّها. وللألفاظ المفردة بغض النظر عن معناتها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدّها ما وراء الشعرة من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نفس كامل، والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل «عبد القاهر» لأنه لا يرى دلالات اللفظ إلا في نظم معين. وهذه مغالاة منه.

فللفظُّ ظله الخاص وجرسه المروي في كثير من الأحيان.

وبطبيعة أن الجمال الفني في هذه الأبيات لا تستقل به في ظلال الألفاظ المفردة

82
ولا إيقاعها، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المكتملة في النسق، فصياغة "مزعجًا" و"ممرفقًا" للمعنى تصور جو الإكراه الذي كان يتوازي لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ثم يضاف إلى هذا كله طبيعة الإحساس بهذا الإبراء كأنه حي مكروب، بعاطفة الشاعر في كرته، ويحس بنفسه تجاوب "نفسه" لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج.

ويقول ابن الرومي أبياته التي حللناها فيما مضى عن "ريح الصبا" فترى كل لفظ في مكانه ووجهه يوحي بإيقاعه كما يوحي بطلوه. فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقول في "نرجسة":

يا حبـذا النرجس ريحـانة لأنف المغبوق ومصـبوح كـانـه من طيب أرواحه ورخـب مـين روح ومـين روح.

فلنجلح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع وظلال هذه الألفاظ. ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق، وتلمح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلًا في التعبير - ضع هذا بجوار "الألف مغبوق ومصبوغ" بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ "مغبوق" ولفظ "مصبوغ" ومعها "ألف"! ثم ضع بجوارها كذلك "ركب" الذي يوحي إلى إبل بأغلظ الأجسام وأجفها، وقد اختلفت معه "روح وروح" لأن في التركيب خشونة وعنيفة لا يتسق ظلهما مع ظل الروح والروح، ولا مع ظل النرجس والريحان! إن للألغاز أرواحًا، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح في جوها الملائم لطبيعتها، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير.

ويقول أبو تمام:

إن ريب الزمان يحسين أن بهـدئ الرزياً إلى ذوى الأحـساس
فلهذا يجهف بعد اختصاره قبل روض الوهاب روض الرواـبيان
فرنى هنا ألفاظًا عارية من الظلال والإيقاع، مجرد رمز والإيحاء، وجد

83
بخاصة كلمة "فلهذا"، وهي تنقذنا إلى وضح الذهن الأجرد، إلى منطق التحليل والقياس الظاهر، ونخرج بها من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال والشياط.

ويقول عن مشاهد الربيع:

فكانها عين إليك محدّد
من كل زاهرة ترقص بالندي
بندء ويحجبها الجحيم كأنها
عذراء تبدو تارة وتختفر
حتى غدتها وهدتها ونجدها
فنشيت في حلل الربيع تبخطر

والتعبير هنا جوهر وأنساب، وأدل على جو الريخ البهيج وحيوته، ولكن أي
هي من أيات البحري، ومن طلاتها التي تطلق بشاشة الربيع؟ وأين هي من أبات
ابن الرومي عن ريح الصبا؟ وله للإيقاع الموسيقي هنا في الأيات دخلا في جمود
المشهد في الحس عن الإنطلاق الكامل، أقرأا "فكانها عين إليك محدّد" هذا التشديد
في "كأنها" وفي "ترقص" يوحي بالتشديد والتوقف في جربان الإيقاع وفي ظل
الصورة. فالبيت يبدأ طبقًا خفيفًا "من كل زاهرة ترقص بالندي" ويتنهى متوافقًا
غيظًا بالشطر الثاني، والفرق بين إيقاعهما وظليهما هو الفرق بين انساب "ترقص"
وتقبض "محدّد"، وكذلك تبدو هذه الظاهرة: ظاهرة الإنساب والتقبض، في
شطر البيت الثاني: "تبدو ويحجبها الجحيم كأنها" و"عذراء تبدو تارة وتختفر"
فتختر هذه منقضية متكررة! في جو الريخ الطيف البهيج. وليست المسألة مسألة
صياغة لفظ أو ألفاظ، إذ هو الشعر التلقائي الغامض الذي توحيه إلى النفس، بلا
انتبه. تلك الإيقاعات والإيقاع الموسيقى ينسب إلى النفس ويعمرها بشعور خاص
قبل أن يتنبه الرؤى إلى معنى الألفاظ والسياق.

ويقول المتنبي:

وللواجع الكروبة من زفافها
سكونت عزاء أو سكون لغوب
فإذا كل لفظ وكل إيقاع في البيت يصور الجو الكروبة الكظيم الذي يريد
تصويره .. "للاجع الكروبة" "فزفراتها" "لغوب" ولكن من هذه الألفاظ صورة
خيالية وظلال نفسية يلقيها بذاته يجدر نطقه، ثم تجميع هذه الصور والظلال كلها

٨٤
وتفضح في السياق وتناسق، ولو قال "آهاته" مثلاً بدل "زهراته" لما تم الإتساق بينها وبين "المكروب" فالمكروب يمزج، ولا يتأوه. ولو قال تعب بدلاً من "لغوب" لنقص الظل لأن المكروب الكاظم يعانى اللغوب. والتعب أخف وقعًا وجرسًا وظلاً.. ثم أقرأ الشطر الثاني "سكت عزاء أو سكت لغوب" تجدك تطف حتمًا بعد "سكت عزاء" تطف وتو كنت واصلًا للكلام. تطف في التنفس، فكأنها هي زفرة تبعها زفرة أخرى في "أو سكت لغوب" وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصوراً جو الكرب واللغوب والزفرات.

وهذه التوفيق يخون المنبوذ حينما يستيقظ ويتحدث بذلته، ولا يستمد بما وراء الرهى عباراته وشعوراته، فاسمه يقول:

"يعطيك مبتدأً فإن أعجلته،
ويرى التمتع أن يرى متواضعًا,
نصير الفعال على المقال كأنما تجد التعبير النذكرى الباردة العقد، الذي لا تشفع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة، ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه إلى الحس، ولا يستمسأ هنن أنمعنى ذهني سلك طريقه الذهني في التعبير فحسب، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة معقدة. ولعل هنا ناسقًا بين طريقة التعبير والعبارة، ولكنه تناقض يخرج بهما جميعًا من منطقة الشعر على العموم!

***

لقد أرى أن نرث للفظ اعتباره على هذا الأساس. لأن الإغراف في تضخيم قيمته مفسد لنن الأدب كالأغراف في تضخيم هذه القيمة. ولأن فهم وظيفة اللفظ في العمل الأدبي فهمًا كاملًا كافٍ بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره، ويلفت النظر إلى المواضيع الدقيقة الحساسة في تدفق الأدب والاستمتاع به.

والشعر هو أولى فنون الأدب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس.
القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة، فالقصة هي التعبير عن الحياة. الحياة بتوصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة في الحوادث والمشاعر الداخلية. بفارق واحد، هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة، ولا تنتهي إلى نقطة معينة، ولا يمكن فرز لحظة منها تبدد فيها حادثة ما بكل ملامساتها عن اللحظة التي قبلها، ولا تتفق هي عند لحظة ما لتضع خااتمة لهذه الحادثة بكل ملامساتها. أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتين هذه الحدود.

والحياة تداخل فيها الأسباب والحسابات، وتتوالي فيها الحوادث والأحداث منذ الأزل إلى الأبد لغاية غير معروفة للإنسان، غاية بعيدة في مجالات الأبد. وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل. فتبت سياقاتها - كما هي - لا ينتهي إلى غاية معينة أو نصرها في جيل أو عدة أجيال. ولكن القصة اختيار وتنسيق، اختيار الحادثة أو عدة حوادث، بدأ وتنتهي في زمن محدود وتصوير غاية معينة، وتساق جزئياتها سياقات معينة لتؤدي إلى تصوير هذه الغاية.

فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بد ولا الانتهاء، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق.

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة الحوادث الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائرة السير والتحول. كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية: ثم تزيد فتّننق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاكات، كأنها تختف الحياة عندها لحظة - وهي لا تنتهي أبداً - قبل أن تتابع السير إلى أجلها المرسوم. وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها، وهو الذي يختلف فيه فصاص عن فصاص، وتتعدد فيه النماذج.

وإنه ليست سوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل، وحوادث تنتمي على هذه الأراضي، وأشخاصًا عاشوا هذه الحياة، أو أن يتناول فترة ولدت في الخيال، وحوادث تنتمي في النفس، وأشخاصًا عاشوا في الضمير. فالذين هم موظفاء
التنسيق: بالحذف هنا والإضافة هناك، وبالتقدم والتأخير في الجزيئات، وبقيادة سير الحوار والخواج، لتؤدي إلى تصوير خاص لهذه الفترة، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يقف، ويضع لها طابعًا موسومًا بنظرة صاحبها إلى الحياة.

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتستعج جوانبها وأطرافها كما تشاء، تهيئ لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة، وأن تلم بجميع ملابسها وجزيئاتها، والأن تقتصر على عدد مثير من الشخصيات والأحداث، ولا تقف دون حادثة خارجية أو خايلة داخلية. وهذا ما يؤدي القصة لأن تتوالى التعبير الكامل عن التجربة الشعرية التي تختارها، أيا كانت طبيعتها ولونها، ومجالها في الزمن أو في الشعر.

هذا الحق أليس ميزة للقصة ولكنها وأحد حول حادثة بارزة، أو حالة شعورية معينة، أو شخصية خاصة؛ ولا تتوالى لتناول جميع ملابسها وجزيئاتها، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام. وليس ميزة للتمثيلية وهي مقيدة برمز التشبل وقيود المسرح وطاقة الممثلين. وليس ميزة للملحمة. وهي مقيدة بتصوير الشخصيات والأحداث الخارجية لأنها شعر، والشعر. كما قدنا لا يتم جودته إلا في جو خاص، ولأنها بطبيعتها لا تشتمل للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المتساب.

وين الشعر الجيد والقصة الجديدة تشابه في تبع جزيئات التجربة الشعرية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة، ليشارك الآخرون صاحبها افعالاته وجهة الشعور العام. ولكن مجال القصة في هذا أفعال وأشمال، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفاقدة، ولا يهده تتبع الأسباب والملابسات، وليس من طبيعته الشعوب والاستقرار.

لهذا فمثلك القصة أن تنبث عن الشعر في بعض المواقف. إلى حد ما. فترتفع إلى مستوى يقرب من مستوى. ولكن بقدر ما تؤدي واجب اللحظة المعينة الصغيرة في السياق، فالحالات التي تقتضى الشعر نويات عابرة لا تدوم؛ فإذا تجاوزها سياق
القصة وجب أن تعود إلى طبيعة الحياة العادية، فتحدث باللغة العادية وبالإيقاع العادى المناسب لسياق الحياة المعتادة.

***

والقصة ليست هي مجرد الحوادث أو الشخصيات. إنما هي، قبل ذلك، الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي تترتب الحوادث في موضعها. وترتك الشخصيات في مجالها، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري، وحاوادث حقيقية تقع، وشخصيات حقيقية تعيش. وهذا يتضمن:

أولاً: ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل أو افتعال. وهذا وهم بطبعة الحال، فالحوادث في الحياة لا تتف عند حد لتدفع إلى غاية محددة، بينما هي في القصة تساو على وضع خاص لإبراز غاية معينة في زمن معين. ولكن براعة القصص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال، وكأنها الحياة قد سارت بطبيعتها في سيرها الطبيعي المعتاد. ولكل قصص طريقه وأسلوبه الذاتيان. ولكن هذا هو الشريط العام.

ثانيًا: صحة رسم الشخصيات بحيث تلتقط سمائها ولامساحها، وكلما وضحت السمات والملابس كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل. ولكل قصص طريقه في رسم الشخصيات. فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملابس الخارجية أو الداخلية أو هما معًا. وبعضهم يدع الحقائق والحوادث ترسهما. وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك. وبين ذلك كله طرائق شتى تتع مزاج كل قصص مميزه وثقافته.

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها، ولا لون الشخصية وعظمتها، فالحياة تجري بالجميع. إنه المهم هو الطريقة: طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدى إلى رسم صورة معينة للحياة، وكأنها تجري في طريقة الطبيعي. وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها، وتعيش في أوسس مجال تظهر فيه طاقاتها. ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات.
ويستوى أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج، والشخصيات العظيمة ذات السمت والبروز. أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية، والشخصيات المكرورة المغمورة. أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء. مادام يجري الحياة في مجراه الطبيعى، ويحرك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة، ولا يشعرنا أنه واقع خلف ستار خيال الظل» يحرك دمي صغيرة أو كبيرة، كما يشاهد هو، لا كما تساء طبائع الأشياء! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية، وترى شخصيات واقعية فنحس بالتزوير في وجودها. وهذا وذلك راجع إلى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيف للحياة والأحياء.

وذلك طرق شىء للعرض. فبعض القصاص يفتحون بعذب من اللحظة الأولى لأنه يبدأ قصته بالفعل حاى، أو حركة عنيفة، أو مشهد صادم. وبعضهم يبدأ حديثه هووناً بإشاعه عادية جداً، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئًا ما بالواقع أو سيقع. وشيئًا فشيئًا يزحم إحساسنا بالمشاعر، ويلعا خيالنا بالصور، وينطبع في حسنها وصفها حشاً لا يساوي مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها.

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطارًا من مناظر الطبيعة والمشاهد الصناعة كأننا في المسرح، ويصل بعضهم في هذا إلى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة، لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراهما. وهذا هو الإبداع الفني. وبعضهم يجعلها مجرد إطار، وكثيرًا ما يحقق هؤلاء في إشعارنا بأنها هذه المناظر والمشاهد فيقينا وصفها حشاً لا ينسى بوصلة ولا يعبر عن شيء فيها.

وذلك من مجرد الجو من المناظر والمشاهد، ويدفت إلى الحادثة أو الشخصية وحدهما كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء! ويحتاج هؤلاء إلى قوة بارزة لخمر القارئ في جو القصة، وإغرائه في جلتها، فلا ينتمي إلى المحيط الخارجي، ولا يخرج من سحر الشخصية أو أسر السياق.

** *

بقي عنصر آخر له وزن في القصة. هو القيمة الشعرية. فقد كان حديثنا إلى
هذه اللحظة عن القيم التعبيرية: عن الأساليب الفني في العرض، وعن طريقة التعبير. وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة.
فكل موضوع صالح، إذا طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية.
ولكن هناك الأفكار الشعورية التي يرتفع إليها الموضوع، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات. هناك نوع الإحساس بالحياة: حوادثها وأشخاصها، مصائرها وغاياتها. هناك الزاوية التي يظل منها القصص على هذا العالم، والأشياء التي يراه على ضوئها. هناك المدى الذي يتعمله القصص في النفس الإنسانية وفي الحياة من حولها، وفي الكون وما فيه ومن فيه. ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصص.
ولا شك أن للقيم التعبيرية -طريقة العرض وطريقة التعبير- قيمتها في تحديد قيمة القصة، ولكنها وحدها لا تستقل بالنحاق، ولا بد من النظر إلى هذه الأفكار الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها.
بعض القصص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنها لا تتجاوز بما محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة، ولا محيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث. من هؤلاء أندره جيد في "الباب الضيق والسماحية الرفيعة"، على رغم ما فيهما من شذى وروهى وأوسكار ويلد في "صورة دوريان جراى وشبح كتشرفيل" وبراند شو في "جان دارك وتتابع الشيطان". وبعضهم يقفون بحد الحوادث ووجهها لوجه أمام الحياة كلها: سنها الخالدة، وأوضاعها الكونية، وأقدارها الشاملة. وهذا البعض لا يحدثنا عن هذه الشخصيات الشاردة، إنما يدعنا تسرد من خلال الشخصيات المبينة إلى الإنسانية الخالدة. كما يرتسم في بصريته، تلك الحادثة جزء وككل، وهذه الشخصية فرد وحيد. ويلع بالبعض في الإبداع إلى الحد الذي تصبح مأذجة البشرية أبقى وأحلى من المخلوقات الإنسانية، ويصبح أحدثها ورواقها سمة على الكون والدهر أوضح من الحوادث التاريخية. ومن هؤلاء تولستوي في "البعث" وترامس هاردي في "تس" و"جبر التامور" ودستويفسكي في "المقاوم" وأرز ييتشيف في "ابن الطبيعة"... إلخ.
هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال.

وهذا البيان يفيدنا في تحديد ما نعنيه بأن القصة هي الحياة. فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده. إنها هو الواقع الأبدى. كما يبدو من خلال الواقع الزمني. وهو النماذج الإنسانية. كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية. وهذه أفاق القصص الكبير، كما هي أفق الشعر الكبير سواء بسوا أو بالنصوص في هذا الوضع شاعر. والقصة لون من الشعر، من ناحية القيم الشعرية.

تقرأ «البعث» أو «ال 얼마» أو «الجار في الأرض» أو «الطاولة». و«الطية» فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث. حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار. فتشعر الأشخاص والحوادث في النهاية، تذكرك الضعف الإنساني إزاء القوى الكونية والغائرات والشهوات والهوايات، دون أن يقول لك القصص شيئًا من هذا أو بصورة صياغة فلسفة. ولكنها الحوادث والوقائع تفسر قسرًا على هذا الاتجاه الكوني العام. وذلك أحسن من أفاق القصة المحدودة بعدد الزمان والمكان.

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثة، مع فارق في المستوى والمحيط أجد «خان الخليلي» لنجيب محفوظ الشاب. وإن ليستي أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الأفاق أي كمسافة بين طبيعة وآمال الأفكار! فهذه السمة سمة كبار القصص، والقصة وليدة في الأدب العربي. فحسباً أن تبلغ الآن ما بلغته في فن هذا الشاب.

ويغلو بعض كتب القصة في هذه الأيام في اتجاهين: الاتجاه إلى الصراع الاجتماعي، والاتجاه إلى التحليل النفسي. وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه، مادام لا يؤثر في سمع العمل الإنساني، ولا يغطي على حقائق الفنية. ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها. ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحلق القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه، لا عملاً فيليًا يخاطب الحاسة الفنية، ويجري في تاريخ الحياة الطبيعية الرسوم، والغلو في التحليل النفسي كاد يحلق القصة تسجلاً لمشاهدات معمارية أو محضًا لجلسة تحليل نفسى.

وهذا وذلك ليس فنًا، ولو أخذ الشكل الظاهري للفنون!

91
وكذلك حاول بعضهم في وقت ما أن ينشئ قصة رمزية، فانتهينا إلى معميات لا ترسم حياة، ولا تصور نفوسًا، ولست أحسب القصة مبدأً للاتجاه الرمزي، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه.

قالقصة من عمل الوعي، ونصيب اللاوعي فيها محدود؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصاميم الفنية للقصة، ولا في التعبير عنها إلا بقدر؛ فقد يكون له أثر في تكوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها؛ ولكن أثر ضئيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتغرقه لحظات.

فيجوز أن يعبر الشعر عن حالة غامضة في شعوره، وعن إحساس مبهم له تعبيرًا رمزيًا. ولكن القصص، القصص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع، والشخصيات كأنها تعيش، والحياة كأنها تجري، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير. هذا القصص كيف يختار طريقه الرمز، فيدعا في غموض وإبهام؟

ويعد الحياة ملCUDA بالضباب والغيوم؟ إلا أن يكون ذلك افتعالًا وتحكما.

إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمًا في نفس الشعر. ونادرون جداً أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعرية كلها في ضباب. فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيرًا رمزيًا عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحًا، كان ذلك مقبولًا. أما أن يجيء قصص قصص حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تعبيرًا رمزيًا، فقدك هو الافتعال، فضلا على ما فيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعي.

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصور خالة نفسية مفردة كالقصيدة. والحالات النفسية الفردية تحمل الرمزية. فاذا تصور عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزى، فتحسبه مخالفة لطبيعة الأشياء، ومسألة تراد إزالة ويعمل بها عن طريقه الطبيعي. وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توجى باتجاهه، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق، يحدد القوالب والأشكال. وهذا هو عيب «المدارس» الفنية على وجه الإجمال.
فيت كلمة أخيرة في لغة القصة. وقامت كل عملي أدبي هو مطابقة قيمة التعبيرية لقيمته الشعرية ومناسبة استخدام الأمام لطبيعة العالم الذي يستخدم فيه واتجاهه، والقصة. كما قالت تهدف إلى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي، وفي هذا المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعرية. ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية لا شعرية. إلا في اللحظات الخاصة التي يفضّن فيها الشعر ويرتفع ويتوجه، أو يراد وضع إطار من وصف الطبيعة أو سواها تعيش في داخله لحظات حالة مشرقة أو كثيفة أمية، في سياق القصة. وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه، كان ذلك أجمل، لأنه يساعد على نسياننا للمؤلف، وشعورنا بأن الحياة تخريج طبيعية أمامنا دون أن يعرضها تسبيقه المفصل. وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطبيقها لجميع المستويات الفكرية والشعرية، لأنها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطبيق يمكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأعمالها. وخير ما يضرب به المثل على هذا التطبيق أسلوب المازني في "إبراهيم الكاتب" وإبراهيم الشاذلي" بل في سائر ما كتب من الأفاصيص والصور، والأمر الذي يمكن مرة أخرى، إذا صحت النية، وانتهى الكسل والمحال.

***

أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليسَ في الأقصوصة "قصة قصيرة" قد توجد شيئاً من اللبس. ولهما ألوان أن تصطلع في Short Story وتمييزهما هناك اللغة العربية على تسمية القصة "رواية"(1) لبص�� ما بين النظائر من الاستياء. ليست الأقصوصة قصة قصيرة وحجم الأقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إذا اتعداء إلى طبيعتها ومجالها.

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملاساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها وتصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة. ويجوز أن

(1) كذلك مصع عبد الحكيم جواد السحار في مقدمته لكتاب "آهات الشياطين" عن الأقصوصة والرواية.
تصف مولد هذه الشخصية، وكلما أتت، وتندرج معها فتتصب كلما وقع لها، وتستطرد إلى الشخصيات والأحداث التي اعتزنت طريقها، فتتصبها وتحللها، وتدخل في السياق. المرة بعد المرة. الشخصيات الجديدة، ومعالم طبيعية، وحوادث تعرض مجرى القصة الأولي، وتنفرع إلى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها، وتشمل على وجه العموم كل شخص أو حدث أو مناسبة أو منظر له علاقة بجري الرواية من قريب أو من بعيد، مادام اشتباكها عليه ليس متكاملاً ولا مفتعل.

أما الأقتصدة فتتدور على محور واحد، في خط سير واحد، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة، أو حداثة خاصية، أو حالة شعورية معينة، ولا تقبل التشبب والاستطراد إلى ملايينات كل حداث وظروف كل شخصية، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية.

ولابد في القصة من بدء ونتيجة للحوادث، لتصل إلى غاية مرسممة. كما قلنا. أما الأقتصدة فلا ينتر كله بدء ولا نهاية من هذا الطراز، فقد تصف حالة نفسية اعتبرت شخصية ما في لحظة ما، فإذا صرعتها صورة مؤثرة مروية فقد انتهت مهتمتها. ولقد تعالج الأقتصدة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة، فيكون لها بدء ونتيجة. ولكن هذا ليس شرطًا فيها، ولا يخل عدد وجوده بوجودها، والحادثة على العموم في الأقتصدة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها.

ولأن الأقتصدة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية، كان من الضروري أن تتبع طريقاً أداء قوية مروحية منذ الملاحظات الأولى، وأن تعتمد على تعبر لفتاة حافلة بالصور والفلاتر والألقاب كالشعر، لأن الفكرة التي أمامها للإيحاء محدودة، وحبكة الحوادث التي قد تغي في القصة ليست مسرعة لها، ومجالها المحدود يحميها التركيز والاندفاع.

لذلك تسقط الأقتصدة البطيئة الحركة البادرة العبارة، لأن الأقتصدة كلها تتركز في الجهة السريعة والعبارة المشعة. وليس معنى هذا هو الافتقار في السياق ليكون حارًا، وفي العبارة تكون رنانة؛ ولكن معناه البعد نقطة حية، والتعبير بعبارة فيها لون شعرى على قدر الإمكان، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة ثانية وعبارة
سائرها، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع، لأن الفرصة هنا محدودة، والشوط كذلك قريب.

وقد تبلغ الأقصوصة في الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة. وتصل بالنفس في نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزرية ومعانيها التفصيلية، كما تصنع المقطعة الجيدة من الشعر أو المجدي.

وأما لاستعيد حالات شعورية من هذا القبيل، كما تذكرت أقصوصة "رجل للبحر" للقصاص "الطيب". أو "مانهود" في مجموعة "من الأدب الفرنسي للزبان". أو أقصوصة "من روح مالف" للقصاص "ناثانيل مورتون" في مجموعة "ذكريات من الأدب الإنجليزى للمزاح" أو أقصوصة "الصمت" للقصاص "أناتجي" في مجموعة "لوان من الحب لعبد الرحمن صديقى" أو أقصوصة "حاسس المارة" للقصاص "سينوكو" في مجموعة "الخفايا السبع لعلي أدهم" أو أقصوصة "الأحمر" للقصاص "سومرست موم" في مجموعة "عطاء للسيدة أمينة السعيد". أو أقصوصة "رسالة من امرأة مجهولة" للقصاص "زفاف" في مجموعة "سخريات صغيرة للحنك مطب" أو أقصوصة "الرضى أرمان" لنيروس هاردي في نفس المجموعة. ومن هذا الاتجاه في اللغة العربية "قدين أم هاشم" ليستحلى حقى. و"وسوسة الشيطان" لعبد الحميد جرادة الصحرار.

وهي حالات شعورية ترتفع إلى مستوى أرفع الحالات التي خلقتها وأنا أقرأ لكنار الشعراء.

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندما ما في طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه، أو رشقوا الموهبة، ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية ما يقرئون من أقصوصة عما تستطيع الأقصوصة بطبيعتها أن ترقى إليه من آفاق.

**

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمي: أقصوصة قصة ورواية. فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا. أما القصة فتكون وسطا بينهما لا في الحجم فالأقصوصة يعني شيء، ولكن في المحيط الذي تمثله. يكون لها بدء
ونهاية في الزمن حتما كالرواية. ولكنها لا تتسع اتساعها، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية. إذا تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاهور.

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندر في جيد، والقاهر لدستوفلكي، لأن حجمهما متقرب من الاختلاف المحيط والحوار والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلًا طبيًا للقصة ذات الأزمان الواحدة، إذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة. بينما القاهر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل. وعلى كل فهد جرد اقتراح.

التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الخيالية في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملاحظاتها غير مقدمة بقيد ما إلا التعبير بلغة مناسبة للجزء والحادثة والشخصية في كل موضوع من موضوعاتها، فالتمثيلية تعتبر معها بهذا القدر دون أن تنتمي بالحرية التي تنتمي بها في الجوانب الأخرى!

هي أولاً مقدمة بزم محدود. زمن التمثيل. فلا تملك أن تتجاوز حدًا معييًا من الطول، ليمكن تمثيلها في فترة معقولة.

وهذا القيم الزمني الكمي يجعلها مقدمة بقيد آخر من حيث المجال. فهي لا تملك تناول الأجزاء وتسلسلها، لأن هذا يطيئها إطالة لا تملكها. لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة. وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة. وقد تتسع هذه الفجوات إلى حد أن تسقط جيلاً كاملًا بين الفصل والفصل، لا تقول عنه إلا كلمة عابرة خلال السياق، تشير إلى وقائع وأحداث لو تناولها القصة لأفغشت فيها عشرات الصفحات (1).

وهي مقدمة ثانوية بطريقة تعبير مميزة. هي الحوار. في حين تملك القصة أن تكون

(1) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث: فلم تعد وحدة الزمن قيادًا فيها كما كانت في العصر القديم.
حوارًا في بعض المواضع، ووصفا في بعضها، وتعليقا على هذا الحوار يوضحه ويحلله.... إلخ.

وهي مقدمة ثانية بقيود المرسل والممثل والنظارة. فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها، في الطبيعة: في البحار والصحراء والجبال والواد، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه. أما التمثيلية فهي مقدمة من ناحية المسرح - بمكان محدد، لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة. وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء أو جبل أو بحر. ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح، لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة. في الغالب إلى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيت، وما يقرب من البيت، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالا في الخيال كالقصة، ولا في الواقع كالفيلم السينمائي.

ومقدمة من ناحية الممثل وقدرتها على الحركة المظورة قدرة إنسانية. فيجب أن تكون المقدمة المظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك، ليستطيع الممثل أن يؤدى الأدوار في حدود الطاقة الإنسانية. أما قوى الطبيعة، والقوى الخارقة على العموم فليس في متناول الممثل ولا متناول المسرح، وهذا تجنبها التمثيلية الحديثة تجنبًا كليًا أو جزئيًا، بينما القصة طقية في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال.

ومقدمة بالنظارة فهي يريدون حركة يتقلبن لها. حركة مظورة بقدر الإمكاني لحركة نفسية وشعورية خفية، ولا حركة ذهنية تقليدية، لأن الحركة المحسورة هي التي يستمتع بشاهدتها جمع من الناس، بينما الحركة الشعورية أو المذهنة تحتاج إلى فرد في وحدة، لديه فسحة لتأمل والتفكير، ومتابعة الأحاسيس الفردية والفكر التجريبية. وهاي هي مقدم التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبر، ويحتاج إلى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة، وعن الحفاظة بالحالة، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع، دون تزوير أو إفتعل، ودون أن تكون مع هذا عملة أو قاطعة للحركة الشعورية.

ولأن التمثيل حركة محسوسة، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدود أشد مما تقيد القصة، لأن النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم أمام مشاهد حقيقية - تمثيلية - لكي
يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة. ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور، من المناظر والملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم. فإذا لم تكن الحوادث "واقعية" لا بالمعنى الاصطلاحى ولكن بمعنى طبيعية، انكشف الأمر وفشل بالوسائل المساعدة. وهذا يحتم فوقع واقعية الحوادث - أن يكون التعبير عنها مفصلًا على قدر الأبطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الإمكان. وإذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة، فهو كذلك في التمثيلية، وبدقة آلزم واشتر ضرورة، لأن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف "اللعبة" ويضعف الجو التأثيرى الذي تحاوله التمثيلية، كما يتحتم أن تكون الحالة متعمقة مع سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراه عائلاً طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة.

يتمنى من هذا كله أن التمثيلية في حاجة إلى موهبة أخرى غير الموهبة القصصية، فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد. والموهبة في التمثيلية تنسيق وقطعية وحركة.

وفي القصة تنسيق لا شك فيه، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدى إلى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته. ولكن السرحيه تزيد على هذا اختيار آخر. هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقيطة في الفجوات قبل الفصل الأول وبين الفصول. وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع بحجة بما سبق من مناظره وما لحق.

وتصوير طبيعة إنسانية أو موقف إنسانى بالوصف شيء، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللغة المنطوية شيء آخر، والقدرة التي يحتاج إليها الكاتب ليخلق شخوصًا ناطقة متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج إليها ليخلق شخوصًا موصوفة مرسمة.

والبراعة في الحوار - تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظًا واحدًا. غير البراعة في الوصف المتسلسل المطريدى من جميع القيود.

الجملة الزائدة في القصة قد تستساغ لها فيها من فن لفظي وتصويرى ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفأ الموقف، وتمل النظارة لأنها تطبع الحركة عن...
موعدنا المناسب والحركة أهم من العبارة في المسرح! وكثير من الحوادث يستنزع حين يكون أوصافًا في عبارات، ولكنه يندفع ويستفسخ حين يكون حوادث وحركات.

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيرًا عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة. فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية. سواء كانت متحركاً أو ساكنة، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشعور. أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر. فتملك القصة مثالًا أن تستنفد أربعة أصناف من صفاً تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفكار فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما، ودون أن يصنع هؤلاء الأفكار سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الإنسانية. أما التمثيلية فلا تملك هذا. لا بد من حركة. وحركة منظورة غالبًا. والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسه تفقد حضارتها وتمل النظرة.

ومن هنا يتبين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيليات أن تعالجها. فهي الموضوعات الواقعية على وجه الإجمال، والتي يكون مغالها هو الأرض بل رقعة محدودة من الأرض، والتي تكثر فيها الحركة الإنسانية المحسوسة على قدر الإمكاني.

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميدانًا غير ميدان التمثيلية. لأنها تستعيض بالفكرة عن الشخص، وبحركة الفكرية عن الحركة الحسية. فتختل بشرطين أساسيين في التمثيلية: الواقعية والحركة. وهما قوامها الأصيل.

ولذلك أخفقنا تمثيلات توفيق الحكيم في مصر. على وجه التقريب. وليس مرجع هذا الخلاف إلى الإخراج والتمثيل. بل مرجع في الغالب إلى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي، وعدم اتساقها مع الأدوات المبهرة للتعبير في التمثيلية. وهي أدوات مشتركة من النظم والمثل والمسرح والنظرية بخلاف الفنون الأدبية الأخرى التي أداتها اللائق وحده.

نعم إن التمثيلية الرمزية قيمتها الأدبية المطلقة. ولكن لتقراً لا لتمثيل. أي لنأخذ وضع القصة. إلا أنها لنكي ثالاً مكانها هناك يجب أن تضم إلى قيمتها الذهنية قيمة
شعورية إنسانية، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الإيحاء الشعورى مثيرة للانفعال، ولا بل بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة، لا تحمل من الرصيد الشعورى جواز المرور إلى سجل "العمل الإدبي" الذي هو كما أسلفنا: "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية".

* * *

ويحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معيّن "الواقعية" الذي نعنيه هنا. فليس الإنسان السوّى هو فقط الإنسان الواقعي، بل كذلك الإنسان الشاذ ارتفاعًا وبوطا، وصحة ومرضًا. فمثلاً وأوديب وهملت ومجنون ليلي وعبد الرحمن القس ورومو وجوليت، كلهم أشخاص واقعيين طبيعون (1). لأن الشاذ طبيعي كذلك، مادام الشذوذ داخلاً في دائرة الطبيعة الواقعة.

نعم إن هناك ميّالاً الآن إلى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة.

لأن الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظًا من أن الشخصية الإنسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة، والعناصر الوضعية والرفيعة، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص، ولا بد أن يتفعّل الأدب ما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر.

ولكن هذا لا ينافي أن نتّجاّها واحدًا جارًّا في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصيات. فلا حرج على كاتب التمثيل أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الأحيان، مادام قادرًا على أن يشعرنا بحقيقة الموقف ويجديه بلا تمثيل ولا افتزال.

أما الموضوع فلا تقيد فيه غير القيود الطبيعية للتمثيلية، وهي التي تحدثنا عنها من قبل. فهناك وضوو بعد ذلك أن يكون تاريخياً أو حاضراً أو مستقبلاً، مادام العنصر الإنساني الواقعي ملحوظاً فيه. ولا عبارة بما يحتمه بعض أصوات المذاهب الاجتماعية.

(1) لم أADB هنا بالأصطلاحات الأجنبية عن "الرومانسية" والواقعية... إلا أننا نظرت إلى طبيعة هذه الشخصيات وإمكانها وجودها في الحياة، واستخدمت كلمة 'واقعية' مصطلح جائزة الوقوع.
من تقييد الأدب الموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصه، أو تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات. فذلك تقييد للفن بغير قيوده. وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات العاملة. ولكن يجب أن ننظر إلى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية. أي أن تعالج الموضوع على أساس تأثرات الفنان الذاتية لا على أساس إيجاد مفتعل وتوجه من خارج النفس.

***

وتبقى كلمة عن لغة الحوار.

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية. فهناك إذن أن تكون لغة الحوار متاحة ومتسوية للشخصيات التفكيرية. وإذا كان من غير الجائز أن ينطق الرجل العلمي بالفكرة الفلسفية، فإن ذلك ينبغي أن نطلق بلغة كبار الأدباء!

واللغة العربية. ولأنها لغة الخواص. يستطيع تطويرها للمستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة. وهذا التطوير هنا ألم. لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية.

وهذا يسوقنا إلى التمثيلية المنظومة. وفي اعتقادات أن العصر لم يعد يحتل أن تكتب التمثيلية. فلم يعد من الطبيعي أن يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا. والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطنيه الحال، وموضوعاتها الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب، لأن هذه هي أنسب الموضوعات.

ويجوز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواضيع خاصة في التمثيلية شعراً إذا كان موضوعها تاريخياً أو عاطفيًّا. ولكن لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين أو ثلاثاً يتقاطعون بالشعر، لا في هذا العصر، ولا حتى في العصور القديمة، إلا أن الوقف في هذا العصر أعجب والترويج أوضح. لقد انة ضي العصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات!

101
الترجمة والسيرة

الترجمة الشخصية فن حديث من فنون الأدب، انفصل عن علم التاريخ، ودخل عالم الأدب من باب الطاقة الشعرية التي يبثها الأديب في موضعه، والقيم الفنية التي يضمنها تعبيره.

والترجمة على هذا الوضع تشتمل العناصر الأساسيين للعمل الأدبي: التجربة الشعرية، العبارة الموجزة عن هذه التجربة لأن إحساس المؤلف بحياة من ترجم له. وظروفه وحالاته النفسية، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعر والحياة، وعلى التجارب الإنسانية التي خبرها بنفسه أو في قراءته، ومحاولة استنفاد الملاحظات التي أعادت بحياة قطعه وذهبت في تيه الوجود، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل خلف نقطة حافة. كل هذا يجعل عنصر التجربة الشعرية ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية. أما القيم التعبيرية فهي تطبعها

ستوجد بوجود التجربة الشعرية على هذا النحو والوضوح.

فإذا خلت الترجمة من هذين العناصرين، أو من أحدهما، استحالت سيرة أو تاريخًا بعيدًا عن عالم الأدب. فمجرد سرد الحوادث والواقائع. مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق، ليس هو الترجمة إنها هو المادة الخامة التي تصنع منها الترجمة، حين يتناولها مؤلف موهوب، فينتج فيها روحًا وحياة، ويستمد من خلالها الكائن الإنساني الذي وضعت له، ويجعله بعيد تمييزها كما لو كان حيًا، وكنا نحن القراء نشهد مرة أخرى يقوم بما قام به في الحياة، ويعترض طريقه ما اعتراض طريقه في الحياة.

للقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصابات في فنون الأدب الأخرى. فاللفظة المشعة والعبارة الموجزة، وطريقة السير في الموضوع. كلها ذات أثر في خلق جو الحياة حول البطل، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبهرة والترجمة على هذا الوضع قصة تعمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدومًا. فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر، وهو الذي يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش، ولست الشخصية الإنسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا

102
الأساس، فالذين، وربما الممالك، ممكن الترجمة لها على هذا النحو، فتصور كائنات حية تنمو خوَّاً عضويًا، وتبش وتهر وتشيخ، ويفع للأشياء، وتعاطف مع الكون والسماوات كما يتعاطف الأحياء، وترجمة "إميل لدفيج" للنيل لا تقل روعة من ترجمته لناشرين، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافًا.

ولدينا في اللغة العربية عدة ماذق للتراجيم ليست واحدة منها ما ينطبق عليه نص الاصلاح الحرفي: "ترجمة".

لدينا طريقة العقادات في رسم "صور نفسية" للبطل يعرض خصائصه الأساسية البازامة، والتدليل عليها بحوادث متتالية من تأريخه لها دلالاتها على هذه الخصائص، دون الدخول في تفصيلات حياتها، وتتبع خطاه، وكتب "العقارات" كلها من هذا الطراف.

ويبلغ فيه من البراعة إلى حد أن خطأ هنا وخطأ هناك في الصورة يبرز الملامح، ويصور السمات، ويدع هذه الشخصية تتفنح حية، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أبداً طولاً. وهو يكسب في هذه الصورة عصارة نفسه، وخلاصه تجاربه وقوة منطقه ونصاعة تعبيره. ولمدة تعد تلك "العقارات" أحسن أعماله.

ولكن هذه الطرقية -على ما فيها من إبداع- ليست مأمونة، لأن الغلطة الصغيرة فيها ذهب بالصورة كلياً. فهي غلطة في سمة إنسانية، لا في حادثة جزئية. ولا تخلو من نقش وخطر، لأن الشخصية الإنسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال، فالأكفاء بالسمات البازامة "والخصائص الكبيرة، والحوادث المختارة، لا يكلي تصوير الشخصية من كل جوانبها، وفي جميع ملابساتها، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما عاشاها أول مرة. أي لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في "ترجمة الشخصية". كما أن قلة عناية العقادات بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكت إليها في رسم خطوط الشخصية الأساسية قد تعود إلى أخطاء أساسية في تصويرها، ونتهي إلى صورة مضللة أو مجرفة.

ولدينا الطريقة القابلة لطريقة العقادات وهي طريقة هيكل في "حياة محمد" وفي "الصديق أبو بكر" وفي "الفاروق عمر"، ولكن هيكل تقصيه الحساسية الشاعرية، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكشف الحياة للسيرة، وتضمن عملية
البعث. فليست الترجمة حوادث تروى، بل حياة تعاد. كما ينقشه إدراك روح
الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات. ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل
الشعرية التي كانت تتعمل في نفوس محمد أو أبي بكر أو عمر أو كثير من
الشخصيات الأخرى التي عاشت في هذا الإطار.
والقارئ لكتب هيكلا هذه يجد سرًا للحوادث وتعليقا عليها، ومناقشة للآراء
فيها. وهذا كله يبدد الصورة الإنسانية من ورائها، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة،
عنصر الحياة فيها ضئيل. ويسعح احتمالها «عملًا» لديهم بالمقاييس التي أسلفناها إلا
في مواضع منها محدودة.
وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفقة غريبة في كتابة عن «محمد على الكبير»
يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها؛ وهو لا يتجنب الترتيب التاريخي
في السيرة، ولا يتخذ لها ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة. كما يصنع
العقاد. ولكنه كذلك لا يتفحذ بالاستعراض الكامل للحوادث السيرة. على طريقة
هيكلا. فهو يختار منها على الترتيب التاريخي ما يصور شخصية البطال وظروف
محيطه، وطريقة عمله في هذا المحيط.
ولكن هذا العمل أقرب إلى علم التاريخ منه إلى فن الأدب. لأن إحياء
الشخصية كأنها تعيش وتعاني التجارب الشعرية وتتفعل بها، وتؤثر في سواها .
كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف. لأنه لم يحد تصوير حياة بطل إلا أراد تأريخ
سيرته. وهذا ما يبعدنا عن نطاق الأدب إلى نطاق التاريخ.
بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون «ترجمة» خالصة، ولم يرد به أن يكون
بحسبًا أديبًا خالصًا. إما هو بين بيض. ذلك هو طراز طه حسين في كتابه: «مع
المتنبئ».
وهذا الطراز لا يدخل عالَم الأدب تحت عنوان «السراج» ولا تحت عنوان
البحوث الأدبية» إذا يدخله تحت عنوان «الاستعراض التصويري». فالمؤلف يرسم
في الطريق بعض ملامح الشخصية، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها،
ويسعح احتمالات هذه الحوادث واستجاباتها الشعرية، ويخلع الحياة على هذه
الانفعالات والاستجابات؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الأدبية لمخلفات هذه

104
الشخصية. وهذا عمل أدبي له من خصائص العمل الأدبي التجريبية الشعرية والتعبير عنها في صورة موحية. ولكنه ليس ترجمة وإن تكن تحديًا عنه تحت هذا العنوان.

وهل كتاب جبران مختال نعيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة، ولعله الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها. ولكننا لا ننسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له، وهي ظروف لم تتح لأصحاب الترجمة الآخرين، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الخجية.

* * *

ولذا، يجب لنا أن نمكان الترجمة بعناها الاصطلاح الكلي لا يزال ناقصًا في المكتبة العربية. وإن كننا نجتمع على نقطة تعلق الشعراء إلى ضيجة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتخفيف الحواض وتوازن الإدراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية. وحين تصور الشخصية بصورة حية وهي تخطو خطوة خطوة، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيش في الحياة، كما صنع ميخائيل نعيمة.

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الأدبي نطلق عليهما لفظ «المقالة» وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة. فإحداهما اتقدرية والأخرى تقريرية، ولعل من الأسباب أن نفرق بينهما في الاسم بدل أن نفرق بينهما في الوصف، فنقشر لفظ المقالة على النوع الثاني، ونسمي النوع الأول خاطرة.

وتبادر بكلمة إيضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكلهما.

الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعرية التي ناسبها.

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية، بلغت من الامتياز حماً خاصًا. والشاعر في هذه الحالة لا يصل أكثر من الانسياب مع
أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة العينية، وتجمع المشاعر المتزامنة حول هذه التجربة، والاهتداء إلى الصورة النموذجية التي تتفق بإيقاعها وطلالها ومعانيها مع الجو الشعوري الذي يخالجه. وكثير من هذا يتم بعيدًا عن الوعي في حلقات معينة، حتى ليبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول. هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي إلى حصره في "اللاشعور".

وحتى أن لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني. ولكن هذا القسط يزيد، ويتنقل حسب نوع التجربة وقوتها، وحسب طبيعة الشاعر وموقعته. إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي انساب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل إلى التركيز الواعي في الأداء الفظيع، وقلمو توجد الفكرة الواعية سلبًا قبل أن تجول في نفسه خواطر مبهرة، وأحاسيس مشابهة. إلا في شعر الفكرة. ونصب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل. كل هذه السمات يمكن أن تنطبق على الظاهرة في عالم الثور، مع استثناء واحد هو الوزن والمقام، كثيرًا ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن، ونوع من التوافق في المقاطع مقابل القافية، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوي من الإيقاع والتغيم.

أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع، فكرة واعدة، وтемودغ معين يحتوى فضية يراد بربطها، فضية تتجمع عناصرها وترتب، بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر. وليس الانفعال الواعدي هو غايتها ولكنه الاقتناق الفكري.

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي:

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان: "الصخور".

بين وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه، ولكن أحسها عميقة وثيقة، بعيدة الغور والقرار، فلعلها تعود إلى يوم كنت طينة في بد الله، وكان النسيم التي جعلت من الطينة إنساءً ما كانت لتنزيف تلك المودة غير تأصل وجمال وقادة، حتى أنها تبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيبام. فإذا ما انتهجت عن الصخور، أو انتهجت عن، ثم أتيح لي أن أعثر على واحد منها أينما كان، ومهمه يكن شكله أو حجمه أو لونه، أحسست جذلًا في دمي، ويهجة
في عيني، ودعا في مفاصل يتدفعني إليه، فإذا تمكنت من لمسه لست برفق ولهدئة ومحبة، وإذا اكتسبت ما ترشفه عيني من رقيق أنهه وهدوانه ورزانه وومدته.
ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذى حاجة حاجته إذا كان في قضائها خير للحاجة والاحتاج، كانت رفيعة يبيسخية على إلى أبعد حدود الرفق والسخاء، فقد باركتني ببركة لا نفاد لها من الصخور التي يندر أن يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكي عليها من أصداقها والمهجرة من أبنائها لوفرة غناها بالصخور. ففي جبهة "صين" وحده لي معن لا ينضب من الفتنة الحراسة المتهلة بغير انتظار من محاجر صخوره ونحوها، والمتفرقة على مناكب بكل ألوان الشموش والأقمار والأسماء، وهوى الهجرة وظلل السحب، وأنداء الضباب وأتتفبس القصور، وأنغام الدهور... إلخ.
ويقول جبران خليل جبران عنوان "الحروف النارية":
«أهكذا تم الرىالي؟ أهكذا تندثر تحت أقدام الدهر؟ أهكذا تطويت الأجحاث ولا تخفف لنا سوى اسم تخطه على صفحها يباه بدلأ من المداد! أين طاع هذا النور وتزول هذه المحبة وتضمح هذه الأمانة؟
أيهذم الموت كل ما نبنيه، ويذرى الهواء كل ما نقوله، ويخفف الظل كل ما نفعله؟
أهذة هي الحياة؟ هل هي مضم قد زال وانتهت أثره، وحاضر يركض لاحقًا بالماضي، ومستقبل لا معنى له إلا إذا ما أمر وصار حاضراً أو مضياً؟
أهكذا يكون الإنسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيمات الهواء فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن.
لا لعمرى. فحقيقة الحياة حياة. حياة لم يكن ابتداها في الرحم، ولن يكون متئها في اللهد، ومما هذه السنوات إلا حظًا من حياة أزلية أبدية. هذا العمر الدنيوي مع كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت المخفية، حلم ولكن كل ما رآه وفعلناه فيه يبقى بقاء الله.»

107
فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا، ويفضّل صدى كل قبّة مصدرها الحبّة، والملائكة تُحصى كل دمعة يقطرها الحزن من مايæینا، وتعيد على مسمع الأرواح السابعة في فضاء الالهاء كل انشدودة أبدعها الفرح من شواعرنا.

» هناك في العالم الآخر سترين جميع توجيهات شواعرنا، واهتزازات قلوبنا.

وهكنا ندرك كنه ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط.

» الضلال الذي يدعو اليوم ضغطًا سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم.

» الأنعاب التي لا تكافأ عليها الآن ستجين معنا، وتذيع مجدنا، والأرزاء التي تحتمها ستكون إكيللاً لفخرنا.

» هذا ولو علمك كيس ذلك البدء الصادح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال في قلوب البشر لقال: اخفروا على لوح قبرى: هنا بقايا من كتب اسمه على أدم السماء بأحرف من نار(1).

ووافخ أن ميخائيل نفسه وجرن خليل جبران لا يريد أن يؤدي إلينا فكرة ما. إنما يريد أن يعرض علينا خاطرة شعرية أو عدة خواطر، انتشرت بها أحاديثها كما يفعل الشاعر بإحساس ما في سيرة لفظية تتساب كانيابه، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية.

وهنا لا شك اختيار للصور والظلال، ومراعاة للإقام، لأن هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصو أن يستنفدها، ولا يحتاج إلى إيقاع النظم الواضح المقسم، لأن طبيعتها أقل انفعالا، بحيث ينفي في هذا الضرد من التعبير.

أما الملاحة فلها شأن آخر. إنها تشرح فكرة وتقيد لها الأسنان، وتعتاض عن اللطف المصور باللفظ المجرد، وتغنى فيها المعاينة المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال.

1) تعليقا على قول كيس: اخفروا على لوح قبرى: هنا بقايا من كتب اسمه بعاء.
ومثلها هو سائر ما نكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية، فهي بحث قصير.

وهل أن النموذجان يصوران طبيعة المقالة:

يقول العقاد بعنوان "الأدب والملاحب الهدامة":

"من العناية الضائعة تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع من الأدب وإنكار نوع آخر، فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب أن ينطوي فيه.

قيل مثلًا أن الأدب ظاهرة اجتماعية، أو يقال إنه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية أو غير ذلك من الظواهر المختلفة، ولك أن تقول عن ظاهرة من الظواهر أو عنها جميعًا: حسن ثم ماذا؟ فلا يسع صاحب التعريف أن ينتهي بل إلى باب مغلق على نوع من أنواع الأدب.

ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب.

قل مثلًا إن الأدب ظاهرة اجتماعية، فماذا في هذا؟

"إن المجتمع لا يستفاد أغرضاً ومقاوضة في أربع وعشرين ساعة، ولا في سبعة أيام، ولا في عام أو بضعة أعوام.

ومن الجائز أن ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه ظاهرة، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا يعرفها اليوم ولا يعرف سلفاً كيف تكون.

وليس أصير بالمجتمع مثلًا من قطع النسل، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبه، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجًا على نظام الزواج في المجتمع، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات، فيصبح على هذا الاعتبار أن يكون تشجيع الصراع ظاهرة اجتماعية وديليًا على مرض الاجتماعي يحتاج إلى العلاج.

109
فإذا قلت أن الأدب ظاهرة اجتماعية فما الذي أحثناه بهذا التعريف؟ وما الذي حرمناه؟

بأ ل أن المستطيع أن يشيد بالأدب الذي يسمونه أدب البرج العاجي ولا يخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية.

فإذا جاز في المجتمع أن تعرّض حديثة للنطة لا تزور فيها القمح والشعير ولا تعرّض فيها التفتاح والكمثرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه أن تنظم الشعر وصفًا للزهراء والباساتين.

وإذا جاز في المجتمع أن تنشئ مصلحة للأثاث لني تعتبرها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه أن تصف أبا الهول بقال أو عدة مقالات، وجاز فيه أيضًا أن تحتكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل.

ومن السخف أن يقال إن الطبقة الحاكمة هي التي تتحرّف بالأدب عن خدمة المجتمع خدمة مصالحها وطيبها. وإن الأمر لو وكل إلى الشعب لما نظم أحد شعرًا ولا كتب حرفًا في غير القروء والكساء والدواء وما يلحق بهذه الأشياء.

فقد عرفنا الأدب الشعبي بمصر بسعة قرون متوالية، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك المواضع، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الإنسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الأوقات.

على أي موضوع كان الأدب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة؟

إنّه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزنناتي خليفة والزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز.

وقد اختلطت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية إلى الأيوبيّة إلى دولة المماليك إلى الدولة العلوية.

واختلطت الأحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة الشرق والمغرب إلى انقطاع الصلة بينهما إلى نشأة الزراعة القطبية إلى تجديد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية.
وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي، وقصة الرازم سالم على نسختها الأولى، وقصة اللدوم والتباعه مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة أو أربعة قرون.

» هذا هو رأى الشعب في الأدب الشعبي، لاسلطان عليه للطبقة الحاكمة لأن هذه الطبقة الحاكمة كانت تحيل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها، ولأن قبائل بنى هلال وبنى تغلب وبنى من شتات من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة، ولا كانت الدولة الحاكمة معترضة بهم أو جارية في نظام المجتمع على مثالهم.

فماأذا أقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يل سماعا سبعة قرون أو تزيد؟ و إذا كانت الأفلام والروايات المسرحة في قضية المخرجين وكان المخرجون في قضية رأس المال فشاعر الريادة الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء إلى مطلع الفجر تراه في أي قضية كان؟ وما هي المناورات المصرفيّة أو البرجوازية أو الحركية أو الاسترخائية التي كانت تثير من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والفول المدمّ إلى الكلام في البطولة والغزل وزغرام مرعى وسعدى وآخرون وأخريات؟

» إن هذه الملاحم حقيقة واقعة، وإن غرام الشعب بها حقيقة واقعة، وإن ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والأحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة.

فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعية وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف وإعماله غاية الأعمال؟

» أليس المصوصود بالأدب الشعبي أن يكتب بلغة الشعب؟

» أليس المصوصود أن يلقي القبول والإقبال عند طبقة الشعب؟

» أليس المصوصود به أن يصدر من جميع الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين؟
«اليس المقصود به أن يأتي طواعية من الناظم إلى المستمعين بغير تسليط ولا إكراه؟»

بل... وكل أولئك كان موفورًا للملاحم الهلالية وما جرى مجراها، فلمذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول والمسمس، ومن الذي إكره الشعب على طلب هذه المعاني والإعراض عما عداها؟

جواب واحد ولا سبيل إلى الجيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظ بها أصحاب الأمر والنهي في تعريفات الآداب.

وذالك الجواب هو شعور الإنسان.

فالشعب «إنسان» قبل كل شيء، ونفس الإنسان تهتز في كل زمن لأرثية البطولة والغزل، وترفع في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن، كيفما اختلفت الطبقات الحاكمة، وافعت أحوال المعيشة، وأختلف الناظمون والسمعون.

«قد كان الشعب يستمع إلى ملاحم أبي زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام، وكان يستمع إليها وهو مهدد بالمجاعة والدواء، ولم يكن من هم الحاكمين أن يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا أمامهم قوة المجازفة والهجم على الموت والخطر، ولم يكن من هم الذين يمضون معركة من هم أبو زيد ولا يسمعون باسمه، بل لعلهم منعوا الجلوس على القهوة التي تشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات ممأة للضوضاء والشداء، وهم لا يدركون من أسبابه الكثير أو القليل.

ثم بطلت ملاحم أبي زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر في البراري الأمريكية، أو خلفتها بطولة العصابات في المدن الكبرى، ولم تكن لرعاية البقر ولا للعصابات دولة تروج لها الدعوة في وادي النيل، ولم يكن إقبال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لأنه (تأمرك) بعد أن ثار، وإنما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل كما كان، لأنه حياة يفهمها الحي كائنًا ما كان القائلون والممثلون.

وإذا انحدرنا من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والنبات.
فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور؟

إذنا تتشبث في هذه اللحظة رفأنا من أصحاب البرجوازيات والاسترخائيات، والانتعاشات قد شال بأنه وصفر خده وامتلاع ع-Jun
وأمثال هذه الأسئلة الفضولية ويخفي عليهم إن الأمر متعلق باللحاق والتناسل ووفرة الغذاء في الربع!

وأفادهم الله وإن لم يفيدونا شيئاً.

ولكنهم مسؤولون بعد ذلك: لماذا يغني العصفور يا ترى إذا شبع؟ أليس الشبع هو المقصد وفيه الكفاية؟ ولماذا يغني إذا استغز؟ أليس الطرز جمعية هناك؟ ولماذا تضيع الطبيعة وقتها في تزويج أوراق الفول؟ أليس هذا ترفاً برجوازيًا استرخائيًً
مظوريًا إلى آخر هذه المسويلات؟

ما عهدنا أحدًا في تاريخ الإنسان حطة دون هذه الحطة التي يهبثر إليها. متفخرين بكربلاء الجهل، من يسرون أنفسهم بالتقدّمين.

ومما عهدنا أحدًا أشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب ويجمّعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور. فإذا كان المجتمع «الراوسالي» يفسّر على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأحفظ من ذلك قسوة من يجرده من الشعور الإنساني ويفرض عليه أن يجهل معاني البطولة والعاطفة لأنه فقير. وإذا كان المجتمع «الراوسالي» يفرض على الفقير أن يعمل لقوته فأحفظ من قسوة من يفرض عليه أن يقرأ لقوته وتقبض لقوته وينام ويصحو ويحلم ويальн لقوته، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في الفن ولا في الأدب ولا في الواقع ولا في الخيال.

الكد كان أجهل جاهل من المستمعين إلى ملامح الهلال والزير سالم إنسانًا أكرم من هؤلاء التّقدميين الذين يرسمون للأدب طريقه وللحياة طريقها. وهم عالمة على الأدب وعلى الحياة.

وسيداد تعريف الأدب على ألف صورة: مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة ومسألة حركية أو سكونية تارة أو تارات. ولكنه لن يتمثل بذلك عن موضوع

113
ولن ينقطع الموضوع، ولكن يكون أديباً ما لم يكن له نصيب من شعور الإنسان، وبهذ
المشاعر يحدثنا القطب الشمالي فيحدثنا عن قرب، ويروي لنا خبر البطولة فيوريو لنا خيراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير، ويدير لنا الزهرة فلا يقول له قائل حي: دعها وأذكر قدرة القول الملمس، مادام إنساناً يرجع إلى نفسه، فيلمت نبت الفول وزهرته من ثمرة الحياة.

ويقول المؤلف بعنوان "منهج الأدب الإسلامي".

الأدب، كسائر الفنون، تعبر موج عن قيم حية ينفع بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس، ومن بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ولكنها في حال تبتثق من تصوير معين للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض.

ومن الحب أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامة من القيم التي تحاول التعبير عنها مباشرة، أو التعبير عن وقعها في الحس الإنساني، فإننا لو أفلحنا. وهذا متعذر في تجريدها من هذه القيم، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية، أو خطوط جوفاء، أو أصوات غفل أو كل صماء.

كذلك من الحب محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض، ويستوى أن يشعر الإنسان بأن له تصورًا خاصًا للحياة أو لا يشعر، لأن هذا قائم في نفسه على كل حال، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره. ويلون تأثيراته بهذه القيم.

والإسلام تصور معين للحياة، تبتثق منه قيم خاصة لها، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان، إذا لون خاص.

وأهم خاصية للإسلام أنه عقيدة ضميمة جادة فاعلة خلقية مشتركة، كمال فراغ النفس والحياة، وتستند الطاقة البشرية في الشعور والعمل، وفي الوجدان والحركة، فلا تبقى فيها فراغًا للقلق والخوف، ولا للتأمل الضائع الذي لا يشع سوى الصور والتأملات.

وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والاشواق. فكل
تأمل هو إدراك أو محاولة لإدراك طبيعة العلاقات الكونية أو الإنسانية. وتوكل
للصلة بين الخالق والمخلوق، أو بين مفردات هذا الوجود. وكل شوق هو دفعة
لإنشاء هدف، أو لتحقيق هدف، مهما علا واستطاع.

وقد جاء الإسلام لتطوير الحياة وترقيتها. لا للرضى بواقعها في زمن ما أو في
مكان ما، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح، ومن نزعات وقيود، سواء
في فترة خاصة، أو في المدى الطويل.

»مهما الإسلام دائمًا أن يدفع بالحياة إلى التجدد والتطور والرقى، وأن يدفع
بال نقاط البشرية إلى الإنشاء والانطلاق والارتقاء.

»ومن ثم فالإداب أو الفن المبتك من التصور الإسلامي للحياة، قد لا يحتل كثيرًا
بتصوير لحظات الضعف البشرى، ولا يتوسع في عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول
أن يثيرها فضلاً على أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع، فلا ضرورة لإنكاره
أو إخفائه.

"إن الإسلام لا يفكر أن في البشرية ضعفًا، ولكن يدرك كذلك أن في البشرية
قوة. ويذكر أن مهمته هي تغلب القوة على الضعف، ومحاولة رفع البشرية
وتطويرها وترقيتها، لا تبرير ضعفها أو تزينه.

»والإداب أو الفن المبتك من التصور الإسلامي للحياة قد يلم أحياً بلحظات
الضعف البشرى، ولكنه لا يثبت عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وحدة هذه
اللحظات، وإطلاقها من عقال الضرورة وضيقها. وهو لا يصنع هذا متأثرًا بالمعنى
الضيق لفهم "الأخلاق"، فإن يصنعه متأثرًا بطبيعة التطور الإسلامي للحياة،
وبطبيعة الإسلام ذاته في تطور الحياة وترقيتها وعدم الإكتفاء بواقعها في حلقة
أو فترة.

والنظرية الإسلامية لا تؤمن بسلبية الإنسان في هذه الأرض. ولا بضالة الدور
الذي يؤديه في تطور الحياة. ومن ثم فالإداب أو الفن المبتك من التصور الإسلامي
لا ينكر للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه، ولا ينكر فراغ مشاعره وحياته
بأطياف اللذائذ الحسية، أو بالشهى الذي لا يخلو إلّا القلق والحيرة والجسد
والسلبية. إنه ينكر لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة، ويبقى فراغ حياته

115
و المشاعر بالأهداف البشرية التي تطور الحياة وتراقبها، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة.

وليس الطلب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبعثق من التصور الإسلامي. فهذه وسيلة بدائية وليست عملًا فنيًا بطيئة الحال.

كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي، وإبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها. إنها هو الصدق في تصوير القدرات الكامنة أو الظاهرة في الإنسان. والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم البشر، لا يقطع من الذباب.

الأدب أو الفن المنبعثق من التصور الإسلامي أدب أو فن موجه، بحكم أن الإسلام حركة تطوير مستمرة للحياة، فهو لا يرضى بالواقع في حلقة أو جيل ولا يبرره أو يزيده حجره وأنه واقع. فمهيمنته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والإيحاء الدائم بالحركة الخالقة المنبعثة لصور متعددة من الحياة.

وقد يلتقي في هذا مع الأدب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ. يلتقي معه في حلقة واحدة، ثم يفترقان.

فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن. أما الإسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية، لأن نظرته إلى أهداف البشرية أوسع وأرقي. إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يترغب للناس بالرضى به أو التذذاه. وهو يعمل فيما يعمل. كفاكهته وتبيده. ولكنه لا يقيم حركة التطويرية على الحقد الطبقي، بل على الرغبة في تكريم الإنسان ورفعه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة، وإطلاق إنسانيته المبدعة من الانحدار في الطعام والشراب.

وجوائز الجنس على كل حال.

فالمحور الذي تدور عليه حركة التطور في الفكر الإسلامي هو تطور البشرية كلها، ودفعها إلى الانطلاق والارتفاع، وإلى الخلق والإبداع. وفي الطريق يلم بالآمل الطبقات وقوادها، ليحكم هذه القبود، ويبلغ تلك الآلام.

إنه لا يحرك آلام البشر. ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لإزالتها، لا يعتبر أن الحقد ذاته قد يحول دون انطلاق البشرية إلى آفاق أعلى.
أنا كيف يعالج هذه الآلام علاجًا واقعيًا عمليًا، لا عظيًا ولا خياليًا، فقد تعذبنا عنه في غير هذا الموضوع. إذا لم يتحسن نقله أن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه. موجه بطبعية التصور الإسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها، وموجه بطبعية الفكر الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع، والترقى والارتقاء. ولست أعني التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ، إلا أعني أن كيف النفس البشرية بالتصرح الإسلامي للحياة، هو وحده سيبقى صورًا من الفنون غير التي يلبسها إياها التصور المادي، أو أي تصور آخر، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيرًا عن النفس، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة.

وأخيرًا فإن الإسلام لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبير عنها هذه الفنون. ويقيم مكانها في عالم النفس. تصورات قيما أخرى قادرة على الإبحار بتصورات جمالية إبداعية، وعلى إبداع صور فنية أكثر جمالًا وطلاقة، تبثق إبداعًا ذاتيًا من طبيعة التصور الإسلامي، وتكيف بخصائصه المميزة.

**

وكان البحث الطويل، كهذا الكتاب مثلاً، فهو بحث عن "النقد الأدبي" ولكنه يتناول الموضوع من جوانب متعددة، يتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمة لنتائج متدرجة تصل إلى نهايتها في نهاية الكتاب.

الفارق بين البحث الطويل والمقالة، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب، يصل القارئ إلى نتيجة عند فراشته من المقالة. أما البحث الطويل، فكل فصل فيه يعالج جزءًا من الفكرة، ويجلب مقدمة للفصل الذي يليه، وجميع فصوله متعامدة.

وكان البحث طويلًا أو قصيرًا يقف في آخر صفوف الأعمال الأدبية، ويكاد ينسخ منها، ولا يمسك به في الصف إلا أن يحتاج على تجارب شعورية، كما في البحوث الأدبية، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجرد. أما الخاطرة فداخلة في صميم "العمل الأدبي" كالقصيدة سواء سواء.

117
قواعد النقد الأدبي
بين الفلسفة والعلم

الأدب واحد من الفنون الجميلة: الموسيقى والتصوير والنبت والآداب(1). وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية". فغايتها الأولى هي التصوير والتاثير: تصوير المشاعر والأحاسيس والوجودات التي تخلل نفس الفنان. والتاثير في اليمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحساسه، وتعد نفوسهم تمثل التجربة الشعرية التي عاناه.

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر. فهي في الموسيقى أصوات ومسافات، وفي التصوير ألوان وخطوط، وفي النحت أحجام وأوضاع، وفي الأدب ألفاظ وعبارات.

ونظرًا لأن هذه الفنون جميعًا ترجع إلى أصل واحد من الشعر، وجميعها خرج واحد هو التأثير، فقد قامت بعض الأبحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال.

وحيما كانت الفلسفة هي السيطرة على التفكير البشري مال بعضهم إلى إقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة، كما صنع أفلاطون ومن بعده أرسطو-على ما بينهما من اختلاف في النظرة والحكم، ولكن اتجاههما معًا كان اتجاهًا فلسفيًا. وقد ظل هذا الاتجاه مسيطرًا حتى عصر النهضة حينما بدأ "العلم" يشارك الفلسفة،

(1) المعترف أن "الشعر" خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف. ولكن ينبغي أن تكون أن بقية فنون الأدب تشارك مع الشعر في حدود واحدة، يجعلها فنًا من الفنون الجميلة، فكلها "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية". 

119
النظرية مكانتها ومركزها. ثم تنفرع اتجاهاته فيتجه اتجاهاً طبيعياً، واتجاهًا بيولوجيًا،
واجهاً نفسياً.
وفي كل مرحلة من هذه المراحل، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر
البشرى أو مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية، كانت قواعد النقد
لفنى تتأثر بهذه التيارات، وترز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكري
الأعم.
أما في النقد العربي فقد حاول قديمة بن جعفر (وأخف)، أن يقيم قواعد النقد
على أسس فلسفيّة ومنطقية. ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في
النقد بشكل منظم. ولكن لم يتابعه أحد فريق المحاولات، في خطواتها الأولى، التي
كانت بالقياس إلى زمنه خطوات كبيرة. فلم تبدأ النهضة الحديثة عندنا تأثراً
قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوروبا، فظهر كتاب "الادب الجاهلي" لطه حسين
متأثرًا في اتجاه البحث لا في طريقة بفلسفة ديكارت. كما ظهر للعقاد كتاب " ابن
الرومي. حياته من شعره" متأثرًا بالباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية.
وظهر كتاب "فجر الإسلام" لأحمد أمين متأثرًا بالطريقة التاريخية، وبدأت مثل هذه
التأثارات في كثير من الكتب النسخ العربية.
ولنعد إلى أول الحديث، فنذكر أن بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد
لفنى، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى
العلم في رأي بعضهم أن تقام تلك القواعد على أسس العلم، وبخاصة علم النفس
في الأيام الأخيرة.
ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغرب في تطبيقه. وسنناقش هنا
باختصار كلا من هذه الاتجاهات (بالتفصيل متروك لكانه في القسم الثاني من هذا
الكتاب) قبل أن نتحدث عن: مناهج النقد الأدبي.

* * *
إن إقامة قواعد النقد الفني على أسس من الفلسفة قد يجدي في توسيع أفق
النظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة، متصلاً بواقعاتها العليا، وأهدافها العامة،

١٢٠
وله شأنه الخاص في تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية. وهي مادة الفلسفة الأصلية. ولنها فيما عدا هذا غير مأومة ولا مضمومة. وحسبنا أن نضرب مثل بما أدت إليه نظرة أفلاطون الفلسفي إلى الفن ونظرة أرسطو. فبناء على نظرية أفلاطون في "المثل" القائلة بأن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من الأفكار التي تمثلها، وهي "المثل". رأى أن "الأشياء" تقليد للمثال، وأن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للأشياء هي تقليد للتقليد فلا حاجة إليه. وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود. والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حيّر، لا ضرورة لوجوده في "المدينة الفاضلة".

نعم إن تلمسه أرسطو قام بالنافج عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضًا. ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعد شعراً. وهو أصل ألوان الشعر في الشعرية. ولذلك قال إن الشعر حكايته لأعمال الرجال، وإن الشاعر لا يجوز أن يتحدث عن نفسه!! وهذا خطأ جسيم. نشأ من الفلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزاع العلمية البيولوجية، فقسم الفنون أقسامًا حاسمة، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان. وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتمادًا ظاهرًا على الموسيقى، فصار ضريرًا من الموسيقى لا من الشعر. نشأ أحكام الفواصل في ذلك بين الأنواع إن ذلك ينكر هنا إلى محاولة "قدامة" في تقسيم الشعر إلى ثمانية أضرب تقسيماً منطقياً وإقااعة قواعد الجمال فيه على أسس عقلية تفسد الشعر إفسادًا.

وهذه الأمثلة كافية لظاهرة الخطأ في إقامة قواعد النقد الفني على أساس "الفلسفة" أو "النطق". أما ربط هذه القواعد إلى فلسفة الجمال بحذاء، فالواقع أنه لا يمر شيئًا غير توسيع آفاق النظر إلى الفن والجمال. أما إذا أريد أن تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحًا فстанавливаً عكسية، فنظرات الجمال لاتزال غامضة، يصعب فيها التحديد والإيضاح، وربط النقد الفني إليها لا يقربنا إطلاقًا من ضبط قواعده، وتوضيح حدودها!!

أما الاستعانة بطريقة البحث العلمي، ونظريات العلمية، فلهمها فائدة فهمًا بلا شك. ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، وأن هناك اختلافًا أصيلًا بين الطبيعين يحسب حسابه عند التطبيق.
ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لأن مادته التي يعالجها تbeschäft بالمادة التي يعالجها الفن، وهي الشعور، والتعبير عن هذا الشعور. ولكن يجب ألا تغفل غلطة بعض النفسين التي دعاهم إليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس. هذه الغلطة هي محاولة التعميم على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة.

إن المادة التي يشغل فيها العالم الطبيعي هي الأجسام الجامدة. فمن المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد حاسمة، لأنه يملك أن يخفض المادة إخضاعًا تمامًا لتجارب العمل. وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الأحوال تصرفًا واحدًا داخل العمل!!

والمادة التي يشغل بها العالم البيولوجي هي الأجسام الحية، وهذه من المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد شبه حاسمة، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب العملية محدودة، فالحكم الحاسم عليها معقول.

أما المادة التي يشغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والأحاسيس والمدركات.

هي الانتفاعات والاستجابات. ويكاد يكون من المستحيل أن يتم التجربة بجميع الظروف والملابسات، وأن يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي أو العالم البيولوجي. فالحكم الحاسم والمدركة عرضة للأخطاء الكبيرة.

فمن الواجب ألا يتدفع النفسين في هذه الأحكام.

وإن ليكون من الخطا الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على أساس علم لا يستطيع الحكم فيه بشيء ألا وحنا احتمال أن تظهر وراء هذا الجرم حالات لا يشملها، وقد تغيره من الأساس.

**

وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك، ولكن في حدود خاصة، لأنها لا تملك وحدها، ولا بإضافة الدراسة النفسية إليها، أن تفسر لنا العمل الفني تفسيرًا كاملًا، وإن أوضحت بعض الملاحظات التي أباحت به ودفعت إلنا ولونته. ولعل المثال هنا يكون أكثر إيضاحًا.
قبل الدراسة التاريخية للفن إلى أن تعد ظهور الفناء وعمله حادثًا تاريخيًا تدفع إلى الظروف التاريخية العامة، وترمز البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها.

وتم دراسة النفسية إلى أن تعد الأثر الفني ظاهرة من ظواهر الحال النفسية للفنان، واستجابته معينة لانفعالات معينة؛ وتوفر الدراسة التحليلية فيما تسمى بـ "العقد النفسية" للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجده وتكونه.

وقد سلك العقاد في كتابه عن "شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة" الطريقين معًا، فأثبت أولاً أن الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الأوان. وأن عمر بن أبي ربيعة لبي هذه الحاجة تلبية طبيعية. بهذه يكون الشاعر ظاهرة تاريخية. ثم تحدث عن "نفس" عمر بن أبي ربيعة وظروفها. فأثبتت له "البيئة الأنثوية" وأنه متغزل لا عاشق، وأنه ابن بنته المريرة متتأثر بها في ميوله وأفهائه.

وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكيه.

والحكم إلى هنا صحيحة ومأمومة لأنها لم تتجاوز دائرتها. وهي عرض البيئة التي نشأ فيها الفناء. ولعل أن أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تعليم "البيئة النفسية" للشاعر ومقوماتها لفسحت في ذلك تجاوزها حدودها المامومة.

فكل الظروف لا تبين لنا ماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه، وهو ليس مجرد بين الذين تنظر عليهم هذه الظروف وتتوفر فيهم الطبيعة الأنثوية.

الذي سر الموهبة الفنية الذي لا تصل إليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية.

وقد نقول مثلًا: إن الشاعر معنى حب الاستعالة. وقد يكون هذا هو مشأ فخره في كل شيء، وقد تعالَ به ميوله إلى كثرة التصغير في الهمجاء مثلًا كما صنع العقاد. ولكن هذا لا يعلم لنا عبرية المتنبي ولا يفسرها، فلماذا كانت طبيعته الفنية

(1) فريد يقرر أن التحليل النفسي لا يمكن أن ينطوي على طبيعة الإنتاج الفني، وهو نفسه في دراسته لليونادو لم يدرس فيه الإنسان ما هو فنان بل درس الفنما هو إنسان.

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة 1942.
من هذا الطراز وفي هذا المستوى؟ بل لا يعالج لنا كثرة التصغير في شعره، فلماذا اختيار هذا الأسلوب للتعبير عن تعاليه واستصارته من دونه. وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه. أن أتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلمه الدراسة النفسية، ولكن نوعها ودربها وأسلوبها الخاص. كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً.

وقد حاول أمين الحولي مثالاً أن يرد إتجاه المعرفة إلى عوامل بيوغرافية في جسمه وعوامل نفسية في شعوره منشأ العوامل البيولوجية. ولكن ماذا أبدانا هذا في دراسة طبيعة المعارف الفنية لا شيء. فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني. (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع). أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني أيضاً فهي خارج الدائرة كذلك.

وعلنا ننتهي من هذه الأمثلة إلى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صد النقد الفني. فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني أو إلى العمل الفني ذاته، ولا بد من استخدام الوسائل الفنية البهمة المعتمدة على الشعر والذوق، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء.


ثم نعود إلى اصطلاح "قواعد النقد الفني". فما هي هذه القواعد؟ الواقع أن هناك شيئًا من التعقيد، فكلما فن من هذه الفنون قواعد خاصة به، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة. واختلاف الأدوات يقتضى حتمًا اختلافًا في طريقة تناول الموضوع، بل في اختيار الموضوع ذاته. ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني.

يعبر الأب بالألقاب والعبارات، ويعبر التصوير بالألوان والخطوط، ويعبر الموسيقى بالأصوات والرسوم، ويعبر النحت بالأحجام والأوضاع.

وتتحكم الأدلة في اختيار الموضوع. فالابد بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة.

١٢٤
سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج، أو حركة شعورية تتم في الخيال. وهذا يتضمن مع طبيعة التعبير اللغوي بالأخلاق المتباعدة في القصص، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتحركة في الزمن، ومن هنا كانت موضوعات الأدب: الشعر والقصة والأقصوصة والتأويل والترجمة والختام والمقولة والبحث، كلها حركات في الطبقة أو في الشعر.

وهذة الخصائص تظهر واضحة عند الموازنة بين الأدب والتصوير والملك.
فلصور لأن ألوانه وخططه ثابتة ومحدودة المكان، يختار الموضوعات الثابتة في المكان. يختار المناظر والمشاهد. فإذا أراد التعبير عن الحواس شعورية ومعنوية المجردة أحادها مناظر ومشاهد ثابتة، لأن الأدوات المبسطة له تحميل عليه هذا دون سوء والمثال كذلك، بل في حدود أكثر من حدود الصور، لأن أدواته ومراضله أقل مرونة من أدوات المعصور. ولهذا، وتخيل مثلاً أن مصوراً أو مثالاً حاول أن ينشئ قصة أو ترجمة حياة أو تأويلت إلخ تصور مستحيل، لأن هذه الموضوعات حركات متحركة، ليست مناظر ثابتة.

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والملك.
ولكنها مقيسة بقواعد الصوت، وطبيعة الآلات، فموضوعاتها غالبًا هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تحدد فيها المعاني، ولا تتوقف على الجزئيات المتباعدة كالموسيقى الأدبية. ولكن شاركت الشعر بعض موضوعاته، وموضوعات الأدب الأخرى لا تحاولها الموسيقى.

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالإيقاع الصوتي والإيقاع المعين متساويان في الأدب. وهما جزء أساسي في التعبير، لأن الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الأدبي، والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع يتولى العين تمييزه أبدًا الأذن، وترسم في تناسق الألوان والخطوط. وكذلك في النحت فهو ملحوظ في الاحتفالات والأفكار والأبعاد. ولكن الإيقاع في هذه المواضيع وبذلك مجازي. وقد استخدم لفظة بدل لفظة "التناسق" وما زال لكل فن خصائصه، والإيقاع بعث الكيفي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى. ويتحقق جزئيًا في أوزان الشعر وتغييم النثر.

125
ومن ثم الاختلاف الأداة في الفنون ينشأ عن اختلاف الموضوعات المحتوية لكل
فناً، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تحدث فيها، وتتمكن جميعها التعبير عنها،
ولكن ذلك لا يمكنه الفوارق بينها، ولا يسمح باختلاف قواعد النقد فيها. فالآداب كما
أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والتعبير فيه.

ولنفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الأربعة أن
تتناوله بالتعبير. فهى الأدب يتاح للأديب أن يبدأ موضوعه من أول منظر فيه. فقد
يفض السكون الذي يسبق العاصفة، ويتماول مظاهره في الرياح والشجر، وأنفاس
الهواء والأحياء. ثم يفض الهبوط والغبار الثائر والريح الغاضبة والشجر المجنون
الحركة، والأحياء المذعورة الباردة.. إلى آخر مظاهر العاصفة المتانة. وقد يستمر
فيصير استنارة الرياح وعودة الهدوء واشتتام السكون، وقد يربط بين مظاهر
الطبيعة ومشاعر النفس.. إلى نهاية الجريزات والتفصيلات التي تتناولها العنوان.

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له أن يراعى دلالات الألفاظ اللغوية ودلالة الجمل
البيانية، مع إيقاعها الموسيقي في الأذن، والإشاعات الخيالية التي ترسم الصور
والظلال من وراء الألفاظ والعبارات، ليستطيع أن يعبر تعبيرًا كاملاً عن المشهد في
الطبيعة، وعن التأثرات الشعورية المصاحبة له في النفس، وينقل إلى الآخرين هذا
كله، ويتغير في نفوسهم الفعلًا معيّنًا ناشئًا من إيحاء التعبير المؤثر.

فإذا شاء المصوّر أن يعبر عن العاصفة، لم تكن الفرصة متاحة له لتناول
موضوع بدل هذا الترتيب التسلسلي، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج إلى عشرات
اللوحات المتتابعة، ولفشل بعد ذلك نشأً ذريعةً لأنه أراد التعبير عن الحركة
المتناسبة، ومجالها هو المشاهد الثابتة. وطبيعة الأداة الميسورة له لا تسمح له إلا
باختيار منظر ثابت واحد يوجى بالعاصفة في ملحمة. فقد يختار مثلًا منظر الهبوط،
فيرسم إنساً قاً قاد الفете ملبسها في حركة عصبية في اتجاه الريح وذلت ملامحه
النفسية على العاصفة. وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة أو طائر مهيب
الجناح يحتى للعاصفة. ثم يجد في الأوان ما يعبر به عن المنظر الحسي والأثر
 النفسي معًا. ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير.

وليس هذا إلا مثالاً بطبيعه الحال. فالتصوير في هذا الموقف اتجهات شتى،

126
ولكنها جميعًا مقيدة بهذه القيود! قيد اختيار منظور ثابت واحد من مناطر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها، وقيد التعبير الكلي في حفظ عن شئ التأثرات المصاحبة للعاصفة، وقيد الاستعاضة بالألوان والخطوط عن المعاني والإيقاع.

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحاتين أضيق، ووسائل التعبير في يده أقل. فليس في يده إلا مادة جامدة أسدها محدودة، كما أنه محدود من تعدد المناظر الجزيئية الدالة في اللوحة الواحدة، فهو مقيد بقيود المصور نفسه، مضافًا إليها حرومانه من اللون وعدد المناظر.

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طاقة من التصوير والنحت، ولكن الأداة المسيرة للموسيقى، وهي الأصوات والمسافات تعين طريقه، وهو لا يملك إلا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة، تحتد الأثر النفسي الإجمالي الخاضع، لأنه لا وجود للدلاليات العنوية الجزيئية في الأنغام بصفة كاملاً. حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بدوار المثليين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود.

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث في النفس أثرًا مساويًا للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي، أو فائقًا عنه. ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الأثر مختلفه عن الآخر، لأن طريقة الأداء، أي طريقة تناول الموضوع والسير فيه، مختلفة.

ولما كان النقد لا بد أن يتناول طريقة استخدام الأداة الخاصة بكل فن، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه. وكلاهما ذات قيمة أساسية في الحكم. فلا بد أن تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزيئي على ذات العمل الفني، وإن صلحت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة العامة للفنون. أي لدراسة الأطر وحده لا ذات الموضوع.

* * *

لا بد إذن من إفراد الأدب بقواعد نقد خاصة به تتمشي مع أدواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات وطريقة تناول الموضوع والسير فيه.
على أننا نعود مرة أخرى فنجدننا في حاجة إلى تفصيل خاص في قواعد النقد الأدبي. فليس الأدب فناً واحداً إذا هو فنون كشيئ: شعر، متون الألوان، وأقصوصة وقصة ورواية وتلميذة وخرائط ومقالة وبحث. . . ولكن فن من هذه الفنون طريقة وموضوعاته. وعلى هذه الأساسين تقوم قواعد نقد الفنية، إذا أردنا الدقة في التطبيق.

ومن هنا تتبسع قيمة الطريقة التي اتبعتها في الفصول السابقة. فهي الطريقة التي تواجه كل فن من فنون الأدب بنظره خاصة تناسب طبيعته وأدائه، ولا تقوم على هامشه ومحيطه. وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الأدبي للذات الموضوعي الأدبي.

أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فتكتشف منها بأن تكون إطاراً للعمل الأدبي، تعين على فهمه وفق ظروفه، ولكنها لا تعني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر إلى قيمة الشعرية وقيمته التعبيرية مباشرة.

وليس في هذا إطار لقيمة تلك البحوث وأهميتها. . من استخدمت داخل حدودها المأمونة وفي مواضعها المناسبة. فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الأدبي من جميع نواحيه.

هذا بيان مجمل لا بد منه قبل الحديث عن "مناهج النقد الأدبي" في القسم الثاني من الكتاب، بتوسع وتفصيل.
مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للندق الأدبي، يجب أن نحدد وظيفته وغايته، وكل تحديد أو تعريف في هذا المجال مفروض سلطًا أنه لا يستقصى جميع الحالات، ولا يهدف إلى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البديعة. إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات، وإعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الإمكان.

وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية لطبيعه الأدب المرنة.

ولكن هذا الاحتضار الواجب نستطيع أن نقرر أن غاية النقد الأدبي ووظيفته تتلمح فيما يلي:

أولاً: تقوم العمل الأدبي من الناحية الفنية، ويبيان قيمته "ال الموضوعية" على قدر الإمكان، لأن "الذاتية" في تقدير العمل الأدبي هي أساس "ال الموضوعية" فيه، ومن العبث محاولة تجريد الناقد. وهو ينظر إلى العمل الأدبي فيقومه من ذوقه الخاص، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل. هذه الاستجابات التي ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبي نفسه، ودحك من الحالة النفسية الوقتية التي يكون فيها الناقد حظة نظره في هذا العمل.

كل هذه عوامل تجعل التقييم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد. وهذا ما يسميه "الذاتية" في النقد. ولكن من المستطاع، وفي هذه الحدود، أن نتخذه الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم "ال الموضوعية" كما أسلفنا. وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبي الذي ينظر فيه، وأدواته البسيطة له، وطرائق تناوله والسير فيه، وقيمته الشعورية وقيمته التجريدية بوجه عام، فيبه كله هذا إلى محاولة الخروج من تأثر الشعرى المبهم، وإلى ضرورة إشراك الآخرين معه في الأسباب والمقامات التي تدعو إلى إصدار حكم ما، وبذلك يخرج - بقدر ما تسمح طبيعة
الموقف - من الذاتية الصامتة المعتمدة على الشعور المرئي، إلى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الأدبي ذاته.

ثانياً: تعني مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب. فمن كمال تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، أن نعرف مكانه في خط سير الأدب الطويل، وأن نحدد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله. وأن نعرف: هو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد؟ وهل ما فيه من جدة يشع لى الوجود؟ أم هو فضيلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئًا؟

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبي في ذاته. كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة. ويتبع إلى تبع فنون الأدب ومذاهبها واتجاهاتها وأطرارها، وتقتضى دراسات عامة مستفيدة دقيقة، مضافة إلى الدراسات الخاصة في الأدب والذوق الأدبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الأدبي.

ثالثًا: تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه. وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الأدبي من الناحية الفنية. فضلاً على الناحية التاريخية. فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي من البيئة وماذا أعطى لها. وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع، ومدى الاستجابة العامة للبيئة.

تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عما أديباً ما. أما مدى تأثيره في المحيط فمعروفه كذلك ميسورة إذا كان هذا العمل الأدبي قديماً مضي عليه من الزمن ما يكفي للحكمه. فأما بالقياس إلى الأعمال العنصرية، فتحديد أثارها مسألة متروكة لضمير الغيب، ومن سبق الحوار أن يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية، وكل ناقد يجب أن لا يتردد في تنبؤات من هذا القبيل، ليحكم حكماً تاريخياً على الأجيال القادمة، وحسبه أن يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية، ومن ناحية ما أضافه إلى تراث الأدب، ومن ناحية تأثره بالمحيط، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد. وهذا وحده يكفي!

رابعاً: تصوير سمات صاحب العمل الأدبي. من خلال أعماله. وبيان خصائصه...
الشعرية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال، ووجهتها هذه الرؤية المغنية. وذلك بلا تكلف ولا تكلف، ولا جريء كذلك حاسم.

وما يدعو إلى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الإنسانية وأصغرها لا تتبع من مؤثر واحد، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة. فال النفس الإنسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعة كله. وهو مجموع متشابك معقد، موغل في التعقيد. ومن المجازفة للروح العلمية ذاتها، الجزم بأن مؤثر واحدًا أو عدة مؤثرات متفردة هي التي سببت استجاباته ما. فما بالك بالعمل الأدبي الذي يتطور تحته عوامل ومؤثرات شتى، يصعب على أي ناشد الاهتمام إليها جميعًا، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً، وxzاخًا للتحليل النفسي في أكبر عمل أخصائي.

وذلك كله فضلاً على أن الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو إنساني في العمل الفني، ولا تكافل الدخول في أساس «الطبيعة الفنية». وهذا أكبر أستاذ في مدرسة التحليل النفسي شرويد يقرر «أنه لا يدرس الفنان في الإنسان ولكنه يدرس الإنسان في الفنان (1)» كما تقدم.

**

إذا عرفنا وظيفة النقد وغايته في هذه الحدود التقريبية أمكن أن نعين مبادئ النقد التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات.

وقبل أن نعين هذه المبادئ ينبغي أن نبني مرة أخرى إلى أمرين: الأول أن الفصل الحاسم بين هذه المبادئ وطريقة لها ليس بمستطاع. والثاني أن هذه المبادئ مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقديرها تعويماً كاملاً، فإيضاً أحكامه على الأخر لا يكون إلا في الوضع الذي يكون فيه أحداً أخذاً من الآخر. فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المبادئ.

و بعد هذا التنبيه نستطيع أن نحدد هذه المبادئ وهي:

1. المنهج الفني.

(1) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة 1942.
2- المنهج التاريخي.
3- المنهج النفسي.

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الأدبي، ندعو
«المنهج الكامل». ثم لنتأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعًا.

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة. ننظر في نوع هذا
الأثر: قصيدة أو أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث؟
ثم ننظر في قيمته الشعرية وقيمته التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا
الفن من الأدب. وقد نحاول تلخيص خصائص الأدب الفني: التعبيرية
والشعرية: من خلال أعماله.

ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا: الغاية الأولى تحقيعاً كاملاً، ويشترك في
تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى.

ويعتمد هذا المنهج أولاً على الأثر الذاتي للناقد. كما أسلفنا. ولكنه يعتمد ثانية
على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار. فهو منهج ذاتي
 موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب، وطبيعة الفنون على وجه
العموم.

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب.

ويعتبر اتباع هذا المنهج إلى خصائص في الناقد، وإلى ألوان من الدراسات
الفنية واللغوية، يحسن أن نستعرضها هنا على وجه الإجمال.

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثر؛ ولكن يكون هذا التأثر مألوف العاقبة في الحكم
الأدبي يجب أن يسبق ذوق فن رفيع، يتمته هذا الدوق على الهيئة الفنية اللدئية،
وعلى التجارب الشعرية الذاتية، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب البحث
والنقد الأدبي كذلك.

132
ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية. وهذه تتناول القيم الشعرية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملث ألوان وأناط من التجارب الشعرية، ولو لم تكن من مذهب الخاص في الشعر. ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموجهة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الأصول الفنية المقدرة، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطؤون ويفترون بحل الأصول.

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الأناط الجديدة التي قد لا تكون لها نظام يقياس عليها، ويكون من شأنها أن تبدد في القواعد المقدمة والأصول المعروفة لتسوس أفقاً وتفتيض إليها. وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعرية.

هذا المرونة التي تتقص كثيرون من النقاد العرب في المصر القديم، فتفتق بهم عند النماذج الأثرية من آثار الشعر والتعبير؛ فما كان متفقًا معها فهو جيد مقبول، وما شاذ عنها فهو مبعوث مرفض. فاللودون من الشعراء بدءوا يخالفون القدماء شيئًا ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتصل عليهم، ويتبع من رواية أشعارهم! والحدثون أخذوا يبحثون في مختلفة طريق القدماء واللودون، فثارت في وجههم عاصفة لا تقوم على أساس التقدير الفني المطلق، ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين أهل القدماء واللودون! الباحث مثلاً لا يخالف «عمود الشعر العربي» فهو مستجد ومستحسن عند جمهور النقاد، على عكس أبي تمّ الذي فارق هذا العمود! ومع أن الحق من الناحية الفنية كثيرًا ما كان في صف أولئك الذين أثروا طريق الباحث على طريق أبي تمّ، فإن تحليلهم كان في الغالب ميخئًا لأنه مبني على أساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته. وقد وقع فيه حتى الذين شاوا التحرر منه والآدمي وأبي الحسن الجرجاني، ذلك أنهم لم ينكلوا التحلل من أدواقهم الخاصة المتأثرة بالقدم، تأثرًا في الصميم!

**

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي - أول ما عرف - عرفه ساً وأوليًا.
في مبدأ الأمر، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى، ولكنها قطعت شوطًا له قيمته.
على كل حال، بالقياس إلى طفولة الأدب وإلى طفولة النقد التي كانت حينذاك.
بدأ النقد تدفقًا محضًا، لا يتعدى التدفق إلى التحليل، ولا يتجاوز المرحلة
التأثرية البحتة، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات، فيمتحنا إعجابه أو
يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئًا. وقد شغلت هذه المرحلة أيام اجاهيلة كلها
وصدر الإسلام.

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلداً
فألقت إليه العشيرة والخمساء وحسن، فقال للخمساء: «ولا أن أبا يصير. يعني
العشيرة»، أنشدالي، لاقت: إنك أشعر الجبن والإنس. فالأعشيرة، عند النابغة،
أشعر، وتلبي الخمساء وحسن، ولكن ماذا؟ ما معة هذه الأحكام؟ هذا ما لم
يكن التناقد طالبًا به إذ ذلك، فحسبه أن يكون مشهودًا له بالذوق، وحسبه أن
يندوفي، وأن يتأثر، فيحكم.

والآن يقع أن يعلق النابغة حكمه في بعض الأحيان. ولكنه تعلم قانون يتعلق
بلغفة أو ببعضات حسية، أو ما أشبهه، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال.
ذلك مثل ما حكوا من أن طرفة سمع المتلمس يندب بيته:

وقد أشنع النابغة عند احتضاره بنطاق عليه الصيغة المكشدة
فقال طرفة: استنكر الجمل. لأن الصيغة سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون
في عنق البقر، وعد ذلك عيبًا شعريًا، وهو في الواقع خطأ في إعداد عادة محلية
من عادات العرب بالرغوف والكران.

(1) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات، ذلك أن حسانًا سأل عما جعله يتخلق عن الخمساء، فقال
التالية مبهمًا هذا، أو قالت الخمساء. تفاوت ليته:
لنا الجفنتين الفرير يفبم بالضحي، وأسفاً يقترب من نجاة دماً
قلت: الجفنتين. وهو جمع قلة، ولو كتب الجفنتين لكان أفضل. ولوقلت لبمعن، والمعنان يختفي وينظر ولو
قلت: يقرن اللسان، لكان أفضل. وقيل الضحي وكل شيء في الضحي يلمع، ولو قلت بالذبج لكان
أفضل، وقيل: يقرن. ولو قلت يقرن لكان أفضل، ... وهي رواية ظاهرة البطلان لا تنفق مع
طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل.
كذلك انتقد مهلهل لقوله:
فلولا اليحيى أسمع من بحجر صليل البيض تقع بالذكر
لأنه كان بين الجهة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة، لا يمكن أن يسمع منها صليل السيف والبيضات! وعد هذا عيبًا شعريًا، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية!

لهذا عهد نقد عمر بن الخطاب في صدر الإسلام لزهير بن أبي سلمى حين قال:

إنه شاعر الشعراء، ثم علل هذا الحكم بقوله: لأنه كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتوجب وحشى الشعر، ولم يجد أحدًا إلا ما هو فيه.

وقد هذا فلاته سابقة لأوائها في النقد العربي. لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يسوغ في بيان أسباب الحكم الأديب، مع أن هذا التعليل لا يتعالى الألفاظ والصدق الأخلاقي، الذي قد لا يكون ذا قيمة بفرده في الشعر، لأنه قد يكون شيئا آخر غير الصدق الشعرى والصدق الفني، الذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية.

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة التأثيرية إلى المرحلة التحليلية، وحاول أن يضع قواعد وأصولا للتلقيح في الغالب عن حدود النهج الفني.

وضع ابن سلام الجمحي المتوفي في أول القرن الثالث(1) كتابه في "طبقات الشعراء". إذ وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا في حدود النقد التأثري على إيثار أمرؤ القيس والتابة والأعشى وهزير من الجاهليين، وجعلوه طبقًا، وعلى إيثار الفردرجي وجرير والأخطل من الإسلاميين وجعلوه طبقًا، فرأى أن يقرر هذا في كتاب، وأن يصف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغها عشرًا.

ومع أن ابن سلام قد تطرق إلى شيء من النهج التاريخي، إلا أن عمله في الصحيح لا يعد كثيرًا عن حدود النهج الفني في أوسط صوره، وقد استعرض فيه

(1) توفي سنة 231 هجرية.

135
صورة النقد في الجاهليية وصدر الإسلام، وهي تتعلق بألفاظ مفردة كائنتي أسلفنا، أو بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالأقواء الذي أخذوه على التاءحة. وهو اختلاف حركة اللفافة في الآيات. وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة إلى الحكم العام الشامل على القصيدة. ولن يتعذر خاصة للقيم الشعبية فيها.

وخطا ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» (1) خطوة أخرى فحاول أن يضع قواعد لتقديم الشعر، وقسمه إلى أربعة أضرب.

«ضرب حسن لفظه وجاد معناه» و«ضرب حسن لفظه وعولا فإذا أنت فتشته لم يجد هناك طالثا» و«ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه» و«ضرب منه تأثر لفظه وتأخر معناه». ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب. وكانت تعلقاته على هذا النحو بعد كل مثل:

لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه»، «لم يبتدي أحد مرثية بأحسن منه»، حدثني الشفا عن الأصمعي أنه قال: هذا أبرع بيت قاله العرب. «ولم يقل أحد في الكبير أحسن منه»، «لم يبتدي أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب». «وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع». «وهذا الشعر بين التكلف ردى الصنعة... إلخ».

وهي تعلقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل. ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول أن ينظر إلى القيم الشعبية والقيم التعبيرية، وأن يجعل لها في النفس حساسا. وإن يكن بطبيعة الحال لم يخط في هذا الطريق إلا خطوة أولية نرى فيها نحن اليوم كثيرا من السدامة وكثيراً من الخطأ. وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات:

«وأما قضينا من منى كل حاجة...»

ورأينا قصوره عن تمثيل الصور الجميلة الحاشدة في الآيات، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها. وهذا شيء من أشياء عمري الأيوبيات الجميلة. ونزيد هنا أنه كان ينظر إلى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية.

(1) المتوفر سنة ٢٧٦. ١٣٦
فليست الأخلاس والمشاعر هي التي تلفت الeye، إما تلفه الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية. يدل هذا على استجاهته لقول أبي ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترّد إلى قلب تقنع
وضرره مثلاً للشعر «حسن لفظه وجاء معناه»، أي لا حسن ضروب الشعر عنه على الإطلاق، وإشاره هذا البيت إلى الأبيات السالفة «ولا قضينا». إله.» ما يشهد بأن حس الفن كان قاصرًا على كل حال، ولكن هذا منه يكفي بالقياس إلى زمانه البعيد.

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بجعفر في كتابه «فقد الشعر» و«فقد الشرع» وهي محاولة في اتجاه جديد. اتجاه فلسفي منطقي علمي. وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه. فقد حاول أن يطبق على الشعر الأقيسة العقلية الجافة.

بدأ بتعريف الشعر بأنه «قول موزون مقنع يدل على معني» وجعل يشرح تعريفه على طريقة المنطقي، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدوت هذا التعريف الأربعة فنشأ له ثمانية أضرب: أربعة منها على هذه الحدوت الأربعة البسيطة، وأربعة ناشئة من حدود اتداف «اللفظ مع المعنى» و«اللفظ مع الوزن» و«اللفظ مع القافية» و«المعنى مع الوزن» وتوسع بفضلية في الحد الرابع المفرد، حد المعنى» وقرر أن جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقبولاً للغرض، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيدًا إذا كان مدخلاً بالصفات التي يدل بها الرجال، وهي الشجاعة والعقل والعدل والعفة» أو مشتقاتها كالجدود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً والهجة يكون على عكس المدح. والرثاء مدخ مع (كان). إله. ح.

وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن إلى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية. وقد كان يهمه بالفعل أن يظهر اطلاعه على الفلسفة الإغريقية، فشير إلى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يدل بها الرجال ويوجو بوضوح بإلزام جالينوس في الأخلاق. !

ولم ينظر قدامة إلى أن هذه القواعد قد تنطبق في الكلام ثم لا يكون شعراً لأن
الشعر عمل فني قبل كل شيء، لا يحدده موضوعه، ولكن يحددته أساليبه ونوع التأثير موضوعه.
ووعلى كل حال فإن محاولة قدامة لم تخط بال النقد الفني إلى الأمام لأنها أغفلت النهج الفني إغفلًا تمامًا، بل أغفلت المناهج الأدبية جميعًا، وبعدت عن محيط الأدب إلى محيط آخر غريب عليه كل الغراب.
ولكن النهج الفني عاد ينمو غواً جديداً على يدي رجال من رجال النقد الأدبي، ورجالين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس.
فأما الرجال الأولان فهما: أبن بشر الأندلسي (1) في كتابه "الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحترى" وأبو الحسن الجرجاني (2) في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبرية والقيم المعنوية في حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة، ولكنها كانت إذ ذلك أوسخ وأشمل من سائر الحدود التي بلغ إليها النقد قبلهما. وقد شملت كل ما سبقها وزادت. تناولا الألفاظ مجازاتها ومعانيها، وتناولوا المعاني وما يستجد منها وما يستكره، وتطرقوا إلى مباحث تعد إلى حد ما داخلة في "المنهج التاريخي" لأنها تتعلق بالسرقات الشعرية السابق في المعاني والتعبيرات واللاحق، ولكنهما لم يتوسعا في التعديل عند الاستحسن أو الاستقبال.
وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح ما تعنيه:
قال مرار الفقيه في وصف الآثافي:
آخر الوقود على جوانبها بخـدودهن كأنه لـمـ
أخذه أبو تمام فقال:
أثاث كالخدوش لطمن حزتهم. ونوى مائهما انفسع السوار
"أورد المعنى في مصرف، وأنى بالمصرع الثاني بمعنى آخر يليق، فأجاد، إلا أن

(1) توفي سنة 371 هجرية.
(2) المتعقب سنة 366 هـ.

138
بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله "أثر الوقود على جوانبها، فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الأحذاد المطوفة".

وكذلك هذا المثال من كتاب الوسطاء:

وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجزاء ونوازير الغزلان حتى إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ، ومنذ جمعت ذلك، ثم قررت إليه قول أمير القيس:

مناظرة من وحش وجرة مطفل
تصد وتبدع عن أسيل وتتقى
أو قابلته بقول عدى بن الرقاع:
عينه أحور من جآذر جاسم
وكانها بين النساء أعارها

رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين وتبنت قريهما منه، والمعنى واحد
وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة التي كسته هذه البهجة، هذا وقد تخلل كل واحد منها من حشود الكلام ما لو حذف لاستغنى عنه. وما لا فائدة في ذكره، لأن امرأ القيس قال من "وحش وجرة" وعديا قال من جآذر جاسم، ولم يذكرها هذين الموضوعين إلا استعانت بهما في إقام النظام، وإقامة الوزن، ولا تلفت أن ما يقوله المعنيون في وحش وجاسم فإما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض، وقد رأيت الباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظهاء، وسألت من لا أحسى من الأعراب عن وحش وجرة فلم برو لها فضلاتٌ على وحش "صرية" وغزلان "بسيطة"، وقد يختلف خلق الظبا وألوانها باختلاف المشا ورحل، وأما العيون فقد أن تختلف لذل ذلك، وأما ما تم به على الوصف، وأضافه إلى المعنى المبتدأ بقوله على إثر هذا البيت:

وسنان أيظه النعاس فرنقت في عينه ستئنة وليس بنائم
فوق زاد به على كل من تقدم، وبسبب فضله جميع من تأخر، وله قلت اقتطع هذا المعنى فصار له، وحظر على الشعراء ادعاء الشرك فيه، لم أرني بعند عن الحق ولا جانب الصدق".

139
ولكن الرجال على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيبت، أو معنى يعني أو تشبه بتبسيط. لا يتجاوزون هذا إلى الأحكام الشائعة إلا قليلاً، واعتمادهما على الذوق الذي قد يخطى عنهما. وعلى المثير من استحسان الأوائل واستهجانهم للمعاني وطريقة التعبير. ولكنهما على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الأدبي على المنهج الفني. وإذا لم يكن بد أن نفصل بينهما فإننا نقرر أن أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل، والروح الأدبية فيه واضحة عميقة.

أما الرجلان الآخرين فهما أبو هلال العسكري في كتابه «الصناعيع» وعبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة».

والخطوة التي خطاها أولهما لا تتفنن شيئا في النقد الأدبي إلى خطرة الأمدى وأبي الحسن الجرجاني. بل ربما قصرت عنهما. ولكن عبد القاهر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين (1). وإن كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب أستاذه أبا الحسن الجرجاني.

ونكتشف هنا نموذج لأبي هلال قبل أن نفرغ لوصف الخطوة التي خطاها «عبد القاهر» جاء في كتاب الصناعين (2):

«من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللغظ. إن الخطيب الرايقة والأشعار الرابعة ما عملت لإفهام المعاني فقط. لأن الريء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام. وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صياغته ورونق ألفاظه وجودة مطاعنة وحسن مقامه ويديع مبادئه وغريب مبانيه، على فضل قايله وفهم منشيء. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني. وتوخى صواع المعنى أحسن من توخي هذه الأمور في الألفاظ. ولذا تأمل الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطيبة والشاعر في القصيدة. يبالغون في تجريدها، وبلغون في

(1) لم ترد الفرق بين النقاد والبلاغيين، لأن مباحث البلاغة إلى ذلك الحين كان لها طابع نقد عام. ولم تكن نستند بالقواعد الحرشفية كما نستند على أديب السكاكين والخطيب وسواهم. ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك التحور تكون الفاعلة الأولى للنقد الأدبي.

(2) فرغ من تأليفه سنة ١٣٩٥هـ.

١٤٠
ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضراعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطردوا أكثر ذلك فريحوا كذاً كثيراً، وأسقطوا على أنفسهم تعب طويل.

"ودليل آخر. أن الكلام إذا كان لفظه حلواً، وسلسلاً وسهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد، وجرى مجرى الربع (التادر)."- يقول الشاعر:

"وقد قضينا منى كل حاجة، وممسح بالأركان من هو ماسح وشدت على حب المهاري رحالنا. ولم ينظر السفادي الذي هو رائح أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعتاق الطلي الأباطح، وليس تحت هذه الألفاظ كبيرة معنى. وهي رائعة مفعمة وإنها هي: ولا قضينا الحج ومسحت الأركان وشدت رحالنا على مهايل الإبل ولم ننظر بعضنا بعضاً جملنا نتحدث وتسيبنا الإبل في بطن الأودية، وإنها كان المعنى صواباً، واللفظ باردًا وفاثراً، والفاطر شر من البارد. كان مستهجنا ملهماً وملموسة مردوداً. والبارد من الشعر قول عمرو بن معدى كرب:

قد علمت سلمى وجاراتها من قطر الفرس إلا أنا، وسنتها بالرمح سربابيلها والخيل تعدو زينا حقولنا.

"وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً. لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرحاً، ومتنوعاً متكرراً، وجوده بريء من الغشائة. والكلام إذا كان لفظه غناً، ومعرضة رثاء، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله وأرفعه. والله، قال عليه، قوله:

لما أطماعك في سخط خالقنا لا شك سل علينا سيف نقمته.

"وقول الآخر:

أرى رجلاً بآدائي الدين قد قنعوا وما أراهم رضوا في العيش بالدون فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغني الملوك بنديهم عن الدين.

141"
لا يدخل هذا في جملة المختار، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل، وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله، فمثل قول تأبض شرًا:

ولما سمعت العوْض تدعو تنفرت
عاصفي رأسى من نوى فعوِّايتا
وهزت من شمالي لغير من شمالي
نباحشب مشغول القواد فرعتني
فتأدبرت لا ينجو بحاتي نقع
فآدرت لا ينجو جحشني نقع
يد أمادی فلم يذكرني
من الخضر هزروفي طياع عفاؤه
إذا استدراج السفيفاء مد المغابنا
أرج زلوج هزروفي زفَّارف
هذين هما الفعمال التاجيات الصوفا فاً

فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النسج، والقييح الوصف، الذي ينبغي أن يتجنب مثله. وتشير للالفاظ شديدة: أخبرنا أبو أحمد من فضل البزيدي عن إسحاق الموصل عن أبو بني عبابة: أن رجلا أتضا ابن هرمة قوله:

بالله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائمًا بالباب:

فقال ما كذا قلت، أثبت أتصدق قال فقاعدًا: قال: أثبت أبو؟ قال:

فماذا؟

قال: واقفًا. لبت تعلم ما بعدين من قدر الفظ والمعنى.

وقلت: كم ترى. لون لا يختلف كثيرًا عن الآدمي وعن أبي الحسن الجرجاني، بل إن صاحب الواسطة كان أروق ذوفًا وأدق حسًا وأكثر استقلاً. أما أبو هلال فهو في الغالب ناقل جامع، وقد رأيت كيف يعد بيتا كهذا جيد المعنى.

فلا أطعناكم في سخط خالقنا لا شك سل علينا سيف نقمته
هو معنى عامي متبتلاً. إنما استجاده لما فيه من روح دينية عامة، وهذا لا علاقة له بالحكم على جودة المعاني الشعرية.

أما عبد القادر فقد كان له عمل آخر.

142
لقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه «دلالات الإعجاز» كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه «أسرار البلاغة» وقد تأثر بالفلسفة الإغريقية، والمنطق، ولكن لا على طريقة «قدامى» فقد كان له من ذوقه الأدبي عاصم قوى، فبقى في دائرة النهج النفي للذى ينتصر له فيما بعد.

وقد وصل في كتابه الأول إلى تقرير نظرية هو أول من قررها في تاريخ النقد العربي. ويصبح أن نسميها «نظرية النظم» وخلاصتها أن ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضى ترتيب الألفاظ في العبارة، وأن الكلمة لا تنتمي له في ذاتها وإنما تنتمي في تناقض معناها مع معنى النظم الذي يجاوره في النظم، أي تنسيق الكلمات والمفاهيم بحيث يبدأ النظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعة. وأن الجمال الفني رهن بحسن النظم أو حسن النظم، كما أنه لا النظم مفرداً، موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ، وإذا هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان.

وهذا المثال من كتاب دلالات الإعجاز يكشف عن هذه النظرية:

وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى: «وقيل يا أرض أبلغت ماءك وباً سماً أفقي وغيض ألماء وفقيه الأمة واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظلمين» [هود: 44] فتجلي لك منها الإعجاز الذي ترى وتسمع. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لافت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقره إلى أخرى. وأن الفضل تنامت بينها وحص من مجموعها.

إن شكرتك فتنتحال! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحية ما تؤدييها وهي في مكانها من الآية؟ قال: «ابلى» واعتبروها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها إلى ما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يلباه «وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظيمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في إن كان النداء يبا دون آي نحو».
إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: أبلع الماء، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل: «غُيِّض الماء» فجاء الفعل على صيغة فعلت الدلالة على أنه لم ينص إلا بأمر أمر، وقدرة قادر، ثم تأكيده ذلك وتهذيره بقوله تعالى: «وضربوا الألسنة قبل الذكر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمر وهو «استوت على الجود» ثم إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة قيل في الخاتمة بقليل في الفائقة. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي قلّك بالإعجاز روعة وتحضر عند تصورها هيئة تحيط بالنفس من أقطارها، تعلق باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لم يبين معاني الألفاظ من الاتفاق العجيب؟

ف마다 افتضاح إذن اتضاحا لا يدخ للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرد، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلاصها في ملاءمة معنى الفعلة لمعنى التي تلبها، أو ما أشبه ذلك مما لا يعلق له بصريح الفعلة. وما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروحك وتأنسك في موضع، ثم تراها بعيدها تنقل عليك وتوزحش في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحواس؟

تغلبت نحو الحق حتى وجدتني وجيته من الإصغاء ليتنا أخدها

ويت البحرى:

وإلى وإن بلغت شرف الغنئ وأعتقت من رق المطاعم أخدعتي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أوبي

ثام:

يا دهر قوم من أخدعتي فقد أصبحت هذا الأنوام من خرقك

فنجد لها في النقص على النفس، ومن التنبيص والتكدير أضعاف ما وجدت

هناك من الروح والخفة والإنسان والبهجة. ومن أعجب ذلك لفظ «الشيء» فإنك
تراها مقبلة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهها في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فإنظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن ماله عنيه من شيء غيره، إذا راح نحو الجمرة البيضاء كالدمي.
وإلى قول أبي حية:

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يخل التقاضياً
فإنك تعرف حسنتها ومنبئها من القبول. ثم أنظر إليها في بيت المتبني:
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لصوته شيء عن المدنران
فإنك تراها تقل وتضؤ بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم.

وهذا باب واسع فإنك تجد حتى شئت الرجليان قد استعمالا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذلك قد لصق بال孵ض. فلما كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت الزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لها اختلفت بها الحال، ولما أخذ إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً.

ومع أننا نختلف مع عبد القاهر في كثير مما تخويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفردة ومجتمعاً مع غيره، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقي، كما يغفل الظلال الخيالية في آخبار كثيرة، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني. مع هذا فإننا نعجب باستفادة أن يقرر نظرية مهمة كهذه. عليها الطابع العلمي - دون أن يخل بتفاؤل حسه الفني في كثير من مواضيع الكتاب.

وأما كتابه الآخر "أسرار البلاغة" فقد اتجه همه في إقامة القواعد البلاغية على أسس نفسه، مع أنه لم يخل من آثار النهج الفني، لذلك فستحدث عنه عند الكلام على "المنهج النفسي".

145
هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضًا هو "ابن رشيق القروري" (1) صاحب كتاب "العمدة" وقد سار على نسق وحده، ولكنه أشبه بنسخ الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القديسين والمحدثين ونوادرهم.

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً جديدة في مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضيع قليلة هنا وهناك في الكتاب. وهو على وجه عام يشيع "المنهج الفني" مع تطبيقه إلى النواحي التاريخية كنقطة النقاد العرب. لأن الرواية كانت دائماً تتداخل كتب النقد كما أن النقد يتداخل كتب الرواية، على ما سيأتي حينما نعرض للمنهج التاريخي، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة.

ويحاول "ابن رشيق" أن ينفرد له برأى في مشكلة النظف والمعنى التي شغلت الجامع وأبي هلال العسكري عبد القاهر. وهي مشكلة وصل "عبد القاهر" فيها إلى رأى دقيق في "دلال الإعجاز" أشرنا إليه من قبل. وخلاصته أن النظف من حيث هو نظف لا يبحث فيه، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الفهم. إذا بدأ البحث عند التعبير عن المعنى في نظف. وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير إذا اختفى النظم، وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم النظف والمعنى في النص الأدبي، وعدم استطاعة الحكم على أيهما متفرد.

أما "ابن رشيق" فلا يصل إلى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة النظف والمعنى بل يلجأ إلى العبارات المجازية يقول:

"النظف جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كرابط الروح بالجسم، يضعف نظف ويوفر يقوى بإلهسه. فإذا سلم المعنى واحتل بعض النظف كان تقصي للشعر ونجل عليه، كما يعرض لبعض الأجزاء من العرف والشحل والآخر وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من الأرض برض الأرواح، ولا يجد معنى يختل إلا من جهة اللظف وجريه فيه على غير الواجب. قياسًا على ما قدمت من أدوات الجسم.

(1) توفي سنة 473 هجرية وتوغني عبد القاهر سنة 481 غالبًا.
والروح. فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن البيت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة، وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشي لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحًا في غير جسم.

ولكن ابن رشيق يفضل في موضوع آخر من كتابه في باب المطبوع والصنعة إلى تلخيصه للموضوع بحسب سببًا ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه، فهو يرجع الشعر إلى أقسام: المطبوع وهو الذي يبعث عنف الخاطر بلا كلمة ولا صنعة والمصنوع ويجعل له أقسامًا: وقعت فيه الصنعة من غير قصد ولا تكلف، كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفواً في بعض أشعار المتقدمين. وما وقع فيه التصنيع أي وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد. وما وقع فيه التصنيع أي وجدت فيه الصنعة بتكيف شديد.

وهو تلخيص جيد، عليه طابع علمي، مصريو بالصيغة الفنية. ولم يبتدع ابن رشيق هذا ابتداءً، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والأمرئي والجراحاني وغيرهم من قبل. ولكن له فضل التلخيص والعقيد والتبوب. وهو فضل ليس بالقليل في تاريخ النقد العربي القديم (1).

* * *

على وجه الإجمال كان النهج الفني هو النهج الغالب في النقد الأدبي، وقد استعرضنا في اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية في النقد العربي القديم، وهو استعراض يرسم لنا بقدر الإمكان صورة لتدور هذا النهج ومبادئه التي طرقتها كذلك.

ولقد وقفت خطوات النقد الأدبي بعد عبد القاهر إلى أن استؤنست في العصر الحديث. ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة، فإنها تأثرت كثيرًا من مبادئ النقد في محيط أوسوم وأشمل من البحوث القديمة. طرقت مناهج النقد جميعًا من فنية إلى تاريخية إلى نسبة كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق.

(1) أقدم الدكتور شوقي ضيف كتابه: الفن ومذاهب في الشعر العربي، على أساس القاعدة التي قررها ابن رشيق.

147
ونحن هنا نصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد ماذا نرى منها في النقد الحديث.

* * *

لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية، والسرير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والأمثلة التفصيلية ومشاهد القيامة وصور التعام والمغامرة والزاد الإنسان كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخيل العلوي في الحركة التخيلية.

فما فضال هذه الطرق في الطرق khácة التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية، وتتنقل الحوادث والقصص أخبرًا مروية، وتمبر عن المشاهد والنظرة تعبيرًا لظيا، لا تصويرًا؟ تخييلًا؟

يكفي لبيان هذه الفضال أن تصوير هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية، وأن نصورها بعد ذلك في الهيئة الأخرى التشريحي.

إن المعاني في الطرق الأولية تخاطب الذهن والوعي، وتصل إليههما مجرد من ظلالها الجميلة. وفي الطرق الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل إلى النفس من منافذ أخرى: من الحواس بالتخيل والإيقاع، ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان المفصل بالأضواء والأصواء. ويبقى الذهن منفردًا واحدًا من منافذها الكثيرة إلى النفس، لا منفذيها المفرد الوحيد.

ولهذه الطرق فضلاً ولا شك في أداء الدعوة لكل عقيدة، ولكننا إذا نظرنا إليها هذا من الوجهة الفنية البدنحة. فإن لها من هذه الوجهة لنشأنا. فوظيفة الفن الأولية هي إثارة الانفعالات الوجدانية، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الأآثار، وإجابة الحياة الكامنة لهذه الانفعالات، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه. وكل أولئك تكنله طريق الارد التشييحي للفن الجميل. وإليك المثال:

معنى النفور الشديد من دعوة الإيمان ينقل إليك في صورته التجريدية هكذا:

إنهما لينفرون أشد الفنرة من دعوة الإيمان. فيمثلان الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون.

١٤٨
ثم ينقل إلىك في هذه الصورة العجيبة، فكم لهُم عن الذُّكَرَة مُرَضِّينَ كأنهم حمر مستفردة، فترى من قُسُورة، تتشكل مع الذهن بناء النصر وملكة الخيال، والفعال السخرية وشعور الجمال: السخرية من هؤلاء الذين يفرون كنما تفر حمر الوحشين من الأسدي، لا نرى إلا أنهم يدعون إلى الإيمان، والجمال الذي يترسم في حركة الصورة حينما يتملأها الخيال في إطار من الطبيعة، تشرد فيه هذه الحمر يتبعة "قُسُورة" المهروب!

فَلِلتبشير هنا ظلال حوله، تزيد في مساحته النفسية. إذا صح هذا التعبير!

ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردًا، كان يقال: إنما عبدون من دون الله لأعجز من خلق أحقر الأشياء، فصل المعنى إلى الذهن مجردًا باهتًا.

ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة:

«إِنَّ الَّذِينَ تَدْخُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَا يَخْلُقُوا ذَبَابًا وَلَا يَجْتَمِعُوا لَهُ وَإِن يَسْلُبُهُمُ الذَّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقُدُوهُ مِنْ ضَعْفِ الطَّالِبِ وَالمَّطْلُوبِ»

فيشخص هذا المعنى ويرز في تلك الصور المتحركة المتعالية.

إن يخلقو ذبابة هذه درجة "ولو اجتمعوا له" وهذه أخرى. "ولو يسلبهم الذبابة شيئاً لا يستن лидерوه" وهذه الثالثة. أرادت إلى تصوير الضعف المزري؟ إلى التدرج في تصويره ما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهنن؟

ولكن هذه مبالغة؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو؟

كلام؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة. إن هؤلاء الآلهة "لن يخلقو ذبابة ولو اجتمعوا له" والذبابة صغير حقيق، ولكن الإعجاز في خلقه هو الإعجاز في خلق الجمل والليل. إنها "معجزة الحياة" يسوى فيها الجسم والهيزيل، فليست المعجزة في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء. إما هي خلق الخليفة الحياة الصغيرة كالهيئة.

ولكن الإبداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقى ظلال.
الضعف عن خلق أحمر الأشياء، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تضفيها محتويات الصورة، وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق، وفي التجمع له، ثم في محاولة الطيران خلف الذهب لاستنقاء ما يسلبه. وهم وأنباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاء! (1)

* * *

يخيل إلى من مجموعة الشعر العربي أن "الطبيعية" لم تكن إلا قليلاً متصلة بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقه والألفة، بل اتصال المجموعة الحية، فهي في الغالب صلاة عداء يثلها قول الشاعر:

وركب كان الريح تطلب عنهم لها "تربة" من جذبها بالعصب.

وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية:

وقانا لفحة الرمضان نذلنا دروحنا فـحنا علينا
وقينا ماضف الفيض العميم أورشـفنا على ظمـاً زلالاً

وكايات المتنبي المعجبة في وصف شعب بوان فيها ذلك البيت الجميل:

يـقولـ بشعب بوان حساني أمن هذا يسار إلى الطعن؟

وإلا كان هذا من مقولات الحسان التي يـسرها منها المتبني.

وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي وهي الإحساس بالطبيعية عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يثلج. لا شخوص نحياً، ولا حياة تدب. وال:wkwkwkwkwkwkwku

الشعراء العرب بالطبيعية هذا الإحساس الأخير تكاد تكاد. فنحن إذا استطعنا ابن الرومي، وكان بدعاً في الشعر العربي كله، لا نكاد نبتغ إلا على أبيات ومقطوعات

(1) من كتاب "التصوير الفني في القرآن" للمؤلف.
يحس الشعراء فيها هذا الإحساس على تفاوت في قيمتها الفنية، نذكر منها أيات البهتري في وصف الربيع التي مطلعها:

أتاك الربيع الطلق بختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
ومن الأبلج في وصف جبل:

وارعن طمماً الدوارة شامخ وقور على ظهر الفغالة كـ شماء
بطلان الأسماء بـ غارب، طوال الليالي ناظر في السواقب
فحدثي ليل السرى بالعجائب

ومن هنا، لنا في السيرة، وتلك الأبيات والقطعات القليلة المتنايرة في ديوان
الشعر العربي الضخم تكاد الطبعة في الشعر العربي (تستعمل من الظاهراً) فهي
مناظر جامدة لوصف الهمس، والتشبيه بالمحسوسات، تعلو في سلم الفن حتى
تكون كأنياء النافئ في شعب بوان، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعز
جميعًا!

واضطراب ثالث، هي أن الطبعة في الشعر العربي قد يلبث يتدهب، ويحس الشعراء
بما يضطرب فيها من حياة، ويلاحظ خلافاتها، ويحبس نبضاتها، ولكنه هو لا
يندمج في هذه الطبعة، ولا يحس أنه شخص من شخصياتها، وفرده من أبنائها وأن
حركته من حركاتها، وببضته من نبضاتها، وأنها منها وإليها وأحساسيها موصلة
بأحساسيها(1). . . إلخ.

***

إذا أتيت لك أن تحضر مجسلاً من مجالس الظرفاء القاهرين في الجيل الماضي،
خيل إليك أنك في حجرة رجل نائم مريض!
فالكلام همس، والنظير نص، والإشارة في رفق، وسيق الحديث لا إعان فيه،

(1) من كتاب: أبتوب، وشخقيات، للمؤلف.

151
وكل ما هنالك يوحي إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة، إلا ساعة الضحك في بعض الأحيان فいただける في رياضته، وعلى طبقة الأصوات، ويشتت مرءاً الذي كان دائماً يرقص بسماً يجلب السرور من الضحك، والمناقشات، دون أن يحلك الخاطر أو يستهجض الضمير.

وتلك حال معهودة في أذواق الأم التي لها نصيب عريق من الحضارة، ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة.

فإذا الحضارة تتنهى فيها إلى ترف، والتفر ينتهي فيها إلى نعومة، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي إلى الذوق المترف الناعم، أو الذوق فيه تميز وكياسة، وليس فيه قوة وعمق، ولا صبر للعزم والصالة في عمل ولا حس، ولا طلب تتوق إليه النفس، ولو كان طلب الجمال أو طلب المنحة بالذوق الجميل.

ويتفق لهذا الرأى المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله يصنع وفتقلا، وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه أن الأول يغادر حقاً على سلامته النافذة المريض، فهو يتشمي أو يتكلم يرقف مطبوع وواعد خالص عن الريف، وأن الثاني يكلف الفجر، ففيهما الشاهبة بقده ولا يشي بهما بلبله يهيمhc: hصهش فهفه ولا يهمهها يفكره! ولكنهم على السواء لا يبتعدان عن سرير النائم المريض.

في هذه البيئة نشأ إسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام، فنشأ على ذوق قاهري صادق. يعرف الرقة بسليته وفكره، وليس يتكفلها بشفته ولسانه.

وإن هذا الذوق خبير بالجيد والردء في الكلام، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج في رونق الفصاحة، ولكنك خليق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها، فإذا استطعت أن تخيل أثاثًا من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهرين في ذلك الجيل: كل ما يشعرون به من حسن أو قبح صحيح قوم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحراطين: حرارة لا تتجاوز عشرين درجة و حرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين.

١٥٢
ولا تهيا لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم في فرنسا، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبين في لغته، كان من الاتفاق الحجي أن أطلع على الآداب الفرنسية وهى في حالة تشبه حالة الدوق القاهري من بعض الوجوه، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباقية التي كان يمثلها الأميرين وأخوات الأرقاء الناعمون، ولم يست هذه الطريق إلى تبث القاهري من أبناء الجيل الماضي إلى تبديل سمته، وهوب حرارية، والتحول عن حجرة النوم والف לרؤوس إسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر، ناقت بصير بال النقد، إلا أنه لا يتعدي في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهري وذوق المدرسة "اللامرتية" في أحسن ما كانت عليه من شعور وتميز. شعره لطيف لا تعمل فيه، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارية، ونقده نقد بصير عارف بالريف كله، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها، وأثره في تهديب الأذواق، وفني ما كان فائقاً من زين التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه. ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم.

«وان شئت فقل: إن أدب الرجل كان أدب الدوق ولم يكن أدب النزاعات والخوارج، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والتهيئ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور»(1).

* * *

ولأعد إلى توفيق وإلى قصته "شهر زاد" التي أذاعها في الناس، والتي أظهرني عليها مع جماعة من الأصدقاء قبل أن يذيعها في الناس. لأعد إلى هذه القصة فأعراض بأنها "قصة أهل الكهف". فن جد من الإنتاج في أدينا الحديث، لم يسبق توفيق إلى مثله ولا إلى قريب منه. ولست أشعر أننا مثل الأعلى في القصص التمثيلية. بل لست أشعر أنها شيء يقرب من مثل الأعلى. ولكنني أشعر أنها أثر في متثنى معتم، دقيق الصنع بارع الصورة خلقت بالبقاء وبالبقاء الطويل. لا اذكر على توفيق في هذه القصة ما أنكره على الطبعة الأولى لأهل الكهف من الخطأ.

(1) من كتاب "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" للمقد. 103
اللغوي المتكر، ولا من الإطالة والإسراف في بعض المواضع، فأدرك أن الربع قصته هذه قبل نشرها، فردها إلى صواب اللغة والتحرير ردًا حسنًا، وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها، وسواء تسوية صاحبة محضية. ولا أدى أن يكون على هذه القصة شيئًا من الخطأ بالقياس إلى أصول التمثيل وحاجة اللعب، فصناعة القصة دقيقة والملاءمة فيها بين حاجة الفن النادر وحاجة اللعب واضحة موفقة وإن كان تمثيل القصة مع ذلك في مصر شيئًا لا سبيل إليه الآن، لأمرين وأذقين أشد الوضوح: فأما أولهما فهو أن القصة ترتبط عن كثرة الظاهرة الذين يختلفون إلى ملعب التمثيل ويكد الاستمتع بها يكون مقصورًا على أصحاب الثقافة الممتازة، فهي من هذه الناحية مرفوعة إن عرضت على الظاهرة في يوم من الأيام: سيعمل الناس كلامًا حسنًا يفهمون بعضهم ويتلوون أشعارهم بعضهم، وما يستذكروا من القصة منظرًا أو منظورين. الثاني أن الممثلين الذين يستطعون أن يعبروا هذه القصة كما ينبغي، وأن يعرضوا على الأمة عرضًا صادقًا بألام جمالها وإتقانها لم يوجدوا بعد، لأن الممثلين المثقفين تمثلونًا صحيحًا لا يزالون قلة ضئيلة جدًا في هذا البلد.(1)  

فقصة توفيق إذا ستقرأ ليس غير، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئًا، فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يشبه بها صاحبها إلى العقل والشعور معًا كهذه القصة. وإنما شاعرها بها إلى العقل أكثر من اتجاهه بها إلى الشعور. فالقصة لا تعالج شيئًا أقل ولا أعلى من هذه المسألة الرائعة التي عجزت الفلسفة الإنسانية عن حلها إلى الآن، وهي مسألة الحقيقة ما هي؟ أو ماذا يمكن أن تكون؟ وأظنك توافقت على أن مثل هذا الحوار الفلسفي لم يخلق للملعب والملعب المصري بنوع خاص.  

ومع ذلك فالقصة في ظاهرها بسيطة جدًا. فقد اشتهر إعجاب الملك «شهرى» بصاحبته «زهرة زاد» حتى أراد أن يبتين حقيقتها، وبعرف الجمل من أمرها، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء، وأخذ يسأل ويجد في السؤال،  

(1) نحن نختلف الدكتور طه حسين هنا؟ فشهر زاد؟ لا تصلح للمسرح. لا لهذا القص في المسرح المصري ومثله ورواده، بل لأنها في ذاتها تقصى الحركة الحساسية: حركة الحواضد والأكثريات. وهي حركة ثقافية تجميل في الأفكار، ولا ترى إلا قليلًا معرفة في حركة الحواضد والشخصيات على السرب وهذا قص من تلك الجهة بالقياس إلى السرب عامة كما قررتها عند الكلام عن «المثلية» وكم عاد الدكتور قرار بعد قليل في الفقرة التالية.
ولكنه لا ينتهي إلى شيء وهو يسأل الناس، ويسئ الأشياء ويسئ الأحياء في الأرض والنجوم في السماء، بعد أن سأل شهر زاد نفسه عن نفسها فلم تجيب، لأنها لا تريد أو تقدر لأنها لا تدري كيف تجيبه، أو فلن الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الحوار، وهو على هذا ضيق بنفسه هام ما لا سبيل إلى الوصول إليه.
كان سعيدًا فأصبح شقيًا، وكان هادئًا فدفع إلى القلق الذي لا آخر له.

وزيره قمر مفتون بشهير زاد. ولكن كما يفتح الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حبًا فيه الشهوة، وفيه السمو إلى المثل الأعلى. ولكنه حب الناس على كل حال. والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي يحفظه ملكه وصديقه شهير، والملك يعلم منه هذا ويغض عنه أول الأمر ثم يدفع إليه وينحدي عليه بعد ذلك.

والعبد الأسود يحب شهر زاد أيضًا، ولكنه يحب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة، ولا يسرّ عليه شعاعًا من فلسفة أو أدب أو فن. وإنما هي الغريزة وحدها.

وشهر زاد تحب هؤلاء الأشخاص جميعًا، ولم لا؟ فشهر زاد هو الطبيعة، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم، وتمتع هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع أن تمنحنهم من الرضى. فأما الذين ينشرون منها بالليل أو يطبقون إليها الكثير الممكن، فما أقدرها على إرضائهم. وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون أن يتزوجوا بها، ويفندوا فيها، فهي عاجزة عن أن تبلغهم ما يريدون، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشكون في طلب المثل الأعلى، وتسخر منهم لأنهم يطمعون في الوصول إليه، ثم هي بعد ذلك تيّسهم بأيّا يهلك بعضهم، ويريح بعضهم الآخر فالملك شهير هو هذا الإنسان الذي هام بالمثل الأعلى، ولم يظهر به. والوزير هو هذا الإنسان المتحضر الثقف الذي يحب ولكن في حضارة ورقية وارتفاع عن الغريزة. والعبد هو الإنسان العادي الذي لم يبلغ بعد أن يسلط عقله وعواطفه الحضرية، على غرائز الأولى: وشهر زاد هي الطبيعة التي تسمع لهؤلاء جميعًا وتهيّهم بما تستطيع أن تهيمه به منحًا ومنعًا.

فنهج إذن أمام محاورات فلسفية من محاورات أفلاطون، لولا أن الكاتب الذي فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية، فتمكننا من أن

105
نسيغها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعر، ولذة الحس أيضًا، ففي القصة مناظر حسان، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم، وفي القصة أيضًا ما يضحك بل ميماز إلى الإغراء في الضحك، وفيها ما يحزن بل ما يدفع إلى الحزن العميق، وحسبك بحالة "ريسوا" التي ما أظن إلا أن الكاتب قد صور فيها دارًا من دور الأفيون في باريس، وحسبك أن تشهد في أول القصة مصروف هذه الفتاة التي يقتلها الساحر للشفاء الملك، وتشهد في آخر القصة مصروف هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذي استنكر بجسم شهير زاد، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه، وتشهد آخر الأمر استقرار الملك إلى هذه الحيرة والاضطراب، إن أمكن أن يستقر الناس إلى الحيرة والاضطراب...(1).

*****

فرات:

"إن الله أمرنا أن نشرح أسباب ما إذا كنت أطلال قصيدة جمالية أم عصرية، إذ تبادرت إلى ذهبت أحيان كثيرة فيها "أطلال" و"رسوم" و"دموع" "لعلة أطلال" "قمانشة" "عقت الدير".

"إذا وقف "أمرؤ القيس" وكي واستضفي "من ذكري جريب ومنزل" ففي وقته وفي ذكرائه فيما يلي من وصفه ما يفي إلا تصف في بكاءه ولا تصنع. لكن ماذا الذي يليك "أحمد شوقي"؟ عز الأندلس؟ لا شك أن في أشكاب عروش ثلث، وفي رسوم مجد باد، وفي بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويعصره، فتلقى مع العين، لكن عيني لم تتر تلك الأشكاب والرسوم والباقايا لا تصبك عليها دمعًا إلا إذا تجسست تلك إيجابيات أمامها في وصف رأو أو رسام رسام أو نحات أو حركات مثل. وما الشاعر إلا رأو يرق في قالب جميل عن افتعالات نفسه وتوجات عواطفه وأعماله، وتقلبات أفكاره، في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به فشوقى بعد أن صرف سنوات في الأندلس عاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما

(1) من كتاب "قصور في النقد" لطه حسين.

156
شهد، ويعكسهم عواطفه وتآثراته التي وجدتها في تلك المشاهد، ليتقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت إلى قلبه يوم كان واقعاً بين تلك "الدمون البوالي".
فماذا قال لهم؟

"قام بنادي الرسم ويجزيه بدممه" ويقول: إن العبرات "قلت ليقه" وإنهم... يعين العبرات. "ستبقى مقبلات الثرب عنه" وإن "ǐئر الدموع في الدمون البوالي" ويكملة أخرى أنه بكى. وماذا؟

"لو بقيت شهراً بل عاماً أقول للناس "يا ناس إلى بكيت!" لما بكى معي أحد، وما رق خالق مخلوق، غير أنني لو أدخلت قلبي وقد خُيم الحزن فيه، وفتحت أمامي أبواب نفسى وقد علقت شراك اليأس، لتبلت مع عيني عيون، ولا تقبضت مع قلبي قلوب، ولا أتمكن مع نفسى نفوس. وهذه هي مهمة الشاعر إن قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر. وكم هم الشعراء بيننا الذين يستيعبون من وصف عاطفة بذكر تبتِيجها الخارجية، فإن حزناً قالوا "بكينا" وأن فرحوا قالوا "ضحكتنا" كأن لا سبيل لوصف الحزن إلا بالدموع، أو لوصف الفرح إلا بالضحكات، فما أغزر الدموع في مآفينا وما أضاح ما قضينا بسكب الدموع.

وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك فكرًا في رأس، ولا يرسم صورة في مخيله، ولا يهيئ عاطفة في قلب، غير أن فيها من الوصف ما يكاد يشع بتلك التهافت. لو لم يكن ضائعاً بين أبائنا جاءت حضرة، فبيان كحضرة من الزهر في حقل من الموسيقى، فمن ذلك الوصف تعبير عن شوقه إلى مصر وحبيبه لها حيث يقول:

"ويا وطنني لقيتك بـِـبنها
ويا وطنني لقيتك بـِـبنها
ويا وطنني لقيتك بـِـبنها
ويا وطنني لقيتك بـِـبنها
ويا وطنني لقيتك بـِـبنها"

"كانى قد لقيت بك الشباب
على أقابيل الحمام البجانا
أدر إلىك قبل البيت ووجهى
إذا فهت الشهادة والمجانا
ومن الحشو قوله بعد البيت الأول من هذه الفقرة:

وكل مسائر سيؤوب يوماً إذا رزق السلمة والإيبادا".

157
فلا فرق عندى بين هذا البيت وبين قول القائل:
الليل ليس بالنهار نهار
والأرض فيها الماء والأشجار
ومن الحشو قوله كذلك بعد الأبيات الثلاثة السابقة:
وقد سبقت ركابي القوافي
مستقلة أزمسنتها طرابا
وجوب الدهر نحو لا الفيائي
وتقتسم الليالي لا السبابا
وتهديك الشيء المعر تاجحا
على تاجيك مؤتلفا عجابا
فماذا يؤهل هذه الأبيات لأن تدعى شعرة؟ إذ لا رسم فيها جديدا ولا فكر
مبتكرًا ولا عاطفة حية، تزيد على العاطفة التي وضعها في الأبيات السابقة، بل جل
ما يقال فيها لوقام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال: إنها محكمة النظم وإنها من
البحر "الوافر".

ومن وصفه الشعرى أيضًا قوله حيث يشكر للأندلس أنه في مدة إقامته فيها
تخلص من وجود المماثلين والأغبياء المدعين:
فسألت أرحبتنى من كل أنف
كأنف الميت في النزوع انفصاما
ومنظر كل خوان يرانصى
بوجه كالبغي رمي النقبا
ومن الحشرو قوله بعد هذين البيتين:
وليس بعماصر بنين قوم
إذا أخلاقيهم كانت خرابا
فعلم هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر إلى "حكامة" مستدلة لا
حكامة فيها؟ أما كان الأخرى به أن يتم صورة حالة قومه الاجتماعية، حتى إذا
تأتي أمام أعين سامعيه بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم: "لا والله.
فلا يعمر أبداً بنياننا ما زالت أخلاقيا خرابا"؟

"لن عنفرنا للشاعر أبيتا ما حشا بها القصيدة إلا لزيادة العدد، فلن نغفر له
تناقضًا فاحشاً في المعاني. فوالله لنعجح من أمر شاعر يشكو الغربة لأنها أرهبه من
كل أنف كأنف الميت في النزوع انفصاما" ومن منظر "كل خوان" "يراه" "بوجه".
كالبغي رمي النقاباً وينذر قومه بأن يندلهم لا يندلهم إلا م. «إذا أخلاقهم كانت خراباً» ثم يعود بعد خطبة يخطب وعنه وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللهمة:

وحيا الله فتئاني سماحآ
ملاكها إذا حفوك يوماً
وحيا يبكي كل من تلقف وحابا
وإن حملتهم أيديهم بحوراً
تلقمون بك كل أذين زاه
وأيامها شهاباً
وتنور العلم والكرم اللببابا
ترى الإيام مؤلفية عليه
وتمت من وضاءة صفحتيه
محيا مصر نائمة كعابا
فبلد فنيانه ملاكها إذا حفوك يوماً أحبه وهاه كل قادم إليه، وان حملته
أيديهم بحوراً بلغ السحاب، وبلد ترى على أوجه فتئاني شهابٌ، وترى الإيام
مؤلفيًا عليها، ونور العلم والكرم اللببابا، لبلد سعيد، وأهلله، لقوم مهماً جاز أن يقال
فيهم، فلا يصح أن يقال إن أخلاقهم خراباً أم هي «الدر» لا تكون كاملة ما لم
يتحللها قليل من النقد وقليل من الإطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم، سواء
تألفت معانيها أم تنافرت؟(1).

* * *

أحب قيل أن أعتم هذا الفصل أن أضيف إلى هذه النماذج من النقد في الأدب
العربي قطعة لناقد إنجليزي، تناول فيها قصيدة «ورد زورث» هذا النقد هو «ه. ب. تشارلتُن» في كتابه الذي عربه الدكتور زكي محمد محمود. بعدين «فنون
الأدب» أثبتته هنا. وإن لم تكن عربية. لأنها تصور موذجًا بارعًا للنقد الأدبي، هو
في الوقت ذاته صالح للتثبيط في النقد العربي الحديث.

خذ مثالًا لذلك قصيدة «ورد زورث» (الحاسدة المنفردة) فترى الشاعر فيها يسير
على تل في أسكتلندية وإذا بصره يقع على فتنة تحصد حقلاً عبر الوادى، ويتبت
إذا الفتنة تستنير، فتقلر أبلبه ينظرها وغمائها:

(1) من كتاب "الغريبال" ليخانيل نعيمة.
انظر إليهما في الخلق وحِنَيَة
تلك الفتىّة الرفيّة في عزولهما
محصّد وتغني بنفسها
قف مهاتكما أو امض هادئًا

«يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته؛ وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه، وهو يخشى بهذه الفتىّة البادية أن يفسدها عليه سائر يتهب الأرض بسرعته، فيهمس في إشراق فقف هاهنا، أو امض هادئًا». وليدوم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه. فما مبعث الفتىّة في نفس الشاعر المأخوذ؟ أي منظر الفتىّة تجمع الحصاد؟ أم صوتها تغنى؟ قد تكون الفتىّة منهما معا، ولكنها صوت فتى الصور قبل كل شيء، ذلك ما يبيّنه البيت الثاني، فهي تغني (نغمًا حزيًا). هي تغني (نغم) (لا أغنية) أكثاف غناها قد انتهت مع البعد، فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة (النغم) ولكن هذا النغم قد مثل الأعجيب المعجزة.

صَهَّ! أنصست، فالوادي العَمْيَق
فيِّضاض فيماَّـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ&n
لكن وردوزورث يشعر أنه لم يوف تأثره تعبرياً وإفصاحًا. فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه، إن لم يعط السامع صورة كاملة للرهبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلها، فسمت بها عن طبيعتها. إن لم يفعل بعد سوى أن أشار إلى ما أحسه تلمسياً، وهو الآن في سبيله إلى التعبير الواقي مما أحس إذ انصت إلى صوت هذه الحاسمة. ولكن أثر النغم في نفسه، كما كان في حقيته، من الألغاز والغموض بحيث يستحيل عليه أن يصفه وصفًا مباشرًا، وكلما يستطيع إزاءه أن يذكر لك أشياء قد توجه إليه بطيعته، ولها تراه يستحبض في ذنه أصواتًا أخرى في ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاسمة وهي تغنى، فذكر للسحول البلبل وهو يهدده آذان المسافرين في الصفر الفسيح، وقد هدد النصص فانمو بفعل النغم، وعمقه بين الناس، حتى فقدت مسامعهم إيحاسها، هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه وردوزورث حين طرقت مسامعه نغمة الحاسمة. ومع ذلك فالصوت لا يتشابه إلا في تسلسلهما إلى حبات القلوب، ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها، لذلك تراه بعد أن يقول:

إن بِلَّبَاءٌ قَرْطُ لْسَمٌ يَفْضَّرْد
ٍبِهـٰذِهِ الْطَّلْبَةَةَ لِلْحَشْدِ النَّائِمٌ
دِيْمَ الْمَسَاكِنِـينَ عِنْدَ بَيْضِ الْفَيْءِ الْوَلِيدِ
فِي جَـِـيْفِ الرَّمَّالِ فِي بَلَادِ الْعَـارِبِ

يعقب بهذه الآيات:

إِن صُوْعًا كَهَـذَا يَهِزُ النَّفْسَ لَمْ تَسْمَعْهُ أَذَٰٰن
مِن الْوَتْرَةَـٰءَةِ الْمَغْـَـيِّـدِ إِيَـٰنَ الْرَّبِيعِ
يَـٰـشِقُ سَكَّرُونَ الْبَحْـِـرِ
عِنْدَ جَزَأَـٰرِ الْهَـيْـبَرِدِ النَّائِمِـةَ

فُفِيَ الصُّوْرَةِ الثَّانِيَةِ توْسِعَ لِلْصُّوْرَةِ الأُوْلِيَةِ، إِذْ تَضِيفُ إِلَيْهَا اهْتِزَازُ الْنَفْسِ قَبْلَ غُرْبَةِ وَفَتَّاءِ هَّـذِهِ الْبِلَادِ.
يدوي صوت الوقواق بгляته، فيشق سكوتًا رهيبًا يملا الفضاء. والصورتان معًا تتعاونان على بيان ما أحدهم الشاعر من فتنة لصوت الحاضدة المغنية في عزالتها، وهي تتجمع الخصائر. ولكن هاتين الصورتين لم تتفاوت عند حل التعبير عن إحساس الشاعر، بل أحدثتا أثرًا وراء الغياه التي من أجلها سيقتنا في القصيدة. فالشاعر إذ رأى هذه المناظر أمام عينيه قوية ناصحة نابضة بالحياة وترجم إحساسه بها في كلماته، دفعته قوة الكلمات دفعًا حتى جاوزت به الغياه التي قصد إليها من قصيدته، فاقت الابيات السالفة مرة أخرى، والخط فيها، فضلاً عن مواضيع التشبيه بين هذه المناظر التي ساها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاضدة من ظروف، مواضيع شبه أخرى أدقت وأنطف تسالت في سياق القصيدة فأكسبتها جوًا جديدًا مشبعًا بالعزلة وروح الكابة الحزينة، فهو إذ يذكر: عامداً أو غير عامدا. صحراء العرب الموحشة وبحار الهبريد القصيدة المنعزلة، قد أطلقتنا معه نسيج في طول البلاد وعرضها، وجمع في تحوانا لمحتات دقيقة عما تعمال الأرض فوق سطحها من ألوان الطبيعة والهم، وكان الهم والعناص من لوازم الحياة الدنيا، و💡هراهم لا تكون حياة. فها أنت ذا الشاعر وسط الفيافي القفر التي فتحت ما امتد البصر، حيث المسافرون هدفون الإعفاء فردوا عند البقاء يعدهم تغريد البيلبل، حتى أطلق عليهم نعاس عميق، لا يزول عنهم إلا مع الصبح، فينضجو من نومهم وقد أندادوا إحساسًا بعزلتهم في تلك الفلاة؛ ثم يتقلل بك الشاعر من ذلك البيلبل البلع إلى حيث يغطي البصر قد امتدت أفقها، وهناك يشكان إحساس رهيب بسكون الأغوار العميقه الدكناء، وإن المنظر ليهدأ في نفاس رهبة حين يدوي في جنباته بقية صوتها تغطيه نعاسه بالطرد وإشراق الريح وبيضة الحياة، لكن أصوات الصوت محققة فوق سطح الماء، وظل كل شيء كما كان، بل إن صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوياً يؤثر بعد بعث الحياة، ونبرة حزينة تتم عما تنطوي عليه الدنيا من هموم مضنية، ويثلج في عينيك منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم الكون من دفء وشقاء. ثم يعود العقل بعد سباحتة الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض، يعود إلى صوت الحاضدة وهي تغني في عزالتها، فيسمع إليها، وقد تملكه هذا الإحساس الخزيم الكثيب من رحلته فوق الصحراء وأمواج المحيط، هو يستمع الآن إلى نغمه الحزينة وكأنها محتوئ في نبراتها كل ما في الكون من وحشة وانفراد. وتغيى المقطوعة التالية في القصيدة فتتم
المعنى الذي أحسه الشاعر:

هلا وجدت من يحمشني بماذا تغني
فربي فاضت هذه التفاصيل الحزينة
من أجل ماضي مسيح شقي قاسي
ومعمرك انقضى عهدها منذ زمن بعيد

هناك يعود الشاعر فيفيك الرهبة برحلة طويلة أخرى، ولكنه هذه المرة لا يرحل معه في أنحاء المكان بل يذهب بك فافل على مدى الزمن. فبالمخافض الحزينة قد ترك نغمة المرة الحزينة، وإذا ما عدت تنصب إلى نغمة الحائدة وهي تغني، فلا يسمك إلا أن تنشقل بهذا الحزن الجديد الذي اجتمعت معه بعد رحلته مع الشاعر في الأزمان. إن أغنية الحائدة المغزلة في خلقها لم تعد أغنية فتى رفيع تجمع حصادها، بل باتت حنا يعبر عما في الكون من هم وأسي. إنه يعبر عنا نبطه عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان. ويعد كله ما يصنع ووردزورث أكثر مما يصنع كل شاعر عظيم، ولكنه يعود بهذه المقطوعة الآتية فينفرد دون سائر الشعراء:

أم تراه استمع نغمات متواضعة
نغمات لا ينتور بها عن شئو العصعة
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقد وآسي
ما وجدته الحياة وما قد تعود فنضهده

فبعد أن صنع ووردزورث ما يصنعه كبار الشعراء، فإن سما ب أغنية الفتاة حتى جعلها خنا كونها يعبر عن صوت العالم بأسره. ويجري بأعظم ما هد قلوب البشر من أحزان، يعود بطريقة تعهدها فيه وحده دون سائر الشعراء. فيرد الأغنية إلى قلب الفتاة الكبيرة التي لا تعرف منها حتى اسمها، والتي لم تكون منذ عهد قريب سوى حائدة متفجرة في حلقها، منهقة في عمله اليومي المألوف، لكن الفتاة استنجد أن كعاد إلى ما كانت عليه من سبعة وحلة شان.

163
فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة، وإذاً فهذه القصيدة في صميمها تقدم
جديد لقيم الإنسان، وأسلوب جديد في النظر إلى الإنسان في الطبيعة،
وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية. إنها كشف لعالم جديد تسوده القيم
 الروحية، فيصبح في الحقيقة التفاؤل وقد اكتسب قيمة عالمية كبيرة، إنها نبوءة بروح
الديمقراطية، وسبق للحوادث التي ستتتمضخ منها الأيام. "فوردزورث" في
قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة. فلم ير أحد قبله ما رأى، ولم يسمع أحد
قبله ما سمعه، ولم يحس أحد قبله ما أحسه؛ حين طرقت مسموعية أغنية
"الحاسدة المفردة".

***

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين:

أن النموذج الأول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن، والثاني يلخص
الخصائص الشعرية للأدب العربي تجاه الطبيعة؛ ويدخل بذلك في شيء من نطاق
"المنهج التاريخي". والثالث يلخص الخصائص الشعرية والتعبيرية لشاعر مصري
هو إسماعيل صبري مع بيان أثر البيئة، مما قد يدخل في "المنهج التاريخي" وإن يكن
ليس غريباً على "المنهج الفني". والرابع يواجه القيم الشعرية والقيم التعبيرية في
عمل أديب مفردد هو تجسيدية "شهر زاد" مع التطرق إلى تقدير قيمته في خط سير
الأدب. وهذا داخل في المنهج الفني ومنتبع بالمنهج التاريخي. والخامس يواجه
قصيدة مفردة للشاعر المصري "شوقى" والستون يواجه قصيدة مفردة كذلك
للشاعر الإنجليزي "فوردزورث" ويحللان القيم الشعرية والقيم التعبيرية في
القصيدتين، مع اختلاف في المستوى والطريقة.

وكل هذه نماذج من النقد على "المنهج" داخلة فيه، وقد تضم إليه طرقاً من مناهج
النقد الأخرى التاريخية والنفسية، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الإس納زال،
والنقد في تحليلها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير، لأن عملية النقد الكاملة
قد تستدعى استخدام المناهج جميعًا في وقت واحد.

وندع تفصيل القول في هذا موقفًا حتى نستوفي الكلام عن المناهج الآخرين.
المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني فلكل أن نواجه "العمل الأدبي" فنحن على حكمًا قراريًا قائمًا على دعمتين: (الأولى) تأثرنا الذاتي بهذا النص، ذلك التأثير المبسط من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعرية والفنية السابقة. (الثانية) نظرتنا الموضوعية على قدر الإمكان إلى القيم الشعرية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل... وعندما كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الأعمال ذاته، فنحن على حق في تخصصه الشعرية وخصائصه التعبيرية. أي مجموعة خصائصه الفنية. كما تبدو من خلال أعماله الأدبية.

وإلى هنا يقفنا ذلك المنهج، وقد أدى كل ما يجلبه لنا في عالم النقد. فإذا نحن نحاولنا ذلك الحد، فربما مثلا في أن ندرس مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه، أو في دراسة الأطوار التي مر بها من فنون الأدب أو لونى ألوانه، أو في معرفة مجموعة الآراء التي باركت في عمل أدبي أو في صاحبه، لتوازن بين هذه الآراء، أو ليستدلال منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور؛ أو إذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة في آدابها، وأنا نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي أحاطت بها؛ أو إذا أردنا أن ننحّر نصًا أو عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها. إلى أمثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقييم الفنية الفردية للعمل الأدبي ولصاحبها، فإن المنهج الفني وحده لا يكفي لنهوض بشيء من هذا. ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو:

"المنهج التاريخي".

هذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسم من المنهج الفني. فالتدوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله.

هنا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو الشعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الأدب الأخرى... إننا نستتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة سنجمع أولا نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونترتبه ترتيبًا تاريخيًا بعد تحريرها ونسبتها إلى قائلها. وسنجمع ثانيا آراء المثقفين والنقاد على
اختلاف عصورهم لهذا اللون من الآداب. وسندرس ثالثًا جميع الظروف التي أحدثت تلك الأطوار وأثرت بها. إلخ.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا أن نتدور النقاشات التي جمعناها، وأن نتميل خصائصها الشعرية والتعبيرية. وهذا هو النهج الفني في صميمه. ولا بد لنا أن نتدور آراء المترجمين والنقاد على مدى العصور، لتكوين قادرين على الميزانة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص. وهكذا لا نزال في صميم النهج الفني. ثم إن رأينا الفرد ففي هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي تدرس. والمرابنة بين الظروف المحيطة بهما والتي تؤثر في حكمنا وكيمنا، وبين الظروف التي أحدثت بسواها وأثرت في حكم وكيمنه. في حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفني في جانب الحكم التاريخي. ولست في حاجة أن أمضى طويلاً في ضرب الأمثلة على ضرورة النهج الفني للمنهج التاريخي، ولكنني أعرض موجزاً ما بعد من صميم النهج التاريخي، وهو تحرير النصوص، لئن كم يحتاج في صميمه إلى النهج الفني.

نريد مثلا أن نثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر إلى امرئ القيس، أو نص من نصوص النقد إلى النابغة في العصر الجاهلي.

هذا مسألة تاريخية بحثا فيما يبدو. ولكن الأدلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموغل في القدم. هنا نعمت على قاعدة من النهج الفني. نتدور الشعر الجاهلي بصورة عامية. وتنظر خصائصه الشعرية والتعبيرية حسبما يهدينا التدوق والاستعراض وتتبع الخصائص المشتركة. مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر. ثم نتدور مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونتعرف خصائصها بدقه. وإن لم يؤدي لنا هذا ولا ذلك إلى شيء من بجزم غالبًا. ثم نتدور النص المراد تحريره، ونتمي خصائصه الشعرية والتعبيرية. ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطتها بعد الاستعانة بالروايات وتمحيصها.

وهكذا نصنع في نص النقد، بعد دراسة مجموعة النصوص المنشوبة إلى هذا العصر، الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية.
والفكرة لهذه الفترة. ثم نرجع بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين بعد ذلك الناقد، أو عدم صدوره.

وهكذا نجد أن النهج التاريخي لا بد أن يعتمد على "المنهج الفني" وإن يكن محيطه. فيما عدا ذات العمل الأدبي - أوسع وأشمل، ذلك أنه يدرس الإطار، والإطار أوسع بطبعية الحال.

ولكن ينبغي - مع هذا - أن نقتصر من تدخل أحكامنا الفنية في النهج التاريخي على قدر الإمكان، وأن نحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا نتجاوزه. فحكمنا الفني على نص أو على أدب إذا هو حكما واحد من أحكام كثرة سجلها التاريخ.

حكم له ظروفه الحاضرة، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في دوامة وذوق العصر الذي نعيش فيه. فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكما هذا بجانب تلك الأحكام، وآلا نعطي قيمة أكثر سما لأمثاله من أحكام أخرى!

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة، فكثر من هذه الأحكام السابقة شابته ظروف، وأثرت فيه ملابسات، وعلىنا قبل أن نعطيها قيمة أنها تستكشف ظروفها وملابساتها، بعد مراجعة التاريخ العام للمرة التي صدرت فيها، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التي أحاطت بباقياها، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية الشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التي أصدرها أحكامهم عليها ... إلخ.

ومن أخطر مخاطر "المنهج التاريخي" الاستقراء الناصري، والأحكام الجزامية، والتعليم العلمي.

فالاستقراء الناصري يؤدي بنا دائمًا إلى خطأ في الحكم. ومن الاستقراء الناصري الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التي لا تمت سير الحياة الطبيعي. فالأعمال الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة. وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته، بل ربما كان منظماً الخاص بالإعجاب به أو الزاوية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة! والأسلم أن نجمع أقصي ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصًا.
أو مستندًا. . . وألا نصدر أحكاماً إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأساليب، فذلك أضرمن وأكفل بالصواب.

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:

1- درس الدكتور طه حسين شعر الجون في العصر العباسي في كتاب "الحيد الأربعاء" ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر. وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر، في سائر فنون الفكر، في سائر مظاهر الحياة. مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملامحات تلك الفترة، قبل إصدار حكم على روح العصر كحال الحكم الذي أصدره الدكتور.

2- استند الأمين إلى قراءة في كتاب "العبقريات" على بعض حوادث بارزة في تاريخ بعض الشخصيات، بعضها غير مقطوع بصحته، لتصور "شخصية" بطلاها، ولهذه الحوادث دلالاتها من غير شك، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضرمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية.

3- اعتمدت أنا شخصيًا في إصدار حكم على شعر الشاعر العربي بالطبيعة في كتاب "كتاب وشخصيات" (مثال رقم 2 في المنهج الفرنسي) على استقراء المشهور من الشعر العربي، فهو حكم قابل للتخطئة، وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلاً.

والأحكام الجزية في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليس لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجمة وترك الباب مفتوحاً لم يعد كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع ...

"الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية ... "، "اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمرات". "كثرة الجذور هي السبب في انتشار الغناء ... "، "عزلة الحجاز عن ..."
السياسة هي التي خلقت الغزل هناك». إنها هذه الأحكام عرضة للخطأ ما فيها من الجزم. ولا يقتصرها على سبب واحد لوجود ظاهرة أديبية أو اجتماعية. وقائماً يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد. ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفنية والاقتصادية والشخصية التي لا يستهض هذه الظواهر وسببها.

والتعليم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي. لقد وجدت نزعات لهذا التعليم على إثر انتشار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية، كما أثر انعكاس بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الأدبية، فحينما نشأ مذهب دارون في النشوء والأزهاء اتجه البحث الأدبي إلى استخدام نظرياته، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطور من حال حال فهو يطور تطور الأحياء.

وكان خطره في البحث الأدبي عظيمًا. لأن الأدب بطبيعته غير العلم، وقد لا تنميش أطراره مع سنة التطور المنتظم، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس، ورواسب الشعور قد لا تتتبع تطور الأحياء. وقد يكون فيه من الانعكاسات والانعكاسات أكثر مما في المنطق المستقيم. وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار. على أنه قد اتضح أن المذهب بحملته قائم على معرفة ناصصة بحقيقة الخلية الحية وخصوصاتها. وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه.

والآدم لا ينفر من التعليم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب، بل إنه ينفر من هذا التعليم العلمي على طريقة العلوم النظرية أيضًا، وقد رأينا مدى ما وقع فيه "قداسة بن جعفر" من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر، في أضره وحدوده ومحاسنه وعيوبه، فالشعر فن، والمقياس الفني السمحاء الطليقة أولى به وأجدر.

وأخيراً فإن أخطر مخاطر "منهج التاريخي" إلغاء قيمة الخصائص والبواث الشخصية. فطول معاناة الملاصقات التاريخية والطبية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج بجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية، وحسبانها من آثار البيئة والظروف.

كلا! إن العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها "فلت" أكثر منها حاذثاً طبيعيًا.
وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة إلا إذا حسبنا حسبًا لظاهرة الكمون والاختزان، فالعبقرية مثلاً لا تولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين، ثم يفجر في ظروف معينة. فإذا شئنا أن نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان، فربما كان ذلك معقولاً، ولكن تفسيرها علميًا متعذر، والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة، ولكنه لا يصفها ولا يعللها.

وكل ما تمناه به دراسة الوسط في الأدب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا أساليبها، ومن الواجب أن ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة، وألا يجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها. وليس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة فحسب، فربما كان لا يلزم في دراسة آية شخصية أدبية.

ومسألة أن الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة، إذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقة الفنية فهي خاضعة أكثر للعناصر الشخصية والمزاج الفرد. ودراسة هذا المزار الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط. إن دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الأدبي العام، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجيء.

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومديماً ما وشيئه، ثم ندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نهج. فهذه الاستجابة عنصر أساسي في الحكم، لا نحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان ماجعاً، ولو كان كل شعراءه مجاناً، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر، وطريقة حكم الجيل على الشعراء. ولا نقول مثلاً: إن المعرى كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره، إلا إذا درسنا مزار المعرى الخاص وطريقة نظره إلى الحياة والوقائع والناس. ولا نقول: إن المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصرعين، إلا إذا عرفنا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ، ودرسنا طريقة تصويره للأشياء والأحداث في هذه الفترة .. ولهذا.

على أن تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه

170
الشاعر ولكن في دلالته البعيدة. نستطيع أن ندرك مثلاً من دراسة القصور الروسي
قبل الثورة أن هناك ضجرًا عامًا، وسخرية بالأوضاع والأشياء، وتتهوي انتقال.
ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب.

وستطيع من دراسة الأدب في مصر في العصر الحديث أن نلحح أنها تجاز فترة
اضطراب وبحث عن إجابة لم تستقر عليه الأفكار، حيالما نرى فيه عدة اتجاهات إلى
أقصى اليمين واللى أقصى اليسار. بعضهم يفتتح عن المثل في أطراء تاريخنا القديم
في عصر النهضة الإسلامية، وبعضهم يمجد بالفرعونية، وبعضهم يتجه إلى
أوروبا وأmericا، وبعضهم يتجه إلى روسيا؛ كما أن بعضهم ينطوي على نفسه
عازفًا عن المجتمع وما فيه. هي حالة تجويج وانتشار. قد تتمسخ عن انقلاب
وقد تتمسخ عن استقرار. إلخ.

على أنه ينبغي قبل أن نقرر شيئًا من دلالات الأدب على البيته أن ندرس الأفراد
وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية. يجب أن نقرر الفرد من الكمون وأن
نعرف ما هو فرد وما هو جماعي، ليكون حكمنا أقرب إلى الصواب.
واهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاويف بين الأدب والوسط. فاستقبال الوسط
للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له.

على أن هناك شيئًا آخر يقال. إن الأدب ليس تقريرًا للظواهر الحاضرة بقدر ما
هو تعبير عن الأنشوب البعيدة والرغبات المكنونة. سواء للفرد أو للجماعة. وكثيرًا
ما يكون الأدب نبوءات بعيدة. حقيقة إن الواقع الحاضر هو الذي يستدعى تلك
النبوءات، ولكن الفرد المتزاغ كثيرًا ما يسبق عصره، ويتعبى وحده نبوءات لا يدركها
الأخرى، ولا يراحون لها قلوبهم. فحين يجيء نابذ يدرس مثل هذا الأدب،
ويتسبح من أديبه صورة لبيته وتعبيرًا عن العصر يخطي الحكم والتفسير.
وعلى الجملة فإن الواجب يقتضي في المنهج التاريخي، أن ندرس الموقف من
جميع زواياه، وألا نخطئ فنجعل الفرد عامًا، كما لا نخطئ نطق ال العام على
الأفراد، فللفرد أصالته وللمجموعة أصالتهما. ولا يعني أن نفرز هاتين الأصالتين من

(1) كتب هذا الكلام في سنة 1947.

171
ناحية، وأن نبحث عن المشترك بينهما من ناحية أخرى، وأن ندرك أن الأدب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام، ولكنها لا تندمغ في التيار العام، إلا إذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة.

وبهذا يجعل للمنهج التاريخي دائرة الأموهة، ولا تتجاوز به حدوده، ولا تغطي به على صميم عمل الأدب ولا على شخصية الأديب.

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص «المنهج التاريخي» وحدوده، وموضوع زلاته، نرى أن نستعرض خطواته في النقد العربي.

لقد شهدنا مولد «المنهج الفني» في هذا النقد، وتبيننا خطاه شيكًا ما، وضربنا عليه الأمثلة. ومولد «المنهج التاريخي» في النقد العربي قد عاصر مولد «المنهج الفني» تقريبًا، وتبين كلاهما بالآخر في أغلب الأحوال.

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، حينما كان المعول عليه في التذوق ذو الذوق الفردى والجماعي، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر في المستوى الشعري، أو في الاتجاه العام، أو في بعض المعاني الخاصة. من ذلك نظرهم إلى الأربعة الكبار: الابناء والأهالي وزهير وأمرئ القيس على أنهم طبقة. ثم نظرهم كذلك في الإسلام إلى جرير والفرزدق والأخطل. فلذا لون ساذى من «المنهج التاريخي» القائم على «المنهج الفني».

وفي مرحلة التدويل التي بدأها الجاحظ بكتابه «البيان والتبين» سار التذوق إلى جوار التاريخ. فتدوين الأصول في ذاته، ونسبيه إلى أصحابه، وذكر ملابساته، وجمع ما قبل في مسألة خاصة كالعاص والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قبل فيها. كل ذلك من أوليات المنهج التاريخي. وحديده من اللذة والمعنى، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها. إلخ ذلك من أوليات المنهج الفني. وكلاهما مجتمعان في كتاب.

و«ابن سلام» في «طبقات الشعراء» كان يمزج بين المنهجيين في طفوتهما. كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والأمدي وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال
وإذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالبًا على هؤلاء المؤلفين، فإن هناك آخرين
غلب عليهم المنهج التاريخي، وإن لم تخل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني. فطريقة
التأليف العربية في الأدب لم تكن تتبع مناهج معينة. ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب
البيان والتبيان نسج مؤلفوا الأدب على منواله، كما فعل تلميذه المبرد في كتابه
الكامل» وابن قتيبة في كتابه «عيون الأخبار» والخزري في «زهر الآداب».

وعند الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والأطمى والجرباني وأبي
هلال وابن رشيق، أو التخصص في الرواية كأبي على القصالي في الأمالي، وأبي
عبد الله في العقد الفريد، وأبي الفرج الأصفهاني في الأغاني، والشعالي في
التيتام. لم ينجوا من الاستمرار والمزج بين هذا وذالك. ولكن المنهج التاريخي كان
في المجموعة الأخيرة أوضح، ولا سيما في كتاب «الأغاني» الذي يثبت النصوص
ورويها مسلسلة عن الرواة، ويصحح بعض الروايات، ويعزف البعض، ويذكر
مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات، ويعرّف بالشاعر
وطبقته ومراجعه. وكذلك صنع صاحب «الأمالي» في بعض النصوص دون
البعض. أما صاحب «التيتام» فهو يذكر النصوص لأصحابها، ويعرف بهم,
ويذكر منزلتهم في الأدب، وقد يطرق إلى تعليل جودة شعرا على شعر BUSHIMA
والتوصيص في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق، وأخذ شاعر عن
شعراء. إلخ. وكل هذا من صميم (المنهج التاريخي) وItalian المثال الآتي تبين
طريقة كل من هؤلاء.

من كتاب البيان والتبيان للجاحظ (عاش بين ستين 156 - 205 هـ) وما يكتب في

باب العصا.

(1) قلت إنني لم أحمل الأدب العربي على اصطلاحات أجنبية، ولنها أنا أعد كتاب الرواية من أصحاب

المنهج التاريخي بالقياس إلى النقد العربي.

173
قالت أمامه يوم برقة واسط
أصبحت بعد زمانك الماضي الذي
ذهبت شبيهته وغصنك أخضر
شييعاً دعامتكم العصا ومشيعًا
لا تبتغي خيراً ولا تستخبر
ويضم البيت الأخير إلى قوله:

وهلك الفتي أن لا يراح إلى الندى
ومن يبتغي مني الظلماء يلقين
إذا ما رأيني أصلع الرأس أشيباً
وقال بعض الحكفاء: أعجب من العجب ترك التعجب من العجب.
وقيل لشيخ هرم: أي شيء تشهى؟ قال: أسمع بالأعجاب وأنشد:

 قريب المسراف من المرتع
 عريض البطان جنب محوان
 نصف النهار لكرسائه
 وما يمض إلى العصا قوله:

 لقد كنت وراداً لمشربي العذب
 ليسالي أهديك بين بردين لاهيّاً
 السلام على سير القلاص مع الركب
 السلام أحرئ لم تبق منه بقية

وقال الحاجب بن ذبيان لأخيه زرارة:

 عجلت مجيء الموت حين هجرتني
 وفي القبر هجر يازرار طويل
 وقال الآخر:

 كريم على حين الكرم قليل
 ألم تعلمي يا عصرك الله أدنى
 وإن لا أخزي إذا قيل مقتر
 جواه وانهزي أن يقال بخيل

174
لا يمكنني قراءة النص العربي المطبع من الصورة. إذا كنت بحاجة إلى مساعدة في شيء آخر، فلا تتردد في طرحه.

175
المعنى قال: قال عبد الله بن الأهمي مات لي ابن وأنا بركة، فجزعت عليه جزاءً شديداً، فدخل على ابن جريج يعزي فقال لي: يا أبا محمد، أصل صبرًا واتساعًا، قبل أن تسلو غفلاً ونسيانًا كما تسلو البهائم، وهذا الكلام لعله بن أبي طالب كرم الله و وجهه يعزي به الأشعث بن قيس في ابن له، ومنه أخذه ابن جريج، وقد ذكره حبيب في شعره فقال:

وأما وقال على في المتلاذ لأشعت، خاف عليه بعض تلك اللائم أنصر للبلوى عزاء وحسبة، فتوجه أمل تسلو سلو البهائم؟

أتينى على بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزي به أنبه فقال: إن في خزان فقد استحقت ذلك منك الرحم، وإن تصر فأن فإن في الله خلقًا من كل هالك، مع أنك إن صبرت جري عليك القدر وأنتم مأجور، وإن جزعت جري عليك القدر وأنتم آثم . . . إلخ.

وجاء في باب قولهم في الملك وجلساته وزواريه:

قالت الحكيمة: لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالودة والنصيحة، ولا تنفع الودة والنصيحة إلا مع الرأي والعرف. ثم على الملك بعد، لا يتركوا محسناً ولا مسيباً ما دون جزاء، فإنهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترا المسيء، فسد الأمر وبطل العمل.

وقال الأشجع بن قيس: من فسدت بطاته كان من خص بالماء فلا مساغ له، ومن خانه تثاثه فقد أتي من مأتمه. وقال العباس بن الأشجع:

قلبي إلى ما ضرني داعي بكشر أحزاني وأوجاعي كيف احتراسي من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي.

وقال آخر:

كنت من كيرني أفقر إليهم فهم كريم فين القرار؟

وأول من سبق إلى هذا المعنى عدي بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر:

176
لؤب غير الماء حلقي شعرق
وقال آخر:
إلى الماء يسعى من يغص بريقة
قل ابن يسعي من يغص بباء؟
وقال عمرو بن العاص:
لا سلطان إلا بالرجال، ولا رجال إلا بالمال، ولا مال إلا بعمارة، ولا عمارة إلا
بعدل. «وقالوا: إذا السلطان بأصحابه كالبحر بأمواجه».

من الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (عاش بين 846-572) في حديثه عن
عمر بن أبي ربيعة.

أيها الملوك حشب سهيلاء
عمرو الله كيف يتشقان
سهيل إذا استقل ياني
هي شامية إذا ما استقلت 
الغناة للغريض خفيف ثقيل بالبنصر. وفيه عبد الله بن العباس ثاني ثقيل
بالبنصر، وأول هذه القصيدة:

أيها الطارق الذي قد عناني
بعد ما نام سامر الركبان
زار من نازح بغير دليل
يتخطى إلى حتى أناني

وذكر الراشدي عن ابن زكريا الغلايبي عن محمد بن عبد الرحمن التميمي عن أبيه
عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد الخزاعي قال:
كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الشريان البهيج، فشق ذلك على أهلهم، ثم إن
مسعد بن عمرو أخرج عمر إلى اليمن في أمر عرض له، وتزوجت الشريان وهو
غائب فبلغه تزوجها وخرجها إلى مصر فقال:

أيها الملوك حشب سهيلاء
عمرو الله كيف يتشقان

وذكر الأبيات وقال في خبره: ثم حمله الشوق على أن سار إلى المدينة فكتب
إليها:

177
كتاب موله كـمـد
ين بالحَسـسـرات مـتـفـرـد
ق بـين السـحـبر والكـيـد
ويسح عـسـينـه بـيـد
وكتبه في قوـهـية وشـنـفـه وحـسـه وعـبـث بـه إـلـيـها. فـلما قـرـأـته بـكت بـكاء شـديدًا ثـم
تمـثلت:
بنفـسـي مـن لـى بـسـتـقل بـنفـسـه
وكتـبت إـلـيـه تـقول:
وـمـن هـو إـن لـم يـحـفظ اللـه ضـائع
أـمـد بـكـافـور وـمـسـك وـعـبـر
وـقـرـطـاسـه قـوـهـيـة وـربـاطـه
بـعـد مـن البـاقـوـت صـاف وجـوـهـر
لـقـد طـال تـهـيـامـي بـكم وـتـذـكـرـي
إـلـى هـاني صـب مـن الحـزـن مـسـعـر
وـقـال مـؤلف هـذـه الكـتـاب: وـهـذـه الأـخـير عـنـدـي مـصـنـوـع، وـشـعـرـه مـضـعـف يـدـل عـلـى
ذـلـك، وـلـكـن ذـكـرـته كـما وـقـع إـلـى)،
وـفـي حـديـثه عـن الحـطيـب يـقـول:
أخـبـرـنـي أبـو خـليـفة عـن مـهـدـد بـن سـلاـم، قال أـخـبـرـنـي أبـو عـيـبـاـة عـن بـونـس قـال:
قـدـم حـمـاد الرـاـوـية الـبـصـرـة عـلـى بـلال بـن أـبـي بـرـدـة وـهـو علـيـها فـقـال لـه: مـا أـطـرـفـتـي
شـيـعـاً يـا حـمـاد؟ قـال: بـلـي ثـم عـاد إـلـيـه فـأـنـشـدـه لـلـحـطـيـبـة فـي أـبـي مـوـسـى الأـشـعـرـي
يـدـحـه:
جـمـعـت مـن عـامـر فـي إـهـم جـمـش
وـمـن ثـيـم وـمـن جـاء وـمـن حـام
يـصـمـر بـهـا أـشـعـرـي طـرفه سـام
مـستحـقـات روـاـياها جـحـافـلـها

١٧٨
فقال له بلال: ويثك! أبدح الخطيئة أبا موسى الأشعري، وأنا أروى شعر الخطيئة كله فلا أعرفها! ولكن أشعها تذهب في الناس!)

وفي حديثه عن العرجي يقول:
أخبرني الحرمي عن أبي العلاء قال: حدثنا الزبير بن العوام بكار قال: حدثتى عمى أنه إذا لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف، وقيل بل سمى بذلك لأنه كان له ومال عليه بالعرج. وكان من شعراء قريش ومن شهر بالفقرة، ونحا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك ويشبه به فأجاد. وكان مشغوقاً بالله واصبه حريصاً عليها، قليل المحاشاة لأحد فيهما، ولم يكن له ناهية في أهل، وكان أشر أزرق جميل الوجه. وجيئة التي شئ بها هي أم محمد بن هاشم بن إسماعيل المخزومي، وكان ينسب بها ليفضض إنها لا لمحة كانت بينهما، فكان ذلك سبب حبس محمد إية وضربه له حتى مات في السجن.

وأخيرى محمد بن مزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال:
«كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت إلى المدينة، فلما أتاهم موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها، وجعلت تبكي وتقول: من لكة وشاعها وأبatha وزهها، ووصف نسائها وحستهن وجمالهن. ووصف ما فيها! فقيل لها: خفض عليك، فقد نشأ فين ولد عثمان رضي الله عنه، يأخذ مأخذه ويسدك مسلكه، فقالت أشهدوني من شعره، فأنشدتها، فسمعت عينيها وضحكت، وقالت: الحمد لله لم يضع حرمك!»

وهنا نرى نهجًا جديداً فيه نقد وتعقب وموازنة وترجيح.

* * *
من كتاب الأمالي لأبي علي القالي (عاش بين 288 - 356).

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن من الأصمي قال: قدم متمم بن نوبير العراق، فأقبل لا يرى قبرًا إلا بكي عليه فقال: يموت أخوك بالمال لا تبكي أنت على قبر بالعراق؟! فقال:

لقد لمتني عند القبر على البكا رفيقى لتذرف الدموع السوافك

179
أخلاصَ قُبّرَ باللأَّلَةِ أَنتِ نادِحَة
على كل قبر أو على كل هالك؟
ويروي هذا البيت:
قَالَ أَبْكَيْكَ كُلَّ قُبّرَ رَأْيتِه
لَقَبَتُ ثوَى بين اللوَى والدكَادَك
فَدَعْنِي فِهْدَى كُلَّ قُبّرِ مَالَكَ
فَقِلْتُ لِإِنَّ الشَّجِّي يَبْعِثُ الشَّجِّي
وَتَأْرِى إِلَى هَِّي مَزْمَلَاتِ الْضَّرَائِكَ
وَقَرَأْتُ عَلَى أَبِي بَكَّرٍ رَحْمَهُ اللَّهُ لِبَعْضٍ عَلِيٍّ يِرْثِي الرَّبِيعَ وَعَمَّارَةَ أَبِي زِيَاد
الْعِجْسِينِ وَكَانَتْ بِنْهِم مَوْدَةٌ
فَإِنَّ نَقْنَ عِوْدَتِ كَجَرْبِنِي
قَالَ أَرْ فَلَمَّا كَانَ يَزاَد
فَهَوْا رَسُحَا خَطْبَانَ كَانَا
مِنَ السَّمْرِ الشَّقْفَةِ الصَّعَاد
هُمَا تَهَّلَّلَانِ مَا نَقَّلَ عَلَيْهَا
بِمَثْلِهَا تَسَالَمَ وَتَسَاعَدَ
فَمَا قَرَأَتْ عَلَيْهِ لَفَاطَمَّةَ بُنتُ الأَحْجُمِ بُنتُ دَنْدَةِ الخَزَاَعِيَّةِ
فَقُدْ كَتَتْ لِي جَبَلًا أَلْوَذٍ بَظَلَهِ
كَتَتْ ذَاتِ حَمْيَةٍ مَا عَشَتْ لِي
فَالَيْمَا أَخْضَعَ لِتَلْلِي لَوْنِيٍّ وَأَنْقُيٍّ
يُوُمًا عَلَى فَنَّ دَوَوَتْ صَبَاحٍ
وُقَدْ بَانَ حَدِ ثُثْوارِي وَرَمَاحٍ
فَقَالَ لِي أَبِي بَكَّرٍ رَحْمَهُ اللَّهُ: هَذِهِ الأَبْيَاتِ تُمْثَلُ بِهَا عَايْشَةٌ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا
بَعْدُ رَفَاتِ النّبِيّ صَلِّي اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمُ.

***

٨٨٠
من كتاب النتيجة للثعالبي (عاش بين 1260-1329).

في حديثه عن "فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك":

لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والإسلام، والكلام يطول في ذكر المتحدين منهم، وأما المحدثين فخذ إليك منهم: العتابي ومنصور النمرى، والأشجع السلمى، ومحمد بن زرعة الدمشقي، وربيعة الرقى، على أن في الطائنين الذين انتهت إليهما الرئاسة في هذه الصناعة كفاحا وهما هما. ومن مولدوي أهل الشام المعوج الرقى والرفيق والعباسي والمصيبي وأبو الفتح كشاجم والصناوري وأبو المعتصم الأندلعي. وهؤلاء رياض الشعر وحذائق الظرف، فاما العصريون ففهي أسوأهم من غير أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم، والسبب في تبريز القوى قديما وحديثا على من سيئهم في الشعر تربهم من خطب العرب. ولا سبب أهل الحجاز، وبعدهم عن بلاد العجم، وسلامة أثبثتهم من الفساد الماد لألسنة أهل العراق، ببعضة الفرس والنجاب ومداخلتهم إياهم. واما جميع شعراء العراق من أهل الشام بين فضحة البدين وحلة الحضارة، ورسبوا ملوكا وأمراء آل حمدان وبيت وتراء، وهم بقية العرب، والمشغولون بالأدب المشهور بحنته والكرم، والجمع بين آداب السيف والقلم، وما منهم إلا أدبي جواد يحب الشعر ويتقيده ويصيب على الجيد منه فيجذل ويفضَل. انبعثت قرائحهم في الإجادة فقُلدا محاسن الكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا.

وفي حلديث عن الق обла: "أغوزذ لسرقات الشعراء منه يقول:

قال المثنى:

وقد أخذ النحل المدام البدر فيهم وأعطانى من السقم المحاذا
أخذه أبو الفرج البيضاء فلفله وقال:
أو ليس من إحدى العجائب أثني فراره
فارقه وحيته بعد فراره
ارحم تب هف يحكيه عند محاشه
وقال أبو الطيب:
قد علم البين منا اليدين أخفانًا
تدمي وألف في ذا القلب أحزانًا
والأخد المهلبي الوزير وقال:
تصارمت الأفغان منذ صرمتني
فما تلتقي إلا عسلام عبرة منبر.
وقال أبو الطيب وهو من قلائه:
سربت فكنك السر والليل كامه
وكنت إذا جمعت أرضًا بعيدة
أخذ الصاحب وقال:
شامتها والليل وحف جنتها
كوني سرعًا والظلمام ضمير.
وقال أبو الطيب وهذا أيضًا من قلائه:
لبيس الوشى لا متجمولات
ولكن كى يصون به الجمال.
قال عليه الصاحب لفظًا ومعنًى فقال:
لبسن برود الوشى لا لبحم
ولكن لصون الحسن بين برود
وإلا فعليه ما فعل أبو الطيب بيبت العباس بن الأحنف:
والبهجة في كبد السماء كانه
أعمى تقدير ما لم يذبه قائد.
قال:
ما بال هذا التجموح حائرة
كأنها العمي ما لها قائد.
وهذه مصافحة لا سرقة فيها، وهي مذمومة جدا عند النقدة.
وقال أبو الطيب وهو من فرائده:
سقاك وحيا بيك اللهم إنا
على العيس نور والخدر كمائه
أخذي السري بن أحمد بن جئي
أشداني لنفسه من قصيدة يذبح بها أبا القوارس.
سلامة ابن فهد وهي قوله.

182
حياً به الله عاشقتي فقد أصبح رحيلتي لم عنّقا
ولم أجد أنا هذه القصيدة في ديوان شعره: والبيت نهاية في العذبة رحمة
الروح، والسيرة كثيراً الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله:
وخرق طال فيه السير حتى حسبنا يسير مع الركاب
وهو مأوخذ من قول أُبي الطيب:
يخدَن بنا في جوته وكأننا على كرمة أو أرضه معنا سفر
وقال السرى:
وأحلها من قلب عاشقها الهوى بيدها بلا عضد ولا اطناب.
وهو من قول أُبي الطيب:
هام الفؤاد بأعماجنا سكتت بيته من القلب لم تضرب به طنب

من زهر الآداب للحصري (توقيث سنة 450).
في حديثه عن الليل:
قال المعلمي: تشاجر الوُلَيد بن عبدالملك وسلمة أخوه في الشعر، أمير القيس،
والناخورة في طول الليل: أيهما أشعر، فقال الوُلَيد: التابعة أشعر، وقال سلامة: بل
أمرئ القيس، فرضياً بالشاعري فأحضراه، فأنشده الوُلَيد:

وليل أقانيسه بطله الكواكب
 وليس الذي يرعي التجموم بآيب
 تضاعف فيه الحزن من كل جانب
 وآنئى مسلمة قول امرئ القيس.

183
وليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلت له لما تظلم بردفته (1)
أليه ما الليل الطويل إلا أنجيل
فيكاه من ليل كان يجهمه

فطرب الوليد طرياً. فقال الشعيبي: بانت القضية. معنى قول النابغة: وصدر أراح الليل عازب همه، وأنه جعل صدره مرابحاً للهموم، وجعل الهموم كالنعم السارحة الغادية، تسرح نهارا ثم تأتي إلى مكانها ليل، وهو أول من اشتار هذا المعنى، ووصف أن الهموم متراوة بالليل لتقيد الأخطام عما هي مطلقة في النهار، واشغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر، وأمره الليس كره أن يقول: إن الهم يخف على في وقت من الأوقات، فقال: وما الإصباح منك بأمثل.

وقال الطرماح بن حكيم الطائي:

أليه ما الليل الطويل إلا أنجيل
لمرحتها طريفهما كل مطرح

فنقل لفظ أمرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة، وإذًا تشبه من قول النابغة، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح.

وقال ابن بسام:

لا أظلم الليل ولا أدعى
أن جقوم الليل ليست تغمور
ليلي كم شآت فان لم تزور
وإذا أغار ابن بسام على قول على بن الحاليل فلم يغير إلا القافية:

(1) الرواية المشهورة: فقلت له لما تطل بصلبه.
لا أظلم الليل ولا أدعى
ليلي إذا شاءت قصيرة إذا
جحودت وإن ضمنت فليلي يطول

وهذه السرة كمال قال البديع في التنبيه على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ
رويه وبعض لفظه:

وإن كان قضية القطع، تجب في الربيع، فما أشد شفقتى على جواره، ولعمري
إن هذه ليست سرقة، وإنما هي مكيدة محضة، وأحسب أن قائله لو سمع هذا
لقال: هذه يضاعتها ردت إليها. فحسنت أن ريعة من مكدم وعينة بن الحرب بن
شهاب كانا لا يستحلان من البيت ما استحله، فإنهما كانا يأخذان جله، وهذا
الفاضل قد أخذ كله.

وقد أخذه على بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان.

لا أسأل الله تغيبرا لما صنعت
نامت وإن أسهرت عيني عيناه
فالليل أطول شئ حين أنقدها
والليل أقصر شئ حين ألقاهما

وبين بسام في هذا كما قال الشاعر:

وحتى يقول الشعراء إلا أنه
في كل حال يسرق المسروقنا

* * *

وهكذا نرى الجاحز يبدأ ب مجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعني
بنسبة جميع النصوص لوصحبها، فتتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد
الفردي مع شيء من التحبيب والتنظيم، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول.
ولا يبعد صاحبنا الأعلى عن هذا النهج كثيرا مع عناية ظاهرة بشرح الغريب، بينما
تجد صاحب الأغاني ينقل نقلة بعيدة في داخل في صميم النهج التاريخي. يذكر
النص، ويستشهد نفسه بالسيلة من الرواية ويذكر أخباره وينقل الرواية أو يرفضها
وبعبل الرفض، ويستشهد ببعض الحوادث والرواية على كذب رواية أو صدقها،
ويذكر طبقة الشاعر في بعض الأحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها .. إلخ.
وعلى هذا من تمام النهج وأصوله الصحيحة. وشيء من هذا يصنعه صاحب البيتة بعدد. وأقل من ما يصنعه صاحب زهر الأدب، إذ كثيرا ما يكتفي بخيوطه الجاهزة وابن عبد ربه ويقف عندما في جميع ما قبل عن المعنى الواحد.
ويذكر بعد صاحب الأغاني خير من كتب في هذا الباب.

* * *

وتذكر الزمن يقضي من القرن الخامس إلى العصر الحديث، فلا نجد بين العصورين جديداً ذا شأن في النهج التاريخي على وجه العموم. فإذا جئنا للعصر الحديث وجدنا النهج التاريخي قد فاض غوراً عظيماً، فهذه دراسات جورجي زيدان وأحمد السكندرى والشيخ المهدى تبدأ الطريق. ومع أنها كانت إلى الجميع أميل منها إلى التحليل، فإليها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عندما هذه الدراسات من قبل، فقد أخذت تدرس عصور الأدب، والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتتحدث عن آثارها في الأدب، في موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الأدبية في كل عصر، نعم إنها حدثت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة.

أما أول مؤلف سلك هذا النهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الأول "ذكرى أبي العلاء" وفي كتبه الأخرى بعد ذلك، ثم الدكتور أحمد آمن في كتابه "فجر الإسلام، وضياء الإسلام، وظهر الإسلام"، ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود "قصة الأدب في العالم" والأساتذة أحمد إبراهيم في كتابه "تاريخ النقد عند العرب والدكتور محمد خليل الله في محتوى صغيرين له عن الدراسات الفكرية التي أثارت في دراسة الأدب" ونظريات عبد القاهر في "الأدب" والدكتور عبد الوهاب عزام في "المنتهى" وكتاب الأستاذ العقاد "شعراء مصر وبيئتهم في الجيل الماضي" يضم مزيجًا من المناهج الثلاثة، ولكن للدراسة التاريخية أثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها، وكذلك كتابه "ابن الرومي. حياته".

186
من شعره » وإن يكن هذا الكتاب أدخل في «المنهج النفسى» كما سيجيء، ثم في كتابه "شاعر الغزل" وكتابه عن "جمال بشارة".

ومن نهجوا هذا النهج كذلك الدكتور زكى مبارك في كتاب "الثير الذي في القرن الرابع" والأستاذ أحمد حسن الزيات في كتابه "أصول الأدب" والإستاذ أحمد الشابي في كتابه "النقائص في الشعر العربي" وكتابه عن "الشعر السياسي" والتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية أمثال الدكتور رحمة المهندسي، في "ألف ليلة وليلة" والدكتور شكيب هبة في "الفن ومذاهب في الشعر العربي" والأستاذ نجيب الهيجان في "أبو تمام" والأستاذ محمد كمال حسين في "الأدب المصري الإسلامي". إلخ.

على أي حال لقد غزا المنهج التاريخي عورًا ذا قيمة على أيدي المعاصرين، وفيما يلي مستعرض باختصار لماذا تصور هذا النمو، وتوضح طرقًا من ذلك النهج، ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الأول عن أبي العلاء، وهذه الفقرات من مقدمة تغنينا عن تلخيص طريقته، فهو يقول:

ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره، فليس حكيم المعرفة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة، لطائفة من العلائل التي اشتركت في تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان.

من هذه العلائل المادية المعنوية، ومنها ما ليس الإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال، فاعتداء الجو وصفاها، ورقة الماء وعدوته، وحصب الأرض وجمال البيوت، ونقاء الشمس ويهبها، وضمان حالة مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشى نفسه، بل وفي إلهامه ما يعن له من الأخلاط والأراء. وكذلك ظلم الحكومة وحورها، وجهل الأمهات وجمردها، وجدود الأدب المروثة وخشوتها. كل هذه أو نصائضها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلائل السابقة; واختصاً كل اختنا أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده. ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله، ولا يتأثر بشيء ما سابقه أو أحاط به. ذلك
خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إذاً يألف هذا العالم من أشياء يتصال بعضها بعض، ويوثى بعضها في بعض، ومن هنا لم يكن بين أحكام الوعي أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعنة من جهة أخرى. نتيجة لعلة سبته وقدمته لأثر يليه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، وما كان بين قديمي وحديثها سبب، وما شملتها أحكام عامة، وما كان بينها من اتشابه والتقارب قليل ولا كثير.

إذا أصبح هذا كله فأبو العلاج ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إضجها الزمان والمكان والحالة السياسية والاجتماعية بل والحالة الاقتصادية، ولسا تحتاج إلى أن نذكر الدين فإنه أظهر أثرًا من أن نشير إليه. ولو أن الدليل الملتوى لم يته بنا إلى هذه النتيجة تكانت حال أبي العلاج نفسه مهيئة بنا إليها، فإن الرجل لم يترك طائفة من الطواشيف في عصره إلا أعطاهها وأخذ منها، كما سأري في هذا الكتاب.

فقد حداد اليهود والنصارى، وناظر اليهود والمجرس، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمفكر، وذم الصوفية، ونعى الباطنية، وقدح في الأمراء والملوك، وثنى على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصنائع من العدل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البدعة من التفتيت والتشريبه، وهو في كل ذلك يرضى قليلاً ويستخط كثيرًا، ويبهر من الملل والضيق ومن السأم وحرب الصدر ما يملح الحياة في أيامه بسية شديدة الظلام (1).

فالمرح الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعرف ما بين أجزاء العالم من الانصال للحتم، ولا أن يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضاقتة إلهًا هو الصورة لما أوصله من العلم ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان، المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله، ولا يقبل إليه، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبي العلاج، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، وأن ينتهى من أمره إلى شيء.

... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ. أي أن الحياة الاجتماعية إذا

(1) ولكن كم ما نرى في هذه الصورة من الواقع وكيم فيها من مزايا العرى الخاص؟ ومكم من عاشوا مع المخرى. - في هذه الفترة يشاركه تصوره هذا للحياة؟ المؤلف.
تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منزلاتها المتبادلة، بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعًا ولا اكتسابًا. ذلك رأى نراه، وستنبهت في موضعه من الكتاب.

إذا نقول هنا إن هذا الرأى سيلزمنا أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء طريقًا خاصًا. ربما لم يأتهم المؤرخون، فقد أنا لا نعتقد أن الأفراد الأشخاص بالحوادث، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا أن نضيف أثراً من الأثار لشخص من الأشخاص، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته، ومهما ظن أثره وجل خطره. وإنما كل أمر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغي أن ترد إلى أصولها، وتعاد إلى مصادرها، وأن تستقي من نابيعها، وتسخرج من مناجمها، وهي جماعة العلل التي أشرنا إليها آنفاً. فليس الأمرون وحده هو الذي يبدع فئة المقول بخلق الفرار وإنما تلك نقطة أحدثها عصره، وأندفع الأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات.

إذا الحادثة التاريخية، والقصيدة الشعرية، والخطاب يجدها الخطيب، والرسالة ينقده الكاتب الأديب، كل ذلك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء(1).

وإذا قد بينا أن الرجل خاضع في أدبه وعلمه لزمائه ومكانه، فليس لنا بد من أن نقدم بين يدي هذا الكتاب، فصلى في عصر أبي العلاء وأخر في بلده. وما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرًا فيه، خصصنا فيما أخر لأسرة أبي العلاء. فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل، ففصلناها تفصيلاً ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية فبينا قسمته من الشعر والشر، وخصائصه فيهما، ثم إلى منزلته العلمية فشرحتا شرحاً مستوفي، ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدا في أن نكشف عنها ويجليها، ونبين تأثرها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها. معنيين عنة خاصة فلسفته الإلهية والخلقية، لكثر من كان فيهما من اختلاف الآراء وافتراق الأفكار...

(1) هنا نختلف مع الدكتور فان الحوادث الحية يتحلي أن تخضع خضوع المادة. وسترى الدكتور فيما بعد غير وجهة نظره في كتابه "الأدب الجاهلي". 189
وهكذا نرى الدكتور طه شديد الإيمان بالدراسة العلمية لتاريخ الأدب، شديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد شبيهوا بدراسة الكيمياء.

ولكننا نلتقى به في كتابه الثاني «في الأدب الجاهلي» إذا هو أقل إيمانا وأضعف من تفهيم نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيري أنها ليست ذات غنه في التعرف إلى صميم الشخصية الأدبية، ويتناول فيها «المعيال الأدبي» ولعله هو ما أسماه المنهج الفني.

فهو يلخص آراء سانت بوف، وبين، برونتير ثم يعقب عليها ويخصص عليه مذهبى الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته بل ربما استنكاره. يقول عن تين:

وأما ثانوهم (تين) فيمضي إلى أبعد مما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتمادا قوي على هذه الشخصيات الفردية، ولا يكاد يعترض بها إلا في احتياط وتردد، ذلك لأن القوانين العلمية عامة، فيجب أن يعتمد على أشياء عامة، وما شخصية الكاتب أو الشاعر في نفسها وما أين جاءت؟ أنظر أن الكاتب قد أحدث نفسه أم تزاهجه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكر؟ وأي شيء في العالم يمكن أن يبتكر إبتكر؟ أليس كل شيء في حقيقة الأمر أمراً لعلة قد أحدثته وعده لأثر سيحدث عنه وأي فرق بين العالم العناوين والعالم المادي، إذا فإن فلا ينبغي أن نلمس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه وإنما ينبغي أن نلمسها في هذه المؤثرات التي أحدثها وتركتها وتركتها كل شيء إنساني.

الفرد ما هو هو أكثر من آثار الأمة التي نشأ فيها، أو كل من آثار الجنس الذي نشأ منه، فيه أخلاقه وعاداته ومكانته وميزاته المختلفة. وهذه الأخلاقيات وعادات والملكك ومميزات ما هي؟ أثر لهذه المؤثرات من المؤثرات العظمى الذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا: مكان وما يتعلق به من حالة الإقليمية والجغرافية وما إلى ذلك. والزمان وما يستطيع من هذه الأحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، ينبغي أن يلمس من هذه المؤثرات، وي ينبغي أن يكون القدر الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه، إذا هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب أو الشاعر، وأرغمته على أن يصدق ما كتب أو نظم من الآثار.
ثم يعرض رأي "برونتينير" الذي يطبق نظرية "التطور" تطبيقا علميا على الأدب.
ثم يقول معقبا:

"إن تطور (أي تاريخ الأدب) من هذا بشيء ذي غناء. لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوقف هو إلى حلها، وهي نفسية المتصلة بعثتها وبين آثارها الأبدية.
ما هي هذه النفسية؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟

العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا ومن فرنسا خاصة؟

البيئة؟ فلم اختار البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين؟

الجنس؟ فلم ظهرت مؤازا الجنس كاملا أو كاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يدلون هذا الجنس تمييزا قويا صحيحا؟

وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الأدبي عاجزا عن تفسير النبوع، ولن يوقف هو إلى تفسير النبوع، وإنما هي علوم أخرى تبحث وتحلم، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علما متصجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقيدة النبوع(1).

وقد قال الدكتور: إنه سيبقى القياس الأدبي في كتاب "في الأدب الجاهلي"
ولكننا نرى فيه ميل قائما للسيير على "المنهج التاريخي" كما رسمنا حدوده من قبل. شاك في وجود الشعر الجاهلي الذي يرويه كثيرين من الشعراء قبل الإسلام وقال: إنه يتبع في هذا الشكل طريقة "ديكارت" ولكن لم يأخذ من فلسفة ديكارت إلا هذا المبدأ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها، لأن موضوعه غير موضوع ديكارت، موضوعه أديبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقة.
واستند في هذا الشكل إلى أمور منها: أن الصورة التي يعرضها الرواة للحياة

(1) مليون الدكتور يعني علم النفس. ولكن ما هو ذا علم النفس إلى اليوم لم يحل عقيدة النبوع، هو يصفه

ويحلله. ولكنه لا يعله.

191
الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن. والقرآن أصدق وأثأ. وأن اللغة التي يروي بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كأمير القيس وغيره يقال إنهم من حمير، وحمر لغة أخرى. ومنها ما ثبت من اتحال بعض الرواة للشعر كحماد عجرد وخلف الأحمري، ومنها الأسباب الكثيرة: السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لاتحال الشعر ونسبه إلى الجاهلية. 

ولما ندخل هنا في مناقشة الأسباب والبراهين التي ساقها. ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة. فهي بطبعيا الحال لا تؤذي إلى أكثر من نتائج ظنية، ولكن الدكتور مايلا قويأ إلى اعتبارها نتائج حاسمة.

وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي أسئنا.

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور «مع المتنبي» وهو يشير فيه كذلك على «المنهج التاريخى» إذ نرى فيه مثل هذه العبارات.

وعندى أن المتنبي حين أرْتَحَل إلى البادية إذا اتصل فيها لا بالبيئة القرمطية العادية بل بدأ من دعاء القرمطية الذين كانوا يجولون في البادية، ومن يدرى? لعل هذا الداعى كان أبا الفضل نفسه الذي يدحه المتنبي، ومن يدرى? لعل المتنبي لم يعد إلى البادية مصطفىا أبا وجده، وإنما عاد مصطفبا رجلا آخر آخر أو قوما آخرين، يريدون أن يستقروا في الكوفة، وأن يدعوا فيها لمذهب القرمطة.

ومهما يكن من شيء، وسواء واتينا النصوص التي بقيت لنا لم تم تواتنا، فإن أي أجد في نفسي شعورا قويا جدا بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تثبت أن استحالت إلى قرمطة خالصة.

ثم يقول:

«ليست أدرى أتسعدنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لا تسعدن؟ ولكن قوى الشعور بأن المتنبي لم يرحل إلى الشام طالبا للزرق فحسب، وإنما ذهب إلى الشام داعيا من دعاء القرمطة في هذا القسم الشمالي من سوريا، الذي لم يكن قد أدركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من أقسام الشام».

192
ثم يقول:

"فليسنستخلص من كل ما قدمنا أن المنتبئ قد قطع المرحلة الأولى من طريقه، مرحلة الصبا، ولم يكد يبلغ آخرها حتى كان قد تم له حظه من الشعر، وتم له حظه من القرمطة، وتم له حظه من القوة البدنية أيضاً".

فالنتيجة الأخيرة نتيجة قطعية، ومقدماتها كلها خطايا باعتراف الدكتور الذي يقول إنه "قوي الشعور" بقرمطة المنتبئ، وإن كان لا يدري أن نتائيا النصوص أم لا تواجيده. وهذا طريق خطير في المنهج. فالشعراء الخاص يجب ألا يطغى في "المنهج التاريخي".

فقد كان في كتابه "في حديث الشعر والنثر" فهو سائر على المنهج التاريخي ولكنه يزجه بوجبة قوية "بالمنهج الفني". يتحدث عن هذه الموضوعات حديثا يجمع بين المنهجين غالبًا: "الأدب العربي بين الأدب الكبري. النثر في القرنين الثاني والثالث - الحياة الأدبية في القرن الثالث للهجرة. أبو تمام وشعره. البحترى وشعره. ابن الرومي وشعره. ابن العتاز وشعره".

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتداد المنهج في هذا الكتاب:

1- ويختلف الناس في أن عبد الحليم فارسي الأصل، أو من جنسية أخرى ويقول أبو هلال: إنه كان يحسن الفارسية.

وغتنما أقرأ عبد الحليم وابن المففع الذي لا خلاف في أنه كان في فارس، وأقارن بينهما أرجح أن عبد الحليم شديد الاتصال بالثقافة اليونانية، وربما كان عالمًا بلغتها.

ولم يпись لنا من عبد الحليم إلا كتاب كتبه عن مرزان بن محمد إلى عمالي بالأمصار، يلزمهم بحرية لعب الشطرنج، لأنه كان قد تنشر فخاف منه على الدين. وكتاب آخر كتبه عبد الحليم إلى الكتاب بوصية بطاقة من الوضاء، يوصيهم بإخلاق الكتاب وما يجب عليهم، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحليم كمشور لرجال الخيان.

ولعبد الحليم خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملى على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية، فهو إذا كتب أشرف في استعمال الحال، والخلا معروفة في
العربية. وهو لا يقتصر في استعمال الحال، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته ووضوحها، وتجميل الكلام وإظهار الموصفي. وهذه جزء من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحليم: إياك إياك أن تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول المخلوبة، فإنها أسرع طلبا وأجي مهربا، وأبعد في اللحوق غاية، وأصبر في المعترك الأبطال إقداما ونجدهم من السلاج بأبدان الدروع، ماذمة الحدود، شاقة السنن، متقاربة الحلق، متلاحمة المسامير، وأسواق الحب، موجة الركب، محكمة الطبع، خفيفة الصوغ، وساعده طبعها بندي وصوتها فارسي، رفاق المفعول، بأكفر وافية، وعمل محكم. ويلق البضعة مذهبة ومجردة، فاسرة الصوغ خالصة الجوهر، سابقة الملبس، فانية اللين، مستعمرة الطبع، مبهمة السرد، فانية الوزن، كرية النعوم في الصنعة، معلمة بأصناف الحري وألوان الصبغ... الإلخ... إلخ.

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم. وكانت أود لو استطعت أن أعرض عليهم نماذج من النثر اليوناني، ولكن الأمر أيسر من هذا، ففي كاف أن نقرأوا كتابنا فرنسيا متآثرًا باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية. وهو أناتول فرانس. ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناتول فرانس يستعمل الحال استعماً كثيرة جداً ليطبق في معانيه، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج إليها، وتسجل كلها أيضًا. وكل ما بين أناتول فرانس واليونان، أن أناتول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضًا، فهو يستعمل الحال مثلكم غير أنه كان يقدمها أحياناً ويوخراً أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون.

وهذه الظاهرة عند عبد الحليم تقوى عندى أنه كان شديد الإتصال باليونانية، وذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منتبة في الشرق كله، في الإسكندرية وزغة وإنطاكية والشام والجزيرة، وظلت كذلك حتى العصر العباسي. ولكنها انحصرت في الأديرة، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة.

"فليس غريبًا أن يكون عبد الحليم قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها".

٢- "قلت: إن ابن الروم يخالف غيره من الشعراء الذين عاصرونه أو جاءوا قبله".

١٩٤
إلا واحدًا هو أبو تمام، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجهة. فهما متفقان من حيث إنهما يعتمدان اعتمادًا شديدًا على العقل في شعرهما، وهما لا يستسلمان للخيال وحدهما، وإنما ينشدون الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريدون العقل، وما يتفقان في أنهما حريصان كل حرص على تعميق المعاني، وعلى استيفائها واستقصائها، والبالغة في هذا الاستقصاء، حتى يأتي بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا الألف من الشعر، وهما لا يرقبان أن يكون أحدهما عبده للغة، وإما يبحان لنفسهما تصريحها كما يريدان وكما يريد المعاني، دون أن يخلعوا للشدد في أصولها ومراعاة قواعدها يتفقان في هذا كله، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف.
فأبو تمام أحرص جدًا من ابن الرومي على مثانة اللبض وزوروته في أغلب شعره، لا يعدل عن هذه المثانة لا يصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطر وعلما إلى ذلك اضطرارًا لا مخرج له منه؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه، وهو يرسل لسانه على سجته كما يرسل نفسه على سجيتها، فهو من أقل الشعراء كلما بالغريب وإبرادا له، وعناده بالجمال اللفظي قدره تحس أحياناً، ولكنها تلبس فلا توجد في كثير من الأحيان. وقد تروحك سهولة اللبض في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقر أقصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الألفاظ ما يغيظك أحياناً، ويفضب به صدرك أحياناً أخرى.
ثمهما يختلفان من ناحية أخرى في أن أبو تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعة، أو بعبارة أصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر، فهو كان يتبع الاستعارة ويسفر في تباعها، ويجد ما استطاع في طلب الجنس والطابع وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعة. وهو كان يجد في الأشياء جمالاً لا بد منه، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعنى.
أما ابن الرومي فهو لا يتحرج من البديع ولكنه لا يهاlek عليه. وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يكلف مثانة اللبض ولا جزائه ولا رصاته، فهو كذلك لا يكلف بهذا الاتصال أو الجنس. إن وفق إلى هذه الأشياء فذلك وإن لم يوفق فلا يعنيه.
وهما يختلفان من ناحية ثالثة، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات.

أما ابن الرومي فشاعر مهيب، ومتيل جداً، يبلغ بقصائدها المئات من الآيات.

وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطارية القصيد، مصدراً واضحاً جداً، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص، أو بعبارة أخرى في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظهران بها. أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظهر به ويعمل عليه عرفًا متوسطًا، لا يبطئ فيه ولا يسرف، بل في نفسه شيء من الاحترام لك واعتراف بأن ذلك عقلام يستطيع أن يتم ما لم يتب هم، والاطمئنان إلى أن يتم هذا المعنى إذا ما كان دون أن تقصر أو دون أن تغلل. فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل.

ويحمل الرواد ويطبعه عن الأطراف.

أما ابن الرومي فإما في شعره ليس كذلك، فهو يضيء من أبي تمام في الغوص على المعنى والتفصيل والجزء في طلب حتى يليل المعنى الجيد، فإذا ظهر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية. فكم يعتقد أن الناس ليسوا أخيراً في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليه في فهم المعاني، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه، ويعتبر البحث والعرض حتى لا يتعرض لأي عبث من الذين يسمعونه أو يقرأونه. ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بينه أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة. على أكثر تقدير. يديف في ابن الرومي في الأبيات التي تبلغ العشرة أو تتجاوزها. ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أتي تمام مما لا بد منه، وثقته بعقل الناس، وحرص ابن الرومي على أن يصل إلى كل شيء، وعدم اطمئنانه إلى الذي يسمعونه أو يقرأونه.

والدكتور بعد هذا كتاب "حديث الأربعة" وهو يمزج فيه بين النهج الفني

(1) نحسب لنن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر، فهو اختلاف في وجهة الترجمة الفنية، واختلاف في الزواج والطبعة، وكلاهما يتفقان في الغوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بوايقة فيها. فهي في أبي تمام ذكاء وعمق، وعند ابن الرومي حساسية وأناقة مع الأفعال ذات.

196
والمنهج التاريخي، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر، وكتاب "مع أبي العلاء في سنجه" وهو أقرب إلى الأدب الخالص من الدراسة، هو أقرب إلى أن يكون حديثا نفسيًا يسجل فيه تأثراته الخاصة في مصافحة أبي العلاء، ويعتمد على هذه الوضوح في تصور أحاسيس أبي العلاء ومشاعره الباطنية، وسماته الشعرية والتعبيرية، وهو في اعتقادى أدنى إلى تصوير أبي العلاء من كتابه الأول.

* * *

وإذا كان الدكتور عل حسين يسبق النصوص أحيانًا، ويتأثر بشعره الخاص في تكوين الرأي، فإننا نجد الدكتور أحمد أمين، أقرب إلى أصول "المنهج" فهو أباد بجوهر النصوص يجمعها ويرتيبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج في هدوء. يصنع ذلك في مجموعته "فجر الإسلام، وضحى الإسلام، ظهر الإسلام" حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الإسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية. وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات، وأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والأدب بصفة عامة، فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم مذكورًا تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالفائز مشاً مضرورة لامتزاج الثقافات في القرن الثالث، والبردة مضرورة للثقافة العربية الخالصة. وهكذا.

ولعل النموذج من نشر الإسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور أحمد أمين.

ومتهجه في كتابه:

"دلالة الشعر على الحياة العقلية" قد قيلوا: "إن الشعر ديوان العرب" يعنون بذلك أنه سجل سجلت فيه أخلاقيهم وعاداتهم ودائعهم وعقليتهم، وان شئت فقل: إنه سجلوا في أنفسهم، وقد يتنفع الأدباء بشعر العرب في الجاهلية، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم، وعرفوا منه أخلاقيهم التي يبدعونها، واستؤدوا به عل جزيرة العرب وما فيها من بلد وجبال وسهر ووديان ونبات وحيوان، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون في الأصنام والخرافات، وألفوا في ذلك جميع الكتب المختلفة.

وكتبت الطريق المثلى للانتقاع بهذا "الذبى" أن يعنى العلماء بجميع ما صح.

١٩٧
عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والتن و إياباد ما لم يصح، كما فعل المحدثون في الحديث، فليس لدينا مجموعة من الشعر العربي الجاهلي ذكر سندها، وعند ببيان رجالها عناية تامة كلاً كلاً عندها من صحيح البخاري ومسلم وغيرهما، وكان يجب أن يعنى بالشعر الجاهلي هذه العناية حتى عدنأشة ديواننا تسجل فيه الحوادث والعادات، وننظرنا إلى أنه كأنه وثائق تاريخية. ولكن يظهر أن هذا النظر إلى الشعر الجاهلي لم يكن سائدًا عند الرواة والأدباء، إذا كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر إليه كمادة لتعليم اللغة، أو أنعه طرفة وملهى، ومادة تخسن المحاضرة. فلم يكن يعني به هذه العناية التي بذلت في الحديث، ولم ير من يتعمد الكذب فيه أن يتباهى مقدعه من النار.

نعم إن بعض الأدباء سار في الأدب سيئه في الحديث، فكان يروى الخبر معنتاً، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الأدب على خط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية، لم تنضج، ولم يسبروا فيها إلى النهاية.

كذلك أكثر ما روي لنا قد عنى فيه بالاختارات أكبر عناية، وهم في هذا ينظرون نظرية الأدب لا نظرية المؤرخ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها، قد يعج بها المؤرخ أكثر من إجابة بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية. وجعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعًا للنشوء والارتقاء، فل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم، ثم تدرجوا منها إلى ما وصل إلىنا من الرقي، ذلك أن الأدب لم يكن يروقه ذلك فيهمه، أو يستضعف وزنها فصلحه، ولذلك يضيع كثير من معالم التاريخ.

لو كان عندها هذه المجموعة التي لا يقصد فيها إلى الاختيار، ولكن يقصد فيها إلى الصحة، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة، منها الحياة العقلية.

ومع هذا فما لدينا يمل بعض الشيء - وإن لم يكن وافيًا كما ذكرنا من قبل - وأشهر المجموعات التي لدينا ما نسب إلى الجاهليين. عدا دواوين الشعراء هي:

1- المعلاقات السبع، ويغلب على الأنظ أن جامعها حماد الراوية.
2 - الفضيليات، وجامعها الفضل الضيبي وتضم على نحو 128 قصيدة.

3 - ديوان الحماسة لأبي تمام. و فيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي.

4 - مثله: حماسة البحبري.

5 - وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشهر ومقطوعات كثيرة للجاهلين.

6 - مختارات ابن الشجري.

7 - بحيرة أشعار العرب لم يسمى أبا زيد القرشي.

والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائه سنة قبل البعثة. ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيرًا ولا غزير المعاني، فعلاً نظريا لذا من القصائد موسيقية واحدة، يقع على نغمات واحدة والنشابيه والاستعراضات تكرر غالبًا في أكثر القصائد. قل في الابتكار وقلي في التنوع ولست غير كيف من، فماذا نرى؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جهل، ومعه صاحب أو أكثر، و قد يوجد له في طريقه أثر أحباء رحلوا فيستوقف صحبته، ويكي معهم على رسم دارهم، ويدكر أيامًا هنئة قضاها معهم، وأن العيش ببعدهم لا يحتمل، ثم يضيف محبوبته إجمالًا أو نصيحة، ويجبر من هذا إلى وصف ناحية أو فرس، ويعترن بالوثول أو النعمة أو الغزال، وقد نظر من ذلك إلى وصف الصيد وبيته ونافذته وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة، فتتلمذ بسجاعته، أو يغني بنفذ قبيلته، أو يجوز محاسن مادج، وصف كرم، أو يفتخر بوقعه بتحص فيها قومه، أو يجهن قبيلته عدته على قبيلته، أو يحمل قومه على الأخذ بالخطر، أو يرثي راحلًا.

وهذه تشير إلى كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي. وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة، هي ظل حياة الصحرا وصورة صادقة لبيئة البداوة. وغالبًا أنهم في البيان واللعب بالألذاق كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى، فترى المعنى الواحد قد توارى عليه الشعراء في تصاغرهم في قوالب متعددة تستدعي.
الإعجاب. ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم للمعاني، وابتكارهم للموضوعات،
وقد عبر عن ذلك يقول:
هل غادر الشعراء من متردمة؟
أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
وزهير إذ يقول:
ما نرانا نقول إلا معاورا
أو معها من لفظنا مكرورا
ولكن ما أنصفوا، فقد غادر الشعراء كثيراً، والناس من قدم يشعرون ولا يزال
مجال القول ذا سعة، ولا يزال الخيال الحصين ينتج ويجد، ويخلق موضوعات
لم تكن، ومعاني لم يسبق إليها، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقوا عليهم
بوجيه، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاوراً.
اللهم إلا أبياناً قليلة مبعة تشعر فيها بمعنى جديد، وترى فيها أثر الابتكار
واضحها، إلا الشعراء نادرين كنائب لهم مناه خصا، وشخصية واضحة، وتسمع
لقولهم نغمة جديدة، كالذي تراه في زهير، وقد عني بأخلاقيته قومه وعبر عنها
تعمير صادقاً.
كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي. غالبًا، أن شخصية الشاعر اندمجت في
قبلته حتى كان له شعر لنفسه بوجود خاص. وإنك لتنبئ هذا بجلاء في معلقة
عمرو بن كلثوم، وقل أن تشعر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما
يشعر بوجوده، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه وجود مستقل عن قبيلته.
ونا انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب نغمة دينية جديدة، تراها
في مثل شعر عدي بن زيد في الخبرة، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف.
وخلاصة القول إن الشعر الجاهل يلدنا على خيال واسع متنوع، ولا على
غزارة في وصف المشاعر والوجدان، بقدر ما يلدنا على مهارة في التعبير وحسن
بيان في القول.

هذا نمذج من نسب فجر الإسلام... فاما كتابه المشترك الآخر عن "قصة الأدب
في العالم" فيتحول نحو استعراضي للأداب العالمية في أول الأمر عند الكلام عن

٢٠٠

ولكنه حين يبدأ في استعراض الأدب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثير والتأثير بينه وبين الأدب الروماني، وبين الأدب في العصور الوسطى في إنجلترا وفرنسا وإسبانيا وألمانيا وإيطاليا، وبذلك يدخل في صياغة النهج التاريخي.

نعم إنه استعراض سريع، لا يفي بكل شروط النهج في التسلسل والتطور والتدقيق، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضمار النهج التاريخي.

وسنعرض هنا عدداً من كتاب «قصة الأدب في العالم» لا لذاته فقط ولكن لأنه يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التحليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور العبقريات الفنية وحالة الوسط، لندرك غرور بين مثال واحد!

تدعنا عظمة سرفانتيس مؤلف دون كيشوت على خطأ الرأي القائل: إن العبقري يبت في عصر الازدهار: فقد كان سرفانتيس معاصرًا لشكسبير، ومت هذه التأبين في عصر واحد. أما سرفانتيس فكان قد بلغ نضجه بعد أن تجاوزت إسبانيا أيام مجدها، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظاهرة على الأوراماد الإسبانية. وكم قال النقاد وأفاضوا فيقول بأن العظمة الأدبية في عصر البصبات نتيجة لعظمة إنجلترا في السياسة والتجارة وعندئذ. فمن قائل: إن روايات شكسبير ومارلو، وترجمة شايبان لقصص شكسبير وسرفانتيس. وخروج هذه وتلك من آيات الأدب الراهبات في عصر البصبات نتيجة مباشرة لانصار الأسطول الإنجليزي على الأسطول الإسباني، إذ وسع هذا النصر الأقنع العقل عند الإنجليز وأيقظهم ليروا ما هو من عظمة ومجيد. ولكننا نقول: هل كتب «المعهد القديم» حين كان اليهود سادة العالم؟ وهل أنشد هوسر ملحمته لما بلغ اليونان أقصى مجدهم؟ وهل تفسر من لابليه كتابه «جربانات وبحثاجير» إذا كانت فرنسا ظاهرة في حروبه؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الأوراماد شكسبير في إنجلترا وسرفانتيس في إسبانيا في وقت واحد؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم، فهل جاء سرفانتيس نتيجة الهزيمة المتكررة؟ كم يظهرنا التحليل بعمق الفكرة فيه، مع أن عمق الفكرة قد لا يخفى وراءه.
من الحق شيئًا. ولعل سرافانتيس كان يرمى بكتابه فيما يرمى إليه، إلى مهاجمة "الآفكار العميقة".

* * *

وبدئ الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول:

"أثر البيئة في شعرائهم الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات:

ومعرفة البيئة ضرورية في تقد كل شعر، ففي كل أمة في كل جيل، ولكنها أثرت
في مصر على التخصصات، وأثرت من ذلك في جيله الماضي على الأخص. لأن
مصر قد استمرت منذ بداية الجيل إلى نهايةه على بيئات مختلفات. لا تجمع بينها
صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية، التي كانت لغة الكاتبين والناظرين
جميعًا، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد، ولا مرتبة واحدة,
لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطرازها، بل لاختلاف نوع التعليم بين من
نشروا على الدروس الدينية ومن نشروا على الدراسات المصرية، واختلافه بين هؤلاء
جميعًا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك ...".

ولكن حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينسى إلى تصوير خصائصهم
الشعرية والتربوية، وإلى مقوماتهم الشخصية، ويخرج بين جميع مناهج النقد
ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر حدد درسهم.

وهذا النموذج يصور لناجانج النهج التاريخي في الكتب:

ظهرت طلالات النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلالات الثورة التي
عرفت بعد باسم الثورة العربية، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي أصاب
الشعر العربي كله في أعقاب الدولة العباسية.

ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة، وفائدة الأدباء
الناشئين على الطريقة التقليدية.

والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في رذأ شعره هبوط بعض النظم الذين نقرأ

٢٠٢
قصائدهم في الجبرتي أو في دواوينهم المروكة بين أيدينا. ولكنه كذلك لم يرفع
بأحسن شعره وأوجده إلى أعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد
محمد علي والحملة الفرنسية.
فكثيراً ما يثير القاريء بين أقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع
محاسن الساعاتي، وقد نفضلها في جميع مزاياها، إلا أنه الساعاتي جدير بحقي أن
يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء المروكين والشعراء المحدثين. وتعتبر بالعروضين
أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد، ويتنمو في الشعر، لأنهم كانوا يعتبرون
النظم حقاً أو واجباً على كل من تعلم العروض، ودرس البيان والبيان وما إلى هما من
أصول الصناعة، وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه،
فكانت دواوينهم أشبه شيء بدراسات التطبيق في معاهد التعليم.
والساعاتي نفسها قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه الصلاة والسلام، أتي
فيها على مائة وخمسين نوعاً من أنواع البديع، واستهلها بقوله فيما أسماه براحة
استهلال:

سفر الدموع لذكر السفح والعلم
أبدي البراعة في استهلاله بدء
وكان أكثر من التجنيس والتورية والمطابقة، والموارد وما إليها من محاكاة النظم
على أباهم، ولكننا نظهر في العهده الذي بدأ فيه الخلاف بين شعر الصناعة وشعر
السليقة، أو بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين. فقال ينحى على أولئك
النحاة:

فدعوني من قول النحاة فإنهم
(الصرف) النطق من غير لازم
(أرفعها) فهارباً بقوتهم (جازم)
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة
ولست سراً كبعض الأعجام

فكان كما يراه القراء من هذه التوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يليس
أزياءهم ثم يخرج على صفوفهم، ويفقد في عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التي
يتجه بعدهم.

203
والتفريق الزمني بين المتقدمين على الثورة العربية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق لا معنى له إن لم يكن مصحوبًا بسمات فنية تميز بين الطائفتين.

فإذا عمدنا إلى هذه السمات الفنية فإن نحن لا نعرف سمة هي أدنى إلى الفصل بين تبنين الطائفتين من تسمية الأولين بالعروضيين، وتسمية الآخرين بالمطوعين أو غير العروضيين ... إلخ.

أما في كتابه "ابن الرومي. حياته من شعره" فقد جمع بين مناهج النقد جميعًا كذلك، وإن غلب المنهج النفسي، وقد كان النهج التاريخي نصب في الحديث على عصر ابن الرومي أو القرن الثالث للهجرة، وحملة الحكومة والسياسة، ونظم الإقطاع والحالة الاجتماعية والحالة الفكرية والشرع، والدين والأخلاق، وأخبار ابن الرومي، والعصر والرجل، وحياة ابن الرومي كما تؤخذ من ممارسة أخباره على شعره ... إلخ.

وتبدو المزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل "عمر أبي ربيعة" فقد أثبت أولا أن الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك، وأن عمر كان هو الشاعر الممثل للعصر كله، ولكن للبيئة المترفة فيه. وعلل هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء بالأمثلة الدالة السريعة.

لأين أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا القليل، وكان غزولا في نظام الحوار والرسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظروفه.

ويستغرب قارئ الديوان أن يصرف شاعر في جميع شعره إلى هذا الغرض دون غيره وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الأولى، إذا اقتصرنا على النظر إلى الديوان وحده، وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين في الدواوين الكبيرة.

ولكنه استغراب لا يلبث أن يزول أو ينقلب إلى تقضيه إذا تجاوزنا الديوان إلى العصر الذي نظم فيه الديوان، والبيئة التي عاش فيها الشاعر، فربما أصبح العجب عندئذ أن يتمخش ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخش عن دواوين شتى من

٢٠٤
هذا القبيل، وأن يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكمه في إكراره وانقطاعه، وقد كان ي ينبغي أن يقتصر به نظرائه متعددون.

لأن العصر الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ بها «كان عصرًا غزليًا في جميع أطرافه، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواء، وربما عيب على الرجل أن يتجافي عنه ويتوفر منه، كأنه مطالب به مدفعي إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يبغض ويتأنى إليه.

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سري بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات.

فالفالبص العصرونه ذاك الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب الروعة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشيع منها، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تعم كل بنيه وبناته، وتغشل كل متحدثيه ومتحدثاته.

وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون: إنهم يحسونها ويفتقدونها. فلما مات عمر بن ربيعة حزن على نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبعثت وقلت تقول: من لأبطح مكة؟ ومن يدخل نساءها ويصف محاسنها؟ وعزاها بعضهم فقال: إن فتي من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدبا بعض كلامه فتسلت وقالت: هذا أجل عوض، وأفضل خلف، فالحمد لله الذي خلف على حره وأمه مثل هذا!

تلك حال العصر وحال ساداته وسيدة من الغزل وأحاديثه، فلاسي العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغير، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقة وديوانيه في ذلك العصر، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء، ولكن منهم مثل ذلك الديوان.

والواقع أن مثل هذا الانفرد عجب لولا أن نرجع إلى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرية الأولى إلى العصر كله على الإجمال.

فابن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في العصر كله، ولكنه كان في الحقيقة شاعر

٢٠٥
الطبيعة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها، وهي طبقة بعد أفرادها بالعشرات ولا يتجاوزونها إلى المئات. ومن كان من شعرائها يساويه في الحسب وإلا جاء كأئمة بن خالد أو العرجي سليل عثمان بن عفان، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان، فكان الحارث وعليء يبخ، وكان العرجي يشهد الوقائع بأرض الروم، وكان مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية والطبيعة الغزالية. فإذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم.

**

وبعد فني هذه الأمثلة الكفائية للدلالة على خطوات "المنهج التاريخي" في العصر الحديث إذ كان ذلك ما نقصده إليه منها، دون الاستقراء الذي لا يكون إلا في كتاب خاص بهذه المناهج.

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد تمGraphQLًا محسوسًا عمما خلفناه في القرن الرابع، ولكن ما يزال إلي اليوم في دور النشوء، فخطواته التمهيدية الأولى من جمع النصوص وتحريرها، وجمع الوثائق التاريخية وتبويها، والبحوث اللغوية والأدبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي ندرسها. كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة، ولا يتخصص له من يجيبونه ليفرووا على التقاد جهودهم، بتوفر الخطوات الأولى للبحث.

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو "مكتبة العرعي" التي أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوير جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم ثبت بشروح "سقط الزند" على أن تميّز في إعداد ساير ما يتعلق بالعري (1). ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع، وعن كل عصر مثل هذا السجل. لتوافرت المادة العامة للمنهج التاريخي على خير ما تكون. أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار، ولا يكلف الله نفسًا إلا وسعها.

(1) ما يوسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية.
المنهج النفسي

النعنصر النفسي أصيل بارز في "العمل الأدبي". وإذا نحن عدناء إلى التعريف الذي اختارنا منذ البدء للعمل الأدبي، هو: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"، وجدنا العنصر النفسي بارزا في كل خطوة من خطواته. فالتجربة الشعورية ناطقة بأخلاقها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير، وال"الصورة الوردية" ناطقة بأخلاقها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يحكي به التعبير.

فإذا نحن نجاوتنا دلالات العنوان إلى صيام العمل الأدبي، لمنا العنصر النفسي بارزا في كل مراحله، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط مثل للحياة النفسية. هذا من حيث المصدر. أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفس الأشخاص. هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى.

وإذا استطاع "المنهج الفني" أن يفسر لنا "القيم الفنية"، شعورية وتعبيرية - الكامنة في العمل الفني، بحيث تملك الحكم الفني على العمل الأدبي، ويبحث نستطيع تصوير وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه، فإن قسطاً من هذا التصور وذلك التفسير تدخل فيه "الملاحظة النفسية" وهي أشغال من "علم النفس" كثيراً. فالأخصائي الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك.

ولا تتف ملاحظة النفسية في النقد عند نصبها الضمني في "المنهج الفني" فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذي تكاد تفرده به في بعض الأحيان. "والمنهج النفسي" هو الذي يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها على الأقل:

1- كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الرؤية النفسية؟
ما العناصر الشعرية وغير الشعرية داخلها فيها وكيف تتكمل وتتناسق؟

٢٠٧
كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس، وكيف منها طارئ من الخارج؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعرية والصورة اللفظية؟ كيف تستند الطاقة الشعرية في التعبير عنها؟ ما الخواص الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي؟

2 - ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة وتستنطقها؟ هل تستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي إن نستقر نظرات النفسية لصاحبه؟

3 - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعرية وروايتهم غير الشعرية؟ كم من هذا التأثير مشوه العمل الأدبي ذاته، وكيف منه مشوه من ذوات الآخرين واستعدادهم؟

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة تتصدى لها «المهندس النفسي» ويحاول الإجابة عليها، ولكن إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة، وحين يحاول الإجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعب، في تأويله وتعليمه. ومنه هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على علم النفس - وهو أضيق دائرة من «النفس» بطبيعة الحال. هذا إلى أنه علم يعد إلى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس إلى عمر العلوم الأخرى - الطبيعية والبيولوجية - وما وصلت إليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت. لأن من طبيعته - وهو يتناول «النفس» - لا يصل إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة أو الحية. وعلم هذه مادته يكون أضم للمستقبل ولا يقر، وأن يلقى الضوء ولا يجزم.

وэтому الكلام قد لا يرضى أصحاب «المهندس النفسي» المحدثين في النقد، فقد يكونون أشد ثقة بعلم النفس إلى حد أن يكلوا إليه الاهتمام إلى حل حاسم وتحرير جامع في مسائل الفن النفسية، حتى وهو في طوره الحاضر بعيد عن الاكتمال، ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسي - آخر ميادين علم النفس الحديث - يقفون موقفاً أكثر محفزاً من أصحابنا هؤلاء، ففروديث مثالاً «يرقد في صراعة تامة أننا لا نستطيع الإطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي. ويقول إن
حديثه عن ليوناردو ودافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية "الباثولوجيا (وصف الأمراض) وهي لا تهدف إلى توضيح نواحي النمو لدى الرجل العظيم" (1).

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفني، وقرر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تتشكل في كثير من تلك التي تكم وراء عمليات ذمية غير متماثلة في الظاهر، كالآلام، والكلمة والأمراض العصبية. (2)

ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والإبداع الفني على السواء، غير أنعم يعمل بطريقة خاصة في كل منها. فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل، وأخيرا يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها (3).

وإلى هنا يكون الرجل مقتضبًا ومنطقيًا، لأنه لا يزال في حدود اعتراضه مدى المجال الذي يعمل فيه، وهو أن أبحاثه لا تزيد على أن تكون نورًا يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة (4).

***

ويحسن أن نثبت هنا ملخصًا لطريقة دراسته "ليوناردو دافنشي" والأسس التي قام عليها:

يلجأ فرويد إلى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراءه السكولوجية كلها وهي: الكبت، الرغبة الجنسية، ومرحلة الطفولة، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر ما نسبه بالبحث الجنسي الطفولي، مدعومين إلى ذلك بولادته غاً جديد (سيدنهم عن عرضهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث، وعندما يتجهون إلى التفكير في كيفية مجيء الأطفال، فلا يفهمهم مهمة الأب، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم، وهم على يقين من أن الطفل موجود

(1) مقال عن "المحلل النفسي وللفناء" بقلم مصطفى إسماعيل سريف ص 282 بالجزء الثاني من المجلد الثاني من مجلة علم النفس.
(2) الأمراض العصبية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الأعصاب ذاتها.
(3) (4) المصدر السابق.
في رحم الأم، إلا أنهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مشلًا... على أن الأطفال يستعينون بالكبراء، فيوجهون إليهم سيلًا من الأسئلة لا تتعلق لأنفسهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه. وربما قدم لهم الكبار تفسيرًا أسطوريًا، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرهون ولا يغفرن للكبار هذا التضليل ويتجهون إلى إثبات حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم.
وهي لزمتما أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل. ومن هذه الظروف مثلًا ما أحاش بطفلة «ليوناردو دافنشي» فهو ابن غير شرعي أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أبيه دون أمه. ومن هنا هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (عن يعيشون في ظروف عادية) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال. وليس عجبيًا بعد ذلك أن يصبح بحثًا منذ شجر الحياة، وقد كان ليوناردو صاحب أبحاث نظرية عميقة إلى جانب أعماله الفنية، وانتهى الأمر في السنوات الأخيرة من عمره إلى الانسحاب عن الابتكار الفني، إلى البحث والابتكار في ميدان العلم (1).

وإلى هنا حاول أن يعلل عبقرية «ليوناردو دافنشي». ولكن أهذا تعليل حاسم؟ إن آلافًا يحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلى منهم فنانين عظامًا ولا بائحين متماسمين. نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطوي على حالة خاصة من حالات الكهف يتوافر فيها أن يعجز الكتبي الجنسي عن توجيه جزء مهم من دافع المدى الجنسي إلى اللاشعور فتستنهج الرؤية (اللهب) إلى التسامي منذ البداية ويتحول هو نفسه إلى حب استطلاع ويتضم إلى دفع البحث الذي تحدثنا عنه في قبل، والذي قلنا إنه يتجه إلى الاطلاق على بعض الأمور الجنسية، وهكذا كذلك يصبح البحث قهريًا ويدل على النشاط الجنسي إلى حد ما (2).

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان. فلماذا اتجه الكتك في اتسامى؟ لم يجب فرود من هذا السؤال إجابة واضحة. كل ما هناك أنه قرأ أن النبوع الفني

(1) المصدر السابق.
(2) المصدر السابق.

210
والاستعداد للإنتاج مرتبطة تمام الارتباط بالتسامى، وأننا لا نستطيع أن نستندل
على الاستعداد للتسامى في التحليل النفسي (1).

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي:

تُحقِّقت لدى ليوناردو الإمكانيَّة الثالثة (أي التسامي) فاستطاع أن يتسمَّي بالأجزاء
الأكبر من الليبيد مدخلاً إياه في دافع البحث، ونتج عن ذلك عدة نتائج. أهمها
أن الحياة الجنسية لليوـناردو تعطّلت إلى حد بعيد (ومن العسير علينا من نتُشر على
اسم امرأة أبحِّجاها ليوناردو) ما أدَّى إلى امتصام ناحية الجنسية الطبيعية» وقد تقبَل ذلك
في شغفه بأن يجمع حوله شبابًا ينثرون بالجمال أكثر ما يتزورون بالاستعداد
للتتملّد، ويدعوا أن يتزوج منهم ثلَّامٍ، لكن أحدًا منهم لم ينفع. ونتج عن ذلك
أيضًا أن عجز «ليوـناردو» عن إخفاء نواحيه المكتبِة، فظهرت في أثاره اللفيَّة،
وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدَّم متقدماً لرغبته الجنسية أيضًا) وقد
ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مربطة بأمه، وظروف طفولته الخاصة، مما منع
عنده التوفيق في أن يكون علاقات غراميَّة ناضجة عندما أصبح شابًا، لأن الشرط
الأول لتكون هذه العلاقات بصورة موازية، أن يتخلص الشخص صورة
أمه، وذلك يتوقف إلى حد بعيد. على مقدار ارتباطه بأمِّه طفولته ويرى فرويد أن
ليوـناردو ربما استطاع التغلب على شقته في حياته الغراميَّة من خلال نشاطه الفني،
فاستحكر إشباعًا للصبي الذي عشق أمه، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين
الأناويَّة والذكوريَّة كما هو واضح في صورة «الحيوان المعمر» (2).

و هذا التحليل لأعمال ليوناردو الفنية، كالتَّحليل لبعضها سواء. نستطيع أن
نستعين به في توضِّع نطاق بحثنا، وإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله. ولسنا
لا نستطيع أن نتخذه قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة. لأن هناك فجوات كثيرة لا
تتعلَّم لنا. وهذا طبيعي، ولان المسألة من أساسها إلى هذا الوقت لا تزال في دائرة
الظروف العلمية القابلة للمناقشة من أساسة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم، فأدرَّ
تلميذ فرويد يرى أن عقيدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة التنوع، وقد

(1) المصدر نفسه.
(2) المصدر نفسه.

٢١١
يعتمد في حالة كحاالة ليوناردو على تعليل آخر وهو "التعويض" عن النقص. كما أن تلميذه الأكبر يوجز لا يوافق على اعتبار الفنان مريضًا تبعث عبقريته من أسباب مرضية، وهو يميل إلى اعتبار "الأداء الفني" نتيجة لعملية "كشف" غير واعية، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات "اللاشعور الجمعي" وهو أعمر من "اللاشعور الفردي" فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لوع الإنسان. لا لذاته الفردية في فترة معينة، وهو يصنع ذلك عن طريق "الخدس" (إدراك الدهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة ومن طريقها يتواجد مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالم الباطني، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة (ففيته) مما قد أدرك حاجة عصره عن طريق (لا شعوره الجمعي) (والإدراك ضرب من الاستجابة، والاستجابة خطرة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الأله (ف: هكذا قال زرادشت) أي أنهيار الرمز القديم والحاجة للمصالح الجديدة واتفق معه في ذلك شوبيهور الذي أدرك العالم.

ولكن يوجز يقرر أن هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده، فالآلياء والحكام والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي، ويدركونه خلال عواالمهم الباطنية، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل أعمالًا أخرى غير الإبداع الفني.

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولًا من تفسير فريود وتلاميذه التابعين له لأنه لا يحصر الإبداع الفني في الدائرة المرضية، ولا يحسب مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كرغبة استماع سوبولكيس بأنه في أوديب) ورغبة شكسبير في قتل العميل المثل للرغبة المكبولة في "قتل الأب" في هاملت) بل يعقد العلاقة بين وبين أعمال أخرى مشوهة يشبه الإلهام. ولا يأس أن نتصور الإلهام الفني في مثل هذه الصورة العلمية التي يعرضها يوجز، وهي الاستجابة غير الشعرية - لحاجات وأشواق (الإنسان) من خلال اللاشعور الفردي.

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد

(1) مستقت من المصدر نفسه.
(منهج نفسي) للتقد الفني (إذا رأو أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس، فدرسون على هذا الأساس، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم

اما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن يتفعلوا بما كشفته الدراسات الفنية، وبخاصة في ميدان التحليل النفسي، فاقتظوا أثار فرويد في دراسته لليوناردو دافنشي، ويوهانٌ في دراسته لمسرحية (فاوست) لجيشه، وارنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير.

ومن هؤلاء (هيربرت ريد) الذي قام بدراسات على (وردزورث) (شلي)، والآخرين (شارلوز ومللي بروتنه) وغيرهم.

وسيسر (ريد) في بحثه عارضًا معطيات أساسية لها، أو تعليلًا

من علم النفس. فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتشققة في حياة البداع، لم يندفع شاعر ما في غالب الأحيان في فترة برغبة أو إثارة رجولته، ثم يخمد بعد ذلك؟ لم يفجأ الإلهام في نوبات وغالبًا في فترات من السينين؟ لم ترك (ملك)

كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة؟ لماذا كتب «غرام» قبضة واحدة فقط رائعة الجوهر؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند (وردزورث) تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات، ثم انتحلت بعد ذلك إلى فقر نسب؟

أما تحليل ريد لحياة الأنيق الكاتبين (شارلوز ومللي بروتنه) فقد تناول ببحث

عوامل الوراثة فيها، وظروف الأسرة وخصائص أفرادها، وما كان فيها من ضغف

البيئة انتقل إلى أطفالها، وكيف ماتت الأم في سن بكبرة. فأخذ ذلك هزة عصبية

كان لها أثرها في حياة الأخرين، وكانت إحداهما في الحاسمة والأخرى في الثالثة

من العمر. وكيف كان ذلك الخين إلى الأم الفقدعون، من ناحية، وإلى التعلق بالأب

من ناحية أخرى أثر في هواجس الأخرين وأوهامها ومصادف نهوا الكتاب. وقد

كانت (مللي) مثالًا للظاهرة السيركولوجية المعروفة ظاهرة التشبه بالذكور أو

الترجل، فقد كان القرويون في صغيرة يرون فيها ولدًا أو أكثر ما يرون بنًا، وقد

المصدر السابق.

راجع «بعض النظارات التي أثرت في دراسة الأدب» بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة

الإسكندرية للملت للملت 1943 للمهندس محمد خلف الله.

113
كان في أخلاقيها شيء من القوة والقسوة، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل
وأكثر سناً من طفل. ولكنها كانت مع ذلك وقورًا متميزة من النوع الذي قد
يسميه "يونغ" داخل الاتجاه. وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها "مترفعات وذراع"
الذي يجمع بين القوة والعنوين (1).

وهناك البحث الإنجليزي (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذي لم يكتف بالبحث
النظرى بل حاول أن يبحث حقيقة تأثير العمل الأدبي في قراءته. وكانت
خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي
الأشياء والمزالحة، ويطلب إلى الخلاير أن ألقوا عليها كتابة. وكان دابه أن يكتب
عنهم اسم نظم القصيدة وأن يطلب منهم أن يضعوا أسماءهم على أوراقهم، على أن
يظلوا مجهولين. حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة. وكانت هذه
الإجابات تجمع بعد أسبوع، وفي الأسبوع التالي يجعلها موضوع محاضرة. القصائد
من جهة، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وربما من جهة أخرى. وقد كان
معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الإنجليزية وإلى جانبهم عدد كبير
من كانوا يدرسون موضوعات أخرى، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين.

وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه "النقاد العلمي" وفيه يقول المؤلف:

"والعدة التي لا غنى عنها لهذا البحث هي علم النفس، وأنا خريص كل الخرس
أن أواجه الاعتراف الذي قد يوجه إلى من بعض علماء النفس، من أن وثائق
الإجابات التي جمعتها لا تعطى دليلاً كافياً على البراعة التي كانت هادئ المبدعين
في كتاباتهم. وعلى هذا فالبحث سطحي، ولكن أقول: إن مبدأ كل بحث يجب
أن يكون سطحياً، وإن تجد شيئًا بحثه يكون الوصول إليه سهلا تلك إحدى
صعوبات علم النفس، ولو أنني أردت أن أسرع أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب
حيث توجد البراعة الحقيقية لحبهم أو لكراهيتهم لما يقدمون لكنهم اختبرت لهذا
الغرض فرعًا من التحلي فننسي. . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ. ماذا يبلغ؟ كيف
يبلغه؟ قيمة الشيء المبلغ، ذلك هو موضوع النقد الأدبي (2)."

(1) المصدر السابق خلف الله.
(2) المصدر نفسه.

٢١٤
وج مع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لا تصل في اعتقادنا إلى نتائج تقريبية بقدر ما نصل إلى ملاحظات وصفية، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس، فهو تعقيب مترت، ملاحظ فيه وظيفة الأدب، ومجال النقد الأدبي، مع التفرقة الكافية بينهما وبين طريق التحليل النفسي.

***

ولعلم النفس عامة أنصار يتهمرون له في أوروبا ومصر، لا يعتدونون هذا الاعتدال.

فأما نحن فأميل إلى الحذر في استخدامه في ‘المهنج النفسى’ ليبقى في حدوده الأمونة، فساعدة مجرد مساعدة على توسيع الأفاق في النظر إلى العمل الفني.

وهناك خطر نلحمه من التوسع في استخدام ذلك العلم. وهو أن يتحيل النقد الأدبي تجليلاً نفسياً! وأن يختنق الأدب في هذا الجو، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية. كلاهما يصبح شاهداً. فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة، لأن المجال لا يتسع للانتهاء إليها، وفزها، وتقدير قيمتها، كما في النهج الفني. وذلك خطر غير مباشر، وقد لا يلتفت إليه في أول الأمر، ولكنه يؤدي إلى توارى القيم الفنية وانغمارها في جلة التحليلات النفسية.

وشيء شبيه بهذا - في مجال آخر - قد وقع في كتاب ‘البلاغة’ بعد عبد القاهر، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص، ثم تندد هذه النصوص نقداً فين بيض الجمال والصبر فيها. وهذا هو النهج الصحيح. ولكن ‘البلاغة’ بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً، والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالأمثال الرديء. وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضة لنماذج في غاية السخف والرداءة، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة، ففسد الذوق فساداً عظيماً.

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية. نخشى أن ننسى وظيفة النقد.
الأدبي - وهي تقوم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية - وتتفعل في تطبيقات وتحليلات تتنوع فيها دلالة النص الجيد ودلالته النص الرديء.

وهناك مجال آخر للانتعاش بالدراسات النفسية. ذلك هو مجال الخلق الأدبي ذاته. فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة إلى حد ما. عن أذهانهم، ويزيدهم بصرًا بالطبائع والمناخات الإنسانية. ويعنيهم على صحة وصف الخلفيات والبواعث، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجع. وقد انفقوا بهذا كله.

ولكن الخطر يجيء للفن من ناحية الإغراء في هذا الانتعاست، حتى تغرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية، وحتى يستطيع العمل الأدبي محضرًا لجلسات التحليل، أو وصفًا لتجربة معمارية! كما نشاهد في بعض الأعمال الأدبية الحديثة.

وقد فهم بعضهم أن «علم النفس» قد أحاط بالنفس الإنسانية خيارًا من جميع جهاتها، وأن فروضه وتحليلاته قد صارت حقائق مسلمة بها، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية. وهذا هم كبير!

كما أن بعضهم لم يتبه إلى أن عمل الأدب غالبًا مضاد في طريقه لعمل المحل النفسي، فالمحلل النفسي يبحث في تحليل الشخصية إلى عناسير متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها، وأداب ميان إلى تركيب العناصر المتفردة ليكون منها شخصية وشخصية دائمة أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها. لما يقطع بين هذه العناصر من التفاعل، ولأن المحل النفسي لا يستطيع إطلاقًا أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية.

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعرية في الأدب كثيرًا ما تسبقان وتفوقان «علم النفس» المحدود، في كشف عوالم النفس، والاهتماء إلى السمات، والطبائع والمناخات البشرية.

فسوفوكليس في "أوديب" وشكسبير في "هملت" و"دستوييفسكي" في "المقام".
وأمثالهم، فقد أبدعتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعرية بما ليلغ إليه من جعلوا "علم النفس" هادئهم المباشر.

وإن لم يمح أن نتفق بالدراسات النفسية. ولكن يجب أن تبقى للأدب صيغته الفنية، وأن نعرف حدود "علم النفس" في هذا المجال.

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون النظام النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدًا للمنهج الفني والمنهج التاريخي، وأن يقهر عند حدود النظر والترجيح. وتجنب الجزم والجسم، وآلا يقتصر عليه في فيهم الشخصية الإنسانية، فالالأدب الصادق يحس بشعوره وملابساته في محيط أوسط مما يصل إليه الباحث النفسي. وإن كانت معلومات هذا أدب في محيطه، فإننا نستند في تصوير الشخصيات في القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعرية وغير الشعرية وحدها. فالأدب يدرك الشخصية الإنسانية كلا مجتمعًا لا تقارب مجزأة، وتعبئ في حسه وحدها، تصرف بكل قواها في كل حركة من حركاتها.

والأعتماد على التحليل النفسي واحد يخلق مضحكات في بعض الأحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم، ويحللها أفكارًا وعقلاً. وبعض الالتباس يصرف أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي. فتجيء شخصيات غير شرية. لأن أصغر شخصية بشريّة أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشف منها.

ويقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرة الأعوام، نحصل منه على أفضل نتائجه وأفعالها.

وقد تبين لنا تبعًا سريعًا مجمولاً نشأة النهج الفني والتاريخي، وعوهما وأطرافهما في الأدب العربي قديماً وحديثاً، فالأمر نينتش نشأة "المنهج النفسي" كذلك.

ربما يبدو أن النزعة النفسية في فهم الأدب ونقده وليلة العصر الحديث، وأنها والدة ألونا من الغرب، حيث تمت الدراسات النفسية. وبخاصية التحليلية. ثم عظيماً في هذا القرن الأخير، وأن الأدب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل.
وفي هذا الذي يبدو للنظرة العقلية صواباً وخطأ يحسن تمييزهما.

إن استخدام "علم النفس" وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة، وقواعد محدودة، وطرائق خاصة، لهم الأدب ونقده... هي أشياء مستحيلة بلا جدل، والذين حاولوا أن ينفعوا بها قد استندواها من الغرب فعلاً، ولم يكن لها على هذا الوضع أصول في ثقافتنا العربية الأدبية.

فأما تدخل "الملاحظة النفسية" بصفة عامة في فهم الأدب ونقده، فهي أقدم من ذلك كثيرًا في الأدب العربي، لأنها عاصرته منذ صدر الإسلام. إن لم يكن قبل ذلك، وتمت مبادئها في غياب حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات على يدي عبد القادر في القرن الخامس الهجري. ثم وقفت هناك شأن الخطوات الأخرى في المنهجين السلفيين.

وحقيقة إنها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استثناءًا لتلك الخطوات البعيدة، فإنما كان ذلك أبدًا واستمدادًا من الغرب، وربما كان هذا موقفنا إلى حد كبير في المنهجين: الفنى والتاريخي. ولكن لقد آن لنا أن نلتزم بهذين الجذور الأولي. ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي.

وقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية في الأدب العربي باحثان فاضلان قبلي، فعرضًا لبعض مظاهرها إجمالاً. بالقدر الذي أعرض لها الآن... إذ كان عرضها تفصيلًا وتتبعها تباعًا دقيقًا في حاجة إلى بحث خاص مطول عن "مناهج النقد في الأدب العربي". هذين الباحثان فاضلان هما: الأستاذ أمين الخولي، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة 1939 بعنوان "البلاغة وعلم النفس"، والدكتور محمد خلف الله، وقد نشر فصلاً في هذا الموضوع، أولهما عن "التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب" في المجلد الأول بتاريخ مايو سنة 1943 من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، والثاني عن "نظرية عبد القادر الجرجاني في أسرار البلاغة" في المجلد الثاني من المجلة نفسها سنة 1944.

وحديث الأستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفتة سريعة في ثنايا دعوته

٢١٨
لاستخدام "علم النفس" في دراسة البلاغة، وأجاب أن أثبت هنا هذه اللفظة بتصها، لأنني نابئًا خاصًا في صميم الدعوة التي عثرت عليها، قد أشار إلى أن نبأ:
قال تحت عنوان "صلة قديمة" بعد تعريف البلاغة بأنها "فن القول، والبحث عن
الجمال في كيف وكم يكون؟:
فإذا ما نظرا النظرية الأولى إلى البلاغة على هذا البيان القريب لها، وجدنا
محاولة الفنية في القول، ليست إلا تبعًا لمواقف رضا النفس، وعناية بالتأثير فيها.
ومن هنا تتصل بعلم النفس، ونحتاج في دراستها إليه.
لكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس، بل
يتضح ذلك الاختلاف بالنظر الدقيق، سواء في ذلك صناع القدماء المتفوقين في
البلاغة وصين المتأخرين فيها.
فالقدماء قسموا البلاغة إلى تلك الفنون الثلاثة، المعاني والبيان والبلاغ،
ووضعوا لها أقسامًا وأبوابًا، ودونها لها الأصول والقواعد، وهم في كل ذلك إذا
يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال من فضائحه، ويشرون هذا
المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ، ويتحدثون عن إنكار الساعم لما يلقي
إليه أو مواصلته عليه، أو خلو ذهنه، ويفترون بين الذكي، والغبي، والمعنيد، كما
يتكلمون عن رغبات المتكلم، واجتهاد نفسه ما يحدث عنه، من حب أو كره، وتنزل
أو تألل، وما لكل ذلك من أثر في القول.
تلك بلاغة الكلام. وأما بلاغة المتكلم، فهم لا يعرفونها إلا بأمر نفس محض،
إذ يقولون إنها ملكية يقتدر بها على تأليف كلام يبلغ. وتصرف مطارات كتبهم في
الحديث الفلسفي، على المنهج الفاسدي من تعريف الملكة، وبينها والتمثيل لها،
والحديث عن الجوهر والعرض، وسائر المقولات.
وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم، بل لهم
يعبرون لتلك كثيرًا حين يتحدثون خلال أيواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما
تقتضيه، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصوصين أسلوبية. إذ نراه يخففون بين
أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب، كما أشارنا إلى ذلك، ويتحدثون عما يلزم

٢١٩
في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد، وهم يتكلمون عن الأزمة الإنسانية في الفصائل البشرية المختلفة، وأثرها في صواريخ العبارات، فيفرقون بين الولددين والعرب، ويروبن أن أبناء الكلام للمزاج الأعرابي يختلفون بناه للمزاج الدخلي المستعر، كما في قصة بشار المشهورة عن بني على الشهداء المعروف:

بكرى صاحبي قبل الهجير
إن ذلك النجاح في التبكر
و يقول خلف الأحمر له: لو قلت يا أبا معاذ، مكان إن ذلك النجاح ؛ بكرى فالنجاح كان أحسن، وإجابة بشار له بقوله: إما بيتها أعرابية وحشية، فلقت إن ذلك النجاح، كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت: بكرى فالنجاح، كان هذا من كلام المولد، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فيمعنى القصيدة.(1)

والأقدامهم هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخيل، ولهب بالفس، وعن التخيل حتى لغز المرء حسها، وهم الذين يذكرون الإلهام والوهم، ويشجرونهم مبينين أثرهما في القول، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس، وأثرها في إخفاء أشياء وحذف أشياء عند القول، وهم الذين يتحدثون عن الشوق وطلب الإطالة ومواضع ذلك ووسائله، والطرق القولية المشتركة له، وعن الطعم والرغبة الملتزمة، والإطماع والإياب، وعن السرور بخلف النظمنما إلى ذلك. وهم الذين شرحوا في إعلان، تنادي المثنى، وأنواج التراب بينها فيما يبينونه من جامع وهمي أو خيال أو عقل، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في تعمق، إلى غير ذلك من مظاهر الاعتقاد القديم، على الخبرة بالجذور الإنسانية اعتناصاً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس، مع ما لباغتهم تلك من ناحية فين ضيقة المدى، وناحية علمية فلسفة شديدة التركب والتعقد.

ولكن رغم هذا الاتصال الوطيد لم ير من القدماء من لم يجد نماذج فيما لمحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والأبحاث، مع أن "علم النفس" كان من

(1) لعل هذا أدخل في النهجين: الفن والتاريخ، فيشار لم يكن يعني هنا إضطرارًا تعبيريًا خاصًا، لا طرفاً مرازيحاً، وحقيقة إن هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكل هذه الصنعة موجودة في كل ما يختص بعمل الدعى على المعني الواسع للصانع النفسية الأممية، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية، فأقرب ما تكون إلى هذا الوصف.

220
معارفهم وبين أقسام فلسفتهم. ولهذا ذلك يرجع إلى أنهم إذا كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها، دون عناية بالخصوص، ووصف المظاهر النفسية في الحياة الإنسانية، وهي الناحية التي اتهم إليها المحدثون حين صدفوا عن تعرف المهايا والحقائق، أو لعل إعمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب، فنحن ندعو تحليل هذا الآن لأنه ليس من صميم ما قدمنا إليه.

وقد يلى هذا بأنهم إذا كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها، دون عناية بالخصوص، ووصف المظاهر النفسية في الحياة... وهو تحليل صحيح.

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف بطبعية الحال. عند هذه الحيلات، فإنه كانت مرهوبة بزمانها، مقيّدة بما وصل إليه الأقدمون في البلاغة وال النقد الأدبي بصفة عامة، وما وصلوا إليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية... ولكننا لا نرى أن مهجهم كان مقصورًا أو خاطئًا. لقد اعتمدوا على "الملاحظة النفسية" في محيطها الواسع، ولم يقتصروا على "علم النفس" ونظرياته وقضاياها، وإنما لا نزال نرى أن طبيعة الأدب والفنون تلتسم بطبعية "الملاحظة النفسية" باطنيّة أو خارجيّة. أكثر ما تلتزم مع "علم النفس" الذي يأخذ صفة "العلم"، وسبيلنا فيما أعتقد، لالتقاء بالدراسات النفسية في الأدب والندى، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة، وآلا تنتقد بقواعد "علم النفس" ونورى في تقييد النقد الأدبي بنظرياته، لعلّ تلق في الأغلاب التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعًا تامًا للفلسفة، أو لنظرية العلوم الطبيعية أو القيريدية، أو المذهب علميّة خاصة كمذهب الشروء والارتقاء، والتي يقع فيها الآن من يحكمون نظريات وفروض "اللاشعور" والتحليل النفسي، على هيئة الجزم واليقين.

* * *

221
وحين نتهي من هذا نشير كذلك إلى البحثين القائمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الأدبي القديم على وجه الإجمال، لا في البلاغة وحدها، فهو لم يكن مقيداً كزمالة بهذا الموضوع الخاص. فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عنية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية، أما البحث الثاني فقد خصصه "الأسرار البلاغة" وحده، فاستطاع أن يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نسي.
وتلخيص الدكتور خلف الله في بعده، مع تلخيص الأستاذ الحولى، يغنينا عن تلخيص جديد، فشيئهما أولاً لنخلص بعده إلى تعلق آخر.
جاء في البحث الأول ما يأتي:

قد قدم طرفاً "ابن حنين بن توبة" الموزٍ في سنة 726 هـ. بعض النواحي الفنية والمعنى من إنتاج الشعر. فذكر أن للشعر دروعٍ تحت البطوء وتبث التكلف، منها الشراب ومنها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطرب، ومنها الغضب، ومنها الشوق، ومن هذا بأن يشبه طريقة، قال أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزاعي: مدائحك في منصور بن زياد، يعني كتاب الدماثة. أشعار من مراياك فيه وأطرود. قال: كنا إذا ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء، وبينهما بون، وهذة عئيدة مثل قصة الكنيت في مدحه بنى أمية وأبي طالب فإنه يتشبع وينحرف عن بنى أمية بالرأي والهوى، وهو يشعر في بنى أمية أوجود من شعره ففي الطالبيين، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسابيع الطمث.

ووصف (ابن حنين بن توبة) كذلك الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أني الشعر ويسمح أبيه، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع، وبيت على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية، فهذا "ذو الرمة" مثل أحسن الناس تشيبيه، وأجروهم تشيبيه وأوصفهم مرلم وهاجرة. فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع.

وكذلك فعل (القاضي أبو الحسن الجرجاني الموزٍ في سنة 366 هـ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين الشمالون، خصصه، فيه ويكولولوجية أهل النقص، وما يدفعهم إلى حسن الأفلاط، وانتقص الأمثال، وحجل الملكة الشعرية، فجعلها إلى الطبع والرواية والذكاء، وجعل اللدنية مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها، فمن
اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، ويقدر نصيبه منها تكون مربعة من الإحسان، وليس هناك فرق في هذه القضايا بين القديم والحديث والجاهلي والمخضر والأعرازي والمولد، يقول أبو الحسن الجرخاني:

وعلى تعلم أن العرب مشتركون في اللغة واللغان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها شىء من الفضاعة. ثم قد يجد الرجل منها شاعراً متفقاً وأثني عنهم واجت جنابه وقصص طنبل بكيء مفجعًا، وتجد فيها الشاعر أشبر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحيدة الفضحة والفضلة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تختصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (1).

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلاحية ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبقات وتراكم الخلق، فإن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق، وأثبت تعيد ذلك ظاهرة في أهل عصره وأبناء زمانه، وترى الجافي الجلاب منهم كر الأنفاظ وبر الخلق، حتى إن كثيرة وجدت ألفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجه. ويصل المؤلف لهذا الشعر عديد بن زياد فهو على جاهلية صاحبه أسس من شعر الفرزدق ورجز رؤية وهما إسلاميان ذلك لمزمة عدي بن زيد الحاضرة وإياتانه الريف.

وأما قطنا له (أبو الحسن) من تلك النواحي رجوع القارئ إلى نفسه، وتأمل حالاه عند إنشاد الشعر الرقيق، وتتفقد ما يتعاملها من الارتباح، ويستخفها من الطراب، ويتصور تلقاها ناظره من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر.

وأي هذا التعويل على التأمل الباطني أو فحص المره نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرخاني) المتوفي سنة 494 ه استعمالاً مرتفعًا في شرح نظرياته في النظام في كتابه "دلائل الإعجاز" وهو وإن كان ناسجًا في هذه الناحية على منوال "أبي الحسن" فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق، وهو يبني كتابه الآخر "أسراء البلاغة" على أساس نظرية نفسانية واضحة يقرها في فتاوى الكتاب كما يلي:

(1) في هذا ما يخالف "المهمة التاريخية" وينفي قاعدة أساسية من قواعده "المؤلف".

223
فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجید نثرًا، ثم يجعل النثر عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رقيق، وحسن أثيق، وذب سائح، وخلو رائع، فأعلم أنه ليس ينبغيك عن أحوال ترجع إلى أجزاز الحروف (1) والظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتضيه العقل من زناده.

ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة، كباب الجنس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة. فهو: مثلأ يرجع سر تأثير التمثيل على عقل وأسباب نفسية: فأول ذلك وأظهره أن أنس النفس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتتبثع بصري محني، وأن تزد من الشيء تعلمها إياه، إلى شيء آخر هو شأنه أعلم. لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكان. وضرب آخر من الأندلس وهو ما يوجهه تقدم الإلف. ومعلوم أن العلم الأول أتي النفس أولاً من طريق الحواس والطبع. ثم من جهة النظر والروية فهو إذن. أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذيًا .

وضرب ثالث أنطق مأخذًا وهو أنك إذا استقرت التشبيهات وجدت النباعد بين الشهين كلما كان أشد كانت إلى النفس أعجب، وكانت النفس لسها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضوع الاستحسان ومكان الاستطرف، والمرير للذين من الارتجاح. . أنك ترى بها للشهين مثلين متاسبين، ومؤتلفين مختلفين. وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقية الإنسان وخلال الروض. (2)

ثم هنالك ضرب رابع، وهو أن المعنى إذا أتاك بمثالة فنهر في الأكثر ينجل ليك يعد أن يحورك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهيئة في طبه، وما كان منه أنطق كان امتناه عليك أكثر، وإياؤه أظهر، واحتجباه أشد، ومن المركز في

(1) (2) في هذه لحة "جمالية" ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد. . "المؤلف"، ملاحظات

224
الطمع أن الشيء إذا نب بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحق، وبالميززة أولى، فكان موقعه من النفس أجمل وأنطف، وكانت بله أضحى وأشفف.

وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق، فالمعنى من الشعر والكلام - مثلها. لا يد أ لأنه ما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعت فكرك في مصيره، ويشبك طريقك إلى الدنيا، ويعرج مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك وشعب تفكك، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب.

وجهة السحر في التشبيه المقلوب، أنه يوقع البالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكما على أنه يظهر ادعاؤه لها. لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشقاقي من خلاف.

وجاء في البحث الثاني الخاص بآسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي:

والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب "آسرار البلاغة" لعبد القاهر، التي يصح أن تعتبرها نظريته في الأدب هي: "أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس المتذوقهما"، وفكرة في ذاتها فكرة إنسانية قديمة. فقد تبع الناس منذ العصور البعيدة إلى أن الأدب نوع من الإبداع وآلة للتوأمت الفكرى؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاده إلى عقول سامعه وقلوبهم. إذن ليس من العجيب أن نظرياته إشارات هنا وهناك. في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب. إلى فكرة التأثير الأدبي، ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تعتمد أن تقد لها سوابق في إشارات المتقدين وكتاباتهم. ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبهما فضل عرضها، وتحقيقها، وتعليقها، واستقراء أمثلتها. وإزالة ما يعرض لها من شبهات، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة.

وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الأدبي، فقد عرضها. أولاً. فضلاً.

كذب العلماء في عرض نظرياتهم. ثم رسم الخطة لتحقيقها، فناشداها في الجنس، والحسو، والطبخ، وما إليها، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة، وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلآً، أو يزيل.
شيء، أو يجيب على اعتراض. وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها، ولكنه يحاول أن ينتمس لها العلل والأسباب، كما فعل في أسرار جودة التمثيل، وهو لا يترك فرصة من الفرص إلا انتهزها لل払ض على المعرفة المنظمة، والوصول إلى العلل الأولى للأشياء، والحرف من رتبة التقليد الفكرى الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره.

هذه النظرية التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب (الأسرار) كله طابعه؛ فالمؤلف لا يفتى يدعوك بين حافة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المتحدثون (الفحص الباطنى) وذلك أن تقرأ الشعر، وترقب نفسك عند قراءته ونهاها، وتأمل ما يعروف من الهزة والارتباط والطبق والاستحسان، وحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس "فإذا رأيت قد ارتحلت واهتزت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية ما كنت، وعند ماذا ظهرت".

ثم يخوض بك في سيكولوجية الإلف والغرابة، والبيان والمشاهدة، والخلاف والوفاق، والسهولة والتعقيد، وأثير كل منها على النفس، ويتعرض لشرح الإدراك وقيمه أولى على المعلومات التي ترد من طريق الحس، ثم ازداد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل، وعند ذلك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلا، فيحدثك هنا جديدًا يذكرك النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية (الجشتالك) أو (الهيكل العام) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حساس جزئية تتنصل فتؤلف الشيء المدرك في ذاته، ولكن الفكر ينفذ في اللمحة الأولى- بنوع من البصيرة- إلى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه، وما بينها من صلات، ولهذه النظرية شأن كبير في الدراسات الإنسانية الحاضرة.

ومن المناصر الإنسانية الباهزة في نظرية المؤلف، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحسن الفني في المنتجة الأدبية، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتحليل. وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان التصفح للكلام حساسًا يعرف وحى طبع الشعر وخفى حركته التي هي كالهمس، وكمسرئ النفس في

٢٧٦
النفس» (أسرار ٢٦٦) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز: «وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهة الخاصة، وذقته بالحاسة المهيئة لمعرفة طعمه، لم تشكن في أن الأمر على ما أثرت لك إليه» (٧٠٧) وتذكر الإشارة إلى هذا في «الدلائل» يقول في حسن الاستعارة والتشبيه: «وهذا موضوع لا يتبيين سرها إلا من كان متهب الطبع حاد الفريحة (دلائل ٤٤٤) ويقول في تعليل ما يصادف مع خصوصه في نظرته من عنه: «أنا المزاي التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية ومعان روحية، أنا لا تستطيع أن تشبه السامع لها، وتحدث له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه انسجاماً بأن من شأن هذه الوجه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة». ثم يقول: «فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن، وأصول الذي تردهم إليه، وتعول في محاجتهم عليه استشهاد القرائن، وسبر النفس وقفيها، وما يعرض فيها من الأرجحية عندما تسمع؟».

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قدمنا إليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الأدبي، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين، وأن هذه النظرية ذات طابع سينولوجي ذوقى واضح، وأنها بهذا الطابع وبين صاحبها والعصر الحاضر تسمى قرون. تمت كثيرة صلة إلى اتجاه من أهم الأفكار المعاصرة في دراسة النقد، يقوم على العناد والعناصر الأصلية في الفن ويناهي تأثيره في النفس، وإن أننا نقول إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح، وإنها جيدة بالائفات والنقدي من دارسي البيان الأمريكي الحديث. وإنها تصلح أن تكون أساساً لنظريات حديثة في النقد العربي أوسع وأدق، تسير في المنهج التجريبي التحليلي، والذوق العلمي - الذي ابتدأه عبد القاهر، وتهديف بما لم يفلت إليه من نواحي النظرية الأدبية، وبين ما أجمله من مسائل الأدب إلى النفس، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهبية التي تثيرها فنون البيان متتافعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة، وما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوقت الصلات...».

* * *

٢٧٧
هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات "الموقف النفسي" في النقد العربي).

القدم موجه عام. فلنأخذ في التعليق عليها.

بالعودة إلى طرق الأمثلة التي قلت في أول هذا الفصل الموقف النفسي يتصدى
للاجابة عليها، نجد أن النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب عن شيء قليل من
الطائفة الأولى، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة. أما الطائفة الثانية فلم يكد يعرف
لها إلا نادرًا. حاول أن يجيب عن براعه العمل الأدبي الداخلية والخارجية،
وتأثرته بالحالة النفسية لكاتبته، وبالظروف المحيطة به، وذلك من الطائفة الأولى.
وحاول أن يجيب عن عوامل التأثيرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين. ولم يشا أن
يقول شيئاً ذو بال عن دلاله العمل الأدبي على نفس صاحبه.

وكانت هناك نفتات نفسية قوية في الناحية الأولى، لو حظيت فيها عواطف القائل
ومشاعر الباطنية وأثرها في القول. ذلك مثل تعليقهم لبعض "الأطناب" بالتكرار
آن ذلك للتذكاة أو التحذير مثل قول الشاعر:

أقول لصاحبي والعيس تهوى
بنا بين المتيفة فالضمار
تتمتع من شعبي عمجرجد
فما بعد العشية من عرار
وريا روشناء غرب القطار
ألا يا حبيبين نفحات تجد
ويعيشك إذ يحل القوم تجد
وأنت على زمانك غيبر زار
بالمصاف لهن ولاسرار

غير أعظم الخطاب» مثل أبيات مهبل بين التي يذكر فيها أكثر من عشرين مرة "علي
أن ليس عدلًا من كليلب«، وأبيات الحارث بن عبادة التي كرر فيها كذلك: "قربا
مرتب النعامة مني".

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة إلى الارتباط بين
التعبير وطبع صاحبه. وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله. ونعيدها هنا
كاملة لما فيها من لفتة طريفة.

228
«... وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتبادلون فيه أحوالهم في ترقب شعر أحدهم
وينقسم شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم وينفوذ منطق غيرة. فإنما ذلك بحسب اختلاف الطبيعة وتراكيب الخلق، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ومدامة الكلام بقدر دماثة الخلقية، وأن تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك وأبناء زمانك،
وترى الجافى الجلف منهم كألفاظ معقد الكلام وعمر الخطاب حتى إن ريبا
وجدت ألفاظها في صورته ونغمته، وفي جرسه ولهجه، ومن شأن البداوة أن
تبعها بعض ذلك، ولأجل، قال ابن أبي داود: "من بد أَجَّاف" ولذلك تجد شعر عدي
وهو جاهل أسلس من شعر الفرددق ورجز رؤية وهما إسلاميان، ملزمة على
المباشرة وإبطاله الريف، وبعده عن جلالة البلو وشفاء الأذى، وترا رقة الشعر
أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المقيم، والغزل المنهال، فإذا أتقتلك تلك الدماثة
والصباب، وانضمام الصلب إلى النزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها».

والنفاث أبي هلال العسكري إلى أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة
الشعر أو ضعفه، ونصبته للأدباء ألا يكدوا قرائهما كذا لتتوازن وتنزح
والتفاح إلى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير. وذلك حين يقول: إذا
أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معاينة بالك، وسوق له كرامت اللفظ واجعلها على
ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها، وأعمله بما دمت في شباب
نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتختولك الملابس. فإذن الكثير مع الملابس
قابل، والتفاف مع الضجر خسيس. والحوارات كالخيانة، بسقي منها شيء، فتدفع حاجتك من الرأي، وتتنال إريك من المنيفة، فإذا أكثرت عليها نضب
ماوها وقل بك عناها.

... وأعلم أن ذلك أجري عليك ما يعطيك يوماً الأطول بالذكر والطالبة
المجادلة والتكليف والمعاودة. وهمما أخطاك لم يخطئك أن يكون مقبولاً قصدًا،
وخفقًا على اللسان سهلاً، وكما خرج عن يبوعه وجوم من معدنها».

ويعتبر صاحب "العمدة" حالات لشعراء في دوره النشاط والحمولة ويعمل
أسباب هاتين الجوانين ما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول:
ولا بد للشاعر وإن كان فحلاً حاذقًا ميزًا من فترة تعرض له في بعض الأوقات
229
إما لشغف سيره أو موت قريبة، أو نبض طبيع، في تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرد دقيق وهو فحل مضر في زمانه يقول: "فرم على الساعة وخلع ضرس من أضراس أهون على من عمل بيت من الشعر" ثم إن للناس ضروبًا مختلفة يستخدمون بها الشعر، فتشهد القرائح، وتبني الخطاب، وتليم عريزة الكلام وتسهل طريق المعنى. كل أمرؤ على تركيب طبعه، وأطراد عادته. قال بكر بن النطاح الحنفي: "الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفعت، وإن استهنتها هبت، وليس مراد بكر أن تستهنه بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كررة العمل مرازيق وتزف مادته، وتفقد معانيه، فإذا أجم طيبه أيامًا وربما زمنًا طويلاً، ثم صنع الشعر، جاء بكل آبده، وانهمّ في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ مما لم راهم من قبل لاستغله عليه، وأبده دونه، لكن بالذات مرة، فإنها تقدح نزاع الخاطر وتتجه عيون المعاني، تتوظف أبصار الفطنة، ويطلقع الأشعار كرة، فإنها تبعث الجسد، وتولد الشهوة.

"وستهل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انفوج دونك الشعر؟ فقال: كيف ينفسل دوني.
ويدي مفتاحه؟" قيل له وعنه سألانك: ما هو؟ قال "الخاحرة بذكر الآحاد".
وقيل ل كثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرياح المحيلة، والرياض العشبة، فهي سهل على أرضه، ويسرع إلى أحسنها.
وقال الأصمعي: ما استدعى شارد مثل الماء الجارى، والشراب العالي، والمكان الحالي، وقيل الحالي، يعني الرياض.

قلت: هذا اختبار منك اخترعته؟ قال: برأى الأصمعي.
وقالوا: كان جربير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلًا، يشعر سراحه ويعزله.
وريدة علا السطح وحده فاضطمع، وغطي رأسه رغبة في الخلوة بنفسه. يحكم أنه
صنع ذلك في قصيدته التي أخذه بها بني غمر.

وروي أن الفرقة كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خلياً
منفردًا وحده في شعاب الجبل، ويبطن الأوردية، والأماكن الخالية، فيعطبه
الكلام قيادة. حكي ذلك عن نفسه في قصيدته الفائقة: «عرفت بأعشاب وما كدت
تعرف».

وقبل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تكون الشعر؟ قال: أشرب، حتى
إذا كنت أطيب ما أكون نفسه بين الصاحب والسكران، صنعت، وقد داخلي
النشاط وهزتني الأريحه...

وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره. حكي
ذلك عنه بعض أصحابه قال: استأذنت عليه، وكان لا يستتر عنى، فاذن لى
فدخلت في بيت مصهر، قد غسل بالماء، يتقلب يبياً وشمالاً، فقلت: لقد بلغ
بك الحر مبلغًا شديدًا، قال: لا. ولكن غيره! ومكث كذلك ساعة، ثم قام. كأنما
أطلق من عقال، فقال: الآن أردت. ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال: أندري
ما كنت فيه منذ الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبي نواس «كالدهر فيه شرارة ولبان»
أرذت معناه فشمس عليه، حتى أمكن الله منه فصنعت!

شرست بل لنت بل قاتت ذاك هذا
فانت لاشغ فيك السهل والجبل
ولعمري لو سكت هذا الحاكي، لتم هذا البيت بما كان داخلي البيت، لأن الكلفة
فيه ظاهرة والعمل بين... ـ ـ ـ ـ ـ]

ثم يمضى في سرد مثل هذه الحالات وتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان
باب عمل الشعر، وشحذ الفريحة له يستغرق نمًا وسعب صفحات من هذا
الطراز.

ومن ذلك ما ذكره ابن قشيبة من قوله: «ولشعر دواع تحت البطيء وبعث
المكلف، منها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطعام، ومنها الشرق... إلخ».

وما قبل عن أشهر الشعراء: «أمير القيس إذا ركب... إلخ».

٢٣١
وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا، فمعظم الاهتمام كان موجهًا إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات النقدية القدية.

كانت وظيفة الشاعر قرية من وظيفة الخطيب: في الفخر بالنفس والقبيلة، وإثارة الحماسة في المناسبات الكبيرة، والمدح والهجاء. وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لمواد القول. وذلك على عكس ما حاوله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي.

أما دراسة القائل في قوله، وتصور خصائصه النفسية من أعماله، فهذا فيما يبدو كان خارجًا على طبيعة النقد حينذاك ومجاله.

وتبدو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما تقوله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك، وفي تلخيص الأستاذ الجهولي. ويعتبر كثيرة في صورة ملاحظات أولية ساذجة، وبعضهم يذكره ويكتشفه في نظريات قائمة كعبد القاهر في أسرار البلاغة.

وينضف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية.

يقول صاحب الوساطة:

وعم التكلف المتضاعف للنفس عن التصق نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الخلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاص المباني، وربما كان ذلك سببًا لطلس المحاسن كالذي تجده كثيرًا في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من أشعاره، فحصل منه على توجيه اللفظ، وتبيج في غير موضع من شعره فقال:

فكنها هي في السماء جنادل، وكنها هي في القلب كواكب
فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التعصب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتحمله من كل وجه، وتروصل إليه بكل سباب، ولم يرض بهانين الخلقين، حتى اجتذب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتفل

٢٣٢
فيها كل غث تقبل «وأرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا
قرع السمع لم يصل إليه القلب إلا بعد إتعب الفكر، وكظ الخاطر، والحمل على
القرحية فإن ظفر به ظفر بعد العنان والمشقة، وقد حسره الإعياء وأوهن قوته
الكلال. وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتفاذ بعطر
وهذه جرارة التكلف».

ويعلق على قول لآبي تمام يقول:

وأي شعر أقل ماء، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله:

خسنت عليه أخت بني الحشين
وأنج فيك قول العزاذين
ألم يقنعك فيه لهجر حتى
بكلت لقلبته هجرًا يبين
فيه رأيت أغم من بكلت (1) في بيت نسب؟

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحري:

وإما أحلتك على البحري لأنه أقرب لنا عهدًا، ولكن به أشعر أنسًا، وكلامه
أليف بطباعنا وأشبه بعادتنا. وإما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب
إليها».

أبو هلال العسكري يقول في الصناعتين: «والتفس تقبل اللطيف، وتنبؤ عن
الغليظ، وتقلق من الجيسي البشع، وجميع جوارج البدن وحواسه تسكن إلى ما
يوافقه، وتتفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألل الحسن وتذذ بالقبيح، والألف
يرتاح للطيب ينزع للمنت، والفل يلتذ بالحلو ويجذ المل، والسمع ينشوف للصواب
الذي ينورى عن الجياس الهائل، والبد تعم باللئين وتتأذى بالحشين، والفهم ينذ
من الكلام المعروف، ويسكن إلى المألوف ويخصى إلى الصواب، ويهرب من
المصالح، ويتأخر عن الجاكي الغليظ...».

(1) يقول الشارح إنه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم يجدها نحن الديوان.

ولكن أوجدنا معناها في القاموس: بكل: خلط.

٢٢٣
ومن ملاحظات صاحب الوساطة البالغة قوله: حكاية عن مناظرته. في وظيفة
ال النقد والشعر والذوق:

ولسن عنازك في هذا الباب، فهو باب يضيق مجال الخجولة فيه، ويصعب
وصول البرناح إليه، وإذا مداره على استشهاد القرايئ الصافية، والطبيعة السلمية
التي طالت مارستها للشعر، فقدرت نقده. وأثبتت عبارتها، وقويت على غيره
وعرقت خلافه، وإذا تقابل دعاءك إنكار خصمه، وتعارض حجتك بإلزام
مخالفك، إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللحن، ونسبته إلى الإحالة
والمذاكرة. فأنا وأنت تقول: هذا غط مستررد، وهذا متكليف متعسف، فإنا تخبر
عن نبو النفس وقولة ارتجاح القلب إليه، والشعر لا يحب إلى النظر
المحاجة، ولا يحب في الصدور بالجدل والقياسة، وإنا نعطفها عليه القبول
والطلاوة وترقبها منه الرؤس والخلاوة. وقد يكون الشيء متقنًا محكمًا ولا يكون
حلوًا مقبولاً، ويجد جيدًا وثيقًا، وإن لم يكن لطيفًا وشيقًا، وقد تحد الصورة
الخسية والخلاصة الناتجة مقلية مقوية، وأخرى دونها مستحالة مربوطة(1). وذكر
صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستطيع معرفتهم عند استئثار أحوالها.

وقد ردت هذه النغمة تلميذاته عبد القاهر في آخر دلالات الإعجاز أيضًا في
فصل خاص في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة، الذوق والإحساس
الروحاني. كما ردوا في أسرار البلاغة.

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة. ويشرحون الأسباب التي تجعلها تروق
لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة، فيقول صاحب الوساطة
مثلاً:

والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وعدها الخلاقة، فإنها
المواقف التي تستطع أسماح الخضور، وتستميتها إلى الإسقاء، ولم تكن الأوائل
تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه
عن به، فاتفتقت له في محسن، فأنا أبو تمام والمتنبي فقد ذهبنا في التخلص كل

(1) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لساناً! 234
وذهب واهتم به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، وأحسن وزاد.

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة:

"... ثم وصل بعد ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق، وألم الوجد والفرق، وفرط الصبابة، ليميل نحو القلوب، ويصرف إليه الوجه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفس، لا يباط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، ولف النساء، فليس يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضاربة في بسهم خلال أو حرام..."

وابن رشيق في "العمدة" يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب.

ومن هذه النماذج، النماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل، نصل إلى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم، قد عنيت بشيء من طوائف الأسئلة التي يثيرها "المنهج النفسي" في النقد الحديث، ويتصل إلى الإجابة عنها.

وقد وصل في بعضها إلى نظريات قاحلة، واكتشف في بعضها تلاحظات متفرقة. وكان للمنهج نصيبه على كل حال، من هذا النقد الموغل في بطن التاريخ.

**

فأما في العصر الحديث فقد مما "المنهج النفسي" مماً عظيفًا، بما على يدي الدكتور طه حسين في كتابه الأول والثاني عن أبي العلاء، وفي سائر كتبه، على نحو ينقص في بعضها ويزيد في البعض الآخر، وما على يدي الأستاذ العقاد في سائر دراسته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في "الفصوص" والمطالعات والمراجعات وساعات بين الكتب، ثم تبلور وتضح في كتابه عن "الرومي حياته من شعره" وكتابه عن "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" وكتابه عن "عمري ربيعة" وكتابه عن "림تل بن أبي النجم" وكتابه عن "بشار"، وفي كتابه عن "فرعان أسماء ابن ملخلي" في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه "رأي..."
في أبي العلاء، وظهرت آثار هذا النهج كذلك في دراسات الدكتور إسماعيل أدهم عن "توفيق الحكيم" و"خليل مطران" وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها، كما ظهرت في كتابة "التصوير الفني للقرآن" و"كتب شخصيات" لمؤلف هذا البحث. وتفشت على وجه العوم في الدراسات النقدية الحديثة.

ولكن لم يتفق "المنهج النفسي" إلا نادرًا، فقد كان النهجان الآخران يتنافجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرتنا إليها، فيبدو في معظمها عاملًا مساعدًا. وإن كان في بعضها الآخر يبدد عاملًا رئيسيًا.

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيرة من الأسئلة التي يتصدى "المنهج النحسي" للإجابة عنها. وسريًا من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة بما بلغ النهج من النمو في هذه الدراسات المستحيلة.

***

من كتاب "مع أبي العلاء في سجنه" للدكتور طه حسين.

وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في "اللزووميات" فيلزم فيها ما لا يلزم من القوافي، وينظم فيها على جميع الحروف، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر، ويتكلف في ذلك كله تكلفة ظاهرة يفسد الشعر إفسادًا، ويرجع هذا كله إلى الفراف والقصوته، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لمضمته، يقول:

وكانت نتيجة لزومي للشيخ أثناء الليل وأطراف النهار شهرًا أو بعض شهر هي هذه التي أريد أن أصورها لك، وأعرضها عليك. وأول ما أواجهك به من ذلك، وأنا أقدر أنك ستلقاء منكرا له ثائرًا عليه، وهو أن الزووميات ليست نتيجة الجد والكد، وإنما هي نتيجة العبث واللعب، وإن شئت فقط: إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراف، ونتيجة جد جرب إليه اللعب. ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدى من ثورته، وأحول إنكاره إلى إقرار واعتراف.

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن

٢٣٦
أسبوع ومن يوم ومن ساعة، وقدر أنك اضطررت إلى أن تلزم سجناً من السجون،
ولكن هذا السجن دارك الذي رتبتها كما تريد وتتير، أثناء هذا النهر الطويل. فهل
تتصور احتمال أن الإقامة في هذا السجن أثناء هذه الأعمال المتصلة، في حياة مطردة
مستوية، يشبه بعضها بعضًا كما يشبه الماء الماء؟ وهل تقدر أن القوانين الدنيا الحديثة
حين أرادت أن تحق على المجرمين، وتناثر بين جراحاتهم الشنيعة وآلامهم القبيحة،
وما تترك هذه الآلام والجرائم في حياة الأفراد والجماعات من آثار ليس أقل منها
شاعة وقبحًا، وبين العقوبات المكافئة لها، الفراغة لهم ولأمثالهم عنها وعن
أمثالها، فقد فرضت السجن مع الفراق ومع العمل اليسير أو الشاق أماً تختلف
طولا وقشرا، ولكنها لا تبلغ نصف هذا النهر الذي نزم فيه أبو العلاء سجنه بل
لعلم لا تتجاوز ثلثه في أكثر الأحيان؟ ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبل عليه، ولم
يفرض على نفسه الراحة المتصلة والفراغ المطلق، فما أظهره كان يستطيع أن يتحمل
ذلك أو يصبر عليه، ولكن كان يقرأ كثيرًا، ويقرأ كثيرًا، ويبقى التمديد والطلاب
والزائرين فيتحدث إليهم ويسمع منهم.

ولكن هذا كله على كثيره وثنيغه لا يستطيع أن يزج وقت الشيخ، ولا أن يغير ما
فيه الأنشاب والاستقرار والأطراد، ولم يكن أبو العلاء يتفقه وقته كله مع الناس
قارئًا أو ملوكًا أو متحدثًا، وإنما يتفق البعض بهذا الوقت في هذه الأعمال، ويفتق بعضه
الآخر فارغًا لنفسه خاليا إليها، وله الوقت الذي كان يفرغ فيه إلى نفسه، ويخلو
فيه إليها أن يكون مساويًا له، أو أن يكون أقل منه شيءًا، وهو قد كان على كل حال
وقتًا طويلًا يتكاس في كل يوم دون انقطاع، لا أثناء عام أو أعوام، بل أثناء عشرات
الأعوام، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه، أو
بذاعة بينه، وما أحسسه كان يتحدث إلى خادم فيظلف الحديث، وما أرى إلا أن
خادم总体 كان يصرف عنه إذا انصهر الناس، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى
الترتيب، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت للقراءة،
فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئًا، لأنه كان كما حدثنا مستطاعًا بنفسيه. ولم يكن
يكتب أيضًا لفسح السبب، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها أمثاله من
المكفوفين، وإن أشار إلى هذا النحو من القراءة في قوله:
كان منجم الأقوام أعمى لدى الصحفي يقرأها بلمس
فلم يحدثنا أحد بأنه قرأ وكتب بيدا، وإنما يحدثنا هو بأنه استطاع دائما بغيره وسمي لنا بعض الذين أعانه على القراءة والكتابة. وشكون له ما أسند إليه من معونة. كان إذا خلط إلى نفسه، وإلى وقته، ولا يجد من الناس ولا من القراء ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الأعمال اليدوية ما يعنى عليه. وما أرى أنه كان كثير النظر، وإنما كانت حياته القافية الخشبة خليقة أن تتركه، أو أن تجعل حظه من النوم قليلا. فماذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراق تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار، وفي كل ليل، وفي كل أسبوع وفي كل شهر، وفي كل عام أثناء نفس قرن؟ كان يفكر. ولكن يفكر في ماذا؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفضلسة، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك، وفيما كان يتهاباً لإملائه منه على الطلاب والطلامئة.

ونحن نعرف أن غير أبي العلاء من الأدباء والفلاسفة والعلماء والمبصرين قد شغلوا بالتفكير والأنشطة والمعتمد، قرأوا وفكروا فيما قرأوا، وأملوا واستعدوا للإمام، وأنشئوا وجدوا في الإنشاء، ولكن هذا كله لم يكدها لم يكدها ولم يشغله عن الحياة الاجتماعية، ولا عن المنزلة الخاصة، ولم يحرمه الاستمتاع بما أبحح لهم من طبيات الحياة، بل لم يرد بعضهم عن الاستماع بما حرم عليهم من سيئات الحياة، فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والإنتاج والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتاً للفراق والراحة. فما أظلم برجل، كأبي العلاء، قد صرف عن الحياة الاجتماعية، وعن طبيات الحياة وسياستها. وكثير بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء. إذن فقد كانت أوقات الفراق لأبي العلاء طويلة شاقة، أطول مما يستطيع وآشق مما يطيق، ولم يكن له من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسحل ويليسه في براءة للنفس، ونقاء للقلب، ونظارة للضمير، حتى يدركه النوم، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون. وربما تزيد أن يتسلق ويتسلق في براءة ونظره ونقاء، وفي خلو إلى النفس والقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضاً؟ لا بد له أن يلتمس النسلية والتهئة عند نفسه، وبعد نفسه وحدها، وقد فعل، فاستجايب له ذاكرة قوية وحافظة نادرة، وعقل ذكي بعيد آدام التفكير. فأما ذكرته أو حافظته فقد وجد فيها ما سمع
من الشعر، وما قرأ في الكتب، وما روى من الشعراء، وما وعى من الأخبار والآثار. وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف آرائه، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقاء الأشياء والنفس إلى أعمقها.

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الألفاظ التي لا تكاد تتصدى، وبين هذه المعاني والأراء التي لا تكاد تتصدى أيضا، ولم يجد معه إلا هذه المعاني وأتلك الألفاظ، ثم نظر فوجد أوقات فراخ طويلة لا يطلق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها، فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم، إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراخ هذه غيره من الناس يلعب الورد والشطرنج، ويضرب في الأرض، ويحمل بالجلس والأندية ويجد في كسب القوة، ويستمع بألوان اللذاذ، وليس هو في شيء من هذا. فلم لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضغوط؟ سببًا إلى النفسية والطبولية والاستعانة على الفراخ؟ أما أنا فما أنا يشكو في أنى لم أخطئ، ولم أتخذه نفسي، حين اعتقدت أنى شهدت يعيش بالآلفاظ والمعاني ألوان من العبث لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا، ألوان من العبث كثيرة الاختلاف: نثر مرسى، وثر مسجع، وشعر حن، وشعر مفيد، والشعر الجرى الذي يقلله الناس جميعا فليتزمو أوزانه وقوافيه المعروفة، والشعر المفيد الذي يقوله أبو العلاء فيلتهم فيه ما لا يلزم، وهو لا يلزم ما يلزم في القافية وحدها، وإنما يلزم ما لا يلزم من المعاني أيضا، وهو لا يلزمها في المعاني التي أود بها ملامح اللغويات فحسب، وإنما يلزمها في المعاني التي أود بها كتاب الفصول والحيات أيضا.

* * *

من كتاب ابن الرومي: حياة من شعره، للاستاذ العقاد.

وفي هذه الفقرات يحدثنا عن مزاج ابن الرومي، وأثره في إسراه في كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الإسراف ذاته في مزاجه، وأثرهما معا في وسوسته وأثر هذه الوسوسة في استطراداته الشعرية. وهي نموذج لشهو فضفاضة في الكتاب، تتناول كل نواحي نفسه وانفعالاته الظاهرة والخفية.

ولعل الأصول أن نقول: إن ابن الرومي وقع من مزاجه وإسراه في حلقته موقعة
لا يدرى أين طرفاها، فمجزاه أغراء بالإسراف، والإسراف جنى على مازجه، فإن
هذا الإسراف المركب بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خليق ولا غر أن يقمن
جسما، وينهك أعصابه، ويحذف صوابه، بيد أنه لا يصرف هذا الإسراف إلا وفي
جسما سقما وفي أعصابه خلل، وفي صوابه شطر لا يكبح جماحه، فعالة هي
سبي الإسراف، والإسراف هو سبب الغي، وهو من هذه الحلقه الموتية في بلاء
واصب، ومحنة لا قبل بها للضائع الركين، فضلا عن المهزلة الضئيلة، وعلاقة
ذلك كله باختلال الأعصاب وشدذ الأطوار بدأا وعودا، ثم عودا وبدا، أوثق
علاقة من جانب الجسم وجانب التفكير.
ولا تعوزنا الأدلة على اختلاص أعصاب ابن الرومي وشدذ أطواره من شعره
غير شعره. فإن أسير ما تقرر له أو عنه يبقى في رؤى الظلة القوية في سلامة
أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظل كلما أوغلت في قراءته والقراءة
عنها، حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه. وكل ما تعلمه عن نحافه وتفسر حسه
وشيوعته الباكره، وتغير منظره، والاسترسله في الوجوه، واحتقاش مشيته
وهجائه، وإسرافه في أهوائه ولذاته، ثم كل ما نطالبه في ثانيا سطوره من
البدو والوحايس، قرائن لا نخطئ فيها الدلالة الجامحة على اختلاص
الأعصاب وشدذ الأطوار، بل لا نخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلاص ونوع
الشذوذ.
ونقول "نوع الاختلاص" لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية
والجسدية مثل ما تشمله كلمة "الصحة" أو "أثر"، فهذا صحيح وهذا صحيح، ولكن
البون بينهما جد بعيد، وهذا مختلت الأعصاب وذاك مختلها، ولكن الخلاف بينهما
في الأخلاق والمشاريع كأن يكون ما بين فرددين مختلفين من بين الإنسان، فتختل
اعصاب المرء فإنه هو جسر عينه، متعنس للأخطار، هجام على المصاصب لا
يتألى العظام، ولا يحتر المواقف، وتختل أعصاب المرء فإنه مطيع حاضر
الخوف، متوسع من الصغراء، يبالغ في تجسيمه، أو يخلقه من حيث لم تخلق،
ولم يكن لها وجود غير همهم، وبين الحالتين لا بل في كل حالة من الحالتين.
نقياس وفروق لا تقع تحت حصر ولا تطرد على قياس.
ويديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الأول في "نوع اعتلاله" ولكن كان من الفريق الثاني، الذي يستحضر الخوف، ويكتَرَب التوجس ويخلق الأوهام.

ومن أصحاب هذا الزواج من يخف الفضاء، أو يخف حيوانات منزلة لا قوة لها ولا ضراع، كالقطط والكلاب والجرذان. فابن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعداً لهذه الهواجس طول حياته، في صحته ومرضه، وفي شبابه ومشابه، وحسب أن استقصاءه للمعاني الشعرية، والأخلاق في تفريغها، وتقليب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يبرح صاحبه ولا يزال يشككه، ويتقالاه التثبت والاستدراك، فيمتن ثم يمتن حتى لا يجد سبيلًا إلى الإعنان(1).

ولكنه مع استعداداته الهواجس في شبابه ومشابه، قد تمايى الوسواس في أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متواصلة. وغلبت على أفواهه وأفعاله جميعًا، فليس له منها محى، فأفرط في الطيرة، واشتت خوفه من الماء لا يبرح ولو أدى وداع إلى ركوبه منديله الأزرق وحسن الضيافة، وصورت لنا ما يعتبره من خوف الماء تصويرًا لا يدل إلا على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال. وهذا بعض ما قاله في مخاوفه وأحواله ركوبه:

ولو ثاب عقلًا لم أدع ذكر بعضه ولكنه من هوله غيب وثأب
أظل إذا هزته ريح ولايات له الشمس أمواجاً طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة يليعون نحوه بالسيوف القاضب
والماء الذي يصفه هو ماء دجلة، لا ماء البحر، ولا ماء المحيط.

* * *
من كتاب "بشار" للأستاذ المازني.
وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عادة بشار الخاصة:
"هوز كان يهجو الناس، ويبسط لسانه فيهم، ويشنع عليهم، ليهرعبهم"

(1) راجع تحليل الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب "من حديث الشعر والشعر".

441
ويخفيفهم، ويظهر با لهم أو بيتزه عل الأصبح. فيعيش مترفا منعما وسعا عليه، ويبقى مخشي اللسان. وإذا كان على ضخامته جثته، ومتانة أسره، وشدة بيته لا يستطيع أن يكون فاتكا، لما منه من العمي، فقد اتخذ من لسانه أداة للفشك والبطنش، ووسيلة إلى استشعار القوة وإفادة العزة. قالت له بنته مرة: "يا أبي ما لك يعرفك الناس ولا تعرفهم"؟ قال: "هكذا الأمير بنياية".

ولم يكن ولعه بالهجاء والتقحم على الناس بالشتم لمخض دفين ينطوي عليه وعداوة كامنة يسككها في قلبه، وضراوة طبيعية بالشر، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين: أنه كفيف، وأنه من الموالي، فلا يزال من أجل هذا يحال أن يوضع إذ كان لا يملك أن يغير ما به. فما إلى رد بصريه من سبيل، ولا ثم حيلة يعرفها هو أو سواء يخرج بها من طبقة الموالي، سوى ما كان من عريف مهبه لم يهر عليه ترك الولاء.

وفي طباع الإنسان أن يست ضعفه، أو يحاول أن يفيد عروضا عنا حره أو فده، ولما كان شارق قوي البدن، موفر الصحة، وكان إلى هذا عالي اللسان، فقد أغراه ذلك بالتماس العوض الميسر، وهو إفادة القوة الأدية، وإشعار نفسه والناس قدرته على البطن المشنوع الذي سدت عليه سبيل المادة.

فما يبقى من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعهاء، فلقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه، وقد تقدم بعضه، ومن ذلك أيضا قوله:

"يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة" وقالوا مين لا ترى تهذي؟ فقلت لهم: وقوله:

وكماع قهالت لأترابهـا هل بعشق الإنسان من لا يري أن تلك عيني لا ترى وجهها، فإنها قد صورت في الضعير؟ وقوله:

والمسم يكفيك غيبة البصر، بلغت عنها شكلا فأعجبني.

٢٤٢
وقوله:

يهدئني في حب عبادة معكسـ
قلوبهم فيها مخالفة قلبي
فقلت دعوا قلبي وما اخبار وارنجى
ولا تبصر العينان في موضع الهوى


وهجهاء أبو هشام الباهلي بشعر قبيح لا يروي، وعبره بعما وقالوا: «ولم يزل بشار منذ قال فيه هذين البيتين منكسرًا».

ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرأة عشيرة دراهم، فصاح به بشار وقال:

والأله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرأة أعني بعشرة دراهم، والله لو صدقه
عين الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم؟

وهي صيحة لا داعي لها، والتناسب بينها وبين الباعت عليها مفقود. وما كانت
هذه مرآة أعمى فما بالأعمى حاجة إليها، وإما كانت مرأة جاريتة أو امرأته ولكنه
زج بنفسه وأدخلها في الأمر لفرط إحساسه بعمة، وسيطرة هذا الإحساس على
وجدانه. وجزى بالله أن الغلام يكذب عليه ويخدعه لأنه ضرير.

وما يجعل مجري الخير الأسبق أن صديقا له قال له وهو يائزه "إن الله لم
يذهب بصر أحد إلا عوضه بشيء. كما عوضك. " قال "الطويل العريض" قال
"وما هذا؟ قال "لا أراك ولا أمثالك من الشقلا" ثم قال "يا هلال. أطيعي في
نصيحة أخوك بها؟" قال "نعم" قال "إني كنت تسرق الحمر زمانا، ثم تبت
وصرت رافضيا، فقد إلى سرقة الحمر فهي والله خير لك من الرفض" فهو كما
ترى حساس جدا من هذه الناحية وصربه قليل وغضبه يستشرى.

"كان يحرص على أن يبدئ للناس ذكاء قلبه. وأنه لم ينقص بالعمى شيئا.
قالوا: مر ابن أخيه بشار به ومعه قوم، فقال بشار لرجل معه ومن هذا؟ قال ابن
أخي. قال: "أشهد أن أصحابه أذناؤ" قال "وكيف علمت؟" قال "ليست لهم
علم".

على أنه لا حاجة بناء إلى الشواهد من الشعر والثر والأخبار، فما يسمع إنسانا
بلا أن يشعر بما رزق أو حرم. ولعل الشعور بالحمران أقوى وأبلغ وأعظم أثرا في
النفس. والعين أفضل الجوامع غناء أورثها أنساك بالإعلان والنفس، ألم يقل
البترى رأيت العين بابا إلى القلب؟، وهو أقوى "حاسة اجتماعية" وأكثر المزادات
في هذا الباب مستخدمة في إحاساتها، والمرء عنها أفهم، ويهيأ وأقدر;
وعسير أن يغني غيرها غناها، كما يشغف أن تكون هي مكان سواها، فإن لكل
جارية عملها، كما يقول ابن الرومي.

هل العين بعد السمع تكفي مكانه؟ أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي
"إن كان من المعقول إذا تعلمت جاريتة أن تقرر الأخرى. أو كما يقول بشار
نفسه: إن عدم النظر يقرر ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من
الأشياء. فتوفر حسه وتدعو قريحته".

***

٢٤٤
من كتاب «رأى في أبي العلاء» للاستاذ أميل الخولي.

وفي هذه الفقرات يعلن سبب اضطراب آراء المعرى في نظرته للحياة، وذلك في دور حياته الثاني: دور الاعتزاز:

واتنهت حياة أبي العلاء على هذه الحال التي صار إليها في دوره الثاني، فأمضى حياة كلها إنكار للواقع، واستعمال عليه، ورغبته في تكمل ما نقضه، فيما ينكر آفته، ويوما ينكر بشريته... حينما يطلب الدنيا بغير آنها. وآنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها... ذكاؤه دفع، وآماله واثبة... وواقعه قاس، ونقصه غير يسير، ورغبته في التكمل جامحة، فهو ونفسه أبدا في جذب كما قال:

إني ونسئسي أبدا في جذاب أكشد بها ولي لا نحب الكذاب.

وفي هذه الحال النفسية واجه أبو العلاء الحياة في خس مرهف، وشعور دقيق، وروح ساهرة، وراح يود خواطره تدويها موسعا مفصلا دقيقا شاملا للعوامل النفسية المختلفة التي تمر به ويرب بها، مدركا في دقة أخفى غواضب هذه العوامل النفسية. فهل يستغرب بعد ذلك أن يغضب هذا الرجل فيوائب القدر ويهجم الأقداس، ويغلي الناس، أو أن ينظر إلى حاله فيرى الأمر حظا وامتنانا لا غير، ويغبني هذا الحظ، أو أن يرضى نفسه، فتثن حينا، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمقاتلين عليها. وتشوه ذلك قيامه زاهد معن في التجريد والتخلى، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخشعتها لها فتختبر من ذلك ما تحل بهم بارعا وتصنعها وصفا قديرا... أو أن تلقي روحا هذه النفس إذا قسا عليها الواقع إلى فسح الرحمة الإلهية، ورحب العوالم السماوية؟ لا بعد في شيء من ذلك ولا غربة أبدا، بل شأن النفس المكبوتة هذه الكبيرة المطلعة وذلك التعلم، أن تنتقل مثل هذا التنقل.

ولو أن رجلا عاديا خالصا من هذا الصراع الدائم في نفس أبي العلاء قد راح بدون خواطر نفسه في شعور تام بها، وتبين متتته لها، واستيعاب شامل لعواملها لم في الحياة بنواح مختلفة تختلف بها خواطره، وخلج بشيء ما قاطع أبا العلاء يختلف فيه مرحة عن غضبه، وهزيته عن نجاحه، وفرحه عن حزنه، فكيف بأبي العلاء،

240
وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر، بل هما مرير وأمر: واقع قاس، وإنكار جريء.

فالسر في تناقض أو تغايآر آراء أبي العلاء نفسه موحش، ويرجع إلى أمرين في نفسه: أو إلى ظاهرتين فيه:

أولاً: الرغبة المتوهلة في الاستعلاة على ضعفه والقهر لواقعله. وهو ما ساد دورى حياته على السواء، وثانيتهما دقة هذه النفس الشاحرة في إدراك عوالمها المختلفة، وخواصها المتخايرة؛ ثم يؤثر هذين العاملين انقطاع أبي العلاء لتدوين خواطره، وفراغه لذلك وتوافره عليه.

وهكذا تغايآر آراء أبي العلاء بين معانيه: دينها ودنبويها فيها وعمليها، بل هو في غير الدنيا قد يكون أكثر تغايآراً أو تقابلآ. وهكذا ينبغي أن نفهم آثار أبي العلاء، فيما أرى، فيهما نفسي صحیحاً، صادقاً، دقيقاً، عميقاً، عمعاً، مقبولاً على هذا الأساس.

وإذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه، فقد فهمننا من نفسه هو. لا من نفس دارسية وقارئيه، كما حصل ذلك في القديم والحديث.

* * *

من كتاب "توثيق الحكم الفنان الخافر" للدكتور إسماعيل أدهم.

ويصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توقيع الحكم، وتوجيهها للفنون:

لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توقيع الحكم مطبوعة بالطابع التركي الأرسطوطي غير أنها كانت متقللة، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركبت عليها والدته، والحياة المدنية التي دفعت إليها، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتفطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها معاً على اهليه من جهة وشخصية، وقدرة على التأثير على بعلها، وكان أثر هذا بليغًا على الطفل توقيع، إذ جعله ينقر من الطابع الأرسطوطي المفرود في حياة الأسرة، والطابع التركي الذي يسمه بسمه خاص.

246
ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضييقا على الإنسان وزعاته ورغبته وأكبرها حفظا على التواريخ من التعقيد، فقد كانت الواحدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب ينكافأ وأعراض هذا النظام من التربية، غير أن حيوية الطفل وطبعه المرنة التي لا تتألف إلى قالب، ولا تذكر إلى منوال كانت تجعله يفتد من بين بيديها، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقفل، ولم يكن هناك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أعراضها إلا أن تعمد للطفل توفيق، فتمتعه من الاحتكاظ بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين، فكان نتيجة ذلك أن عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة، فكانت الأراجع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لطريقة اللعب التي تقرر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال، تأخذ طريقة داخليا، إذ تحول لرجوع داخلي، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيه فيه، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته، كان يترك ميوله الفطرية في اللعب أن تعبث بها.

وقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحه المعالجة الحرسة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيباه. وفي هذا التخيل والإيباه كان الطفل يجد مخرجًا ومنذًا ميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية، وبالنظر إلى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه، وكان هذا التخيل والإيباه سببا في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه الناقصة في الحياة، فيما على استعادة صورها، ولا يكثف بذلك بل يعتمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداني، وكان يخرج بصورة جديدة، وهكذا كانت الأمور التي تقرر الطفل عليها غيرية اللعب عند الإنسان، تأخذ مظهرًا من الألعاب الفكرية، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته، ولهذا أيضًا لم يكن الطفل يميل إلى الجري والقفز كبقاء أقرانه من الأطفال.

ووهذا التحول بالإجماع نحو الداخل كان يسكن النظر في أن يحتفظ الطفل بذاته سليمة الانطباع بالقلم الذي يبرأ أبوه حسبه فيه، ولكن التفضيل عليه ترك في نفس الطفل أثرًا واضحًا هو حالة التكتم، ولهذا كانت صراحة ناقصة في إحدى جهاتها، هذا إلى تضييق الوالدين عليه، والوقوف أمام شريكته، والخيلولة دون مداها. كان سبيلا لأن يحس الطفل توفيق بنشرة من وليدته.
وتصرفاتهما معه، فعاش غريبًا بين أبيه، يشعر بأن هناك شيئًا لا يستوحيه يفصل بينه وبينهما.

في هذا الوسط الخالق، الشخصية كان الطفل توفيق قد وجد شخصيته السبيل للتفتح والامتداد، ولكن عن الطريق الداخلي، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عند مواقف عداء ضد رمثا الابن، فلم تفتح كحديثة وفتق من الطفولة وفتق عند حدود النفس، مسورة لذلك بطبع الوسط العائله الذي يكتنفه. غير أن تفتح شخصية الطفل ومد ذاته عن الطريق الداخلي، وتحول ألعابه إلى ألعاب فكرية، وجهت الغرائز توجها قويًا نحو التخيل والتفكير. فكان أن تعلقت نفسه بالفنون الجميلة.

***

من كتاب "كتب وشخصيات" للمؤلف. وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في "الشعر" وعمل الوعي فيه ونصيب "ما وراء الوعي": هل يستمد العمل الفني عناصره كلها في معين الوعي والذهن. أم هل يستمد عناصره كلها من "وراء الوعي" ويتاريخ الإلهام؟ أم هل يزاوي بين الوعي وما راء الوعي، ويسعى بهذه القوى وتلك على السواء؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يجب ألا تستشير القواعد النظرية وحدها، فهذه القواعد قد تعودنا إلى منطق نظرى بعيد عن الواقع العملي، إذا يجب أن نتشير كذلك التجارب العملية التي عانانا بعض رجال الفن. فلا تقضي في الأمر في غيبة عن شهدتنا الجريئة!

وحين نقول: "عناصر العمل الفني" لا تعني أن هذه العناصر منفصلة، أو أنه يكمن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين حينما راحوا يقسمون الكلام الفني إلى وظيف ومعنى، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الإبتكار، ويهب تكوين الكلام. ذلك جدل لا يؤدي إلى شيء، فالعمل الفني كله وحده، لا يقوم أحد عناصره بذاته ولا يرى منفصلًا عن بقية العناصر.

٢٤٨
إذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور. تلك حقيقة أود تقريرها بقوة، وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر.

كل من عاني نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظام. وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بروزاً خاصاً.

فهناك في أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس، فسبب انفعالاً على وجه من الوجود. هذا المؤثر قد لا يكون حاداً مادياً، أو حالة شعرية، أو شيئاً ما بين هذين الطرفين المتباعدين، فقد يكون منظراً تقع عليه العين، أو صوياً يسررب إلى الأذن؛ أو تجربة نفسية تم بالشعور، أو حكاية غنائية وقعت لسواء، إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتتعرض لها الإنسانية في جميع الأزمان.

وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال؛ وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة: منها طبيعة المؤثر، ومدى حساسيته المتأثر به، وطبيعة مزاجه، وتجاربه الشعرية الماضية، وعلى ضخم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل اختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين.

هذا الانفعال الشعري ينصرف معظمه إلى طاقة عضالية وعصبية عند غير الفنانين، ويصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى، هي الصورة الفنية التي تسمى لوياً منها بالشعر، كيف يتم هذا الشعر خاصة؟

إن هذا الانفعال يبكر في صورة لفظية، ويخلق موسيقى، يتجزأ أحدهما بالآخر ثم الامتزاج، ويؤدي في أقادحهما إلى كلام ذي موسيقية خاصة، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس، وصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه. وإذا نحن نستثنا جانبياً من هذه الخواطر والمشاعر معانيٍ، فإن جانبياً منها لا تشمل هذه النسخة، ولا تدل عليه، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني، واكتسبت منه ألوانها، ودرجة حرارتها.
ومقدار اندفاعها، ومدى ما ترمز إليه في النفس من انفعال منهم ليست الألفاظ إلا رموزًا له؛ تشير إليه ولا تعبر عنه، إلاما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقى العام، كما تعبر عنه الألفاظ بجرسها أو بالظرالات التي تلقىها، والتي هي زائدة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها.

ما تقدم تستطيع أن نحدد على وجه التقريب، عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر، فنستطيع أن نقول: إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي، وإن الوعي إذا بدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة، تعبر عن معاني خاصة، وتسبيقها على نحو معين، لتتشكل وزنًا معينًا، وقابلة معينة.

ولكن هذا القول لا يضمن على إطلاقه، في حالات شعورية خاصة يبلغ التأثير والانفعال، درجة عالية، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي، أو بلا وعي كامل، لأن الانفعال يستدعي الألفاظ والعوارض بطريقة شبه تلقائية، هذه هي أجمل حظات الشعر بلا جدل.

ولا معنى لأن نذكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرون ما تستطيع الارتكاز إليه، «فبالطبع على النحو الذي يفسره بها بعض من كتبوا في الموضوع، تكاد تقلح حالات شعورية كثيرة، وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأي مفترض لا يتفق مع حقائق التجارب العملية.

ثم إن الإيقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهر من الوزن الخاص، وهو البحر، وجانبه الباطني من جرس الألفاظ، ومن الإيقاع الناشئ من تواليها على نحو معين، يستند في حالات كثيرة من وراء الوعي، فكثيرًا ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين، ويتنقل ألفاظه في تعبير معين، دون وعي كامل، لأن هذا كله يتضمن مع الحالة الشعرية للقصيدة.

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقي في الشعر.

بوصفه جزءًا من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدقته. وهو تصوير الجو
الشعورى الذي عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته، ونقل القارئ أو المستمع إلى هذا الجو بعد اقتسامه بعشرات السنين أو بآلافها.

ولا شك أن هذه النظرية إلى الإيقاع الموسيقي تختلف عن نظرية المدرسة العقلية في الشعر العربي، كما تختلف عن نظرية المدرسة الأسلوبية على السواء. فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقي جملةً، في سبيل تحقيق المعاني ودقة الأداء. والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلولة الإيقاع وسهولة وفصوله، دون أن تلقى بالله إلى التناسق بين لون الإيقاع و الجو الشعرى العام للقصيدة. وهو الجو الذي نحن أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها، والذي صاحب الانفعالات التي دفعته إلى التنظيم للتعبير عنها.

ثم إنما وراء الوعي دخلا كذلك في اختيار الألفاظ، فكثيرًا ما يجد الشاعر كلمات وعبارات تتفق إلى منطقة الوعي في نفسه من حيث لا يدرى. وقد لا يكون واعيًا لمعانها بدقة وهو ينظمها. وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته إلى الحالة الشعرية العادية كيف انتهات هذه الألفاظ والعبارات عليه إثيلا. كما يقرأ الجاحظ بحق. ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك أن لهذه الألفاظ أو لهذه العبارات ظلالاً في نفسه، تسكن مع الجو الشعرى الذي نظم فيه قصيدته، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته، أو بسبب استحضاره له. وحقيقة إن للوعي في الآخر نصيبًا أوفى، ولكن الوعي قد يقف عمله نهائيًا عند استحضار الجو وتخيل المؤثر. لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل، حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان، وبذلك يتحقق الصدق الفني، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي.

ووهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمات والمسرحية والقصة، فهو استحضار للمؤثر وتخيل للجو، يلقيان في حسه إلى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه.

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والعبيرات كامنة فيما وراء الوعي لملابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبيرات ذاتها. فالألفاظ أرواح، ولكل لفظة تاريخ، وليست الألفاظ إلا رموزًا لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي،

٢٥١
وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللغة رمزًا على الظل والمعنى التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملهيم هو الذي يستوحى الألفاظ رموزها العميقة، ويستدعيها في اللحظة المناسبة. وإن يكن هذا العمل يتم غالبًا في غياب عن الوعي عند الشعراء الملهمين.

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات، فرد إليها اعتباراً الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسولوية على السواء.

فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظل الالتي تلقينها الألفاظ بجرسها أو بتأريخ في عالم اللغة وعالم الإحساس، مما يفسد الجو الشعرى الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان، ويحدث نوعًا من التشذيب الموسيقي أو التصوير في السياق، والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللطف وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابس التي تختلف في قصيدة عن قصيدة، وفي حالة شعورية عن حالة...

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن "المنهج النفسي" لما ثورة ظاهرة في النقد المعاصر، ولكننا نلاحظ أن هناك تعاونًا ورد فعل بينه وبين النقد القديم. فقد أظهر بقوة إلى الطائفتين من الأدبية التي يشيرها المنهج النفسي. تبنى عناية فائقة بالربط بين الأدب وأدب، وبين الأدبي والنصوصية للأدب في إنتاجه ودلالته هذا الإنتاج على نفسه ووجاهه، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية اللتين على وجه النقد القديم، فيما اذا النموذج الأخير من هذه النماذج النافعة، لا يجد عناية بتحليل نشأة العمل الأدبي، والعلاقة بين الشعر والتعبير وطريقة ظهور العمل في الوجود. وهذا الجانب قليل إلى اليوم في مباحثنا النقدية، ولذلك عيننا في الفصول الأولى من هذا الكتاب به، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة.

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة، وما عرضناه من نماذج في النقد القديم والنقد الحديث.
المنهج المتكامل

إذا كنا قد أثرنا «المنهج الفني» وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة: المنهج التأريخي، والمنهج التقريري، والمنهج الدلوي، أو الجمالي. فإذا أثرنا لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبى، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر مهم فيه، والمعارضة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه.

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيدًا وحدودًا. شأنها في هذا شأن «المدارس» في الأدب ذاته، فكل قائل محدود هو قيد للإبداع، وقد يصنع القابل لضباطه النماذج المصنوعة، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ!

ولحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق «المنهج المتكامل» الذي يجمع هذه المناهج جميعًا. ونرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري، وفي كتابي عن المعري وحاتمة الأرمانى وحل أسند الشعر والنشر وحاتمة الأرمانى كما نرى أمثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن ابن الرومي وشاعر الغزل وشاعر بشيتة وشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي.

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب، وكذلك في كتابي «التصوير الفني في القرآن» وكتاب «شخصيات» إلى حد كبير.

إن المنهج المتكامل لا يعد النتائج الفني إفرادًا للبيئة العامة، ولا يخدم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود. فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشكال إنسانية للجنس البشري كله، ومشكلات هذا الجنس الخادمة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلب، إنما تتعلق بوقوف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخادمة كالغيب والقدر وأشكال الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية. وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة، ولا عوامل تاريخية. والعصر الواحد ينغي فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكن منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص. ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب فإنما كان يعبر عن موقف إنساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول:

٢٥٣
فهي مشكلة المجهول التي وقفت أمامهم البشرية منذ خلقها وتبقى واقعة أمامهم أبداً. كذلك كان يقف الخيام بدق هذا الباب المغلق أمام البشرية، فلا يفتح له، فيوقع أوجع ألحانه وأخلوها في عالم الفن والحياة، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية، ولا كيف يكون:

في سبائل الأسرار والألغاز
ذات يوم حلقت تعلق بسراز
في سماء المعنى الخفيف المجازي
والإبداع، لم ألق في الأفكار
لى تعرّفًا في الفكر المعمّم والإدراك
عدت بالسر بعدما أجازت ذلك!
الباب مغلى مسردات الباباء
كل عمارة كماء في الأهرامات
أو كـ حـ يـ راـ ة في الصحاري
ومسائي مبتئي يتصير نهار
وليّموم مهدّبّ بـ حـ ن لـ ست أراه
وليّموم لعملته ألقـ اه
لم أسمها حمل الهواء وعمري
لـ سـ وى الـ يـ يـ م ما حـ سـ ب حـ سابا
ما بـ رأي قـ دـ م هـ ذـ الـ ديـ مارا
وـ لـ أنـ ضـ ئـ لـ المرحـ مـ م الـ اضـ طـ مـ ماراً
وكذلك وقف المجرى وقفته الإنسانية أمام قبر الإنسان (وكنّا تجمعّ في حسه كل ماضي الإنسان وكل مستقبلها، وهي تتصادم وتتزاّحم وتنمو في حفرة، في نهاية المطاف:

صباح هذه قبرينّا طيباً الرحمة
خفف الوطأ مما أظن أن يعيد
رب قبر قد صار قبرًا مرارًا
ضحاه من تزاهم الأضداد

ومثل تلك الأشواك والألم ليست خاصة بنصر ولا خاصة ببيئة. وإنما هي أشواك البشر، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة. وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الأشواك والألم أثار للبيئة ولكن هذا لا يخرج بها عن كونها أشواكًا وآلامًا للجنس الإنساني كله.

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الأدبي بوصفه إفرازًا سيكولوجيًا محدد البواعث، معروف العلل، فالنّاس كما قلنا أوسع كثيرًا من علم النفس ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد، على فرض أننا وصلنا إلى استكشاف جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان.

المنهج المتكامل يتعامل مع "العمل الأدبي" ذاته، غير مغفل علاقته "بنفس" قائله، ولا تأثرات قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمته الفنية المطلقة. غير

(1) درایات الفن، ترجمة البستاني.
مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية. ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بآثارها في التوجيه والتلويح، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة.

وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه؛ ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية، إلى حد كبير أو صغير.

وهذا هو الوصف الصحيح المكمل للفنون والآداب.
مراجع البحث

وردت هذه المراجع في مواضيع الاستشهاد بها أو الاقتباس منها. ولكن الكثرة الكبيرة من هذه المراجع، إنما استفادت بها في تلخيص نصوص منها للاستشهاد. أو لبيان منهجها وطريقتها، عند الكلام على مناهج النقد الأدبي. وفي هذا المجال كانت استفادت بها.

أما المباحث التي أعانتني في توجيه هذا البحث فهي:

1- قواعد النقد الأدبي: تأليف "لاسل أبروفكروم" وترجمة الدكتور محمد عوض محمد.

2- فنون الأدب: تأليف "ه. ب. تشارلتون" تعريب الأساتذة زكى نجيب محمود.

3- منهج البحث في الأدب: تأليف "لانسن" وترجمة الدكتور محمد معنورد.

4- تاريخ النقد عند العرب: للمرحوم الأساتذة إبراهيم.

5- بعض النظريات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب ببحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة 1943 للدكتور محمد خلف الله.

6- "نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة": بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الثاني سنة 1944 للدكتور محمد خلف الله.

7- مقدمة "همزات الشياطين" للأستاذ عبد الحميد جودة السحار.

المؤلف
الكَتَاب

<table>
<thead>
<tr>
<th>المحتوى</th>
<th>الصفحة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>إهـداء</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>مقدمة</td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>العمل الأدبي</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>القيم الشعورية</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>القيم التعبيرية</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>فنون العمل الأدبي</td>
<td>31</td>
</tr>
<tr>
<td>الشعر</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>القصة والأقصوصة</td>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>التمثيلية</td>
<td>96</td>
</tr>
<tr>
<td>الترجمة والسيرة</td>
<td>102</td>
</tr>
<tr>
<td>المخاطرة والمقالة والبحث</td>
<td>105</td>
</tr>
<tr>
<td>قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم</td>
<td>119</td>
</tr>
<tr>
<td>مناهج النقد الأدبي</td>
<td>129</td>
</tr>
<tr>
<td>المنهج الفني</td>
<td>132</td>
</tr>
<tr>
<td>المنهج التاريخي</td>
<td>160</td>
</tr>
<tr>
<td>المنهج النفسي</td>
<td>207</td>
</tr>
<tr>
<td>المنهج المتكامل</td>
<td>203</td>
</tr>
<tr>
<td>مراجع البحث</td>
<td>209</td>
</tr>
</tbody>
</table>
مطبوع الشروق
القاهرة : 8 شارع سيدي الوصى - ت: 22333999 - ف: 40377676
بيروت: ص. ب: 8864 - هاتف: 178172113 - فاكس: 18177765 (01)
في ظلال القرآن
العدالة الاجتماعية في الإسلام
خصائص التصور الإسلامي ومقوماته
النقد الأديأن أصوله ومناهجه
كتب وشخصيات
الإسلام ومشكلات الحضارة
التصوير الفني في القرآن
المشاهد القيامة في القرآن
معركتنا مع اليهود
تفسير سورة الشعرى
تفسير آيات الربا
دراسات إسلامية
السلام العالمي والإسلام
معركة الإسلام والرأسمالية
في التاريخ فكرة ومنهج
معالم في الطريق
هذا الدين
المستقبل لهذا الدين
نحو مجتمع إسلامي
To: www.al-mostafa.com