



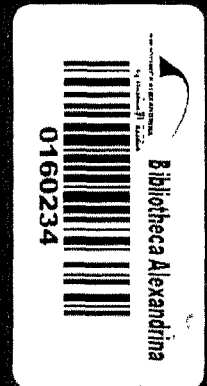
دراسات الأدبية

دراسات أدبية

المرايا المتجاورة

دراسة في نقد طه حسين

جابر عصفور



**المزايا
المتجاورة**

دراسات أدبية

المرايا المتجاورة

دراسة في نقد طه حسين

جابر عصفور



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٣

إلى الجامعة التي أنتمى إليها ...
إلى الجامعة التي أحلم بها

المقدمة

يحاول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي يبنى بها هذا الفكر. وبقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه ، ويتقصى كل مجال ، ويتدبر كل تغير ، ويتغلغل في كل تنوع ، للوصول إلى أساس تحتي ، يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات .

ولا سبيل - في تقديري - إلى فهم طه حسين الناقد إلا بهذا النهج . إن علينا - لكي نفهمه - أن نكتشف العالم المتعدد المتباين الذي ينطوي عليه نقده الأدبي . وننكتشف هذا العالم مالم نضع أيدينا على عناصره التكوينية ، ومالم نتعرف على العلاقات التي ترتبط بها حركة هذه العناصر في مداراتها المتجاوبة والمتنافرة . ومن المهم - في اكتشاف هذا العالم - أن نتذكر الجزئيات ، وأن نحشد التفاصيل ، وأن نتقصى الأفكار والمفاهيم . ولكن الأهم أن نصل إلى العلة الأولى التي تحكم بناء هذا العالم ، وتفسر كل صغيرة وكبيرة فيه ، فنزد كل فرع إلى أصله ، وكل معلول إلى علته .

ولكن كيف السبيل إلى اكتشاف بناء للفكر النقدي عند طه حسين؟ وهل هناك - ابتداءً - بنية لهذا الفكر؟ إن طه حسين الناقد الأدبي متنوع الجوانب ، متعدد الاهتمام . متقلب الصفات . والتبدل والتحول والمغايرة - في نقده - أمور تثنى بالتباين الكيفي لجوانب هذا النقد .

٢

إننا نعرف طه حسين الناقد العقلاني الذي يؤرقه اتزان المنهج ، وتهغله دقة المعارف التي تهدى خطى الناقد ؛ فيلوذ بالديكارتية في طرائق التثبت ، مثلما يلوذ بالمكتسبات المنهجية في إجراءات البحث التاريخي الحديث ، ويتقبل بعض أفكار تين عن الدرس الأدبي بعد أن يمزجها بأفكار أستاذه - في الجامعة المصرية - كارلو نالينو ، ويتقبل بعض أفكار سانت بييف بعد أن يعقلها بأفكار أستاذه - في باريس - جوستاف لانسون ؛ ليسعى - بهذه العقلانية - إلى فهم الأعمال الأدبية بوصفها دوال على مدلولات تقع خارجها ، في المجتمع أو العصر ، وفي شخصية الأديب أو عالمه التاريخي . ولكننا نعرف - في المقابل - طه حسين الناقد الانطباعي الذي ينفر من العقل ، ويكاد ينفي المنهج ، إن لم ينفه بالفعل غير مرة ، ويلوذ بتقاد من أمثال أناتول فرانس وجول لومتر . يمزج طرائقهم بنهج أستاذه - في الأزهر - سيد بن علي المرصفي ، ليؤكد أن الناقد أديب يبغي «التذوق» ، ويسعى وراء «المتعة» ، لينعم - مع قارئه - بلحظة أو لحظات في «ظل الحب النقي الكريم» .

ونعرف - من منظور آخر - طه حسين الناقد «المحدث» الذي يلوذ بمفاهيم النقد الأوروبي ، ويتوسل بأفكار نقاد الغرب ؛ فيرى الأدب «تعبيراً» عن شخصية صاحبه ، وخالصة لعصره ، وتصويراً للمثل العليا للإنسانية . ولكننا نعرف - في المقابل - طه حسين الناقد «القديم» ، ذلك الذي يلوذ بمفاهيم التراث ، ويتأثر خطى النقاد القدماء ، من أمثال ابن قتيبة والآمدى والجرجاني وغيرهم ، فيرى الأدب «صنعة» يسبق التخطيط فيها التنفيذ ، ويستقل المعنى فيها عن لفظه ، مثلما يراه «محاكاة» تراعى دقة الوصف وأمانة النقل ، وطرافة التصوير وبراعة التشبيه .

ولو تأملنا طه حسين الناقد «المحدث» بدهنتنا المفارقات التي ينطوى عليها نقده . إن هذا الناقد المحدث هو الذي اختار المسألة اليونانية فترجمها وعرف بها . ليظهر ما فيها من نزوع أخلاق وقدرية دينية ، وترجم فولتير وراسين وأبرز ما فيها من انسجام ومغزى أخلاقي متميز ،

وأعجب - إلى حد الفتنة - بالانسجام والتوازن والاعتدال . والصراع الكلاسي بين الإنسان والقدرة . أو بين الهوى والواجب . والعقل والغريزة . وهو نفسه الذى أحب العاطفية المفرطة لبول هرقيو وبول جيرالدى . واستهواه الجموح المتمرد فى كتابات بودلير وأندريه جيد . وهو الناقد نفسه الذى أعجب بالأدب الأسود . واستهوته عبثية كافكا وروايات سارتر ، بكل ما فيها من تمرد على التوازن والاعتدال . ولا يقل إعجاب هذا الناقد - فى المسرح - براسين . وجوته . وبيرانделلو . وجيروودو . وسارتر . وكامو - رغم بعد ما بينهم - عن إعجابه بمسرح موريس دونيه . وشارل ميرى . وهنرى بك ، وبول هرقيو ، ومارسيل بانويل . رغم التفاوت الحاد بينهم .

ويبدو الأمر - فى النهاية - كما لو كان هذا الناقد « المحدث » يفتح عقله ووجدانه لكل الاتجاهات والمذاهب والمدارس . فيتدافع الإعجاب فى كتاباته تدافع أعمال وأسماء متباينة كل التباين . متنافرة كل التنافر . إلى درجة تفرض الأسئلة : أين يكمن الاتجاه الحقيقى لهذا الناقد ؟ وهل نحن إزاء تجانس موحد فى الاستجابة أم إزاء تباين متنافر فى الاستجابات ؟ وهل نحن إزاء ناقد « مختار » من أدب الغرب . أم إزاء ناقد « ينبهر » بكل ما يأتى عن الغرب بنفس الدرجة والقدرة ؟

ويزيد من إلحاح هذه الأسئلة ذلك التغير اللافت الذى يقابلنا كلما مضينا مع كتابات طه حسين الناقد المحدث . لو نظرنا إلى الأمر من منظور الأدب العربى . إن الصوت العقلانى الصارم الشاك للناقد فى كتاب « فى الأدب الجاهلى » يتبدل ليحل محله صوت عاطفى متعاطف مع « هذا الشعر القديم المسكين » . فى « حديث الأربعاء » . ويتبدل نهج « تجديد ذكرى أبى العلاء » بقواعده التاريخية لتحل محلها قواعد مغايرة لنهج مغاير فى « مع المتنبى » . ويتغير الناقد الباحث عن الشخصية والفن فى « مع المتنبى » ليصبح ناقدا يخلق عالما خياليا ، يتحول فيه الناقد إلى أديب . فيتدفق حديث الحب الشجى فى « مع أبى العلاء فى سجنه » . وتتحول من « صوت باريس » إلى « صوت أبى العلاء » لنواجه مغايرة حادة ، لا تقل - لفتنا للانتباه - عن تلك المفارقة التى مكّنت الناقد من أن يجد أصول الفلسفة العلائية - بأكملها - فى روايات كافكا . بعد أن اكتشف أن عمر بن أبى ربيعة صورة تناسخت لبيير لوتى . ولماذا لا نقول إن « حديث الأربعاء » فى ذاته . وعلى ما هو عليه ، يمثل خليطا متباينا من التعامل مع الظواهر الأدبية ؟ أعنى خليطا يتجاوز فيه - فى الجزء الأول ، وحده ، على سبيل المثال - بعدان متنافران على مستوى المنهج ؛ فنواجه - فى القسم الأول من هذا الجزء - تلك

العاطفية المراوغة التي تتبدى في التعامل مع الشعر الجاهلي ، والتي تصاغ في قالب درامي بين شخصين خياليين حول قيمة هذا الشعر وعالمه بالقياس إلى عالم المحدثين ، مثلما نواجهه - في القسم الثاني من هذا الجزء - البدايات الأولى للشك التاريخي في شعر الغزليين الإسلاميين ، والتعامل مع أشعارهم - في الوقت نفسه - بوصفها وثيقة دالة على عصرها .

٣

من المؤكد أن هذا التباين الكيفي يرجع - في جانب أساسي منه - إلى الطبيعة التنويرية للمشروع الحضاري عند طه حسين . وهي طبيعة تقترن بالموسوعية التي تصل صاحبها بكل نشاط ، وتربطه بكل اتجاه ، وتدفعه إلى أن يقدم إلى مجتمعه المتخلف كل ما يمكن أن يساعد على التقدم ؛ ولذلك تعددت أنشطة طه حسين الثقافية بالقدر نفسه الذي تعددت أدواره الاجتماعية ؛ أستاذا جامعيا ، وعميدا ، ومدير جامعة ، ووزيرا للتعليم ، ورجل سياسة تنقل من حزب إلى آخر ، وصحفيا ، وصاحب جريدة ومجلة ، وأديبا ، وناقدا للأدب ، ومؤرخا ، ومحققا ، ومترجما ، وفيلسوف تربية ، ومتفلسفا في الحضارات .

هذه الطبيعة التنويرية لا تفرض على الناقد - في طه حسين - اتجاهها بعينه ، أو استجابة متحدة متلاحمة تتكرر في ثبات ، بل تدفعه إلى لون من الموسوعية ، يأخذ معها - من كل الاتجاهات النقدية والنظريات الأدبية والأعمال الإبداعية - الأفكار والآراء والمناجج التي تجدد الإبداع الأدبي وتوصل درسه في مجتمع متخلف . وتستوى لدى هذا الناقد كل مدارس الأدب والنقد الأوروبية ، وكل مراحل التاريخ الأدبي في الغرب ، من حيث إنها نتاج مجتمعات متقدمة ، تنقل ثمار تقدمها - مها تنوعت ، أو تباينت ، أو تنافرت ، أو تضاربت - إلى مجتمع متخلف ، لتدفع عملية « النهضة » في هذا المجتمع إلى الأمام .

وبقدر ما يشحب الوعي النقدي الصارم للاختيار مع هذه الموسوعية ، ترتفع درجة الانتقاء المرسل ، والتوفيقية التي تصالح بين الأضداد ، لتفيد من كل شيء ، وتجمع محاسن كل شيء ، دون أن يكون لديها الوقت الكافي - بسبب تعدد الأدوار ، وعدم إلحاح الحاجة إلى المراجعة - للبحث عن التجانس ، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم ، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق .

وتتجاوب جوانب هذه الموسوعية الانتقائية التوفيقية ، ليصبح التعامل مع أدب الغرب

ونقده وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده . ويجرب طه حسين الناقد كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث ، ويحاول الإفادة من كل تصور نظري أو إجراء تطبيقي ، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية ؛ فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات ، مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات ، في رحلة طويلة شاقة ، لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوى بلوغ محطة الوصول ، وهي تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية .

والرحلة طويلة تمتد عبر المكان ، لتصل التراث العربي بالتراث الإنساني السابق عليه ، وتصل الأدب العربي الحديث بالأدب الأوروبية الحديثة ، وتنتقل بين الآداب الأوربية من عاصمة إلى أخرى ، رغم حنينها الدائم إلى باريس «عاصمة النور» . والرحلة طويلة تمتد عبر الزمان ، من مفتح هذا القرن إلى نهاية الستينيات ، فيما يزيد على نصف قرن ، تفصل بين أول ثمار هذه الرحلة في «ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) وآخر ثمارها في «خواطر» ، و«كلمات» (١٩٦٧) . ولأن الرحلة طويلة تمتد عبر المكان والزمان ينتقل طه حسين - الناقد المرتحل - من مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر ، ومن اتجاه نقدي سائد إلى اتجاه نقدي يغلب عليه ، ومن مشكلة أدبية إلى مشكلات أدبية جديدة تغطي عليها ، بالسرعة التي ينتقل بها ما بين قولتير وكافكا ، وبين أندريه جيد وريشارد رايت ، وبين كامو وكازنتازا كيس . وتتجمع - عبر هذه الرحلة - تراكمات كمية لا تتحول - بسبب الانتقاء المرسل - إلى تغيرات كيفية ، فتزايد حدة التباين الكيبي الذي أتحدث عنه .

هكذا بدأ طه حسين - الناقد المتطلع إلى فرنسا - تقديمه للأدب الفرنسي في جريدة «السياسة» معتمداً على مجلة «الألوستراسيون» وانتهى في مجلة «الكاتب المصري» معتمداً على مجلة «الأزمة الحديثة» . وتحوّل من الإعجاب بكتب أصولية مثل «أحاديث الاثنين» لسانت بييف و«المعاصرين» لجول لومتر إلى الإعجاب - في فترة لاحقة - بكتب أخرى منها «ما الأدب» لسارتر . دون أن يقضى إعجابه الجديد على إعجابه القديم . أو يعدل منه تعديلاً جذرياً . وأضاف طه حسين إلى اهتمامه القديم بما في «الرسالة الفارسية» لمنتسكيو من خصومة الأدباء الفرنسيين في القرن الثامن عشر . حول القدماء والحديثين . اهتمامه المتأخر بخصومة الأدباء الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية . حول «الالتزام» من ناحية و«العبث» من ناحية أخرى . دون أن تفضي الخصومة الجديدة إلى إعادة صياغة الخصومة القديمة .

ويتجاوب هذا التراكم الكمي - من منظور النقد الغربي - مع تراكم كمي آخر - من منظور الأدب العربي . فلقد شهد طه حسين مراحل متعددة من حياة الأدب العربي الحديث ومشكلاته . حسبنا أن نتذكر أنه شهد ازدهار الشعر الإحيائي ومهايته التي حسمتها وفاة حافظ وشوقي (١٩٣٢) . وانتقل من الاهتمام بشعر البارودي وإسماعيل صبري وشوقي وحافظ ونسيم إلى الاهتمام بخليل مطران وشعر مدرسة الديوان (خصوصا العقاد) وأبوللو (خصوصا على محمود طه . وإبراهيم ناجي) والمهجر (خصوصا إيليا أبو ماضي وفوزي المعلوف) . وامتد به النشاط ليشهد ميلاد « الشعر الحر » في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ويساهم في معاركه ومشكلاته . طوال الخمسينيات والستينيات . فيدعمه نظريا على الأقل . وتجاور اهتمامه بمسرح الحكيم النثرى مع اهتمامه بمسرح عزيز أباظة الشعري . وأضاف إليهما محاولات جديدة كمحاولات المسعدى في تونس . وأعقب اهتمامه بالصور القلمية والكتابة القصصية لعبد العزيز البشري وهيكل اهتمام بجبل جديد من كتاب القصة . وأعنى اهتماما يتجاور فيه نجيب محفوظ ويوسف إدريس مع يوسف السباعي وثروت أباظة .

وبقدر ما فرضت البداية على طه حسين الاهتمام - في العشرينيات - بمشاكل تتصل بفصل الدرس الأدبي للشعر القديم عن الدين والسياسة . والفارق بين « الأدب الوصفي » و « الأدب الإنشائي » ، والعلاقة بين الشاعر وأسلافه . فرض الاستمرار وتغير الوضع الأدبي والنقدى - في الثلاثينيات والأربعينيات - الاهتمام بمشكلات مغايرة . تتصل بالخلاف حول « النقد الذاتي » و « النقد الموضوعي » ، والفايز بين « اللاتين والسكسون » في فهم الأدب . وطبيعة الأداء الشعري ، وطبيعة المسرح ، بينما فرضت بداية النهاية - في الخمسينيات - تراكمات جديدة ، تتصل بمشكلات « الأدب والحياة » ، و « صورة الأدب ومادته » ، و « لمن يكتب الأديب ؟ » ، و « الشعر الحر » .

٤

إن هذه الرحلة الطويلة الممتدة لنقد طه حسين عبر الزمان والمكان ، بكل ما يصحبها من تغير في المشاهد وتراكم في الاهتمام ، تتجاوب مع الطبيعة التنويرية لنقده ، بكل ما يقترن بهذه الطبيعة من موسوعية ، وبكل ما تتصف به من انتقاء وتوفيق . ولكن بقدر ما يبرر هذا التجاوب التباين الكيفي في نقد طه حسين فإنه يفرض السؤال الملح عن مدى تجانس هذا النقد ، مثلاً يفرض التأمل الطويل فيما إذا كان هذا النقد ينطوى على بنية واحدة ، أم ينطوى

على أبنية متعددة ، أم ينطوى على فوضى بنائية .

لو نظرنا إلى نقد طه حسين من منظور التعاقب فحسب . وركزنا على التباين الكيفي من خلال تنابع الكتابات النقدية قلنا : إننا إزاء مجموعة متباينة من النقاد ، أو مجموعة متباينة من الأبنية النقدية ، بل لعلنا نميل إلى التسليم - في غير حالة - بوجود فوضى بنائية متأصلة في نقد طه حسين . ولكن لو ضممنا إلى منظور التعاقب الأفقى منظور التزامن الرأسى . وركزنا على عناصر الثبات التى تكمن وراء التغير . وعوامل الاتفاق النوعى التى تقابل التباين الكيفى . أدركنا أن نقد طه حسين ينطوى على نوع من البناء ، له وحدته المتميزة ، وصيغته التكوينية الخاصة .

ويساعدنا على الاقتراب من الوحدة المتميزة لهذا البناء أن نبدأ من الانتقاء الذى يقترن بالتوفيق ، من حيث هما خاصيتان أساسيتان للمسمى التنويرى لفكر طه حسين . إن الانتقاء عملية اختيار لا تتم بالمصادفة ، بل تخضع - مهما استرسلت أو أرسلت - إلى أسس تحمى قارة ، توجه حركة الاختيار ، وتحدد مجاله ومعطياته ، مثلما تحدد المقبول أو المرفوض . والتوفيق عملية تُصالح بين العناصر المتقاة ، لتجاور بينها ، على نحو يبنى التناقض الظاهرى على الأقل . ويقدر ما يُدخل الانتقاء عناصر متباينة - أو متنافرة ، أو متعارضة - إلى الفكر النقدى يعمل التوفيق على إحداث لون من التجاوب بين هذه العناصر ، فتتحول عملية التوفيق إلى عملية صياغة للانتقاء ، بنفس القدر الذى ينطوى فيه الانتقاء على عملية توفيق .

لكن كلتا العمليتين المتداخلتين لا تتحرك إلا على أساس من صيغة ما ، توجه مسارهما وحركتهما ، وتتحكم فى الكيفية التى تتألف بها العناصر داخل بناء الفكر النقدى . واكتشاف هذه الصيغة اكتشاف للعلة الأولى الفاعلة التى تفسر الوحدة المتميزة للبناء ، فتفسر طبيعة العلاقات بين عناصره التكوينية ، وتمكّن من الدرس المتكامل له .

ولا يوجد شىء يشى بهذه الصيغة ويكشف عنها مثل التكرار اللافت للملح لكلمة «المرأة» فى كتابات طه حسين . إن هذه الكلمة دال بالبع الأهمية فى سياقاتها ، ينطوى على مجموعة من الدوال ويفضى إلى مجموعة من الدلالات ، يكشف تجاورها عن الصيغة التى يبنى بها الفكر النقدى عند طه حسين . وإذا تبعنا السياقات التى تتكرر فيها «المرأة» ، وتبعنا الوظائف الدلالية التى يؤديها تكرارها فى هذه السياقات ، والكيفية التى تترابط بها دلالاتها ، وتتجاور مدلولاتها ، وضعنا أيدينا على العناصر التكوينية للفكر النقدى عند طه حسين ،

وتعرفنا على الصيغة التي تترابط بها هذه العناصر داخل بناء هذا الفكر ، واكتشفنا علاقة المجاورة التي تتحكم في ترابط جميع عناصر هذا البناء ، فتحدد وحدته المتميزة .

إن تتبع « المرأة » في كتابات طه حسين - على هذا النحو - تتبع للعناصر التكوينية لفكره النقدي ، ودرس العلاقات الدلالية بين سياقات هذه المرأة درس للعلاقات بين العناصر التكوينية لهذا الفكر ، واكتشاف للمجاورة التي تتحكم في صياغة بناء هذا الفكر . والعكس صحيح بنفس القدر . إذ يفضي كل عنصر من العناصر التكوينية لفكر طه حسين إلى المرأة ، وتدعم المجاورة التي تربط بين عناصر الفكر بالمرأة مثلما تتكشف بها .

والحركة المنهجية - في هذا التتبع والدرس والاكتشاف - حركة من نصوص طه حسين وإليها . أعني أن لنصوص طه حسين - في هذه الحركة - أولوية حاسمة . نبدأ منها لنستخرج دالا ونعود إليها - مهما ابتعدنا عنها - لتحقيق من سلامة هذا الدال وتلاحمه مع غيره من الدوال . ويقدر ما يتأكد الاهتمام الحاسم بالنصوص - في هذه الحركة - يتأكد الحرص على وحدتها ، فننظر إلى كتابات طه حسين ، بما فيها تلك التي تتجاوز النقد الأدبي ، بوصفها نصا كليا واحدا ، تمثل الكتابات النقدية قسما منه ، أعني قسما لا يكتمل فهمه إلا بإدراك علاقاته المتعددة بهذا النص الكلي الواحد .

ويقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية - في النهاية - إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فإنها تسعى إلى امتلاكه ؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم ، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية . ويمدى قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي بتحدد قدرتنا على الحوار المتكافئ معه ، وقدرتنا على تجاوزه في آن . وبالحوار والتجاوز نظل مخلصين لأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر ، ونضيف إلى عقلانيته التي تقبل التجدد من خلال النقي . ولقد علمنا طه حسين - في الجامعة وبالجامعة - أن نفهم لتلك ، وأن نمتلك لتجاوز ، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثنا نعبده ، أو وثنا نرجمه . أو أن نقنع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره .

٥

وإذا كان هذا البحث قد اقترب من هذه الغاية للفهم فذلك بفضل أساتذة وزملاء وأصدقاء ، حاورتهم فيه وحوله عبر سنوات طوال . لقد بدأ هذا البحث مشروعا صغيرا

سادجا ، ضمن حلقة دراسية عن تراث طه حسين . أقامتها الجمعية الأدبية المصرية قبل وفاته بعامين تقريبا . وكان للنقد البناء الذى وجهه إلى ذلك المشروع أعضاء الجمعية الأدبية المصرية أثر فى تحويل المشروع الساذج إلى بداية لهذا البحث . ولقد دفعتنى القراءة المدققة التى قام بها عبد العزيز الأهوانى للكتابة الأولى من هذا البحث ، والقراءة القاسية التى قام بها عبد المحسن بدر . والملاحظات التى قدمها زملاي وأصدقائي ، إلى إعادة الدرس والكتابة مرة أخرى . ولقد نوقش قسم من الكتابة الثانية - بعنوان « الاستجابة الانطباعية : قراءة فى نقد طه حسين » - فى الندوة العلمية التى أقامتها كلية الآداب - جامعة القاهرة (أكتوبر ١٩٧٩) عن طه حسين . وكان للنقاش - فى هذه الندوة - أثره فى تكامل الملامح النهائية للبحث فى ذهنى . ومن ثم المضى فى الإعداد النهائى للكتابة الأخيرة . وساعدنى على أن أفرغ من هذه الكتابة الدعوة الكريمة التى تلقيتها من جامعة استوكهلم - السويد للعمل أستاذا زائرا . والمناخ العلمى الذى أتاحه عطية عامر - رئيس قسم الدراسات العربية - وزملاؤه وتلامذته وأصدقائي فى هذه الجامعة . طوال عام دراسى كامل (١٩٨١ - ١٩٨٢) .

ولولا زوجتى التى تحملت قلقي وحيرتى . وغمرتنى بالتسامح طوال سنوات هذا البحث . ما قدر لى أن أستمر طوال هذا الوقت . ولولا حماس عز الدين إسماعيل . وحث زملاء « فصول » . والمساعدة التى قدمها أصدقائي وتلامذتى فى إعداد هذا البحث للطبع ما خرج البحث إلى النور على هذا الحال .

ولا يماثل تقديرى العميق لهؤلاء جميعا سوى دينى لهم . فإليهم يرجع أقوم ما فى هذا البحث . أما أضعف ما فيه فتقع تبعته على وحدى . وكل ما أرجوه أن يصل حوارهم الجديد . وحوار غيرهم من القراء . بهذا الكتاب إلى مزيد من الاكتمال .

مدخل | المرأة ودلالاتها

«ما أشد عجبى للذين يطيلون النظر في المرأة
طه حسين . «في الصيف»

العمل الأدبي - عند طه حسين - علة لمعلول سابق في الوجود ، وصورة لأصل قبلى يوازيه . ومعنى ذلك أن العمل الأدبي لا يتشكل من فراغ ، بل ينشأ عن حاجة فردية واجتماعية ، ويصور وضعاً من الأوضاع الفردية والاجتماعية . هذه الحاجة التي هي علة وجود العمل الأدبي تحفظ عليه علاقته بأصله الذي نشأ عنه ، وتجعل منه صورة لاحقة للوضع الذي يصوره . وكما أن الحاجة توجد قبل ما ينتج عنها ، والصورة توجد بعد الوضع الذي تصوره . كذلك العمل الأدبي يصور وضعاً قبلياً سابقاً في وجوده من ناحية . وينتج تلبية لحاجة اجتماعية وفردية هي علته من ناحية أخرى . فالعمل الأدبي - بهذا المعنى - يوجد باعتباره صورة تلفتنا - دائماً - إلى أصلها ، وباعتباره دالاً يرتد مدلوله - مهما تعدد - إلى علته التي أنشأته .

إن الصورة تعكس أصلاً سابقاً عليها . وهي - من هذه الزاوية - لا تنطوي على قيمة مطلقة في ذاتها ، تخالف أصلها الذي تصوره تماماً . إن قيمتها الذاتية تظل مرهونة بهذا الأصل على نحو أو آخر ، بل إنها تفقد خاصيتها كصورة لو فقدت علاقاتها المتعددة بأصلها . ولذلك ينطوى كل فعل من أفعال تحليل هذه الصورة على ضرب من إدراك علاقاتها بأصلها . كما ينطوى كل فعل من أفعال تقييمها على ضرب من المقارنة بينها وبين هذا الأصل . ويمثل هذا المنحى من التفكير يدور تحليل الصورة وتقييمها على محورين ، يتصل أولها بالأصل الذي

تصوره ، ويتصل ثانيها بالقيمة المضافة إلى هذا الأصل ، أو - بعبارة أخرى - بالأثر الذي تحدثه الصورة في كيفية إدراكنا للأصل ذاته ، أو بالأثر المستقل عن هذا الأصل .

وإذا كان العمل الأدبي - كصورة لأصل - يمثل وجودا لاحقا لوجود قبلي ، فإننا إزاء وجودين لعالمين ، عالم الأصل وعالم الصورة . الأصل سابق على صورته ، والصورة دالة على أصلها . والعلاقة بينها - مهما كانت - علاقة تجعلنا نقارن بين طرفين ، ونتحول عن عالم لاحق - هو عالم العمل الأدبي - إلى عالم سابق هو عالم الفرد والمجتمع . وطبيعي أن يغير العمل الأدبي أصله الذي يصوره ، وإلا لما كان العمل الأدبي صورة ، بل لما أحدث العمل الأدبي تأثيرا فيمن يتلقاه . إن الصورة تحمل قيمة تضاف إلى الأصل الذي تصوره . وتنطوي هذه القيمة على بعد معرفي ، يتصل بكيفية توجيه إدراكنا للأصل من خلال صورته . ولذلك نشعر - مع كل صورة - بقدر من المغايرة بينها وبين أصلها . إنها تصوره حقا ، وتقودنا إليه ، لكنها تصوره من زاوية بعينها ، وتقودنا إليه بإدراك يحدده في ذاته ويميزه عن غيره ؛ ويقدر ما تنطوي القيمة المعرفية للصورة على بعد ذاتي ، يتصل بالفرد المبدع الذي أنتجها ، تنطوي على بعد مماثل يتصل بالفرد الذي يتلقاها . ويعني ذلك أنها تنطوي على بعد اجتماعي - بدهاء - لأن الفرد المبدع والفرد المتلقي لا ينفصل كلاهما عن مجتمع بعينه . وكأن العملية الأدبية - من هذا المنظور - أشبه بحركة محيط الدائرة ، تبدأ من مجتمع وتمر بفرد مبدع . وتنتقل إلى متلق - أو متلقين - هو - في النهاية - جزء من المجتمع الذي يمثل بداية الحركة في العملية الأدبية . ومهما كانت المغايرة بين الصورة التي يقدمها العمل الأدبي وبين المجتمع - أو الفرد المبدع ، يظل العمل الأدبي مرتبطا بها ارتباط الصورة بأصلها .

وسواء قلنا إن هذا الأصل يرجع إلى الفرد أو إلى المجتمع ، أو إلى كليهما معا - كما يقول طه حسين - فإن علاقة العمل الأدبي بأصله علاقة تختزلها كلمات ثلاث هي : التصوير ، والتمثيل ، والانعكاس . هذه الكلمات الثلاث ، التي تدور في مجال دلالي واحد ، أثيرة عند طه حسين وشائعة في كتاباته . وهي أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضي إلى مدلول أساسي ، هو لبُّ ما يمكن أن يكون فكريا نقديا عند طه حسين . إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - في سياقها المختلفة عنده - إلى طرفين : أحدهما علة والآخر معلول . الطرف الأول هو الأصل القبلي ، الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو من الأنحاء . أما الطرف الثاني فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول وتمثيل له .

ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرأة . إن هذا التشبيه يردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي . ذلك لأن المرأة تنهض إزاء الأشياء التي تواجهها فتعكسها على صفحتها ، إلى درجة نقول معها إن صور المرأة تمثل أشياء تقع خارجها . وكما تعكس المرأة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها ، وتعرض صورتها ، كذلك الأدب ، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع . وإذا كانت صورة المرأة تقودنا - دائما - إلى موضوعها المغاير لها ، بمعنى أو بآخر ، فإن الأدب يقودنا إلى أصله المغاير له ، فهو صورة - أو صور - لعالم يوازيه ، مثلما توازي صور المرأة موضوعاتها .

قد نقول إن تشبيه الأدب بالمرأة يردنا إلى لون من المحاكاة الحرفية تُفهم - فيها - علاقة العمل الأدبي بأصله الذي يُفترض أن يحاكيه ، على أنها علاقة واحدة الجانب ، ينهض فيها العمل كمجرد نسخة - أو بدل ، أو صورة حرفية - لأصل يوازيه أو يطابقه . وقد نقول إن هذا التشبيه يفقد العمل الأدبي خصائصه النوعية ، تلك التي ترتبط بالقيمة المضافة التي تفرضها الصورة على موضوعها . وكلا القولين صحيح إلى درجة ما ، وسنرى آثارهما السلبية بعد حين . ولكن علينا أن نلاحظ أن هذا التشبيه لا بد أن يغدو تشبيها مُلِحاً في كل نظرية أدبية ، لانفهم العمل الأدبي على أنه كيان مستقل بذاته تماما ، أعني كل نظرية لا تتصور العمل الأدبي على أنه نظام مغلق من الدلالات ؛ لا يقودنا إلى أي شيء خارجه ، أو لا يقودنا إلى أي شيء سابق على وجوده . وما دام الأدب يظل مرتبطا بأصله ارتباط الصورة بموضوع لها ، وما دامت النظرية الأدبية - أية نظرية أدبية - تبني تفسيرها للأدب على أساس من صلته بأصل ما ، سابق عليه ومغاير له ، بل له وجود مستقل عن وجود الأدب نفسه ، فإن تأكيد علاقة العمل الأدبي بأصله لا بد أن يفضي إلى الإلحاح على تشبيه الأدب بالمرأة .

إن التشبيه - من هذه الزاوية - تأكيد لعدم استقلال الأدب - تماما - عن أي شيء خارجه . كما أنه يمكن للتشبيه - في بعض تفسيراته - أن يؤكد القيمة المضافة ، ومن ثم التميز النسبي - والنسبي فقط - للعمل الأدبي ، في علاقته بما يفترض أنه أصل له . وأهم من هذا كله أن التشبيه يسمح بتنوع لافتي في فهم ما يفترض أنه أصل العمل الأدبي . إن المرأة تعكس الموضوع المواجه لها . وإذا كان الأدب - كالمراة - يعكس - أو يصور ، أو يمثل - موضوعا أو وضعاً ، أو حالة ، أو موقفاً - فإنه لا بد أن يقودنا إلى أكثر من طرف يوازيه ، وعلى نحو

ترتد معه الأطراف الموازية إلى مقابلات كثيرة ، من بينها المجتمع والفرد بكل تفسيراتها ، وما يمكن أن يتجاوز المجتمع والفرد بكل تفسيراته .

وسواء اتفقنا مع طه حسين أو اختلفنا معه حول فهم العمل الأدبي بوصفه معلولا لعلّة ، أو تصويرا أو تمثيلا أو انعكاسا لأصل سابق عليه ، فلا شك أن الربط قائم بين طرفين ، والعلاقة المبررة للتشبيه ماثلة في السياق الكلي لفكره النقدي . وعندما يحدث إلحاح على تشبيه ، عند ناقد مثل طه حسين ، فإن هذا الإلحاح لا يجعل من التشبيه مجرد زخرفة ، بل يجعل منه عنصرا تأسيسيا من العناصر المكونة للفكر النقدي نفسه .

٢ - أهمية المرأة في كتابات طه حسين :

ولا يوجد تشبيه يستخدمه طه حسين ويلجح على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة مثل تشبيه المرأة . إذ لا يكاد المرء يقرأ كتابا من كتب طه حسين - ابتداءً من «تجديد ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) وانتهاءً بكتابي «خواطر» و«كلمات» (١٩٦٧) - دون أن يفرض عليه التشبيه نفسه .

إن التشبيه يغدو - أولا - وسيلة إلى تحديد طبيعة الأدب ، من حيث هو ظاهرة اجتماعية ، نشأت عن علاقة حتمية بين فرد مبدع وجماعة تستجيب إليه . ولقد أكد طه حسين الطبيعة الاجتماعية لدور الكاتب ، من حيث علاقته بمجتمعه ، عندما قال :

«إن الأدب من قديم . وقبل قرننا هذا الذي كثيرا ما نتخيل أنه هو الذي اخترعه . كان دائما ظاهرة اجتماعية طبيعية تماما . ففي حياة جماعية . وفي لحظة ما . شرع رجل في الغناء . وأنصت إليه الآخرون وأحبوا أغنيته . ورجعوا في الاستماع إليها مرة أخرى . فأشعره ذلك بالرضى هو الآخر . ومن ثم أصبحوا ينصتون إليه دون أن يرجوهم . وهكذا نشأت استجابة بين ذلك الرجل والجماعة المحيطة به . وتكونت وقتذاك مؤسسة اجتماعية . وأصبح من واجب ذلك الرجل نحوهم أن يغنى . أن يتحدث . وواجب الجماعة نحوه أن تسمع إليه . ولكن ماذا كان يقول ذلك الرجل . لا شك في أنه كان يحكى عن الحياة التي يراها من حوله وعن الذين كان يسعدهم أن يجدوا أنفسهم في كلامه وأغانيه . لقد كان أشبه ما يكون بالمرأة» .^(١)

وبقد ما يشير تشبيه الأدب بالمرأة - عند طه حسين - إلى تحديد الطبيعة الاجتماعية لدور

الكاتب في علاقته بالمتجمع ، يشير التشبيه إلى معيار للقيمة ، يميز أدبيا عن أديب ، ويكشف عن أهمية كاتب بالقياس إلى غيره . ويستوى في ذلك أن يكون الأديب عربيا أو أجنبيا ، فالمهم - عند طه حسين - هو مدى ما يعكسه أدب الأديب - المرأة - من الحياة ، ومدى ما يتسم به هذا الانعكاس من وضوح وصفاء أشبه بوضوح صور المرأة وصفاء سطحها ، ومدى ما يتسم به الوضوح والصفاء من طابع ذاتي ، يوازي صدقه القيمة المضافة التي تحملها صور المرأة على أصلها . ولذلك يتحدث طه حسين عن جول رومان - من منظور القيمة - محددًا ما يميزه عن غيره من الأدباء الفرنسيين ، بنفس الطريقة التي يتحدث بها عن حافظ إبراهيم وعبد العزيز البشري ، في عبارات من قبيل :

- « ولعل خير ما يميزه [جول رومان] عن الأدباء أنه من الأفراد القليلين الذين جعلت نفوسهم مرآة صافية شديدة الصفاء ، تنعكس فيها صور الحياة التي تحيط بها . فإذا وصلت إليها استقرت فيها . وما تزال الصور تتبع الصور دون أن يطفى بعضها على بعض . أو يفسد بعضها جمال بعض . وإذا أنت أمام نفس من أغنى النفوس . أمام نفس لا تصور فردا ولا بيئة . إنما تصور شعبا كاملا . وإنما تصور خلاصة كاملة لأرق ما تصل إليه الثقافة في عصر من العصور . فالذين كانوا يسمعون من جول رومان أو يتحدثون إليه إنما كانوا يسمعون من العقل الفرنسي كله » .^(٢)

- « لا أعرف بين شعراء هذه الأيام شاعرا جعلته طبيعته مرآة صافية صادقة لحياة نفسه وحياة شعبه كحافظ رحمه الله ... كانت نفس حافظ بسيطة بسيرة وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة ... ولم لا يعجب بها الناس وإنما ينظرون فيها إلى صورهم . تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لا يشوبها صدأ ولا يغشاها غبار ؟ ! .. خالط الناس جميعا فأصبح هو الناس جميعا . وصور نفسه في شعره فصوّر بها الناس جميعا » .^(٣)

- « عبد العزيز [البشري] أشد كتابنا المعاصرين عكوفًا على حياتنا المصرية . على حياة القاهرة خاصة . وعلى حياة الطبقة الوسطى من أهل القاهرة بنوع أخص . وهو أشد كتابنا نفوذًا إلى دقائق هذه الحياة وسرائرها . وأشدّهم تمثيلًا لخلاصتها . فقد خالطت نفسه . ومازجت دمه . وانطلقت على لسانه حين كان يتحدث . وجرت مع قلبه حين كان يكتب . فهي أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال ... فاقرا قطوفه هذه فسترى في كل فصل من فصولها مرآة مصقولة

صافية صادقة أدق الصدق . لا تعكس صورة فرد من الأفراد . وإنما تعكس
صورة بيئة من البيئات .^(١١)

وبقدر ما ترتفع قيمة الأدباء لارتباطهم في ذهن طه حسين بالرايا (الصافية ،
الصادقة ، المصقولة ، الوضيئة ، النقية) فإن هذه القيمة تنتفي عن إنتاجهم ، عندما
لا يصبح أدبهم مرآة لهم ولن حولهم ، أى عندما يقطعون الصلة « بين الأدب الذى يجب أن
يكون صورة الحياة وبين الناس الذين يجب أن يتخذوه مرآة يرون فيها أنفسهم وحياتهم كما
هى . أو كما يحبون أن تكون ، أو كما يكرهون أن تكون » .^(٥)

ويتصل بهذا البعد من القيمة ما ينطوى عليه تشبيه المرآة من تحديد لطبيعة العلاقة بين
المبدع والمتلقى . ولكن التشبيه يتحول - فى هذا المجال الدلالى - وبدل أن يكون أدب الأديب
مرآة لنفسه ولن حوله ، تتوجه استجابة المتلقى إلى أدب الأديب فتصبح بمثابة انعكاس لهذا
الأدب . وعندئذ تصح شخصية المتلقى مرآة تنعكس عليها الأعمال الأدبية ، وتصبح استجابة
هذا المتلقى إلى عمل من الأعمال الأدبية بمثابة صورة من الصور المنعكسة على هذه المرآة المقابلة
لمرآة الأديب . وبقدر ما يغدو النقد الأدبى - فى هذا المجال الدلالى - قرين المرآة ، تغدو
استجابة المتلقى نفسها قرينة الصور التى تنعكس على هذا المرآة . ولذلك تقابلنا - فى كتابات
طه حسين - عبارات من قبيل :

- « الناقد مرآة صافية . . تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد » .^(٦)
- « خلصنا بقلوبنا ونفوسنا نقية صافية مصقولة كأما المرآة نعرضها للممثلين .
لينعكس فيها ما يبدعون من مظاهر الجمال الفنى فى التمثيل والغناء » .^(٧)

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يصبح تشبيه المرآة وسيلة أساسية إلى تحديد
طبيعة الدراسة الأدبية كما يفهمها طه حسين . وليس أوضح على ذلك من تقديمه اللافت
لكتاب صديقه أحمد أمين - « فجر الإسلام » - حيث يتكرر التشبيه تكرارا دالا ، يؤسس
طبيعة الدراسة الأدبية ، فى عبارات من قبيل :

- « الناس جميعا لا يطمنون الآن إلى ما كانوا يطمنون إليه من أن الأديب يجب أن
يروى طائفة جيدة من مختار المنثور والمنظوم . وأن يلم بما يتصل بهذا المنثور والمنظوم
من لغة وتاريخ وقصص ونسب لشرحه وتفسيره ونقده ليكون أدبيا . وإنما هم

يطلبون إلى الأديب شيئا آخر : يطلبون إليه أن يكون مرآة صافية وضوءة أمينة للأدب الذي يريد درسه إن كان أديبا واسفا .^(٨)

- « إنما ينبغي أن يدرس الشعر والنثر من حيث هما مرآة لحياة الأمة العربية في طور من أطوارها » .^(٩)

إن مثل هذه النصوص تلفتنا إلى نصوص أخرى متكررة ، تنبها دلالتها إلى طبيعة العلاقة التي تربط بين دارس الأدب - في الحاضر - والأديب القديم - في الماضي - مثلما تنبها إلى طبيعة العلاقة بين هذا الدارس نفسه وبين دارس الأدب في تراثه ، خصوصا عندما تتحدد هذه العلاقة في نصوص من قبيل :

- « تسألني : ماذا تصنع بالقدماء ؟ ! والجواب يسير . أصنع بالقدماء ما صنعوا هم بأنفسهم . فأنما أتمس عصورهم في هذه المرآة ولا أتمس منهم العصر الذي أعيش فيه » .^(١٠)

- « وأنا أعلم حق العلم أن طريقة القدماء في فهم الشعر والحكم عليه لا ترضينا ولا تقنعنا . ولا تلائم ذوقنا الحديث وأطباعنا العلمية الواسعة ... ولكن مع ذلك أحب هؤلاء القدماء . وأحب آراءهم . وأجد في قراءتها لذة وبهجة . وإلى تفهمها راحة واطمئنانا . وإذا أخطأت رأيهم الدقيق في الشعر أو حكمهم الصحيح عليه فإني أجد نقدهم مرآة صادقة لنفس جذابة حلوة أحب أن أدخل إليها من حين إلى حين » .^(١١)

ومن المهم أن نؤكد - في هذا السياق - أن تشبيه المرآة لا يتكرر في كتابات طه حسين المقدية فحسب . إنه يتجاوزها ليصبح عنصرا دالا بتكراره في السياقات المتكاملة لكتب طه حسين كلها ، في مختلف مجالاتها وتنوع ميادينها . ولذلك تتسع المجالات الدلالية للتشبيه ، وتسرب في سياقات مختلفة ، تتنوع بتنوع أوجه النشاط التي ساهم فيها طه حسين . ويتحول التشبيه من عنصر متكرر دال في وصف التجربة الأدبية ، وما يتصل بها أو يدور حولها ، ليصبح عنصرا متكررا دالا في الحديث عن التجربة الإنسانية في عمومها . ولكن تتصل الدائرة الأوسع بالدائرة الأصغر على أساس من وجه الشبه ، وأعنى هذه الثنائية التي ينطوى عليها تشبيه المرآة ، والتي ينعكس فيها - دائما - أصل على فرع ، ويتجلى فيها - دائما - شيء عبر آخر ، لتصبح صورة المرآة - دائما - دالة على أصلها وكاشفة عنه .

إن لغة كاتبة ، مثلا ، في هذه الدائرة الأوسع ، يمكن أن تكشف عنها ، على نحو تغدو

معه اللغة «مرآة لحسها وشعورها ولعقلها وقلبيها» .^(١٢) ويكشف صوت بطله في مسرحية عن ما في داخلها ليصبح «هذا الصوت هو مرآتها الصادقة» .^(١٣) ويعكس المظهر الخارجي للإنسان حقيقته الداخلية ، كالبحتري - الشاعر العباسي - الذى لم يكن الدنس الخلقى مقصورا على طبيعته وخلقه «ولكنه اتخذ مظهره الخارجى مرآة له» .^(١٤) والجيل الناشئ ابن الجيل الفانى «فهو فى حقيقة الأمر استمرار له ومرآة تعكس صورة من صور» .^(١٥) والصدى مرآة صافية لصديقه ، حين يصفو ودما ويصدق قولها ، فيكون «كل واحد منها بادية الرأى مرآة لصاحبه» .^(١٦) وعندئذ يرى كل منها نفسه «فى نفس صاحبه كما يرى فى المرآة» .^(١٧) والعيون مرايا أخرى ، ولعلها «المرايا الحساسة الشاعرة البليغة التى تحسن الإفصاح عما فى النفوس» بالقياس إلى المرايا الجامدة الهامدة التى «لا تحس شيئا» .^(١٨) والذاكرة أشد ملكاتنا النفسية تأثيرا فى حياتنا ، لأنها تمثل الماضى ، فهى من هذه الجهة «مرآة لهذا القسم من حياتنا الذى هو كل شىء فى الحياة» فهى إذن «مرآة الحياة» .^(١٩)

ولعل «مرآة الذاكرة» تلفتنا إلى دلالة أخرى مهمة للمرأة ، وأعنى دلالة ترتبط بالنشاط العقلى للإنسان فى تعرفه على نفسه وعلى العالم من حوله . وتقرن هذه الدلالة بما يقوله المتفلسفة من أن المعرفة هى تمثل دقيق لما يقع خارج العقل ، وإن فهم طبيعة هذه المعرفة وإمكانها لا يتم إلا بفهم الطريقة التى يبنى بها العقل تمثله للأشياء . ويقدر ما يبدو العقل - مع هذه الدلالة - أشبه بمرآة ينعكس عليها العالم ، عن طريق الذاكرة ، يبدو العالم وكأنه مرآة يتعرف فيها العقل على نفسه . وتبيح هذه الدلالة لدارسى الفلسفة أن يتحدثوا عن الطبيعة المرآوية للعقل فى علاقته بمرآة الطبيعة ، وذلك ليصوغوا - بتأمل هذه العلاقة - نظرية فى المعرفة ،^(٢٠) أو يراقبوا - فى هذا التأمل - تجربة المرأة بوصفها تجربة إنسانية ، تنطوى على ضربين من الجدل ، هما جدل الأنا مع الأنا الآخر ، وجدل الداخل مع الخارج ، ليحددوا ما يسمى «أنطولوجيا الانعكاس» .^(٢١)

إن «المرآة» - مع هذه الدلالة - ترمز إلى البعد المعرفى فى التجربة الإنسانية ، وتوازى العملية التى ينعكس بها العالم فى العقل ، أو العملية التى يتمثل بها العقل العالم . ويقدر ما تتحول المرأة - مع هذه الدلالة - لتقرن بالتعرف والوعى ، فإن وجودها المادى - بوصفها عاكسا يعكس صورتنا - يساعدنا - بمعنى أو بآخر - على أن نرى أنفسنا ، ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها ، فيتسع وعينا بأنفسنا . ويقدر ما تتحول - فى مواجهة هذه المرآة - إلى ناظر ومنظور إليه ، ومتأمل ومتأمل فيه ، وذات وموضوع ، نتجاوز الوعى المنغلق

على نفسه إلى الوعي المنفتح على غيره . ويقدر ما تلعب المرأة - مع هذه الدلالة - دورها في تعرف الذات على نفسها بنفسها . فإنها تلعب نفس الدور بتعرف الذات على نفسها من خلال غيرها . ويقدر ما يحمل هذا التعرف صدمة الكشف الموجبة ينتهي هذا التعرف بالذات إلى الخروج من دائرتها الضيقة إلى دائرة أوسع . تتصل فيها بغيرها . وتزيد من تعرفها على نفسها . بتأملها هذه النفس منعكسة على آخر .

إن هذا التعرف هو الذى حمل الجماعة البشرية على الإنصات إلى الكاتب أو الشاعر ؛ لأنها وجدت نفسها - فيما يقول طه حسين - في كلامه وأغانيه . فكان الكاتب أو الشاعر أشبه بمرآة تُمكن هذه الجماعة من التعرف على النفس . وليس من قبيل المصادفة أن تلعب « المرأة » - من حيث اقترانها بصدمة الكشف المعرف - دوراً لافتاً في كتابات طه حسين . خصوصاً الكتابات الإبداعية .

إن المرأة تقترن - في أمثال هذه الكتابات - بلحظات التأمل التى تفرغ الذات فيها إلى نفسها . في هذه اللحظات ، ينظر المرء في المرأة « وكأنه ينظر في أعماق نفسه » .^(٢٢) وقد يتعرف المرء - في هذه اللحظات - على شباب قلبه وقوة عواطفه . وقد يرى مارآه طه حسين عندما قال :

« إذا أقبل الصيف دنوت من نفسى فاستفتحت باسها . فإذا فتح لى هذا الباب نظرت . لما أسرع ما أذكر الحطينة حين رأى وجهه فى صفحة الماء فهجاه . أستعرض ما عملت . فإذا هو منقوص . وإذا التقصير بصيبيه ويفسده . وأستعرض ما قبلت من الناس فإذا هو ردىء مشوه مهين . وإذا أنا قد هدأت حين كانت نجب الثورة . وسكنت حين كانت نجب الحركة . وسكت حين كان يجب الكلام . وإذا أنا ساحط على ما أعطيت . ساحط على ما تلقيت . منكر لكل ما أتيت ... وإذا أنا أود لو ينقض الصيف وأنمى لو أستقبل فصل العمل . فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء الهادىء الذى لا يرى الإنسان فيه إلا نفسه . ما أشد عجبى للذين يطبلون النظر فى المرأة » .^(٢٣)

ومن المفيد - فى هذا السياق - أن نلاحظ الدلالة اللافتة لهذه « المرأة » فى قصص طه حسين وسيرته الذاتية . إن « الأيام » - مثلاً - تبدو وكأنها « مرآة » كلية ، يرقب البطل على صفحاتها تعاقب أيامه ، ويتأمل عبر صورها التى تنبثق من الذاكرة حياته كلها ؛ لتتعرف الذات على نفسها من خلال آخر هو إياها وهو غيرها ؛ وذلك لتؤكد اتصالها بالعالم فى نفس

الوقت الذى تحتج عليه وتتمرد على ما فيه من فسوة . أما فى قصص طه حسين فإن « المرأة » تبدو قريبة اللحظة التى يخلو فيها البطل إلى نفسه ؛ ليحاول التعرف على هذه النفس من خلال آخر هو إياها (أعنى صورته فى مرآة مادية أو رمزية) أو من خلال آخر غيرها ، يرتبط مصيره بمصير البطل ، وينعكس مشكله من خلاله .

هكذا تتوقف البطلة ، فى « الحب الضائع » أمام مذكراتها ، فى لحظة توتر ، لترى صحف « دفتر » المذكرات التى كانت نقية صافية منذ حين « قد جرى عليها هذا القلم فصيرها إلى هذا السواد ... وجعلها مرآة سوداء لنفس يشوبها الاضطراب ، ويشيع فيها القلق » . إن هذا « اليفتر - المرأة » « قوى الذاكرة » لا ينسى شيئاً ، « شديد الأمانة » لا يضيع حادثة أو خاطرة . وعلاقة البطلة به هى العلاقة التى تمكنها من أن تقول له :

« نظرت فىك فأريت صورة نفسى المضطربة التى التمنتك عليها منذ أعوام ... وإذا أنا أصيق بنفسى » .^(٢٤)

ومن اللافت للانتباه أن العلاقة المعرفية التى تصل أبطال قصص طه حسين بالمرأة تنطوى - دائماً - على صدمة وعى قاس ، وأعنى صدمة تدفع البطل - على مستوى السلب - إلى الانغلاق أو الانتحار أو الجنون ، أو تدفع البطل - على مستوى الإيجاب - إلى تجاوز نفسه وخروجه من عزله ، ليعيد - أو يؤكد - اتصاله بالآخرين ؛ وكأن هذا البطل - رجلاً كان أو امرأة - يكتشف على نحو مبالغت قبح ما هو فيه ، أو قبح ما هو عليه ، من خلال توقفه أمام المرأة ، وإطالة النظر فى نفسه .

هكذا نجد - على سبيل المثال - « خالدة » فى « شجرة البؤس » ، عندما رزق ابنته « سميحة » تلك التى « أراد الله أن ... تكشف الغطاء عن عقل أبيها وذوقه ونفسه » . إذ لم يحفل خالد بمنظر ابنته أول الأمر ، ولكنه ذات يوم :

وأخذ ابنته بين ذراعيه فضمها إليه وقبلها ، ثم نظر إلى وجهها فأطال النظر . ثم التفت إلى المرأة فنظر إلى وجهه وأطال النظر . ثم التفت إلى امرأته فألقى عليها نظرة خاطفة . ثم وضع الصبية إلى الأرض . وقال لامرأته فى صوت يقطعه فمحك عال مر : هذا غريب ! من أين للصبية هذا الجمال ؟ ليس وجهى بالرائع . وإن وجهك لبشع . فمن أين لها هذا الجمال ؟ ! ووقعت هذه الكلمة من قلب نفيسة موقع الخنجر حين يطعن به عدو عدوا . فلم تقل شيئاً . وإنما أجهشت بالبكاء

ساعة ، ثم آوت إلى غرفتها فلزمتها أياما . ولكنها منذ ذلك اليوم أحست أنها أصبحت لزوجها عدوا .

هذه اللحظة المعرفية التي يواجه فيها « خالد » نفسه وابنته وامراته - « نفيسة » - أمام المرأة ، لأول مرة ، هي اللحظة الحاسمة في حياة الجميع . وبقدر ما ينصرف صالح عن نفيسة التي تنتهي إلى الجنون تنتقل مأساة « نفيسة » إلى ابنتها الأخرى « جلنار » ، فلا تعي الابنة مأساتها - بدورها - إلا في مواجهة المرأة . وعندئذ :

- « تنظر إلى نفسها في المرأة ثم تعكف على نفسها في صمت حزين .
- « لم تكن ... في حاجة إلى أن تبحث عن العلة التي أجلت زفافها إلى سالم ثم ألفت أمر الزواج إلا ؛ فقد كان يكفي أن ترى وجه أمها وأن تنظر إلى وجهها في المرأة فيعنيها ذلك عن كل سؤال . » (٢٥)

وتعود هذه المرأة المقترنة بمآسى أبطال « شجرة البؤس » لتلعب دوراً دلالياً في « دعاء الكروان » ، وأعنى دورا يقترن بالتضاد الأساسي الذي تبني عليه الرواية - في جانب منها - بين شخصيتي « آمنة » الموجبة و« هنادى » السالبة . أما « هنادى » فشخصية لا يتحرك وعيها الحركة الموجبة في مواجهة العالم . إنها تسقط دون أن تقاوم من يدفعها إلى السقوط ، وتساق إلى الموت دون أن تقاوم من يدفعها إلى الموت ، ولا تملك في اللحظات التي ترقب فيها حياتها - قبل النهاية - سوى أن تغلق على نفسها ؛ لتعشق مأساتها كما يتعشق نرجس (٢٦) جلاله حتى الموت ؛ ولذلك تتجلى - بعد مصرعها ، في أحلام آمنة - منكب على ينبوع من الدماء ، تعكف عليه مثلما يعكف نرجس على صورته المنعكسة على صفحة الماء :

« هي منكب على هذا الينبوع تنظر فيه كما تنظر الفتاة الجميلة في المرأة . عما تبحث في هذا الينبوع ؟ أتراها تلمس صورتها في هذا الدم المتلفق ؟ »

آما « آمنة » فهي ٣ الوجه الموجب المناقض لهنادى (ولنلاحظ دلالة اسمها المقترنة بالأمن) ؛ ولذلك يتحرك وعيها الحركة الإيجابية في مواجهة العالم ؛ لتؤكد اتصالها به وليس انسحابها منه . وبقدر ما تتعرف على هذا العالم بالقراءة ، تتعرف عليه بالتجربة ، فتغدو أكثر قدرة على اكتشاف زيف الفوارق الطبقيّة بيناً وبين الآخرين ، فتأمل - مثلاً - نفسها في مقابل « خديجة » ابنة المأمور على هذا النحو :

«أختلس نظرات إليها ، ثم أختلس نظرات إلى المرأة . فلا أكاد أحس بينها وبين
فرقا ولا اختلافا .»

وبقدر ما يفتح وعيها ليشمل حضور الآخرين ، وبقدر ما تتوتر علاقتها بهم ،
لتجاور - في تأملاتها - المرأة النرجسية المقترنة بهنادى ، ومرآة الضمير المرتبطة بتجاوز
الذات ، وينتج عن هذا التجاور المتعاقب صدمة اكتشاف النفس ، على هذا النحو :

«كثيرا ما كنت أقدر أن قيامى دون خديجة وحمايتها من هذا الخطر الذى يوشك
أن يلم بها فرض يأخذنى به الوفاء لما بيننا من مودة ورعاية لما لها عندى من جميل .
وكثيرا ما كان هذا كله يجتمع ويألف بعضه إلى بعض . ويمثل أمام نفسى مجتمعا
مؤتلفا . قد اتخذ من الوفاء والنصح والإخلاص زينة خلابة . فإذا هو أمامى مرآة
نقية صافية . أنظر فيها فترد إلى صورة نفس كريمة عظيمة . قد ارتفعت عن كل
نقيصة . وأصبحت مثالا للبطولة والشهامة والتضحية في سبيل الأخت التى اغتالها
الخطر . والصديقة التى يوشك الخطر أن يغتالها . ولو أنى حولت وجهى عن هذه
المرآة بعض الشيء ... ولو أنى نظرت في نفسى ... لرأيت شرا ياله من شر ...
ولعرفت أنى لم أكن أنى لأخنى ولا لصديقى . وإنما كنت أوثر نفسى بما أراه
خيبرا» (٢٧)

وليس من الضروري أن نتعقب « المرأة » في كل قصص طه حسين - وسنعود إلى بعضها
في فصل لاحق - فما ذكرناه يكفي لتأكيد الدور الدلالي الذى تلعبه المرأة في التجربة المعرفية
لأبطال هذه القصص ، وتأكيد الأهمية اللافتة لدلالات المرأة في كتابات طه حسين بوصفها
كلا متكاملًا .

ويتصل بهذا التأكيد الأخير - على أى حال - الدور الدلالي اللافت الذى تلعبه المرأة
في عناوين كتب طه حسين ومقالاته ؛ وأعنى كتبا مثل «مرآة الضمير الحديث» (١٩٤٨)
و«مرآة الإسلام» (١٩٥٩) . ومقالات مثل «مرآة الغربية» في «خصام ونقد» (١٩٥٥) .
أما كتاب «مرآة الضمير الحديث» فهو مجموعة من الرسائل تصور جوانب من الحياة
المصرية في الأربعينيات ، من خلال نماذج بشرية هى مرايا لغيرها ، ولذلك يقول طه
حسين ، مخاطبا أحد هذه النماذج :

«إن أمثالك في الناس كثيرون - بل أكثر جدا مما تظن . فليس هذا الكتاب إلا
مرآة لن تكون أنت الشخص الوحيد الذى يرى نفسه فيها .» (٢٨)

والكتاب - من هذا المنظور - يذكر بكتاب صدر قبله بسنوات ثلاث ، وأعى «جنة الشوك» (١٩٤٥) الذى يقوم على أهاج اجتماعية ، على أساس «أن ما يقال فى نقد الناس وحمدهم إنما هو أشبه بالمرايا يرى الناس فيها أنفسهم» . ولذلك يجد القراء فى هذا الكتاب «مرايا» ، يمكن أن يرى الناس فيها أنفسهم ، وليس عليهم ولا على من ذلك بأس ، فما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير مما نقرأ من آداب القدماء والمحدثين ، مها تكن اللغات والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب» . (٢٩)

وفى أوائل عام ١٩٥٤ نشر طه حسين ، فى جريدة «الجمهورية» ، مقالة «مرآة الغريبة» . وهو مقال يلفت الانتباه بعنوانه الذى يأخذه طه حسين من عَجُز بيت لذى الرمة ، بصف الشاعر القديم - فيه - ناقته بأن لها خدا ناصعا سهلا ، كأنه مرآة الغريبة . و«مرآة الغريبة» هى المرآة الناصعة التى يضرب المثل بجلائها وصقالها ؛ ذلك لأن الفتاة الغريبة - فىما يقول شراح البيت - إذا ألمت بقوم لا يحفلون بها ، ولا ينصحوها لها فى جلالها ، لم تجد ما تعتمد عليه فى جلالها وهيتها سوى مرآتها ، تجلوها دائما ، وتزيل عنها كل ما يعلق بها من غبار ، فهى مرآة صادقة ناصحة ، لا تخفى عن صاحبها شيئا من قبح أو جمال . ومصر - فى مطالع ثورة يوليو ١٩٥٢ - مثل هذه الفتاة : غريبة بين الأمم وبين من يعيشون فيها على السواء ، فهى فى حاجة إلى أن تتخذ لنفسها مرآة كمرآة هذه الفتاة البدوية ، تجلوها دائما لترى نفسها ، وما يختلف عليها من الأطوار . وأى شىء يمكن أن تكون هذه المرآة سوى الأدب والفكر والفن ، والصحافة وغيرها من وسائل الثقافة التى يتعرف فيها الشعب على نفسه ؟

«فما أسعد الشعب الذى يملك مرآة الغريبة . هذه المرآة الصادقة الصافية التى ينظر فيها يرى نفسه كما هى . يراها ثابتة ومتجددة . يرى شخصيته الخالدة . ويرى ما يختلف عليها من الصور والأشكال . لقد كنت أعجب على أديبنا - منذ أكثر من عشرين سنة - أنهم يطيلون النظر إلى أنفسهم فى المرآة . فيتحدثون عنها ويكثرون الحديث . فأصبحت الآن لا أستطيع أن أعيب عليهم حتى نظرهم فى مرآتهم الخاصة ... وإذا لم ينظر الأديب فى مرآة أنفسهم . ولم ينظروا فى مرآة وطنهم . ولم يصنعوا لوطنهم هذه المرآة فاذا يصنعون ؟ ما أشقى الشعب الذى ليس له هذه المرآة ... لا لشىء إلا لأن أديبنا قد قنعوا من العيش بأنهم يعيشون !» . (٣٠)

وإشارة طه حسين - فى سياق مقاله - إلى ما كان يعنيه على الأديب فى الأربعينيات إنما هى إشارة إلى مقالات عدة ، منها مقال بعنوان «فى الثقافة» يخاطب فيه مى زيادة قائلا :

« إلى أكره باسدي الآسة لأدباننا ان يطيلوا النظر في المرأة . وأحب ألا ينظروا إلى أنفسهم إلا قليلا جدا » (٣١)

ويمكن أن نلاحظ أن « المرأة » في المقالين السابقين - « امرأة الغربية » و « في الثقافة » - تنطوي على دلالتين متعارضتين ؛ فتشير - من ناحية - إلى أهمية الأدب بوصفه مرآة . تتجلى فيها صورة الشعب . ليرى فيها نفسه ، ويعرف ما به من نقص أو كمال ؛ بحيث تكون المرأة عصرا إيجابيا يرتبط بوظيفة حيوية ، عمادها الاتصال بين الأدب والشعب . وتعرف الشعب على نفسه في مرآة . وتشير المرأة - من ناحية أخرى - إلى عصر سلبي ، ينفصل فيه الأدب عن الشعب . وينغلق الأديب على نفسه ، يتأمل صورته في مرآته بعيدا عن الآخرين ، فيما سمي « أدب البرج العاجي » . وإذا كانت الدلالة الأولى تقترن بالوظيفة الجماعية للأدب . وتقترن بنقل المعرفة إلى الآخرين . فإن الدلالة الثانية ترتبط بوظيفة فردية . لا يتم الاتصال فيها بالآخرين . وتمثل كلتا الدالتين التعارض الذي يشير إليه طه حسين - مراراً - عندما يتحدث عن الأدب بين « الاتصال والانفصال » . وعندما يناقش وظيفة الأدب بين « الالتزام » و « البرج العاجي » . وتمثل كلتا الدالتين - أيضا - تعارضا آخر يذكّر بالتعارض بين « هنادى » و « آمنة » في « دعاء الكروان » . وأعى التعارض بين الوعي الذي يغلق على نفسه . عندما يطيل الأديب النظر في مرآته . والوعي الذي يفتح على غيره . عندما يتبحر الأديب للجماعة أن تنظر إلى نفسها في عمله .

ولا تشير الدالتان المتعارضتان للمرأة - في هذا السياق - إلى وضع فكري في الحاضر . يرتبط بما أثير حول « الالتزام » في الأربعينيات والخمسينيات فحسب ، بل تشير - بالمثل - إلى محاولة للإفادة من الماضي ، خصوصا التراث الذي يعرفه طه حسين . وفي هذا السياق يبدو تجاوب الدلالة الذي يكتسب به التشبيه القديم - في بيت ذى الرمة - أبعادا جديدة ، تحوِّره عن سياقه القديم ، وتدبجه في سياق جديد ، داخل عملية ذهنية يتحدد فيها المشكل الجديد عن طريق المماثلة من ناحية ، وعن طريق تجاوب السياقات الحاضرة والماضية من ناحية أخرى .

وإذا كانت الإشارة التراثية إلى تشبيه ذى الرمة إشارة ظاهرة ، في حالة الدلالة الموجبة لتشبيه المرأة ، فإن هذه الإشارة تظل قائمة في حالة الدلالة السالبة . وعندئذ تتجاوب الدلالة السالبة للمرأة مع عكوف ذاتي ، تزداد فيه الهوة اتساعا بين الأنا والآخرين ، مما يذكرنا بالذرجسية التي تغلق فيها الذات على نفسها ، فنسترجع المأثور اليوناني لفرجس ، مثلما نسترجع

المأثور العربي ، وماروى - مثلاً - من أخبار عن لبابة بنت عبد الله بن عباس التي كانت تقول : « ما نظرت إلى وجهي في المرآة مع أحد إلا رحمته من حسن وجهي » ، وماروى عن الشاعر القديم : (٣٢)

رأى حَسَنَ صورته في المرآةِ فأصبحَ صَبًّا بها مُدْنَفًا

إن هذا التجاوب السياقي الذي يربط الداليتين المتعارضتين للمرآة بعناصر تراثية ، تحدده ويحددها ، يسمح للمرآة أن تكون عوناً على النظر إلى الماضي والحاضر معا ، بحيث يكون التشبيه بها بؤرة فكر ، ينظر إلى الماضي والحاضر من منظور واحد . ويمكن لهذا الفكر أن يرجع إلى الماضي ليتوقف - من خلال التشبيه - عند بعض مستويات الماضي ليرى فيها موازاة لمستويات أخرى فيه ، على نحو تتجلى معه الثانية في الأولى تجلى الموضوع في المرآة . ولذلك تبدو دلالة كتاب مثل «مرآة الإسلام» دلالة لافتة ، لأنها تقودنا إلى وحدة منظور طه حسين عندما يتعامل مع الماضي أو الحاضر ، فتقودنا - من ثم - إلى غاية الكتاب الذي يهدف - ضمن ما يهدف - إلى تقديم «مرآة صادقة للعصر والبيئة اللذين عاش فيهما النبي وأصحابه ولنشأة الإسلام وانتشاره» . (٣٣)

إن هذا الوضع لكتاب «مرآة الإسلام» . وهو كتاب من كتب التاريخ القديم ، يماثل بينه وبين «مرآة الضمير الحديث» ، وهو كتاب من كتب النقد الاجتماعي الحديث ، ويمائل بينهما وبين مقال «مرآة الغريبة» ، وهو مقال عن الأدب الحديث . وذلك على أساس أن كل هذه الكتابات تنبني على مستوى واحد ، وترتبط بتلك التجربة المعرفية التي تنتج عن التأمل في «مرآة الإسلام» ، أو «مرآة الضمير الحديث» ، أو «مرآة الغريبة» . وعندئذ تغدو كل هذه المرايا دوال متجاوبة ، تفضي إلى مدلولات تقع في دائرة متحدة الدلالة ، على أساس من الثنائية التي تعكس طرفاً في آخر ، أو تمثل حالة بأخرى ، أو تصوّر أصلاً في صورة ، مهما تعددت المحاور الزمانية أو المكانية .

٣ - المرآة والنظرية الأدبية :

هذه النصوص التي ذكرتها من كتابات طه حسين اختبارات أولية ، إن دلت على شيء فإنما تدل على إلحاح «المرآة» في كتابات طه حسين . ولا أريد أن أبرر هذا الإلحاح تبريراً

نفسيا ، يتصل بأثر كرف البصر مثلا ، حيث يمكن أن تلعب « المرأة » دورا تعويظيا ، له دلالة ومغزى عند عالم النفس ؛ وإنما أطرح مدخلا آخر ، مؤداه أن إلحاح المرأة على هذا النحو الذى نجد عند طه حسين - من حيث الكيفية التى تستخدم بها ، والسياقات التى ترد فيها ، والمجالات الدلالية التى تشير إليها - أمر يجعلنا ننظر إلى المرأة باعتبارها عنصرا تأسيسيا بالغ الأهمية فى نقد طه حسين ، ويجعلنا نحرص كل الحرص على ألا نفصل هذا النقد عن بقية كتابات طه حسين . ويعنى النظر إلى المرأة ، على هذا النحو ، الاهتمام بالسياقات التى ترد فيها ، والوظائف التى تؤديها ، وهما جانبان مترابطان تفضى دراستهما إلى فهم العلاقات بين العناصر المكونة لما أعده فكريا نقديا عند طه حسين .

وأحسبني فى حاجة إلى القول إن هذا اللون من البحث الذى يهتم بدلالة التشبيه النقدي ، خصوصا المرأة ، ليس بدعا بين الدراسات النقدية . فقد سبق أن قام م . ابرامز M. H. Abrams بشيء من هذا فى دراسته المهمة عن « النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية » ، تلك التى جعل عنوانها الأساسى « المرأة والمصباح » .^(٣٤) وهو عنوان يبرز التقابل بين النظرية الكلاسيكية للأدب والنظرية الرومانسية ، من خلال تشبيه المرأة وترباطاته فى الأولى ، وتشبيه المصباح وترباطاته فى الثانية . وقد خصص ابرامز الفصل الثانى من كتابه لبحث تبلور نظرية المحاكاة الكلاسيكية حول تشبيه المرأة . وجعل موضوع الفصل الثالث يدور حول التشبيهات المضادة للمرأة ، والتى اقترنت بنظرية التعبير . ولقد وجد ابرامز فى تقابل تشبيه المرأة وتشبيه المصباح ما يمثل التقابل الجذرى بين النظرية الكلاسيكية والنظرية الرومانسية .

أما النظرية الكلاسيكية فتجعل من الأدب عاكسا reflector لحقائق تقع خارج ذات الأديب أو عقله . قد تتصل هذه الحقائق بالعالم المادى حينما (الأرسطية) أو بعالم المثل أو الحقائق المتعالية حينما آخر (الأفلاطونية) لكنها - فى النهاية - تنعكس فى الأدب كما تنعكس الأشياء على صفحة المرأة ، وتردنا صورتها المنعكسة إلى أصلها الذى تعكسه ، كما تردنا اللوحة إلى موضوعها الخارجى ، أو كما تردنا المرأة إلى ما يواجه صفحاتها من مدركات . وعقل المبدع - يمثل هذا الفهم - مجرد عاكس للعالم الخارجى . وتتلخص العملية الإبداعية فى جماع من الأفكار هى صور حرفية ؛ أو نسخ من الأحاسيس والمثل . ويعرض العمل الأدبى - صورا محتازة أو منظمة للحياة .

أما النظرية الرومانسية فتجعل من الأديب حاملا Container لمشاعر وانفعالات تقع داخل الذات ، تتدفق منها كما يتدفق النبع ، وتشتع عنها كما يشع الضوء من داخل جسم المصباح ، وتصدر عن العالم الداخلى للمبدع كما يصدر النبات عن الأرض فيتشكل في حركته العضوية ، التي تبدأ من قلب البذرة المطمورة في الباطن ، وتندفع عبر الساق وعبر عروق الأوراق ، فهي حركة تندفع - أبدا - من الداخلى إلى الخارج ، فتأثر حركة الفعل التعبيري الذي يندفع من داخل الأديب إلى خارجه .

لنقل مع ابرامز إن الحامل هو الشاعر ، وإن مواد القصيدة تنبع من داخله ، وإنها لا تتكون من موضوعات أو أحداث بل من مشاعر وعواطف متدفقة للشاعر نفسه . (٣٥)

ولكن علينا أن نلاحظ أن أى حديث عن الشاعر إم هو حديث عن الشعر كما يقول الرومانسيون أنفسهم ، خصوصا كولردج ، وأن المهم في تشبيه المصباح هو تحول النظرية الأدبية من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى للمبدع ، وتركيز الانتباه على العلاقة بين عناصر العمل الأدبي المنجز والحالة العقلية أو النفسية للمبدع .

إن التقابل بين المرآة والمصباح - على هذا النحو - تقابل بين مقولتى العاكس والحامل ، أى أنه تقابل مفهومي ، يعكس نمطين مختلفين للتصور ، من حيث صلة الأدب بعلمته التي ترجع إلى الخارج مرة (= المرآة) وإلى الداخلى مرة أخرى (= المصباح) ؛ ولذلك يعكس التقابل تعاضاً بين مهادين فلسفيين يستند إليهما البعد المعرفى في كل تصور على حدة ، فيصبح العقل سالبا مرة وموجبا أخرى ، أعنى أن العقل يدرك الأشياء - في الأولى - إدراكا لفاعلية فيه للذات المدركة التي تعكس كالمرآة فحسب ، ويدرك العقل الأشياء - في الثانية - إدراكا فعالا ، تضيف فيه الذات على مدركاتها بعدا جديدا ، بعد أن تسقط صورتها على ما تدرك ، كما يسقط المصباح ضوءه على الأشياء .

ولا أريد أن أناقش بحث ابرامز تفصيلا ، وإنما أود أن أتوقف من كتابه عند أمرين مهمين . يتصل أولهما بالسؤال الأساسى الذى يطرحه ابرامز عن صلة التشبيه بالنظرية النقدية . ومن ثم البحث عن العمليات المجازية التي تساهم في تشكيل المفاهيم النقدية والكشف عنها . ويذهب ابرامز - في سبيل توضيح ذلك - إلى أن «الحقائق» أشياء تُصنع - في جانب منها - وتتشكل بواسطة ماثلات . ننظر من خلالها إلى العالم كما ننظر خلال عدسة ؛ ذلك

لأننا نبحث - عادة - عن موضوعات تماثل الجوانب التي نحسها غامضة في المواقف الجديدة ؛ فنقارن - ضمنا أو صراحة - بين العناصر التي نحن أقل معرفة بها - في هذه المواقف - وعناصر أخرى نحن أكثر معرفة بها ، فننتعرف - بذلك - على الميهم الغامض من خلال الواضح الجلي . وهذا طبيعي ؛ لأن الاعتماد على المماثلة - ومن ثم المقارنة الضمنية - خاصية تميز كثيرا من جوانب نشاطنا العقلي ؛ ولذلك نميل إلى وصف طبائع الأشياء وتحديد خصائصها من خلال أطُر متكررة لاستعارات وتشبيهات هي - في النهاية - مماثلات ضمنية ، ننظر من خلالها إلى الموضوع الذي نصفه أو نتحدث عنه . وتنطبق هذه الخاصية على الفكر النقدي مثلا تنطبق على أى فكر ، فصياغة أية نظرية أدبية هي صياغة لفكر يتشكل - بالضرورة - من خلال مماثلات ضمنية ، توضح العناصر الأقل وضوحا بعناصر أكثر وضوحا . (٣٦)

والأساس الذي يعتمد عليه ابرامز في هذا كله ليس جديدا تماما ، فهناك قول مأثور مؤداه : قل ماذا يشبه هذا الشيء أقل لك ماهو . (٣٧) وقد قيل - في مجالات الدرس النقدي - إن المرء يضطر إلى الاستعارة ، عندما يحاول تحديد الأشياء وإن النشاط الاستعاري شرط ملازم للتفكير وتقدم العقل . (٣٨) يضاف إلى ذلك أن العمليات الاستعارية التي يتوسل بها العقل الإنسانى قد أصبحت موضوعا لدراسات كثيرة متنوعة ، بوصفها عمليات أساسية في نمو المعرفة الإنسانية وتقدمها في كل المجالات ، وليس الأدب فحسب . (٣٩) ولكن الجديد المهم عند ابرامز هو تحليله الأنماط المتكررة للتشبيه في بعض نظريات الأدب ، والنظر إلى التشبيه المتكرر بوصفه نمطا تصوريا يمثل لبّ النظرية الأدبية ، أو عنصرا تأسيسيا لا ينفصل عن العناصر البنائية الأساسية في أى فكر نقدي ؛ ولذلك توقف ابرامز عند تشبيه المرآة بوصفه نمطا تصوريا مطلقا لنظرية المحاكاة الكلاسية ، وذلك هو الأمر الثانى الذى أود التوقف عنده مأنيا ، لأهميته في فهم مرايا طه حسين .

٤ - الدلالات المتغايرة للمرأة في الفكر النقدي :

(أ) الكلاسية :

إن ما يذهب إليه ابرامز عن صلة تشبيه المرآة بالنظرية الكلاسية صحيح بمعنى من

المعاني . وليس من الضروري أن تؤكد هذه الصلة في تقاليد النقد الأوروبي الذي يدرسه ابرامز . فقد فعل الرجل ذلك في تفصيل يتناسب والغاية من كتابه . الأكثر ضرورة - في تقديري - أن نبرز هذه الصلة من منظور النقد العربي الحديث السابق على طه حسين . ويعزز هذه الصلة أن هذا النقد - وهو ما نسميه «نقد الإحياء» الذي كانت له السيادة حتى الحرب العالمية الأولى تقريبا - نقد لا يختلف - جذريا - عن مقولات النظرية الكلاسيكية التي يتحدث عنها ابرامز ، خصوصا مفهوم المحاكاة المركزي في هذا النقد .

ويمكن أن نلخص مفهوم المحاكاة في النقد الإحيائي من خلال بعدين متداخلين . يؤكدان ثبات الأدب إزاء موضوعه ، ومن ثم ثبات صورة المرأة إزاء ماتعكسه . أما البعد الأول فمعرفي ، يتصل بالعلاقة بين الذات المدركة للأدب وموضوعات إدراكها . أي يتصل بالكيفية التي يحاكي بها الأدب العالم ، لمئات أعماله صور المرأة . أما البعد الثاني فأخلاقي يتصل بمغزى المحاكاة نفسها ، من حيث التأثير الذي تخلفه ، عندما تلفت الانتباه إلى ما ينطوي عليه موضوعها من ثبات وانتظام .

إن العمل الأدبي - من منظور المحاكاة - نتاج لإدراك سلبي ، تتلقى فيه الذات المدركة موضوعاتها دون أن تحدث تغييرا جوهريا في النسق الذي يحتوي هذه الموضوعات ، أو النسق الذي تنطوي عليه هذه الموضوعات . وما دام الأدب نتاجا لإدراك سلبي فإن أعماله تشبه صور المرأة ، على أساس أن المرأة - في هذا السياق - سلبية إزاء ما تعكس . وكما لا تغير المرأة من الموضوعات الماثلة إزاءها ، إلا إذا كانت مشوهة غير صقيلة ، كذلك الأدب ، يلتزم ثبات المدركات عندما يحاكيها . وعقل الأديب - من هذا المنظور - عقل سلبي لأنه مجرد عاكس لعالم ثابت ، يوجد مستقلا ومنتظما في الخارج . ولذلك تبدو الأعمال الأدبية وكأنها جماع من الصور الحرفية ، أو شبه الحرفية ، لمدركات تسبقها في الوجود .

من هذه الزاوية المعرفية ، ربط جبر ضومط (١٨٥٩ - ١٩٣٠) - في كتابه « فلسفة البلاغة » - المحاكاة بأمانة النقل عن الطبيعة ، مما أدى به إلى الإلحاح على ضرورة « انطباق الصورة اللفظية الكلامية على الصورة المعنوية الذهنية » ، لأن هذا الانطباق - فيما يقول - « سر من أسرار البلاغة بل ركنها الذي تستند إليه » . وذلك قول يعنى سلبية العقل في إدراك العالم ، بل في تشكيله اللغوي لهذا الإدراك . ولذلك يقول جبر ضومط إن العبارة الكلامية البليغة « إنما هي تمثيل ما في الذهن من المعنى على الحالة التي هو عليها هناك » .

و « هناك » - في هذا السياق - تشير إلى عالم قبلي يلتزم به الأديب ، دون أن يخالفه أو يعيد تشكيله . وما دامت الصور الذهنية - في عقل الأديب - تابعة للصور خارج هذا العقل يجب « أن تكون هذه الصور الذهنية منطبقة تمام الانطياق على الصورة الخارجية » ؛ ذلك لأن حسن المحاكاة - في الأدب - يعنى تطابق الصورة فيه مع أصلها ، أو تماثلها - على الأقل - مع هذا الأصل . ويقدر ما يعكس هذا التطابق سلبية الإدراك في العملية الأدبية ، ويلغى فاعلية العقل في التشكيل ، فإنه يقود إلى تشبيه الأدب بالمرآة ، فتصبح علاقة الشاعر بالطبيعة - مثلاً - أشبه بعلاقة المرآة بما تعكس . وكأن الشاعر يعكس الطبيعة في نفسه بصورة الإحساسات ، و « ليس بين صور هذه في نفسه وصورها في المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات » .^(٤٠)

وكما يرتبط تشبيه المرآة بالبعد المعرفي من المحاكاة - في الأدب - فإنه يرتبط بالبعد الأخلاقي . إن كل محاكاة - فيما يقال - تنطوي على مغزى أخلاقي ؛ لأنها تلفتتنا إلى العناصر الثابتة في العالم ، من حيث انتظامها وتجانسها الذي لا يتحول أو يتبدل . وكأن الأديب ، عندما يعرض علينا ما يقع ، أو ما يمكن أن يقع في ظل قوانين عالم ثابت ، يبصرنا بحقيقة هذا العالم ، ويجعلنا ندرك دورنا الثابت فيه ، من حيث الحفاظ على مبنى قيمه الذي لا ينبغي أن يُشوّه أو يتبدل . إنه يمثل لنا طبائعنا التي لا تكاد تتغير ، والتي تنصاع إلى معايير أدركها العقل رغم سلبيته .^(٤١)

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للمحاكاة على بعدها المعرفي انتهينا إلى القيمة المضافة التي يحملها الأدب . إن هذه القيمة ترادف الأثر الذي تحدته الصورة - في المرآة - فيمن يدركها ، من حيث إمكانية التعرف على حقائق ثابتة ، فتتصل بالأخلاق وأحوال الأمم ، على نحو يجعل من القيمة المعرفية للعمل الأدبي مجرد وجه لعملة واحدة ، يحمل وجهها الآخر القيمة الأخلاقية . ولذلك تحدث سليم خليل النقاش عن « قاعات التشخيص » ، بوصفها « المرآة التي تظهر للإنسان تمثال نفسه ، فيرى عيوبه ونقائصها فيتجنبها ، إذا كان ممن يهتدون عن غيهم » .^(٤٢) ووصف إسكندر صيقلى المسرح بأنه « مرآة صقيلة يرى فيها الناظر كل حسنة وسيئة من عادات الأمم وأخلاق الشعوب » .^(٤٣) وكان المسرح عند نقولا حداد أقرب إلى « مرآة ترىنا أطوار الأقدمين في أشباح المتأخرين ، وتاريخ يطلع فيه الخلفاء على عوائد السلفاء » .^(٤٤) ومن الصعب أن نفصل بين البعدين الأخلاقي والمعرفي في مثل هذه السياقات

التي تقود - حتماً - إلى تشبيه المرأة ؛ لأنها سياقات تتحرك على اساس فكرة واحدة مؤداها أن العبرة لا بد أن ترتبط بشيء حقيقي . وأنجح العبر - فما يقال - ما كان منشؤه الحقيقة .

وبقدر ما تردنا العبرة إلى الحقيقة ، وتردنا الحقيقة إلى العبرة ، يردنا العمل الأدبي - كالمراة - إلى شيء خارجي يحاكيه . وما يصدق على المسرح يصدق على الشعر ؛ لأن الشعر تنطبع فيه معاني الأشياء - فيما يقول الرافعي - « كما تنطبع الصور في المراة » . وطبعي أن يكون « لكل شاعر مراة من أيامه »^(٤٥) لنقل - مع الرصافي - إن الشعر « مراة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاسا يؤثر في النفوس انقباضا أو انبساطا » ،^(٤٦) فذلك قول يضم العبرة إلى الحقيقة في إطار المحاكاة ، من حيث ارتباطها بتشبيه المراة . ولذلك يحدثنا الرصافي عن شعره قائلاً :^(٤٧)

وأجعله للكون مراة عبرة فيظهر لي فيها خيال شثونه

ويحدثنا حافظ إبراهيم عن أحمد شوقي الذي :

جلاً شعره للناس مراة عَصْره ومراة عَهْد الشعر من عهد قَبْع

ولا يفترق ما يقوله الرصافي عما يقوله نجيب الحداد الذي يرى أن « الشعر مراة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم » ،^(٤٨) بل لا يفترق ما يقوله الرصافي عما قاله عيسى المعلوف من أن الشعر « مراة تمثل فيها أخلاق وعادات الأمم ، فهما صفت وراقت صفحتها وشف سطحها كان تمثيلها أصح ورونتها أوضح » .^(٤٩) وتربط كل هذه الأوصاف المراة بنفس البعدين المتداخلين فلا تفلتها حتى لو وصف الشعر من منظور تناوشه الذاتية ، كأن يقول شكيب أرسلان . إن الشعر هو « رؤية الإنسان الطبيعة بمراة طبعه » .^(٥٠)

وينطوي ارتباط العبرة بالحقيقة على دلالة خاصة بارتباط تشبيه المراة بدقة المحاكاة و النقد الإحيائي . لقد أشار إلى هذه الدلالة إسكندر صيقل وعيسى المعلوف عندما تحدثا عن صقال المراة وصفائها . إن الأدب الحقيقي - مع هذه الدلالة - أشبه بالمراة الصقبيلة الصافية الرائقة (ولنتذكر أن طه حسين يستخدم هذه الصفات) ذلك لأنه لا يشوه الأشياء أو غيرها ليخرج بها عن طبيعتها . وإذا فقد الأديب هذه الخاصية ، فقد صلته بالحقيقة التي هي مقصد الأديب ، وصار أشبه بالمراة المشوهة ؛ ولهذا كان النقاد - فيما يحدثنا محمد رويحي الخالدي

(١٨٦٤ - ١٩١٣) - يلومون فيكتور هوجو - شاعر فرنسا - على تعظيمه الأمور في بعض أعماله ، و« يشبهون قريحته بمرآة مكبرة تكبر الشيء المعكوس فيها ، ونجسه تجسيماً خارجاً عن الحقيقة ».^(٥١) وهكذا يمتد تشبيه المرآة ، من حيث ارتباطه بالمحاكاة في النقد الإحيائي ، ويتسع ليستوعب القيمة الموجبة والنقيصة السالبة للأعمال الأدبية ، فتقترن قيمة الأعمال بدرجة صفاء المرآة التي صارت تشبيهاً مركزياً ، يهيمن على النقد الإحيائي ، ويلخص مفاهيمه عن الأدب - المحاكاة .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجد عدداً غير يسير من الكتب التي ألفها نقاد الإحياء وكتابه تحمل - كجزء من عنوانها - كلمة المرآة . إن الأمر متصل - لا شك - بشيوع تشبيه الأدب بالمرآة ، وتجسيد التشبيه لأفكار مركزية ، يدور حولها مفهوم المحاكاة . ولذلك تصادفنا كتابات أدبية ، في شكل خواطر ، افتتحها عائشة التيمورية بكتابتها «مرآة التأمل في الأمور» ، واختتمها محمد روي الخالدي بكتابه «مرآة النفوس» . كما تصادفنا كتابات أدبية ، في شكل قصص ، أهمها محاولة إبراهيم المويلحي التي نشرها في جريدته «مصباح الشرق» ، تحت عنوان «مرآة العالم» ، أو «حديث موسى بن عصام» ، وهي محاولة مهتدة الطريق أمام ابنه محمد الذي كتب «حديث عيسى بن هشام» . وإذا كانت «مرآة العالم» عند المويلحي تعكس أخلاق عصره - فيما يرى - فإن مقالات البشري المعروفة ، تلك التي كان ينشرها بعنوان «في المرآة» ، كانت نموذجاً آخر لمحاكاة الشخصيات التي عرفها البشري ، وتصويرها في سير أدبية كانت خطوة متقدمة ، بعد المجلدات الضخمة التي نشرها إلياس زخورة تحت عنوان «مرآة العصر» ، في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٧) .

(ب) الرومانسية والواقعية :

إن هذه التلازم بين مفهوم المحاكاة وتشبيه المرآة في النقد الإحيائي إنما هو أمر يؤكد ما ذهب إليه ابرامز عن التلازم بين النظرية الكلاسيكية والتشبيه . ومن المؤكد أن هذا التلازم كان مطروحاً أمام طه حسين في بواكير حياته النقدية ، قبل تشربه الكامل للأفكار الجديدة التي أتاحها له الجامعة المصرية أولاً ، والدراسة في فرنسا ثانياً . وسنرى - فيما بعد - أن بعض الترابطات الدلالية عن التلازم بين المرآة والعبارة والحقيقة تتدخل لتوجيه بعض أفكار طه حسين عن وظيفة الأدب ، بل سنرى أبعاداً أخلاقية تتردد في خلفية الممارسة النقدية عند طه حسين .

فتدفعه إلى إثارة أبي العلاء إثاراً لا يطاوله فيه شاعر آخر ، كما سنرى أبعاداً معرفية تتصل بسلبية الإدراك ، والنفور من أى تشويه تحدته مرآة الأدب ، وهى أبعاد تتجلى بوضوح فى تعامل طه حسين مع الشعر والمسرحية والقصة .

ولكن هل يعنى ذلك كله أن طه حسين ناقد كلاسى ، يرى أن الأدب محاكاة ، شأنه شأن بقية الإحيائيين؟ إن السير مع المقدمات التى يطرحها ابرامز لا بد أن ينتهى إلى هذه النتيجة الحاطئة بالقطع . إن التشبيه يلزم النظرية الكلاسية للمحاكاة . هذا صحيح . ولكن التشبيه لا يقتصر على هذه النظرية ، بل يتجاوزها إلى كل نظرية تصل الأدب بشيء خارج كيانه المتعين . ومن هنا لا بد من تعديل مقدمات ابرامز ، بل تعديل فرضيته الأساسية عن التقابل التصورى بين المرآة والمصباح ، وردها إلى لون آخر من التقابل بين مستويات متعددة لاستخدام تشبيه المرآة نفسه ، وردّ هذه المستويات إلى الأصل الذى توازيه المرآة فتعكسه . وإذا كان هذا الأصل خارج المبدع كنا إزاء نظرية المحاكاة ، ومن ثم فى إطار النظرية الكلاسية ؛ وإذا كان هذا الأصل داخل المبدع كنا إزاء نظرية التعبير ، ومن ثم فى إطار النظرية الرومانسية . أى أن التقابل ينبغى أن يقوم على أساس الزاوية التى تواجه بها المرآة ما تصوره ، وعلى أساس الشيء المصوّر نفسه .

والحق أنه لا توجد للتشبيه دلالة ثابتة مطلقة تقرنه بنظرية واحدة على نحو مطلق . بل إن تثبيت التشبيه فى إطار نظرية واحدة أمر يجافى المجالات الدلالية للمرآة ووظائفها عند طه حسين نفسه ، مثلما يجافى واقع النظريات الأدبية نفسها . وليس التكرار هو الأمر المهم فى التشبيه ، بل الأهمية – كل الأهمية – للسياقات التى يبرز فيها التكرار ، والدلالات المرتبطة بهذا السياق ، بوصفها منظوية على وظائف . ومن المهم أن تؤكد – من هذا المنظور – أن النظريات التى وصلت بين الأدب وأصل خارج وجوده المتعين ، وألحت على إدراك العلاقة بين الوجود المتعين للعمل الأدبى وأصل مفترض . كانت – وما زالت – تلوذ بتشبيه المرآة وما يتصل به من ترابطات ، لأنها وجدت – وتجد – فى التشبيه ما يشير إلى هذا الأصل .

والمبدأ العام الذى يكمن وراء التشبيه ، وأعنى فهم العمل الأدبى بوصفه صورة لاحقة لأصل سابق عليه ومغاير له ، هو الجذر الدلالى المشترك بين نظريات متعددة ، أو هو النواة المركزية التى تنبثق منها فروع دلالية متغايرة فى كل نظرية على حدة . وتختلف كل نظرية عن غيرها ،

خارج هذا الجذر المشترك ، وبعيدا عن هذه النواة المركزية ، من حيث فهم النظرية نفسها أو تحديدها للأصل السابق على العمل الأدبي من ناحية ، والزاوية التي تواجه بها المرأة موضوعها ، أو الكيفية التي يوازي بها الأدب هذا الأصل من ناحية أخرى .

وليكن تشبيه الأدب بالمرآة من ابتداع النظرية الكلاسيكية التي ربطت بين العمل الأدبي والعالم الخارجي ، فجعلت من الأدب محاكاة له ، ولكن التشبيه موجود في سياق نظرية التعبير الرومانسية ، التي ربطت بين الأدب والعالم الداخلي للمبدع ، فجعلت من العمل الأدبي تعبيرا عن مشاعر المبدع وانفعالاته ، ومن ثم مرآة تعكس ما في الداخل بعد أن كانت تعكس ما في الخارج .

وإذا كان نقاد «الإحياء» - في النقد العربي الحديث - يتحدثون عن مرآة الأخلاق والعادات فإن ممثلي نظرية التعبير من الرومانسيين يتحدثون عن تمثيل الشعور وتصوير العواطف . ولقد نقل إبراهيم عبد القادر المازني عن شلي شللي Shellev - في دفاعه عن الشعر - قوله :

«الشعراء ... هم المرابا التي تراءى في صفاها أطلال المستقبل الضمخة الكثيفة
الملقاة على الحاضر» .

كما عارض شلجل Schlegel قائلا :

«الشعر لا يمكن أن يكون كما زعم شلجل مرآة الحواطر الأبدية الصادقة ، وليس هو
إلا مرآة الحقائق العصرية»^(٥٣)

وكلاهما قول يردنا إلى البعد المعرفي للشعر بمعناه الرومانسي ، حيث تنزل الحقائق على قلب الشاعر ، فينطق بها كلما عبّر عن نفسه ، على نحو يغدو معه الخاص سبيلا إلى العام ، والرمز وسيلة إلى الكشف ، ويصبح بحث الشاعر في «الحاضر» قرين سعيه اللاهب للوصول إلى حقائق ، تكن في قلبه الذي استودع السر كله . وليس الشعر - فيما يقول المازني - «إلا مرآة القلب ، وإلا مظهراً من مظاهر النفس ، وإلا صورة ما ارتسم على لوح الصدر ، وانتقش في صحيفة الذهن» .^(٥٣)

إن اقتران المرأة بهذا البعد المتميز للتعبير في الرومانسية . وتمثيلها للعلاقة بين العمل الأدبي وصاحبه ، وتركيزها على ما يعكسه العمل من عوالم داخلية ، هو السبب الرئيسي وراء شيوع

تشبيه « المرأة » عند المازني والعقاد ونعيمة وعبد الرحمن شكري وغيرهم . من المبشرين بنظرية التعبير الرومانسية في النقد العربي الحديث . ولذلك أعجب العقاد بابن الرومي لأن شعره « ترجمة باطنية لنفسه » فإذا نظرنا في ديوانه « وجدنا امرأة صادقة . ووجدنا في المرأة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء » . واقترنت صورة الشاعر بالمرأة - عند العقاد - في عبارات حاسمة من قبيل :

« بقوة الشعر وتفظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء . يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مؤثرا وكانت النفوس تواقا إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا ، فالمرأة تمكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه . والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا . إن صح هذا التعبير . ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده » .^(٥٤)

وبقدر ما كانت « المرأة » عنوانا دالا في شعر عبد الرحمن شكري - في قصائد من قبيل « الحسناء ومرآتها » . و « الحسن امرأة الطبيعة » . و « امرأة الضمائر » - كان التلازم بين قلب الشاعر والمرأة تلازما دالا تؤكد عبارات عبد الرحمن شكري :

« ينهني للشاعر أن يتعرض لما يبيع فيه العواطف ... وينبغي له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه . وكل دافع من دوافع نفسه . لأن قلب الشاعر مرآة الكون . فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة . أو قبيحة مردولة وضيعة » .^(٥٥)

وبقدر ما كان الشعر - عند العقاد - « مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم . في كل عصر وطور »^(٥٦) اقترن الشعر - عند المازني - بعملية تعرف على النفس . ننظر فيها إلى شعر الشعراء . وكأن كل واحد منهم « مرآة مجلوة ... نود لو أتيح لنا أن نرفع ما أرسل عليها من الحجب فيها . لترى وجوهنا ونبصر في صقالها نفوسنا » .^(٥٧) ولذلك كله ألقى ميخائيل نعيمة احتجاجه الساخط في وجه المقلدين من عصره ، عندما قال :

« من كان عنده كسرة معجونة بدم القلب وعخبوزة بنار المحبة والإخلاص فليأتنا بها . من كان عنده قلم تنزه عاطفة شريفة حية ينثر شرارا لا يترا فقلوبنا له قوطاس . من كان عنده مرآة يرينا فيها وجهنا الحقيقي فأهلا به ومبرآته » .^(٥٨)

ولكن «المرأة» - مع ذلك كله - لا تقتصر على نظرية التعبير الرومانسية . إنها تتجاوزها إلى الواقعية بمعناها العام . ومعناها الخاص الذي يقترن بنظرية «الانعكاس» في علم الجمال الماركسي . أما المعنى العام فقد طُبِّقَ منذ القرن الثامن عشر على القصة . ويتمثل في قول سان ريبال الذي استخدمه Stendhal - في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود» - حيث يقول :

«القصة مرآة يجمل فيها الإنسان الحياة طوال عمره .»^(٦٠)

وفي القرن التاسع عشر أصبحت «المرأة» رمزا خاصا يرتبط بالرواية الواقعية من زولا حتى بلزاك .^(٦١)

أما المعنى الخاص المرتبط بنظرية الانعكاس فيرجع إلى لينين على وجه التحديد . إذ أكد لينين أن إحساسنا وشعورنا ليسا سوى صورة للعالم الخارجى . وأن الصورة لا يمكن أن توجد دون الشيء المصوّر . وأن هذا الأخير لا يوجد - بدوره - إلا مستقلا عن متلقى الصورة ووعيه . وذلك قول يترتب عليه أن الفن - تعميما - شكل نوعى من أشكال انعكاس الواقع . وأن الأدب - تحديدا - مرآة تصور الواقع الاجتماعى فى تناقضه وتعقده . ولذلك كان ليوتولستوى - عند لينين - «مرآة الثورة الروسية» لعام ١٩٠٥ . يعنى «مرآة حقيقية لتلك الظروف المتناقضة التى أحاطت بنشاط الفلاحين التاريخى فى هذه الثورة» .^(٦١) يضاف إلى ذلك أن تسمية نظرية «الانعكاس» نفسها تنطوى على تشبيه المرآة ؛ فالعمل الأدبى يعكس - كالمرآة - الواقع الاجتماعى . قد يعكسه بمرايا خاصة . كما يقول برخت .^(٦٢) أو بمرايا وضعت بزواية معينة ، لتكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكس كما يقول ما تيرى .^(٦٣) ولكننا مازلنا إزاء المرآة التى تعكس وضعها اجتماعيا . ولو سلمنا بما يقوله الروائى الروسى الكسى تولستوى من «أن البطل الرئيسى لعصرنا أعظم من أن تتسع له مرآة صغيرة كمرآتنا»^(٦٤) فإننا لا بد أن نسلم - فى إطار نظرية الانعكاس - بضرورة تشبيه الأدب بالمرآة . مهما صغرت أو كبرت ، ومهما تغيرت الزوايا أو تعقد المنظور .

وبقدر ما تحدثت فاطمة موسى - فى إطار المعنى العام للواقعية - عن الرواية وكيف يمكن أن تكون «فى يد الفنان الأمين خير مرآة للعصر» .^(٦٥) تساءل محمود أمين العالم - فى إطار المعنى الخاص للواقعية - قائلا : «لماذا لا يرى الناس ... حياتهم فى مرآة الأدب الحديث ... فى علاقاتها بالمجتمع المصرى وكافة مشاكله ؟»^(٦٦) وتحدث محمد برادة عن

«الماركسيين ومرآتهم» ، (٦٧) وأكد فيصل دراج «أن الأدب مرآة الواقع ، ترسم صورته ، وشكل الصراع فيه ، وموضع الإنسان منه» . (٦٨)

(ج) الأساس الوظيفي للتشبيه :

إن ما يربط بين هذه النظريات الثلاث المتعارضة - الكلاسيكية ، والرومانسية والواقعية - هو أن العمل الأدبي يرتبط - دائما - بشيء ما ، هو العالم الخارجى فى التصور الكلاسيكى ، والعالم الداخلى فى التصور الرومانسى ، والحياة أو العصر بمعناها العام فى الواقعية ، والواقع الاجتماعى بمعناه الخاص فى علم الجمال الماركسى . والفارق بين النظريات الثلاث هو الوظيفة التى يؤديها التشبيه فى كل منها وليس التشبيه ذاته . ولذلك يمكن أن يستخدم التشبيه كمنط تصورى لأى نظرية تعقد توازيا بين العمل الأدبى وشيء آخر مغاير له . يستوى فى ذلك أن يكون الشيء المغاير عالم المادة عند أرسطو ، أو عالم المثل عند أفلاطون أو عالم الطبيعة عند الكلاسيكيين الجدد ، كما يستوى أن يكون الشيء المغاير العالم الداخلى للمبدع عند الرومانسيين ، أو الحياة والعصر أو الواقع الاجتماعى عند الواقعيين ؛ فالملك كله هو التوظيف الدلالى للتشبيه ، من حيث تحديده لذلك الشيء المغاير الذى تعكسه مرآة الأدب ، والزاوية التى تواجهه به المرآة ، والصورة المنعكسة على صفحة هذه المرآة . ولذلك يصعب أن نتحدث عن التشبيه فى ذاته كمنط تصورى مطلق ، بل علينا أن ننظر إلى توظيفه الدلالى داخل كل نظرية ، وعند كل ناقد أو منظر ، فالتشبيه بذاته ليس عنصرا دالا ، وإنما العلاقات التى يوجد التشبيه طرفا فيها ، والكيفية التى تتكرر بها أنماطه داخل هذه العلاقات ، والوظيفة - أو الوظائف - التى يؤديها نتيجة ذلك كله ، هى التى تؤسس الدلالة فى التشبيه .

ولذلك يمكن أن يسمح تشبيه الأدب بالمرآة بلون من التصور الواحدى ، يرد الأدب إلى أصل محدد ثابت ، مهما تعدد هذا الأصل ؛ كما أن التشبيه يمكن أن يسمح بتصور مخالف . يقوم على انتقائية توفيقية ترد الأدب إلى أصول متعددة فى وقت واحد . أى أننا إزاء مستويين متعارضين فى استخدام تشبيه المرآة . وأعنى بذلك أن التشبيه يستخدم - فى المستوى الأول - استخداما يرتبط بتصور مركزى واحد ، يرد الأدب إلى العالم الخارجى (المثل ، الطبيعة ، الحياة ، العصر) أو العالم الداخلى (النفس ، الروح ، الشخصية ، الوجدان ، العواطف ، اللاوعى) أو العلاقات الاجتماعية (وضع طبقى ، مشكل . وعى . موقف ، رؤية) . ويستخدم التشبيه - فى كل واحد من هذه التصورات - استخداما مركزيا . يفضى إلى بؤرة التصور ويدل عليه مثلما يساهم فى تأسيسه .

ويستخدم التشبيه - في المستوى الثاني - على نحو مغاير ، فيؤسس انتقائية لا تحصر نفسها في إطار تصور واحد من التصورات السابقة ، بل تجمع عناصر من هذا التصور أو ذاك ، لتقيم لونا من التوفيق له وظائفه المحددة ، وخصائصه القابلة للتمييز . وفي هذا المستوى يجمع التشبيه أكثر من عنصر ، ويوفق بين أكثر من تصور ، فيساهم في تأسيس جماع من الدلالات ، يفقد معها الدلالة المركزية في التصورات السابقة .

إن التشبيه - باختصار - يمكن أن يكون بؤرة لأي تصور واحد الاتجاه ، كما يمكن أن يكون بؤرة لأي تصور توفيق متعدد الجوانب . والمهم في الأمر كله هو ربط التصور - أيا كان - بين العمل الأدبي والأصل الواحد . أو الأصول المتعددة التي توازي العمل وتقع خارجه . وفي إطار هذا التصور التوفيق يقع الفكر النقدي عند طه حسين . وتتجلى الوظيفة الدالة للمرأة فيه .

٥ - خصوصية المرأة في نقد طه حسين :

إن تشبيه المرأة - عند طه حسين - نمط تصوري يقودنا توظيفه الدلالى إلى طبيعة فهم طه حسين للعمل الأدبي بوصفه معلولا لعلّة تسبقه في الوجود . وبوصفه تمثيلا وتصويرا لأصل يغايره ويوازيه . وفي ذلك يلتقي نقد طه حسين مع كل المذاهب والنظريات التي ترد العمل الأدبي إلى أصل سابق . يرتبط به العمل ارتباطا المعلول بالعلّة . أو ارتباطا الصورة بالموضوع . ولكن خصوصية هذا النقد تتمثل في إجابته عن السؤال : ما الذي يصوره العمل الأدبي ؟

هنا نجد أن السياقات التي يتكرر فيها التشبيه تتجاوب على نحو ينتج ثلاث دلالات أساسية . قد تدرج تحت كل دلالة منها ترابطات فرعية مرتبطة بها . ولكن هذه الدلالات الأساسية تجيب عن السؤال . عندما تشير إلى المجتمع . والمبدع . ولون من القيم الإنسانية المشتركة . يتجاوز الوجود المتغير للمجتمعات والأفراد . ونواجهه - بذلك - ثلاثا مرابا تمثل جوانب ثلاثة ينطوى عليها العمل الأدبي . ويتشكل منها الأدب عند طه حسين . وأعنى الجانب الاجتماعي الذي يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه الأديب . فيجعل من العمل الأدبي

مرآة للمجتمع ؛ والجانب الفردي الذى يتصل بالأديب المبدع ، فيجعل من العمل الأدبي مرآة لصاحبه ؛ والجانب الإنسانى الذى يتجاوز الفرد والمجتمع ، فيجعل من الأدب مرآة للإنسانية .

وتترتب المرايا (المجتمع . الأديب . الإنسانية) على هذا النحو لأن كتابات طه حسين تؤكد - غير مرة - أن المجتمع هو العلة النهائية التى تتحكم فى الممارسة الإبداعية للأفراد . ولكن العمل الأدبي - فيما تؤكد هذه الكتابات - ليس نتاج كل أفراد المجتمع . بل نتاج فرد بعينه ، قد يشارك أبناء مجتمعه فى كثير من الخصال . لكنه يتميز عنهم بإدراكه المرهف وعواطفه المتقدمة . فهو متصل بأفراد مجتمعه ومنفصل عنهم . وأدبه تمثيل لاتصاله وانفصاله . فهو مرآة للفرد مثلما هو مرآة للمجتمع .

ويرتبط هذان البعدان لمرآة الأدب ببعد ثالث . ذلك لأن العمل الأدبي يعكس وضعا إنسانيا ، عندما يعكس وضعا فرديا واجتماعيا ؛ فالفرد والمجتمع - فى النهاية - جزء من عائلة إنسانية واحدة ، تتجاوز القوميات . وتتعالى على الأقطار . وتتربط على أساس من قيم مشتركة ، تصل بين أبناء الشرق والغرب ، مثلما تربط بينهم فى سعى مثالى يتوجه صوب «مثل عليا» لإنسانية متحدة . وعندما يصور الأدب هذه القيم الإنسانية المشتركة . ويمثل المسعى الإنسانى وراء هذه «المثل العليا» فإنه يغدو مرآة للإنسانية . تؤثر فى الناس جميعا رغم تباين عصورهم وأقطارهم .

هذه الدلالات الأساسية الثلاث لتشبيه الأدب بالمرآة تتجاوب فى سياقاتها - فى كتابات طه حسين - لتحدد طبيعة الأدب من ناحية . وتجب عن السؤال الخاص بما يصوره الأدب من ناحية أخرى . ولكن تظل هذه الدلالات الثلاث دلالات متصلة . رغم تمايزها فيما تعكسه كل مرآة من مراياها . وذلك على أساس جذر مشترك يجمع بينها . لتتطوى كل المرايا على هذه الثنائية التى تعكس موضوعا فى صورة . وبقدر ما يجمع هذا الجذر المشترك بين المرايا الثلاث فإنه يكشف بثنائيته عن القيمة المضافة التى يكتسبها الموضوع من خلال صورته . فى كل المرايا . وتتطوى هذه القيمة على بعد معرفى . يتصل بتوجيه إدراكنا لموضوع الصورة . مثلما تتطوى على بعد أخلاقى . يتصل بالآثار التى يخلفها الإدراك فى سلوكنا .

ومن الواضح أن هذه الدلالات الثلاث على ما هي عليه ، في كتابات طه حسين ، لا يمكن أن تصله وصلا حرفيا بهذه النظرية أو تلك من النظريات التي تحدثنا عنها . إن تضامها يحدد طبيعة الفكر النقدي لطله حسين مثلما يحدد الخصوصية التي تميز هذا الفكر عن غيره ، فهي عناصر أساسية تكشف - بكيفية تضامها - عن الطبيعة التوفيقية لهذا الفكر . ولذلك تتماثل هذه الدلالات - في تعددها - مع تعدد الاستجابات النقدية عند طه حسين ، وتوافق - في مدلولها - مع الأصول النظرية التي تدعم هذه الاستجابات .

إن العمل الأدبي - فيما يفهمه طه حسين - ينطوي على جوانب ثلاثة تماثلها مرايا ثلاثة . وبقدر ما تتماثل جوانب العمل مع مراياه تتشكل ثلاث استجابات نقدية . يصوغ تجاوزها الكيفية التي يتعامل بها طه حسين مع الأعمال الأدبية .

أما الاستجابة الأولى فتنحى تاريخيا . يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) من حيث تركيزه على الصلة الحتمية التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة التي تنتجها . على أساس « أن كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغي أن ترد إلى أصولها وتعاد إلى مصادرها » . وذلك قول يجعل من « الحادثة التاريخية . والقصيدة الشعرية . والخطبة يجيدها الخطيب . والرسالة ينمقها الكاتب الأديب ... نسيجا من العلل الاجتماعية والكونية . يخضع للبحث والتحليل . خضوع المادة لعمل الكيمياء » . (٦٩)

أما الاستجابة الثانية فتنحى نفسيا . يتأثر فيه طه حسين - إلى حد ما - بإنجاز سانت بييف Sainte-Beuve (١٨٠٤ - ١٨٩٦) من حيث التعرف على شخصية المبدع ؛ لأن التعرف على الشخصية يعنى الوصول إلى العلة المباشرة التي أنتجت الأدب . وبذلك يمكن النظر إلى الأدب باعتباره ممثلا للمزاج . وصورة نفسية . أو تعبيرا عن شيء قريب مما أسماه سانت بييف قسماة النفس la Forme de l'esprit (٧٠) والأساس في هذا كله هو أن نتبين روح الأديب وشخصيته و« نحكم عليه أو له بما نتبين منها » . (٧١)

أما الاستجابة الثالثة فهي مرتبطة بالبعد الإنساني ارتباطها بلون من الجمال المطلق ، يقترن

دائماً بوجود العمل الأدبي ، فضلاً عن أنه لا يدرك إلا إدراكاً فردياً ؛ فالناقد يعاني هذا الجمال ويشعر به ، عندما يسلم نفسه إلى العمل الأدبي ، وعندما يهتز إزاءه ، ويجد فيه أصداء نفسه .

هذه الاستجابات النقدية الثلاث هي - في الحقيقة - تعبير عن محاولة للتوفيق بين أصول فكرية عدة ، أفادها طه حسين من النقد الأدبي في فرنسا ، مثلما أفادها من المعطيات العربية التي كانت متاحة له من هذا النقد قبل سفره إلى فرنسا .^(٧٢) وهي - بالمثل - تعبير عن محاولة لتوفيق آخر بين هذه المعطيات « المحدثنة » ومعطيات التراث النقدي العربي الذي كان طه حسين يعرفه . وكل محاولة للتوفيق تقوم على تعديل للأصول الأساسية التي يتم التوفيق بينها . والتعديل يعني تكييف الأصول المتعارضة والمتضادة ، على نحو يمكنها من التجاوب في بناء جديد ، كما يعنى التنبه إلى العناصر السلبية في هذه الأصول واستبعادها استبعاداً يسمح لبقية العناصر الإيجابية بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى . ولذلك لم يتقبل طه حسين أفكار سانت بييف أو تين على علاتها ، بل حاول أن ينقدها نقداً أفاد فيه من إنجاز أستاذه جوستاف لانسون Gustav Lanson (١٨٥٧ - ١٩٣٤) على وجه الخصوص .

لقد تعلم طه حسين من لانسون أن العمل الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما تثيره صياغته من استجابة عاطفية وجمالية . كما تعلم منه أن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمداً على ذوقه التاريخي ، فليس هناك مبادئ صارمة لدراسة كل عمل أدبي ؛ فالهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل ، والاستجابة إلى الهزة التي تحدثها في الناقد . والكشف من خلال هذه الهزة عن منحنى خاص في الصياغة ، ثم ربط هذا المنحنى بروح الكاتب أو حياة الأفراد . وبذلك يصبح النقد عملية تذوق لكل كاتب بنسبة ما في أسلوبه من كمال .^(٧٣)

ومن هذا المنطلق حاول طه حسين تعديل أفكار تين وسانت بييف . وكان أهم ما وجهه إليهما هو أن منهج كل منهما لا يمثل بذاته منهجاً مقنعاً تماماً لأي ناقد . ذلك لأن كليهما يركز على جانب بعينه فحسب من جوانب العمل الأدبي . فيغفل عن بقية الجوانب . يضاف إلى ذلك أن الموضوعية التي يستهدفها كلاهما لا يمكن أن تتحقق . لأن النقد الأدبي لا يمكن أن يصبح علماً ، أو أن يحاكي أى علم من العلوم . وإنما عليه أن يستقل بمنهجه . ويربط بين طبيعته الخاصة وطبيعة الأدب الذي يدرسه . وذلك لكي يظل النقد الأدبي فناً . يعتمد - إلى

جانِب رُوح العِلم - عَلى الذوق . وعلَى الذوق الشخِصى قِبل الذوق العام . لَقَد زعم سانت يِيف أَنه يقيم علما « لَكنا لا نعتقد أَنه حَقق هَذا الزعم ... ذلِكَ أَنه كان يَبحث دائِما عن الخِصائِص المُميزة تَمام التمييز لِكُل شخِصية فرِدية . وهَذا المَنهج مُضاد للعلم تَماما » . (٧٤) وإِذا كان صِراع الحَقائِق الأخلاقية فى ضَمائر الأفراد هو الشِئ الوحيد الذى يثير الِاهتمام الحَقيقى لسانت يِيف فإن دراسَته لَهَذا الصِراع لم تَحُل من أبعاد ذاتية . وهوى شخِصى يَناقض المَطوق الحَمايد للعلم . ولذلِكَ « لم يَستطع أَن يكون عالِما . ولا أَن يَستبسط قَوانين ... ولم يَستطع أَن يَحو شخِصيته ولا أَن يَختَف من تأثيرها » . (٧٥)

أما تين فإن نظريته تطوى على نقطة ضعف أساسية . وهى أنها :

تفسر كل شىء ما عدا العصر الجوهري فى الفن وهو مشكله الفرد إسانهم جيدا لماذا كانت الدراما الإنجليزية فى القرن السادس عشر تطوى على بعض الخصائص المعينة ولكن لماذا كتب شكسبير كعهد قصصا دراماتيكية فى حين أن آلافا من معاصريه لم يفكروا فى كتابتها ؟ ولماذا كانت روايات شكسبير تفوق فى جلالها روايات مافسيه ؟ إن كل العناصر التى أنتجت شكسبير كانت تستطع إنتاج آلاف من أمثال شكسبير . وكانت تستطع فى كل حال أن تخلق كاتبها رديئا أو كاتبها عظيما فى التحليل الأخير للأشياء نجد أنفسنا أمام سر مزدوج ونعنى به سر الاتجاه الأدبى وسر العقبرية . (٧٦)

وما يقوله لا نسون فى هذا النص يقوله طه حسين بإسهاب لا يغير كثيرا من الأصل الفكرى لأستاذه الفرنسى . خصوصا عندنا يقول عن تين .

.. مها يقل فى البيئه والزمان والجنس ... فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ولم يوفق هو لحلها وهى نفسية المنتج فى الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية ما هذه النفسية ؟ ولم استطاع فيكتور هوجو أن يكون فيكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟ العصر ؟ فلم احتار هذا العصر شخصية فيكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟ الحسن ؟ فلم ظهرت مزايا الحسن كاملة أو كالكاملة فى شخص فيكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الحسن تمثيلا قويا صحيحا ؟ وبعبارة موحزة سيطل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ ومادام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يفسر لنا . بطريقة علمية صحيحة . نفسية المنتج والصلة بينها وبين ما تنتج ومادام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يبرأ من

شخصية الكاتب وذوقه فلن يستطيع أن يكون علما . والحق أنى لا أفهم لم يحرص
أن يكون علما ؟ ، (٧٧)

وجلى أن طه حسين لا يقدم - فى اعتراضه على تين - شيئا أكثر من الإسهاب و
الاعتراض الجذرى الذى طرحه لانسون . وإذا كان هناك فرق بين الاثنين فهو فرق شاحب
هين . يتجلى فى التمثيل بفيكتور هوجو بدل شكسبير . والتفصيل فى الحديث عن البيئة والزمان
والجنس . ولكن يبقى الجذر الأساسى مرتبطا عند لانسون وطه حسين بالجانب الفردى من
الأدب . وهو ارتباط يبنى إمكانية تحول النقد الأدبى إلى علم عند كليهما . أما ما يعنيه طه
حسين بالتاريخ الأدبى - فى هذا السياق - فلا يختلف عما نسميه نحن بالاستجابة التاريخية إلى
العمل الأدبى . وهى الاستجابة التى تركز على صورة العصر أو المجتمع على نحو ما تتجلى فى
عمل أدبى . هو مرآة لعصره أو مجتمعه .

ولكن ما يوجهه طه حسين من نقد لسانت بييف وتين لا يعنى أنه يرفض كليهما على
السواء . إنه يرفض - فحسب - الأقتصار على جانب واحد من جوانب الأدب . ومن ثم
يحاول أن يضم سانت بييف وتين فى قران واحد . فيتقبل من الأول الاهتمام بالفرد . أى
بالشخصية التى تنتج الأدب . والتى تجعل من الأدب مرآة للأديب . ولكنه لا يركز على هذه
الشخصية تركيزا يغفل بقية أبعاد الظاهرة الأدبية . ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة . أى بالعلة
الاجتماعية التى تؤثر تأثيرا حاسما فى هذا الفرد المنتج . وتجعل من الأدب مرآة للمجتمع . ولكنه
لا يسجن ممارسته النقدية فى إطار هذا المبدأ . فيصل بين أصول تين وسانت بييف فى صيغة
توفيقية . تحاول الموازنة بين الجانب الفردى والجانب الاجتماعى للأدب .

ولا يكتفى طه حسين بذلك بل يوفق بين هذه الصيغة وأصول أخرى ترتبط بالجانب
الجمالى الذى ينطوى عليه الأدب . والذى لا يدرك إلا بالذوق . مما يسمح بدخول تأثير لبقاد
انطباعيين من أمثال جول لومير Jules lemaitre (١٨٥٣ - ١٩١٤) وأاناتول فرانس
Anatole France (١٨٤٤ - ١٩٢٤) وغيرهما . وبذلك - وبعبارة الذى ستحدث
عه فيما بعد - يتوافق فى الصيغة التوفيقية عند طه حسين تين وسانت بييف فلا تتسافر
أفكارهما . ظاهريا على الأقل . مع أفكار لانسون وجول لومير وأاناتول فرانس وغيرهم . بل

يسمح الطابع التوفيق للصيغة بالتجاوب مع أصول بيانية من التراث النقدي العربي ، تصبح أداة مهمة يتجلى من خلالها الذوق ، ويعتمد عليها التحليل الانطباعي .

وقد يكون من المفيد - في هذا المجال - أن نقول إن هذه الأصول البيانية التراثية كانت تدعم نزوعا كلاسيا في التدوق عند طه حسين ، وهو نزوع كان يجد صدى له - أو دعما لمساره - في كتابات جول لومتر وأناتول فرانس على وجه الخصوص ؛ فقد كان أولها يكشف عن ذوقه الشخصي « عندما يمجّد الأعمال الكلاسية التي تتمكّل قيما تقليدية » ، بينما كان ثانيها « يحافظ على قيم كتاب فرنسا الكلاسيين » .^(٧٨)

والذي لا شك فيه أن هذه الصيغة التوفيقية كانت دعما لاتجاه لانسون الذي بدأ ينفذ إلى النقد العربي الحديث من خلال كتابات أحمد ضيف - ذلك الرائد المجهول الذي سبق طه حسين في الرحلة إلى فرنسا ، وتدرّس الأدب العربي بالجامعة المصرية . والتعريف بلانسون . لقد قدم أحمد ضيف لانسون إلى القارئ العربي لأول مرة عام ١٩٢١ ، أي قبل ست سنوات من إشارة طه حسين إليه في مقدمة « في الأدب الجاهلي » (١٩٢٧) . ولقد عرّف احمد ضيف بكتاب لانسون « تاريخ الأدب الفرنسي » - ولم يترجم الكتاب إلا بعد حوالي أربعين سنة - والمجّ إلى منهجه في تحليل النصوص . كما أشار إلى نقده لسانت بيّف وتين ونفوره من النقد المذهبي ، كما عرّف بـجول لومتر ودعوته إلى الاقتراب من النصوص ، ودافع عن نزوعه الانطباعية في النقد . وكان ذلك كله مرتبطا - في ذهن أحمد ضيف - بضرورة فصل النقد الأدبي عن مناهج العلم ، وضرورة الاعتماد على الذوق المدرب ، وتأكيد أن « النقد القاعدي أو المذهبي يرمي إلى تقييد العقول والأفكار . وحملها على اتباع طريق واحد في الفكر . والتصوّر، والخيال ، وإلى الحكم حكما عاما بطريقة واحدة » .^(٧٩)

وكما كانت صيغة طه حسين دعما لاتجاه أحمد ضيف ، الذي سرعان ما اختفى من موقع التأثير ، كانت هذه الصيغة بمثابة مواجهة ضمنية ، تخفف من حدة الواحدية الصارمة لما أسماه محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) « النقد الموضوعي » ، ذلك النقد الذي كان يعتمد على تين كل الاعتماد . وقد حاول هيكل أن ينادى بهذا « النقد الموضوعي » ابتداء من سنة ١٩١٢ في مقالاته في « الجريدة » حتى أواخر العشرينيات تقريبا ، ليواجه به « النقد الذاتي » الذي لم يكن هيكل يرى فيه سوى « قصص صرف » ،^(٨٠) لانجاة منه إلا بالترام دقيق

بمذهب تين . لأن مذهبه في النقد « أقرب إلى الدقة من كل مذهب سواه . فهو أشد المذاهب إمعانا في الموضوعية » .^(٨١)

ولاشك أن صيغة طه حسين كانت تخفف من نظرة واحدة أخرى عند العقاد (١٨٨٩ - ١٩٢٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) تركيزاً على شخصية المبدع وصورته النفسية . ولقد عرض طه حسين هذه النظرية عندما قال متحدثاً عن ابن الرومي :

« والمازني كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومي أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفني . والظاهر أنها يكلفان كلفاً خاصاً بشخصيات الشعراء . أما أنا فربما عنيت بالشعر أكثر من عنايتي بالشعراء . وربما اتخذت الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر » .^(٨٢)

وبقدر ما يلفتنا قول طه حسين إلى مخالفته العقاد والمازني فإنه يلفتنا إلى صيغته التوفيقية التي تشير إليها العناية المتبادلة بالشعر والشاعر . وهي عناية تشير إلى تجاوز الاهتمام بجانب الجمال وجانب الشخصية على السواء . كما تشير - ضمناً على الأقل - إلى الجانب الغائب - العصر - أو البيئة . المجتمع - الذي يكمل الاستجابات النقدية الثلاث عند طه حسين . وما يقترن بها من مرايا ثلاث .

٦ - الوظيفة التأسيسية للمرأة :

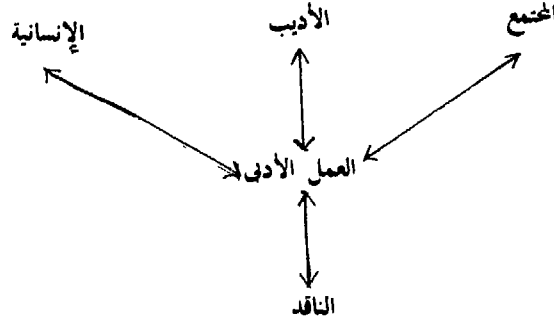
قد نقول - الآن - إن هذه الصيغة التوفيقية ليست جدلية . وإيها لم تقض تماماً على التناقضات القائمة بين الأفكار والمبادئ المتعارضة . ولكن من الواضح أن هذه الصيغة كانت حلاً سعيداً يقيم نوعاً من السلام المؤقت بين تناقضات كثيرة في زمانها . ولعل هذا هو السبب في أنها كانت أكثر الصيغ النقدية نجاحاً في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن . وفي سيطرتها على الدرس الأدبي في جامعاتنا .

ولكن إذا كانت هذه الصيغة التي يطرحها طه حسين تجمع عناصر متعارضة . وتجاوز بين مبادئ متضاربة . فإن هذه الصيغة تظل عرضة للخطر . ما لم تتألف العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة في بناء . تتجاوز علاقاته على نحو منتظم . ومن المؤكد أن هذا الخطر

يظل ماثلا ، يترصد بالصيغة في كثير من جوانبها . ولكن هذا الخطر - على أى حال - يمكن أن يجتنب مؤقتا ، كما يمكن أن يتقهقر من السطح الظاهر لبناء الصيغة ، ليكن بعيدا في أعماقها ، فلا يتجلى إلا في لحظات تطبيق عاصفة تكشف الأعماق التحتية ، أو لحظات خصومة نظرية بالغة النفاذ ، أو لحظات مراجعة صارمة تمثل تحولا جذريا ، وتلك - جميعا - لحظات نادرة ، طوال زمن الممارسة النقدية لظه حسين . ولذلك ظلت صيغته في أمان نسبي ، بل ظلت تعزى بسلامتها الظاهرية الكثير من الأقران والأتباع ، فكانت نموذجاً يحتذى . وما زالت كذلك عند كثيرين .

ولكن ما الذى يجعل التوفيق بين العناصر المتعارضة والمبادئ المتضاربة ممكنا - على هذا النحو - رغم سلامته الظاهرية فحسب ؟ إن الإمكان يرجع إلى الجذر الذى يجمع بين المراهي الثلاث عند ظه حسين . لقد قلت إن هذه المراهي تنطوي على جذر واحد . يرجع إلى طرفين يوازى أحدهما الآخر . ويرجع إلى ثنائية تعكس موضوعا في صورة . والتسليم بهذا الجذر يعنى الموافقة الأولية على كل تصور يرد الأدب إلى شىء آخر . ومن ثم الموافقة على كل استجابة تنقلنا من الأدب إلى خارجه .

وتبنى العناصر التكوينية التى تنتج الاستجابات النقدية في فكر ظه حسين النقدى على شكل مثلث مقلوب القاعدة . على هذا النحو :



ويوجد العمل الأدبي في قلب هذا المثلث . بوصفه معلولا نتج عن (أ) المجتمع أو (ب) الأديب أو (ج) القيم المشتركة للإنسانية . أو عنها جميعا في الوقت نفسه . ومادام الفكر النقدى - عند ظه حسين - يبنى على أساس من التسليم بثنائية العلة والمعلول . أو الموضوع وصورته . فالانتقال هين - في حركة هذا الفكر - بين التسليم بعلة واحدة أو علل متعددة . أو التسليم بصورة واحدة تجاور بين موضوعات متعددة . ويسهل - من ثم -

أن يصوغ الفكر النقدي من جماع التصورات المتعارضة تصوراً يسمح لها - جميعاً - بالوجود في بناء جديد ، يضم أطرافها ، فيصبح الأدب مرآة للمجتمع في جانب ، ومرآة لصاحبه في جانب ثان ، ومرآة للإنسانية أو تمثيلاً لقيمتها المشتركة في جانب ثالث .

ويزداد التوفيق سهولة عندما يلح الفكر . في سياقات أخرى أدبية وغير أدبية . على أن خير الأمور أوسطها ، وأن التطرف مقترن بالتركيز المطلق على علة واحدة . وأن التصور الواحدى يفضى إلى عدم التوازن والخلل . وعلى العكس من ذلك الاعتدال والتوازن والتوسط وكل ما يقترن بالتسليم بوجود العلة كلها ، ليبدو الأدب - في النهاية - وكأنه يتأثر بكل شيء ويصور كل الأشياء .

وعندئذ يجتنب التعارض الجذرى ظاهرياً . ويحل محله تصالح بين المبادئ والتصورات ويثبت هذا التصالح ثباتاً مغربياً . بقياس يعتمد على التسطیح المفهومى للجانب الجذرى من التعارض . فلا يبقى من هذا الجانب إلا ما هو ثانوى فحسب . ثم يتضام الثانوى عن طريق تشبيه المرآة . فيقال إن الأدب مرآة المجتمع والأديب والإنسانية على السواء . ولم لا؟ إنه يتأثر بالبيئة والعصر . ويرجع إلى عبقرية الفرد . ويصور مثلاً أعلى يشد البشر جميعاً . وما دامت العلاقة بين العمل الأدبى وما يصوره قد صارت علاقة المعلول بالعلل المتعددة . فلا سبيل إلى تجسيد هذه العلاقة - أو صياغتها - إلا بتشبيهها بصور المرآة التى تعكس أكثر من موضوع يقع على سطحها العاكس .

ولكن إذا التفت الفكر النقدي - والأمر كذلك - إلى الناقد الذى يتلقى العمل الأدبى . انقلب المعلول فصار علة . وقال طه حسين إن الناقد يهتز إزاء العمل الأدبى ويتأثر به . أى أن العمل الأدبى هو علة ما يحدث فى الناقد . فيصبح ما يكتبه الناقد بمثابة انعكاس العمل الأدبى على شخصيته التى لا يستطيع أن يبرأ منها . وعندئذ يغدو العمل الأدبى هو الأصل المنعكس بعد أن كان الصورة العاكسة . ويصبح نقد الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للناقد فى الوقت نفسه . وإذا تجاوزنا الناقد إلى من يقرأ نقده انقلب الوضع مرة ثانية . وصار انطباع القارئ صورة مرآة ينعكس عليها نقد الناقد . ثم ينقلب الوضع - مرة ثالثة - لو نظرنا إلى الأمر من زاوية تأثر الناقد بالقارئ . وعندئذ يصبح الناقد مرآة للعمل الأدبى ومرآة للقارئ على السواء . ولماذا لا نقول مع طه حسين :

« الناقد مرآة لقراءه كالأديب والقراء مرآة للناقد . كما أنهم مرآة للأديب أيضاً .

ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية وهذه المرآة تعكس صورة الأديب
نفسه كما تعكس صورة القارئ كما تعكس صورة الناقد . فالصفحة من النقد
الحليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث نفسية المنشئ المؤثر
ونفسية القارئ المتأثر ونفسية الناقد الذي يقضى بيها . (٨٣)

وبمثل هذا التكييف يتشكل الفكر النقدي - عند طه حسين - في بناء مزدوج
الجوانب . ينهض الأدب - في الجانب الأول - لتعكس مراه المجتمع والأديب والإنسانية .
وتتجاوز مراه في علاقات دالة تحدد طبيعة الأدب ومهمته . ومن ثم أدواته . وينهض النقد
- في الجانب الثاني - ليعكس الأدب مثلما يعكس الناقد . فيصبح النقد - بدوره - مرآة
مزدوجة . يعكس المجتمع والفرد والإنسانية فيصبح مراه لها . ولكنه يعكسها من منظور الناقد
فيصبح مرآة له .

وبقدر ما يعتمد هذا البناء المزدوج على صيغة توفيقية تجاور بين العناصر لتتصلح بينها .
وتسمح بدخول عناصر جديدة تتراكم عبر زمن الممارسة . يفرض هذا البناء ثنائية لافتة في
الحركة الإجرائية للناقد . وتظهر هذه الثنائية عندما يتحرك طه حسين الناقد - مرة - من العمل
الأدبي - بوصفه معلولا - إلى علته السابقة عليه . أى ينتقل من صور المراه إلى موضوعاتها
التي تصورها . ليقارن بين الفرع والأصل . والصورة والموضوع . ويتحرك طه حسين الناقد
- مرة ثانية - من العمل الأدبي - بوصفه علة - إلى معلول يعقبه ويتتبع عنه . أى ينتقل من
صور المراه إلى آثارها فيمن يدركها . ليقارن بين الصورة وصدائها في الناقد . ويصف
ما ينعكس على صفحة وجدانه . أو يعبر عما انطبع في مرآته مما انعكس - أصلا - في مرآة
العمل الأدبي .

وقد تتعاقب الحركتان . وقد تتزامن . وقد تسيطر واحدة منهما لهدأ الأخرى دون
أن تكف عن النشاط - تماما - في نقد طه حسين . ولكن تظل كلتا الحركتين متجاورتين .
يشكل تجاورهما ثنائية لافتة . تفرض مشكلات مزدوجة في هذا النقد . وأغنى مشكلات
يقودنا طرفها الأول إلى نظرية الأدب . ويقودنا طرفها الثاني إلى نظرية النقد . ويقدر
ما نتأمل - مع الطرف الأول لهذه المشكلات - طبيعة الأدب ومهمته وأدواته . نتأمل - مع
الطرف الثاني - طبيعة النقد ومهمته وأدواته . ويقدر ما تفرض مشكلات الطرف الأول
مناقشة طبيعة العلائق بين الأدب من ناحية والمجتمع والأديب والقيم المشتركة للإنسانية من

ناحية ثانية ، تفرض مشكلات الطرف الثاني مناقشة طبيعة العلاقة التي تصل بين النقد والناقد من ناحية ، والتي تصل بين الناقد والعمل الأدبي من ناحية أخرى .

ومن السهل - بعد ذلك كله - أن نلاحظ أن فكر طه حسين النقدي يتحول - في عملية التطبيق - ليصبح عملية مزدوجة . يتبع قسمها الأول الرحلة القبلية من خارج العمل إلى العمل نفسه ، ويتبع قسمها الثاني الرحلة البعدية اللاحقة ، من العمل الأدبي إلى الناقد أو القارئ على السواء . ويصل بين هذين القسمين ، بل يرد ثانيها على أولها ، تشبيه المرأة الذي يخترل الجذر المشترك بينهما ، فيؤسس - بذلك - حركة الفكر النقدي ، كما يؤسس الطابع التوفيقى لبنائه . ولذلك قلت إن التشبيه عنصر تأسيسى فى الفكر النقدي عند طه حسين ، لأنه تشبيه يلخص القواعد التي تحكم هذا الفكر من ناحية . ويقودنا إلى فهم العلاقات بين مختلف العناصر المكونة له من ناحية ثانية .

ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى تماسك الصيغة التوفيقية التي ألفت بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، ستبينها تفصيلا فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن صيغة جذرية ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجذلى الذى يولد من المتناقضات مركبات جديدة ، تتجاوز التناقض وترفعه فى آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومى من ناحية ، والتجاور المكافئ من ناحية ثانية . أما التبسيط المفهومى فإنه يتوقف عند العبارات العامة من التصورات . فلا يتعمق جذرها المعرفى ، أو يؤصل تأصيلا حاسما طابعها الوظيفى . ولذلك نسمع - فى نقد طه حسين - عن « البيئة » و « العصر » - مثلا - كما نسمع عن « المجتمع » و « الحياة » . دون أن نكتشف فارقا حاسما . بين هذه الألفاظ ، التي لا تطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقترن بمفاهيم متأصلة . بل تطرح بوصفها دوال عامة . تشير إلى مدلول بالغ المرونة . أشبه بالهيولى التي تتجسد - فى كل حال - على نحو مختلف . يخضع إلى المناسبة التي يفرضها عمل أدبى . أو يقود إليها النقاش . بغض النظر عن التضارب .

ولا شك أن هذا التبسيط المفهومى يساعد - بشكل أو بآخر - على التجاور المكافئ بين العناصر المتضادة فى بناء الفكر النقدي . ولكن هذا التجاور لن يتحقق إلا بوسيلة ربط تجمع بين العناصر المتضادة . فتحقق هذا التجاور المكافئ . وتشبيه المرأة هو هذه الوسيلة . إنه

يصل - مكانيا - بين عناصر كثيرة متعارضة متضاربة ، مثلما يصل - بالقطع - بين عناصر متجاوبة ، وينقلنا التشبيه - على نحو ما هو عليه عند طه حسين - من هذا العنصر إلى ذلك ، بطريقة تحفظ لكل عنصر استقلاله التام وانفصاله الواضح . بحيث يبنى الفكر النقدي وتجاور عناصره المكوّنة - مكانيا - مثلما تبنى العلاقات وتجاور الحبات المترابطة في العقد ، فلا يجمع بين العناصر سوى خيط المرآة الذي يصل بين حبات مختلفة الحجم واللون ، ويضم عناصر متعارضة من التصورات .

وقد يحدث - في حركة الفكر النقدي - تركيز على هذا العنصر أو ذلك ، حسب السياق ، ولكن نادرا ما ينحل استقلال العناصر وانفصالها ، لتجاوب في علاقات كلية . تمكن الفكر النقدي من الرؤية الآتية للعلاقات المتبادلة بين العناصر المكوّنة للعمل الأدبي نفسه ، بل على العكس ، يتجزء العمل الأدبي إلى أجزاء يستجيب كل منها إلى عنصر مستقل من عناصر هذا الفكر .

ولذلك نواجه التجاور المكاني للعناصر المكونة للفكر النقدي معكسا على العناصر المكوّنة للعمل الأدبي ، فتختفي كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبي إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاورة مكانيا في الكتاب أو المقال . والمتعاقبة زمانيا - أحيانا - في الإجراء ؛ فيبدأ الدرس الأدبي بالحديث عن البيئة أو العصر . ويُنْتَى بالشخصية أو سيرة الأديب . ويُثَلَّث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظي يؤثر في الناقد . بعبارة أخرى . يتحول العمل الأدبي إلى أدراج ، تفرغ محتويات كل منها ، لملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل في فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ... الخ . مرة ؛ ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية ، ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبي ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية في عمليات إجرائية متجاورة . تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهي بمعانيه وألفاظه .

وعندما تبنى العناصر المكونة للفكر النقدي على هذا النحو يلزم - في حالة قراءتها ودرسها - احترام تجاورها المكاني . ودراستها على ما هي عليه . من خلال علاقاتها بالتشبيه الجذري ، وهو المرآة . تلك التي تصبح مرايا متعددة منفصلة . لكنها تظل مرايا متحاورة .

الهوامش

- (١) دور الكاتب في المجتمع ، بالفرنسية ، ترجمة فؤاد دواردة ، عالم الفكر ، العدد الثالث ، المجلد الحادى عشر ، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٠ ، ص : ٢١٩ .
- (٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٢٠٦
- (٣) حافظ وشوقى ، ص : ١٥٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٨ .
- (٤) كتب ومؤلفون ، ص : ١٣٩ - ١٤٠ .
- (٥) من لغو الصيف ، ص : ٧٠ .
- (٦) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٨ - ٩ .
- (٧) من لغو الصيف ، ص : ٨٣ .
- (٨) كتب ومؤلفون ، ص : ٦١ .
- (٩) المصدر السابق ، ص : ٦٦ - ٦٧ .
- (١٠) من بعيد ، ص : ٢٦١ .
- (١١) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٠٥ - ٣٠٦ .
- (١٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٧١ .
- (١٣) صوت باريس ، ص : ٤٩١ .
- (١٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١١٧ .
- (١٥) لحظات ، ص : ١٢١ .
- (١٦) من أدب التثيل الغربى ، ص : ١٦٩ .
- (١٧) على هامش السيرة ، ص : ٣٩٢ .
- (١٨) دعاء الكروان ، ص : ١٢ .
- (١٩) لحظات ، ص : ٣٣٢ .
- (٢٠) هذا هو أساس جهد ريتشارد رورتى في كتابه «الفلسفة ومرآة الطبيعة» انظر

Richard Rorty Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton University Press, 1980

- (٢١) هذا ما فعله محمود رجب - راجع «المرآة والفلسفة» حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، الحولية الثانية ، ١٩٨١ .
- (٢٢) صوت باريس ، ص : ٥٠٦ .
- (٢٣) رحلة الربيع والصيف ، ص : ١٠٦ .
- (٢٤) الحب الضائع ، ص : ١٢ - ٤٠ .
- (٢٥) شجرة البؤس ، ص : ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٣٧٥ - ٣٧٧ .

(٢٦) هناك قصتان - في الأساطير - عن نرجس Narcissus . أما القصة الأولى - وهي رواية أوفيد - فهي أكثرها شهرة وذيوغا . ويبدو فيها نرجس فتى جميلاً ، يتأهى على كل من عشقه من الذكور والإناث ، ومنهم Echo الحورية المرذدة للأصوات . ولكن بعض الحوريات ممن عذبن هوى نرجس المثأى عليهن ابتهلن إلى الربة نيميسس Nemesis ربة مذبذبة رامنوس ، كى تنتقم لمن من كبرياء معذبن نرجس . فدفعت به الربة إلى غدبر رائق ، حيث رأى حسن صورته منهكسة على صفحة الماء ، فوقع فى عشق صورته ، وفتى فيها حتى مات ، وتحول إلى زهرة جميلة ، تحمل قلباً زعفرانى اللون تنبثق منه وريقات بيض ، تحمى صوب الماء .

أما القصة الثانية الأكل ذيوغا - وهي رواية بوزانياس Pausanias - فيبدو فيها نرجس عاشقاً لأخت توأم تشبهه كل الشبه ، ولكن هذه الأخت تموت . ويمر نرجس - ذات يوم - على ينبوع رائق ، وينحى ليشرب ، فيلمح وجهه على صفحة الينوع ، فيظنه صورة أخته التى فقدها .

ولقد استغل عديد من الشعراء الإنجليز أسطورة نرجس فى شعرهم ، مثل شوسر ، وسبنسر ، ومارلو ، وميلتون ، وشيللى ، وكيتس .

ويقتزن اسم نرجس - فى التحليل النفسى - بـ «الترجسية Narcissism» - الحب المفرط للذات . ويمدها المحللون النفسيون بمثابة مرحلة مبكرة من التطور الجنسى النفسى للفرد Psychosexual development ، عندما تصبح الذات موضوعاً جنسياً أثراً له ، وذلك على أساس أن الاستغراق الكامل للذات فى نفسها هو الخاصية الأساسية للنمط الترجسى للفرد .

وقد أعاد جاك لاكان Jacques Lacan تفسير رمزية «المرأة» فى أسطورة نرجس - فى دراسته «مرحلة المرأة من حيث هى عامل تشكيل لوظيفة الأنا» - على أساس أن الأنا التى لا تخرج من نفسها ، لا تغلقها على ذاتها ، كى تحاول التعرف على نفسها من خلال آخر ، تظل أسيرة سجنها الذاتى ، مثلاً كان نرجس أسير صورته الجميلة حتى الموت والفناء . ولأن نرجس لم يهتم بشىء آخر فإن الأمر ينتهى به إلى أن يفقد نفسه ، تماماً مثلاً تققد الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها . راجع على التوالى : -

- أوفيد ، مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، ص : ١٢٤ - ١٢٩ .

J. E. Zimmerman, Dictionary of Classical Mythology, p. 172

James Drever, Dictionary of Psychology, p. 181.

- محمود رجب ، المرأة والفلسفة ، ص : ١٨ - ٢٢ .

(٢٧) دعاء الكروان ، ص : ٦٩ ، ١٩ ، ١٠٦

(٢٨) مرآة الضمير الحديث ، ص : ٥٤

(٢٩) جنة الشوك ، ص : ١٨

(٣٠) خصام ونقد ، ص : ٢٠ - ٢١

(٣١) أحاديث ، ص ٢١ .

(٣٢) راجع رفاة الطهطاوى ، المرشد الأمين ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص : ٥٢٩ .

(٣٣) مرآة الإسلام ص : ١١٥ .

(٣٤) راجع

M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and Critical Tradition, London 1977

(٣٥)

M. H. Abrams, Ibid, p. 47.

(٣٦)

Ibid, p. 32.

(٣٧) في تراثنا الفلسفي وعي واضح بهذه الحقيقة ، فقد وجه أبو حيان التوحيدى إلى مسكويه السؤال التالي : وما السبب في طلب الإنسان - فيما يسمعه ، ويقوله ، ويفعله ويرثيه ، ويرزى فيه - الأمثال ؟ وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من متأه ؟ وعلى ماذا قراره ؟ فإن في المثل والبرئيل والمثالة والتمثيل كلاماً راقياً وغاية شريفة . وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن التمثيل عملية ذهنية ، يتعرف العقل بواسطتها على ما هو أقل معرفة به عن طريق ما هو به أعرف ، فيقول والسبب في ذلك أننا بالحواس وإلنا لها منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقى إلى غيرها . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدثت بما لم يشاهده وكان غريباً عنده ، طلب له مثلاً من الحس ، فإذا أخطى ذلك أنيس به . وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض .. وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنساناً لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهده مثله لسأل عن من مثله ، وكلف من يتخبره أن يصوره له ... فأما المقولات فلما كانت صورها أطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تتكلم بمثال الحس إلا على جهة التقريب . صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوقة . والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلاً ، لتأنس به من وحشة الغربة ، فإذا ألقنا ، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال ، سهل حيثئذ عليها تأمل أمثالها . انظر المواميل والشوامل ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٣٨) راجع

J. M. Murry, Metaphor, in Countries of the Mind, 2nd series, London 1972, p. 2

(٣٩) راجع - مثلاً -

W. A. Shibles, Metaphor; An Annotated Bibliography and History, The Language Press, Wisconsin 1971.

(٤٠) جبر ضومط ، فلسفة البلاغة ص ٣٦ ، ٥٩ ، ١٢١ .

(٤١) راجع - لمزيد من التفاصيل - جابر عصفور ، الخيال المتعلق ، دراسة في النقد الإجمالي ، الأعلام ، بغداد ، آب ١٩٨٠ .

(٤٢) سليم خليل النقاش ؛ قوائد الروايات ، الجنان ، ١٨٧٥ .

(٤٣) إسكندر صيقل ، التمثيل ، المقطم ، سبتمبر ١٩٠٢ .

(٤٤) نقلا عن أحمد شمس الدين الحجاجي ، وظيفة المسرح المصري من خلال النقد ، الكاتب ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٥ .

(٤٥) مصطفى صادق الرافعي ، ديوان الرافعي ، ٣ / ٢ ، ٦ / ١ .

(٤٦) رفائيل بطي ، سحر الشعر ، ص ٨٥ .

(٤٧) رفائيل بطي ، سحر الشعر ص ٩٩ . وديوان حافظ إبراهيم / ١ / ١٢٥ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

(٤٩) المرجع السابق ، ص ١٩١ .

(٥٠) المنفلوطي ، مختارات المنفلوطي ، ص ١١٧ .

(٥١) محمد روعي الخالدي ، تاريخ علم الأدب ، ص ٢٦٧ .

(٥٢) إبراهيم المازني ، الشعر - غاياته ووسائله ، ٥ ، ٦ ، ٣٢ .

(٥٣) عاس العقاد . ابن الرومي . ص . ١ .

(٥٤) العقاد . الديوان . ص . ٢١ .

(٥٥) عبد الرحمن شكرى . ديوان شكرى . ص ٢١٠ . وتأمل مايرد في شعره من أبيات مثل

- وإنما الشعر مرآة لسانية
وهي الحياة فن سوء وإحسان
له القلوب كأقدار وحدلان
وإنما الشعر إحساس مما خفقت
[«شكوى شاعر» . ص . ١٦٥]

- إن القلوب عوافق
والشعر مرآة الحياة
تسطل في مسراتها
والشعر من نجاتها
[«الشعر» . ص : ٣٥٨]

(٥٦) العقاد . ديوان العقاد . ٣ / ١ .

(٥٧) المازنى . حصاد المشيم ، ص : ٢٠٣ - ٢٠٤ .

(٥٨) ميخائيل نعيمة ، الغريال . ص ١٥٨ .

(٥٩) ستندال ، الأحمر والأسود . ترجمة عبد الحميد الدواخل ومراجعة إبراهيم مذكور . ١ / ١١١ .

(٦٠) جى بوريللى ، احتجاعة الأدب ؛ حول إشكالية الانعكاس . فصول . القاهرة يناير ١٩٨١ . ص ٧٩

(٦١) ليتين ، فى الأدب والفن ، ترجمة يوسف حلاق . دمشق ١٩٧٢ . ١ / ٢٠٣ .

(٦٢)

Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, p 38

(٦٣)

P. Macherey, A Theory of Literary Production, p 119.

(٦٤)

Problems of Modern Aesthetics: Collection of Articles, p 32.

(٦٥) فاطمة موسى ، فى الرواية العربية المعاصرة ، ص ١٤١ .

(٦٦) محمود أمين العالم ، فى الثقافة المصرية ، ص ٣٦ .

(٦٧) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد ، ص ١٩٤ .

(٦٨) فيصل دراج ، البديل ، أيلول ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(٦٩) محمد ذكى أبى العلاء ، ص ٢٠ .

(٧٠)

Wallace Fowlie, The French Critic, p. 10.

(٧١) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٨ .

(٧٢) كانت كتابات تين وسانت ييف معروفة للقارىء العربى قبل انتظام طه حسين طالبا فى الجامعة المصرية . فلقد تحدث مجموعة من مثقف الشام ونقاده عن هذين الناقدين وغيرهما منذ بداية هذا القرن . وهذا قسطاكى الحمصى - على سبيل المثال - يذكر فى كتابه «منهل الورد فى علم الانتقاد» (١٩٠٧) نقد سانت ييف الذى كان له على النقد - فيما يقول - يد بيضاء يذكرها له التاريخ بالشكر والفخر مدى الدهر «فإنه قد أمعن فى البحث ودقق فى شرح ما انتقده من الكتب وأصحابها بفاية الاستقصاء فلم يكتف بالبحث عما فى تضاعيف السطور من الألفاظ وعما وراء ذلك من المعانى ، بل قد بحث عن الإنسان نفسه - أى الكاتب - وعن سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره . وعندئذ تحول

النقد من م مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتمتيش واكتشاف أسرار العوس وأنت تعلم أن من الأسرار ما يفض المرء بالاعتراف بها أو يغالط بها نفسه كيمص عيوب الأخلاق . فقد علمنا سانت بوف قراءة هذه الأسرار وذلك في مواضع لا يدور في خلد الكاتب أنه كشفها لنا « [١ / ٨٩ - ٩٠] وقد أشاد الحمصي كذلك بنقد تين الذي وسع - فيما يقول - النقد وأوضح حدوده . ويلخص قاعدة النقد عند تين بقوله « إن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر العوس البديعة . وعلى النقد أن يدقق البحث في ذلك . لأننا إما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه . وما نتلوه علينا العادات من تأثيرها . والأرياء من أفعالها في الأخلاق . فلا بد من تتبع تاريخ عصر الشيء المنقود . ومكانه . للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم . وآرائهم . وعلومهم . وعوائدهم . وعقائدهم . إلى غير ذلك من الدقيق إلى الخليل . ليكون النقد سليماً من شائنة الغلط » [١ / ١٥١]

(٧٣) لانسون . مهبج البحث في الأدب . ترجمة محمد مندور . ص ٢٣ . ٣١

(٧٤) لانسون . تاريخ الأدب الفرنسي . ترجمة محمود قاسم . ٢ / ٣٨٥

(٧٥) في الأدب الجاهل . ص : ٥٢

(٧٦) لانسون . تاريخ الأدب العرسى ٢ / ٣٩٠

(٧٧) في الأدب الجاهل . ص : ٥٣ - ٥٤

Wallace Fowhe, op. cit. p 13

(٧٨)

(٧٩) راجع أحمد ضيف . مقدمة لدراسة بلاغة العرب . ص ٩١ . ومن المفيد كل الإفادة أن يهتم واحد بالباحثين العارفين بالفرنسية بدراسة تطور الراءد اللانسوني في النقد العربي الحديث . ابتداء من العشرينيات - وربما قبلها - عند أحمد ضيف وطه حسين . ومرورا بالثلاثينيات عند طه إبراهيم في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » . ثم وصول هذا الراءد إلى أقصى مده في الأربعينيات . على يدي محمد مندور . على المستويين النظري والتطبيقي . بل على مستوى الترجمة ؛ إذ قدّم مندور أول ترجمة للانسون عام ١٩٤٩ . بعد تطبيق لمنهجه في الكتب التي أصدرها قبل ذلك . ولقد كان جهد محمد مندور بمثابة مقدمة لترجمة محمود قاسم لكتاب لانسون عن تاريخ الأدب الفرنسي . في محلدين عام ١٩٦٢ . ومن الشيق أن يقارن الباحث الذي يهتم بتطور هذا الراءد بين الأصول النظرية والتطبيقية عند لانسون وتحليلاتها العربية . ليرى طبيعة الإفادة وأعادها . وآثارها الإيجابية والسلبية المستمرة إلى الآن . ولعل ذلك يدفع من يطبقون مهبج لانسون - وما أكثرهم - دون معرفة بأصوله . إلى الإفادة مما وجه إلى هذا المنهج من نقد في الستينيات . على يدي البيويين . بما سمي بمعركة النقد الجديد . التي وصفها شيقا سيرجي دوبرفسكي . راجع

Serge Doubrovsky, The New Criticism in France, trans. by Derek Coltman, Chicago, 1973

(٨٠) راجع محمد حسين هيكل . في أوقات الفراغ . ص : ٢٠

(٨١) راجع محمد حسين هيكل . تراجم مصرية وعربية . ص . ٢٧٠

(٨٢) من حديث الشعر والنبر . ص ١٥٤

(٨٣) فصول في الأدب والنقد . ص ٩

القسم الأول | مرآيا الأدب

« الحياة الأدبية هي الخلاصة الفنية . وهي في الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطرت به الأمة العربية في حياتها العقلية والسياسية . وهي في الوقت نفسه الخلاصة والمرآة لألوان أخرى من الحياة لا تمس السياسة ولا تمس التفكير العقلي الحالص . »

مقدمة «فجر الإسلام»

مرآة المجتمع



«أفتظن أن شاعرا كأبي نواس يبلغ ما بلغ من الشهرة حتى يفتن به الناس في بغداد وغيرها من مدن العراق . وفي الشام ومصر حين يذهب إلى الشام ومصر . فيحفظون شعره ويتناشدونه ... إذا لم يكن أبو نواس لسائهم الصادق ومرآتهم الصافية؟» حديث الأربعاء

١ - المجتمع والأدب :

يؤكد طه حسين أن الظواهر الثقافية - ومنها الأدب - ظواهر اجتماعية أساسا . ذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التي ينتجها إلى عصره وبيئته . لن يصل بنا هذا التأكيد إلى شيء من العلاقة المعقدة بين البنية الفوقية والبنية التحتية . أو إلى حديث محدد عن العلاقة بين قوى الإنتاج وصلها باليدولوجية . تتوسط بينهما وبين الأعمال الأدبية . وإنما نحن إزاء لون من الحتمية الاجتماعية المبسطة . إذا صح هذا التعبير . وتتصف هذه الحتمية بآلية واضحة ، تربط بين كل معنى في الظواهر الثقافية وأى تغير في المجتمع . بحيث تبدو العلاقة بين الاثنين أشبه بالعلاقة بين الصورة في المرآة وموضوعها الموازي لها . كما تتصف هذه الحتمية بتبسيط بالغ ، فما نسميه الواقع الاجتماعي . ونرده إلى علاقات اجتماعية محددة . يمكن ضبطها ووصفها ؛ ليس له مقابل محدد عند طه حسين . بل نحن إزاء أوصاف عامة . نتحدث عن البيئة مثلاً ، وعلى نحو قد تعنى معه البيئة العوامل الجغرافية . أو الأدوات الإنتاجية ، أو علاقات الإنتاج . أو النظم السياسية . أو المناخ الفكري بوجه عام . بل قد تضيق دلالة المصطلح لتتجسد في الوضع العائلي للأديب . وقد تتسع هوناً لتلمح صلة هذا

الوضع العائلي بالوضع الطبقي العام . وقد تعنى البيئة كل هذه الأشياء مجتمعة . وما يقال عن البيئة يمكن أن يقال عن بقية المصطلحات . من مثل العصر . أو الحياة . أو المجتمع . أو ما أسماه طه حسين - في بداية حياته العلمية - «العلل الاجتماعية والكونية» .

والذى لاشك فيه أن التبسيط الواضح لمثل هذه المصطلحات كان يتجاوب مع المفهوم الآلى للعلاقة بين الظواهر الثقافية وأساسها المادى . وهو تجاوب يقوم على محاولة توفيقية تضم معطيات فكرية متعددة . وسنجد - في هذه المحاولة - إشارة إلى أرسطو الذى وصف الإنسان بوصفه حيوانا اجتماعيا . وإفادة من ابن خلدون الذى «آمن ... في الحقيقة بمبدأ الجبر التاريخي ولنا كل الحق في أن نعتبر أنه قد سبق مونتسكيو من تلك الوجهة»^(١) . ومحاولة للربط بين قوانين ابن خلدون وقوانين أوجست كونت عن «طبيعة الظواهر الاجتماعية»^(٢) . ومقارنة بين مقدمته و«روح القوانين» و«العقد الاجتماعى» لمونتسكيو وروسو . وسنجد في هذه المحاولة - أيضا - بعض الأفكار الأحدث التى ترجع إلى دور كايم أو سان سيمون . وهما مفكران يلتقيان في ذهن طه حسين - مع غيرهما - ليؤكد الجميع تطور المجتمع الإنسانى . وخضوع التاريخ إلى قوانين أساسية تحكمه . وإذا وضعنا إلى جانب هؤلاء مفهوم تين عن ثلاثية الجنس والبيئة والزمان . أدركنا وجها آخر من أوجه المحاولة التوفيقية في صياغة هذه الحتمية الاجتماعية .

ولقد تجلت هذه الحتمية . في البداية . من خلال «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤) . واستمرت بعد ذلك مقترنة - بدرجات مختلفة - بنوع من «الجبر في التاريخ» يلغى الفاعلية الإنسانية . صحيح أن درجة الإلغاء تقل تدريجيا مع تغير طه حسين وتنوع ممارساته . ولكن المنظور الآلى المرتبط بالحتمية يظل باقيا لايتنى وجوده . كما يظل «الجبر» موجودا بأكثر من شكل .

ولقد تحول الإنسان مع هذا «الجبر» إلى محصلة آلية لطائفة من العلل تحكم حركته . مثلما تحكم حركة كل شيء سواه . ومن الخطأ - كل الخطأ - فيما يقول طه حسين في «تجديد ذكرى أبى العلاء» أن ننظر إلى الإنسان نظرننا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . إن استقلال الإنسان أمر مستحيل استحالة المصادفة في هذا العالم الذى نعيش فيه . والحق كل الحق - فيما يقول طه حسين - أن هذا العالم يأتلف من أشياء يتصل بعضها ببعض . ويؤثر بعضها في بعض . فليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة . وعلة من جهة أخرى . ولذلك

فالإنسان بكل ماله من آثار وأطوار «نتيجة لازمة وثمره ناضجة ، لطائفة من العلل اشتركت و تأليف مزاجه وتصوير نفسه ، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان»^(٣) . وما ينطبق على الإنسان تعميمًا ينطبق على الأديب تخصيصاً ، فقد كان أبو العلاء - مثل غيره من الشعراء أو الأدباء - ثمرة من ثمرات هذه العلل «قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان . والحال السياسية والاجتماعية . بل والحال الاقتصادية . ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين ؛ فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه»^(٤) .

إن الإنسان - على هذا النحو - جزء من حركة التاريخ ، وحركة التاريخ حركة جبرية ليس للاختيار فيها مكان . ويعنى الجبر في التاريخ «أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة . وتنزل منازلها المتباينة . بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان . ولا يستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً»^(٥) . ويزترتب على هذا الفهم أن كل أثر مادي أو معنوي . وكل ظاهرة اجتماعية أو كونية ينبغي أن ترد إلى أصولها . وتعاد إلى مصادرها . وليست هذه المصادر والأصول إلا هذه العلل المادية والمعنوية التي تتحكم في حركة التاريخ ، كما تتحكم في ظواهر الحياة وفي مظاهر الأدب . ولذلك تشبه القصيدة الخطبة والرسالة . وتشبه كلتاها الحادثة التاريخية . من حيث هي نسيج من العلل «يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء»^(٦) .

وتقودنا الإشارة إلى الكيمياء - في هذا السياق - إلى قانون العلية الأساسي . ذلك القانون الذي ترتد إليه الحتمية الاجتماعية . وترتد إليه طبيعة الظواهر الثقافية . بوصفها معلولات تفضى إلى علتها . ولكن التشبيه بخضوع المادة لعمل الكيمياء يشير إلى تحولات تمر بها المعطيات داخل عمليات التفاعل الكيميائي التي تغير من عناصر المعطيات ذاتها . فهل ينطبق الأمر نفسه على الظواهر الثقافية ؟ وهل يمكن القول إن الظواهر الثقافية - رغم قيامها على قانون العلية - إنما هي ثمرة لتفاعل معقد لا يتسم بالثبات . بين عناصر تتحول عما كانت عليه في البداية . مما يعني أن الصلة بين الظواهر الثقافية وعللها ليست صلة مباشرة . أو بسيطة . وإنما هي صلة معقدة تقوم على دخول وسائط متعددة . تساهم في تعقيد عملية التفاعل ذاتها ؛ إن الأمر لا يبدو على هذا النحو عند طه حسين . ولا يلعب تشبيه الكيمياء - في هذا السياق - سوى دور يتصل بتأكيد قانون العلية الذي يدعم - بدوره - الحتمية الاجتماعية فحسب . أما فكرة التفاعل الذي يحول العناصر فإنها فكرة تتضاءل تحت سطوة الفكرة المقابلة

عن الحتمية التي تربط بين الظواهر الثقافية وعللها . في علاقة آلية . يوازي فيها المعلول علته دون تحول جذري . أو توسط أو تفاعل بين الطرفين .

وتعكس الظواهر الثقافية - مع هذه الحتمية - المراحل التي يمر بها المجتمع . فتمثل الأوضاع القائمة فيه . ويقال إن الآداب والآراء تصور الجماعة لأنها أثر من آثارها . وإن الأديب كائن اجتماعي . بل هو « أجدر الناس بأن يكون هذا الحيوان الاجتماعي الذي تحدث عنه الفيلسوف القديم »^(٧) .

قد يقول طه حسين - في سياق آخر - إن هذه الحتمية الاجتماعية تهون من الدور الفردي للأديب . ولاستطيع أن تفسر العنصر الجوهرى فى الفن . وهو مشكلة الفرد . فتعجز عن مواجهة السر المزدوج الذى يجمع بين العبقريّة الخاصة المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالفرد والاتجاه الأدبى المرتبط ارتباطاً مباشراً بالحتمية الاجتماعية^(٨) . ولكن طه حسين يتجاوز هذا التناقض الظاهر بتأكيد صيغة تقوم على تولّد العلل إحداها من الأخرى . وعلى نحو يوفق ظاهرياً بين الجبر الاجتماعى فى حياة الجماعة والجبر النفسى فى حياة الفرد . بحيث يصبح الجبر الأول علة للجبر الثانى . فيكون الأديب نفسه معلولاً لعلل اجتماعية تولّد - بدورها - عللاً فردية . تنعكس جميعها فى ناتج عمله الأدبى . وعلى نحو يمكن معه رد هذا الناتج إلى أصوله التى بتولد ثانياً عن أولها .

وبمثل هذا النحو من التفكير يمكن أن يقال إن الفرد قوة . قد تختلف عِظماً وضآلة ولكنها تظل قوة لها أثرها العظيم فى تكوين القوة الاجتماعية . فليس من المنطقى أن نعتبر الفرد كماً مهملاً . ولكن هذا الفرد لم ينشئ نفسه . وإنما هو أثر اجتماعى فى وجوده المادى والمعنوى . فليس المأمون - مثلاً - هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن . وإنما تلك فتنة أحدثها عصره . واندفع المأمون بحكم العلل الاجتماعية والكونية إلى أن يكون مظهرها . وينطبق القياس نفسه على شعر أبى نواس فى الجون . فالحقق - عند طه حسين - « أن أبى نواس لم يبتدع مذهبه ... ولم يتكلفه تكلفاً . وإنما عاش فى عصر وبيئة كانا يضطرانه إلى أن يرى هذا الرأى وينهج هذا النهج »^(٩) . إن الفرد ظاهرة اجتماعية . و« إذن فليس من البحث القيم العلمى فى شىء أن تجعل الفرد كل شىء وتمحو الجماعة التى أنشأته وكونته محواً . وإنما السبيل أن تقدر الجماعة وأن تقدر الفرد . وأن تجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما . وفى تعيين مال كليهما من أثر فى الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعية والسياسية المختلفة »^(١٠) .

إن هذه الصيغة التوفيقية تظل قائمة في كتابات طه حسين ، وهي تعمل عملها لتبقى
العلل الاجتماعية في موضع الصدارة ، وتحوّل العلل الفردية إلى معلولات لها إلى حين . ولذلك
يقول طه حسين في « قادة الفكر » (١٩٢٥) :

« إن هذه الآداب والآراء على اختلافها وتباين فنونها ومنازعتها ظواهر اجتماعية
أكثر منها ظواهر فردية : أي أنها أثر من آثار الجماعة والبيئة أكثر منها أثراً من آثار
الفرد الذي رآها وأذاعها. »^(١١)

ثم يعود طه حسين ليؤكد الأمر نفسه في « خصام ونقد » (١٩٥٥) حيث يقول :

« الشاعر والكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده . ولو استطعت لقلت إنه
لا يستمد شخصيته من شخصه وحده . وإنما يستمد أكثر منه وأكثر شخصيته من
أشياء أخرى ليس له حيلة فيها . وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها كل ما نلظن من
التأثير . وأكاد أقول مع القائلين إن الفرد نفسه ظاهرة اجتماعية . فهو لم يأت من
لا شيء وإنما جاء من أسرته أولاً . ولم يكده يرى النور حتى تلقته الحياة الاجتماعية
فصورته في صورتها وصاغته على منالها وأخضعته لمؤثراتها التي لا تحصى . فنعصر
الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس إلا أن يمتاز هذا الفرد . وامتيازه نفسه يرد في كثير
من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التي أنشأه. »^(١٢)

وتبدو العلاقة بين الأدب وبقية الظواهر الثقافية - في سياق هذه الختمية - علاقة
وثيقة . إذ يعكس الأدب - كبقية الظواهر الثقافية - شيئاً خارجه . قد يكون هذا الشيء
المنعكس هو الحياة المادية أو الحياة المعنوية . ولكن هناك - في كل الأحوال - صورة تنعكس
عما هو خارج الظواهر الثقافية ذاتها . ولذلك تتحدد لاستخدام تشبيه المرأة في وصف هذه
الظواهر - بما فيها الأدب - وظيفته الدالة التي تتصل بطبيعة العلاقة بين ظواهر الثقافة المختلفة
وما تمثله . أو تصوّره .

ويبدو أن طه حسين اقترب من هذا الفهم أثناء دراسته في الجامعة المصرية (١٩١٠ -
١٩١٤) على يدى مجموعة من المستشرقين . ويبدو أن لكارلو نالينو - تحديداً - أثراً بارزاً في
هذا الجانب . إذ يقول طه حسين عن دروسه :

« لأول مرة تعلمنا أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه لأنه إما أن يكون

صدي من أصدائها . وإما أن يكون دافعاً من دوافعها فهو متصل بها على كل حال . وهو مُضَوَّرٌ لها على كل حال . ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا درست الحياة التي سبقته فأثرت في إنشائه . والتي عاصرته فتأثرت به وآثرت فيه ،^(١٣)

وإذا تركنا « الجبر التاريخي » الذي يقابلنا - بشكل مباشر - في « تجديد ذكرى أبي العلاء » إلى « قادة الفكر » . وجدنا أن الفلسفة - مثل الأدب - مرآة تعكس المجتمع الذي أنتجها . لذلك كانت فلسفة السوفسطائيين « مرآة صادقة لحياة اجتماعية كانت تنكر كل شيء في نفسه ، ولا تعترف إلا بشيء واحد هو المنفعة الفردية »^(١٤) . وكما كانت فلسفة سقراط وأفلاطون « مرآة تمثل » الحياة الاجتماعية في عصرهما . كانت فلسفة أرسطاطاليس « ممثلة لهذا العصر الذي عاش فيه تمثيلاً صحيحاً »^(١٥) . وإذا قلنا كيف يمكن أن تكون فلسفة السوفسطائيين وفلسفة سقراط مرآة لحياة اجتماعية واحدة رغم تعارضها ، أو تكون فلسفة أرسطو وأفلاطون تمثيلاً لحياة اجتماعية واحدة . رغم اختلاف كل فلسفة عن غيرها ، ومن ثم عكسها لجوانب مغايرة عن الجوانب التي تعكسها الأخرى ؟ قالت كتابات طه حسين إن القاعدة واحدة ، وإن كل فلسفة تمثل جانباً دون آخر من حياة اجتماعية واحدة ، فالأمر أشبه بازدهار شعر الزهد وشعر المجون في القرن الثاني للهجرة ، يعارض كلاهما الآخر ، لكن كليهما ينشأ عن المصدر الموحد الذي نشأ عنه غيره ، فالحياة الاجتماعية ليست قطاعاً واحداً ، بل قطاعات متعددة . تنعكس بأشكال متعددة . في ظواهر ثقافية متعددة . ولذلك تظل القاعدة قائمة ، ويظل المبدأ المحرك للانعكاس متمثلاً في الطبيعة التأسيسية لتشبيه المرآة . وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يؤكد طه حسين أن « رسائل إخوان الصفا » تمثل الحياة العقلية لعصرها مثلما تعكس الحياة السياسية « فهي مرآة تنعكس فيها هذه الحياة السياسية انعكاساً مباشراً »^(١٦) .

وما يقال عن الفلسفة . في عمومها . يقال عن التاريخ ؛ فالتاريخ ليس عرضاً لمجموعة عشوائية من الأحداث تخضع للمصادفة . وإنما هو تعاقب حتمي لأحداث ترتبط ارتباطاً عالياً . ولكن يمكن لأحداث التاريخ - في هذا السياق - أن تتحول لتصبح صوراً تتعاقب بتعاقب المجتمعات في علاقاتها المتباينة ، فيغدو التاريخ « مرآة للأمم » نفهم منها ما خضعت له الأمم من ألوان النظم المختلفة ، وما نتجت عنه هذه النظم من علل مختلفة .^(١٧)

ويشبه الدين التاريخ والفلسفة - في هذا السياق - فهو مرآة لحياة من يعتقونه .

صحيح أن الأدبان لها رسالتها الإنسانية التي تتجاوز من أنزل عليهم الدين . لكن لها - مع ذلك - جوانب ترتبط بالمجتمع الذي أنزل فيه الدين من ناحية . وترتبط بتفسير المجتمعات لهذا الدين وممارسة شعائره من ناحية أخرى ، فالدين - في النهاية - مرآة لحياة من يعتقدونه . ولذلك كان « الدين في لورد تجارة رابحة ولكنه في بريطانيا والإلزاس مرآة صادقة لقلوب مؤمنة خاشعة »^(١٨) ، ولذلك كان القرآن الكريم - في جانب منه - « مرآة الحياة الجاهلية » ، بل « أصدق مرآة للعصر الجاهلي »^(١٩) فهو « أصدق تمثيلاً للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي »^(٢٠)

وإذا تركنا الدين إلى بقية الظواهر واجهنا مبدأ العلية نفسه ؛ بل يستمر المبدأ ليبرر اللغة التي تصبح - بدورها - عاكساً يعكس المجتمع من ناحية ، والفرد من ناحية أخرى . ولذلك كانت اللغة مظهراً من مظاهر التاريخ « ومرآة لحياة الأمة »^(٢١) ، فهي « مرآة الأطوار المختلفة التي يتقلب فيها المتكلمون »^(٢٢) ، وتعنى « المتكلمون » - في هذا السياق - الفرد والمجتمع ، على السواء ، مما يجعل اللغة « مرآة حياتنا »^(٢٣) من ناحية ، ومرآة حياة الفرد وصورة صادقة له من ناحية أخرى . إن اللغة « مرآة الحس والشعور ، والعقل والقلب »^(٢٤) ، وهي تعكس صاحبها مثلما تعكس مواقفه ، فإذا افترضنا - مثلاً - أن طه حسين مفكر يتخذ موقفاً وسطاً بين ما يسميه القديم والجديد فلا بد أن تكون لغته انعكاساً لهذا الموقف ، لسبب يجده طه حسين عندما يقول :

«أرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . ولن تكون لغتي مرآة صادقة
لنفسى إذا كانت لديمية جداً أو حديثة جداً . وإنما هي مرآة صادقة لنفسى إذا
كانت مثل وسطاً بين القديم والحديث ، »^(٢٥)

ويتمدد الانعكاس الكامن وراء كل هذه المقارنات بالمرآة - عند طه حسين - ليشمل المؤسسات الاجتماعية نفسها ، فتصبح وزارة المعارف - مثلاً - « مرآة صافية ، أو قل إنها مرآة كدرة للحياة السياسية في مصر ، فلها في كل يوم رأى إذا تغير الوزير في كل يوم ، أو إذا اقتضت ظروف السياسة أن يغير الوزير رأيه في مسألة من المسائل »^(٢٦) .

هكذا نجد أنفسنا - في مرات كثيرة - نواجه تشبيه المرآة ، يتكرر ملحاً على ارتباطه بهذه الحتمية التي تصل بين الظواهر والمؤسسات من ناحية وبين أشكال الحياة الاجتماعية من ناحية

أخرى . ويقودنا التشبيه - في كل مرة - إلى علاقة بين طرفين ، ثانيها صورة تنعكس عن أولها ، فنرجع - دائماً - من الصورة إلى أصلها ، وقد يكون هذا الأصل مادياً مرة أو فكرياً مرة أخرى ، لكنه يرتبط - في كل المرات - بمجتمع ، يتكون من أفراد ، وينطوي على نسيج من العلل ، تنتج ظواهر هي معلولات لها ومرايا في الوقت نفسه .

وما ينطبق على الظواهر الثقافية ينطبق على الأدب ، لأن الأدب واحد منها ، يخضع لما تخضع له من قانون أساسي يجعلها انعكاساً لشكل أو أكثر من أشكال الحياة الاجتماعية . صحيح أن مصطلح الحياة غامض في هذا السياق ، ولكنه مصطلح مرتبط بإطار التفكير العام عند طه حسين . وهو تفكير فيه من آثار الفكر الاشتراكي المثالي ما يجعله يرد الظواهر الثقافية إلى أساس آخر كما من وراءها ، ولكنه يتوقف عند هذا الحد ، فلا يفهم هذا الأساس على نحو محدد صارم ، بل على نحو توفيقى يتمثل في توليفة متعددة العناصر ، فيصبح الأدب - شأنه شأن التاريخ والفلسفة والدين واللغة والمؤسسات - مرآة تمثل مجموعة من الحقائق المستقلة ، تصدر عن المجتمع ، أي العلة النهائية في العملية الأدبية ، وعن الفرد ، المنتج المباشر لهذه العملية .

وإذا نظرنا إلى العملية الأدبية - من منظور المجتمع - قلنا - مع طه حسين - إن الأدب عموماً «مرآة لعصره وبيئته»^(٢٧) ، والشعر خصوصاً «مرآة حياة ... البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام»^(٢٨) . ويترتب على ذلك مبدأ مهم يرتبط بالدرس الأدبي ، ويتصل بالاستجابة التاريخية التي تحدثت عنها من قبل ، وأعني مبدأ يؤكد معه طه حسين أننا إذا أردنا أن نتخذ لعصر من العصور «صورة صادقة» فلا بد من الرجوع إلى الشعراء والكتاب لأنهم «يمثلون الجماعة حقاً»^(٢٩) ، ولأن «الحياة الأدبية هي الخلاصة النقية ، وهي في الوقت نفسه المرآة لكل ما اضطربت به الأمة العربية في حياتها»^(٣٠) . ولن يوجد شيء يصور الأمة العربية أصدق تصوير كالشعر العربي الذي هو «مرآة حياة هذه الأمة»^(٣١) .

ويطرح طه حسين - عند هذا المستوى - تمييزاً مهماً بين الصورة التي تعكسها مرآة الأدب والتاريخ السياسي بمعناه الضيق . لقد أدى الخلط بين الاثنين - فيما يرى طه حسين - إلى إغفال المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في الأدب . وتحول الأدب إلى مجرد تابع للسياسة بمعناها الضيق . وكأنه ظل من ظلال الخلفاء . والحق - فيما يرى طه حسين - أن هناك فرقاً بين المؤرخ السياسي والمؤرخ الأدبي . وإذا جاز للأول أن يؤقت قيام الدولة العباسية - مثلاً -

بسنة اثنتين وثلاثين ومائة للهجرة ، فليس يصح للمؤرخ الأدبي أن يجعل هذه السنة مبدأ حياة جديدة للأدب ، لأن الظاهرة الأدبية تمتاز بأنها أشد ماتكون استعصاء على من يريد التدقيق في حصرها وتحديد وقتها . إذ إنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها مع البعض الآخر ، ويغالب بعضها البعض الآخر . و« من هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الأدبية ممثلة تلك المقدمات التي اشتركت في إظهارها . وتلك المقدمات نفسها نتائج علل أخرى . ومن الظاهر أن حركة الحياة الأدبية ، وانتقالها من طور إلى طور . واستبدالها شكلاً بشكلاً ، كل ذلك يجري خلف ستار لا تخترقه إلا أبصار الباحثين الجوّدين . بينما الحوادث السياسية تظهر واضحة لكل باحث ، ولا يخفى إلا ما انبعثت عنه من العلل والأسباب » . (٣٢)

ويرجع تعقد الظاهرة الأدبية - على هذا النحو - وتميزها عن الحوادث السياسية بمعناها الضيق ، إلى أن الصور التي تمثلها مرآة الأدب لا تعكس الحوادث السياسية في ذاتها ، أي لا تعكس موت خليفة وتولى آخر ، أو سقوط دولة وقيام دولة أخرى فحسب ، بل تعكس - بالإضافة إلى ذلك - العلل والأسباب التي تصنع هذه الحوادث . ولذلك لا توازي مرآة الأدب - في تغيرها - حركة هذه الحوادث في ذاتها بقدر ما توازي مراحل التحول الاجتماعي الأساسية التي تصنعها ، والتي يمثل تعاقبها التاريخ الحقيقي للأمة العربية . ويعنى ذلك أن مرآة الأدب لا ترتبط في وجودها أو عدم وجودها بأنظمة الحكم السياسي الفردي ، كما أنها لا تتطابق - فيما تعكسه - مع موت خليفة وتولى آخر ، وإنما تتطابق مع مراحل التحول الاجتماعي الأساسية .

وإذا كان الشعر العربي - في مجمل تاريخه - مرآة شاملة تعكس مراحل التحول الاجتماعي ، فإنه في كل مرحلة من المراحل مرآة خاصة - أو مرايا خاصة - تعكس المرحلة المتميزة التي أنتجته ، على الأقل في جانب أو أكثر من جوانبها . صحيح أننا لا يمكن أن نلتمس الجوانب الدينية والاقتصادية والاجتماعية للحياة الجاهلية من الشعر الجاهلي ، بسبب ما في هذا الشعر من انتحال لا يجعل منه مرآة صافية صادقة تماماً للعصر الجاهلي (٣٣) . ولكن الموثق الصحيح من هذا الشعر يمكن أن يمثل لنا بعض جوانب هذا العصر ، فيطلعنا على بعض صورته .

وما يقال عن الشعر الجاهلي يمكن أن يقال عن غيره من الشعر عبر مراحل التاريخ العربي . ولذلك كان الغزل في بادية نجد ، في القرن الأول للهجرة ، « مرآة صادقة لطموح

هذه البادية إلى مثلها الأعلى في الحب من جهة ، ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تختص أهل مكة والمدينة من جهة أخرى» .^(٣٤) وإذا تركنا بادية نجد إلى مدن الحجاز قابلنا شعر عمر ابن أبي ربيعة الذي كان «مرآة للحياة الاجتماعية الحجازية في القرن الأول للهجرة» ، و«مرآة لنفس المرأة الحجازية وحياتها بوجه عام» ، و«مرآة لنفس عمر ومظهراً لشخصيته ومثالاً لقوة حسه ودقة شعوره» .^(٣٥) وما يقال عن الشعر في القرن الأول للهجرة يمكن أن يقال عن غيره من القرون ، فلم يتخذ الناس من أبي نواس ، في القرن الثاني للهجرة ، مثلاً يكلفون به أشد الكلف إلا لأن أبا نواس كان «مرآة للعصر الذي كان يعيش فيه ، أو مرآة ، إن شئت ، للون من ألوان الحياة في العصر الذي كان يعيش فيه»^(٣٦) .

وما ينطبق على الشعر القديم ينطبق على الأدب الحديث عموماً . قد لانجد مرآة صادقة للعصر في كثير من شعر حافظ وأضرابه من شعراء الإحياء ، لأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يعيشون عصرهم ويصورونه في شعرهم ، بل كانوا مقلّدين للشعر القديم «فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء» .^(٣٧) ولكن «ليس من شك في أن حياتنا الحديثة قد وجدت من أدبنا الحديث مرآة صادقة تصورها أحسن التصوير وأدقه وأعظمه حظاً من إمتاع العقل وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع»^(٣٨) .

ويمكن - في داخل المساحة الممتدة للأدب الحديث - الإشارة إلى الأدب البدوي الشعبي في الجزيرة العربية «من حيث إنه مرآة صافية لحياة الأعراب في باديتهم»^(٣٩) . ويمكن الحديث عن الشعر الصادق لحافظ إبراهيم من حيث هو «مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه»^(٤٠) ، والحديث عن كتابات عبد العزيز البشري من حيث هي «أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال»^(٤١) . ويقال مثل ذلك عن مسرحيات عزيز أباظة خصوصاً «شهر يار» التي نجد فيها «مرآة صادقة لآلام الناس وآمالهم وحياتهم كلها ما ظهر منها وما بطن»^(٤٢) ، أو يقال عن مسرحية محمود المسعدى - «السد» - لأنها «مرآة للبطولة التونسية في مقاومة الاستعمار الفرنسي»^(٤٣) .

وما يقال عن الأدب العربي يمكن أن يقال عن الآداب الغربية الحديثة . خصوصاً عندما يؤكد طه حسين إعجابه بقصص مولير - على سبيل المثال - لأن هذه القصص «كانت مرآة صافية لحياة الناس وما يكون لهم من الأخلاق وما يصدر عنهم من الأقوال والأفعال»^(٤٤) . أو يؤكد إعجابه بالأدب الأمريكي لأنه «مرآة رائعة لحياة ليست أقل منه روعة» . فهو «مرآة

لهذا الشعب [الأمريكى] ولكل ما اكتنفه واختلف عليه من المصاعب والخطوب» (٤٥)

إن تشبيه المرأة ، في كل هذه النصوص السابقة ، مرتبط بهذه الحتمية الاجتماعية التي أشرت إليها في أول الفصل . ومن التبسيط المخل أن نقول إن هذه الحتمية هي التي أدت إلى استخدام التشبيه ، ومن التبسيط - أيضاً - أن نقول إن التشبيه هو الذى قاد إلى هذه الحتمية . إن كلا منهما يفضى إلى الآخر ، كما أن كليهما يعمل على تحديد الآخر وتأسيسه . ولذلك يتكرر التشبيه ، بوصفه عنصراً تأسيسياً ، ليحدد العلاقة التي تصل بين كل الظواهر الثقافية - بما فيها الأدب - وأشكال الحياة الاجتماعية المختلفة ، فيؤكد صلة الأدب بأصل خارج عنه . على نحو يجعل من الأدب نفسه مرآة للمجتمع .

وبقدر ما يؤكد التشبيه - في هذا السياق - جانباً من طبيعة الدراسة الأدبية ، عندما تقرن دلالاته بنوع من الاستجابة التاريخية للأعمال الأدبية ، يؤكد التشبيه جانباً من طبيعة الأدب نفسه . وأعنى الجانب الذى يجعل الأدب عاكساً لحياة اجتماعية قائمة قبل إبداعه ، فيرتبط الأدب بهذه الحياة ارتباط المعلوم بعلمه . هذا الارتباط العلى يودى - في النهاية - إلى نتيجة لازمة تتصل بتغير المعلوم بتغير علته . ومادام الأدب - المرأة يعكس الحياة الاجتماعية ، ومادامت الحياة الاجتماعية نفسها تتغير من عصر إلى عصر ، فلا بد أن يتغير الأدب بتغير هذه الحياة . لأن كل تغير في الأصل ينعكس في صورته ، ولذلك لانواجه مرآيا ثابتة في الأدب ، بل مرآيا متغيرة بتغير الحياة التي تعكسها . والفرق بين مرآة عمر بن أبي ربيعة ومرآة أبي نواس - من هذا المنظور - هو الفارق في الغزل الذى كان على حال في عصر فتحول إلى حال آخر في عصر مغاير . ولكن مهما كان التغير الحادث في مرآيا الأدب بتغير موضوعها فإن علاقة هذه المرآيا بالأصل تظل ثابتة . وسنعود إلى فكرة التغير هذه تفصيلاً في الفصل الثالث ، أما في هذا الفصل فمن المهم أن نتوقف عند مبدأ العلية الذى ينطوى عليه التشبيه ، من حيث تمثيله للعلاقة بين الأدب والمجتمع .

إن علاقة الانعكاس التي تربط بين الأدب والمجتمع ترجع إلى حقيقة مؤداها : « أن الأديب . مهما يكن أمره . كائن اجتماعى لا يستطيع أن ينفرد ولا أن يستقل بحياته الأدبية . ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس . فكان صدى لحياتهم ، وكانوا صدى لإنتاجه . وكان مرآة لما يذيع فيهم من رأى وخاطر . وما يغذوهم من هذه الآثار الأدبية على اختلاف ألوانها» (٤٦) .

ولاشك أن هذه الحقيقة تنطوي على مفارقة لافتة : إن إنتاج الأديب - من ناحية - صدى لحياة الناس فهو مرآة لهم . ولكن هؤلاء الناس يتحولون - من ناحية ثانية - ليصبحوا صدى لإنتاج الأديب عندما يتلقونه . فهم مرآة له . ومعنى هذا أن مبدأ العلية الذي يحكم علاقة الأدب بالمجتمع مبدأ متحول . ينقلب فيه المعلول ليصبح علة بنفس الدرجة التي تنقلب بها العلة لتصبح معلولاً . ولذلك يبدو الأديب صدى لحياة الناس ، ويبدو الناس صدى لإنتاجه . وتشبيه الصدى - في هذا السياق - يقودنا إلى مجال صوتي ، قد يختلف عن المجال البصري للمرأة ، ولكن كلا المجالين يلتقيان جذرياً في علاقة العلة بالمعلول ، تلك التي تحكم الصلة بين الصوت والصدى ، مثلما تحكم الصلة بين الموضوع وصورته في المرآة . لنقل إن المجتمع هو الأصل الصوتي لما ينتج من صدى عند الأديب . ولكن سرعان ما يعود الأديب فيتحول إلى أصل صوتي لما يحدث من صدى في المجتمع . وإذا كان المجتمع ، في الحالة الأولى ، علة للصدى الناتج عند الأديب . فإن هذا المجتمع ينقلب فيصبح معلولاً في الحالة الثانية .

هذا الوضع المتميز للعلاقة بين الطرفين يقودنا إلى طبيعة العلاقة نفسها ، وما تقوم عليه من مفارقة لافتة ذات دلالة . ذلك لأننا إزاء علاقة تقوم على التبادل ، أشبه في وضعها بوضع المرايا المتقابلة ، حيث تنعكس صور الأولى في الثانية ، مثلما تنعكس صور الثانية في الأولى . لكن الانعكاس لا يتوقف عند مجرد التبادل المكاني ، وإنما يمتد لينطوي على ما يلازمه من تبادل التأثير والتأثير . هذا الانعكاس المزدوج في تبادله ، يكشف عن الطبيعة الاجتماعية للعملية الأدبية من حيث مصدرها ، ومن حيث آثارها التي تحدثها في المجتمع ، ويقدر ما تؤكد هذه الطبيعة أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يحدث إلا بعد تأثر بالمجتمع فإنها تؤكد أن هذا الإنتاج لا يمكن أن يتحقق إلا بعد تأثير في المجتمع .

ومن الممكن اختزال هذا الوضع المتبادل في فكرتين متوازيتين : أولاًهما أن المجتمع يصنع الأديب الذي يصنع ، بدوره ، العمل الأدبي . وثانيتهما أن الأديب يصنع العمل الأدبي الذي يساهم ، بدوره ، في صنع المجتمع . ومحصلة الفكرتين هي هذه الصيغة التي تتضمن أن الأديب مصنوع وصانع ، علة ومعلول . ولكن العلاقة بين الفكرتين ، في هذا الوضع ، علاقة تجاور وليست علاقة تركيب . وعلاقة التجاور تقوم على تعاقب في الزمان ؛ فالمجتمع يصنع - أولاً - الأديب ؛ على أساس من هذه الحتمية التي تلغى الفاعلية الإنسانية ،

غير مرة . ثم يعود الأديب فيساهم - ثانياً - في صنع المجتمع . مما يؤكد الفاعلية الإنسانية . ويلغى الجبر الآلى في التاريخ . وإذا كان التجاور يكشف عن التوفيق . فإن التعاقب يكشف عن التناقض . فيكشف التناقض - بدوره - عن خلل في الصيغة . ما لم تعتمد منطقاً مخالفاً . يرفع التناقض بين الفكرتين . بعملية جدلية تحتويها معاً في تركيب جديد .

وتمثل إشكال الصيغة التوفيقية في هذا الوضع المتجاور المتعاقب الذى لايفارقها . والحق أننا - على عكس ما نطرحه صيغة طه حسين - لسنا إزاء حالتين متعاقبتين في الزمان . بحيث يؤثر المجتمع . في الأولى . تأثيراً يلغى فاعلية الفرد الأديب . ثم يؤثر الفرد الأديب - في الثانية - تأثيراً يتضاءل أمامه المجتمع ؛ وإنما نحن إزاء وضع واحد . تقوم العلاقة بين طرفيه على جدل مترامن ، إن صح التعبير ، وليس على مجاورة متعاقبة ؛ ذلك لأن المجتمع يعبر عن نفسه في الأفراد وبالأفراد ، والأفراد يختارون أنفسهم في مجتمعهم وعن طريقه في آن . أى أننا إزاء علاقة بين طرفين حقاً ، ولكنها علاقة لاتنسم بالتعاقب ، أو التجاور ، وإلا انطوت على تناقض لايجل ، وإنما علاقة تنسم بالآنية ، وتقوم على جدل بين الطرفين (المجتمع - الأديب) بحيث يوجد الطرفان معاً في نفس الوقت ، ويتحولان معاً خلال الجدل ، ولكن وجودهما وتحولهما لايمكن إدراكه بفكر يجزئ الظاهرة الأدبية ، حين يوفق بين تفسيراتها المتعددة ، بل يفكر يفتش عن الكلية التركيبية لهذه الظاهرة ، ويفسرها بمفهوم مبدؤه أن الكل ، مهما كان ، يختلف في طبيعته عن مجموع أجزائه ، وأن الجزء لا يكتسب أبعاده إلا داخل الكل . ولكن الإشكال الذى نطرحه صيغة طه حسين يمكن أن يُفصّل بطريقة أخرى جزئية ، وذلك عن طريق التعاقب الذى يلغى بعض العناصر السابقة في التجاور ليؤكد عناصر لاحقة ، لاتمثل عائقاً في صياغة الفكر التوفيقى . إن الفكر ، هنا ، يبدأ بالفكرة الأولى ، وهى أن الفرد نتاج لحنية اجتماعية ، يصبح فيها الأدب انعكاساً ، أى مرآة ساكنة للمجتمع ؛ ثم يترك الفكر هذه الفكرة ، لينتقل إلى الثانية ، وهى نقيضها ، فيؤكد - بالتعاقب لا الجدل - أثر الفرد في المجتمع ، ويثبت طبيعة أدبه كمرآة متحركة ، يصبح المجتمع ذاته صدى لها . ولكى لايمثل التناقض عقبة ، يتغافل الفكر عن الفكرة الأولى ، بل يحذفها ، وهو يمتضى إلى الثانية ، لا من حيث جدلها مع الأولى ، بل من حيث مجاورتها ، التى لاتمثل عقبة أمام التعاقب . وعندئذ يبدو وضع العلاقة المتبادلة بين المجتمع والأدب وضعاً تجميعياً ، للجزء فيه علاقة مستقلة عن الأجزاء . ولأبأس لو أكد طه حسين مع الفكرة الثانية ما يعد مناقضاً مع ما أكده في الفكرة الأولى .

ومن اليسير - عندئذ - أن تُنسى الحتمية الاجتماعية ، عن تأثير المجتمع في الفرد ، ليحل محلها ، في حركة التعاقب ، دور الفرد الأديب في التأثير على المجتمع . ويزداد الأمر يسراً لو افترض طه حسين أن مطالعة المجتمع لصورته في المرأة التي تعكسه ، والتي هي من صنعه ، تؤثر فيه فتعيد صنعه ، فهي - أولاً - صدى له ، وهو - ثانياً - صدى لها ، وبذلك ينحل إشكال وضع العلاقة من حيث الظاهر . لكن التناقض الكامن في الوضع نفسه لم يحل .

٢ - الأدب والمجتمع :

إن الأديب ، فيما يقول طه حسين ، لا يصوّر نفسه وحدها ، وإنما يصور جماعة من معاصريه ، وهو من هذه الناحية مشارك في الحياة ، و«مرآة للعصر الذي يعيش فيه ؛ ذلك لأن تجارب الآخرين وأحداث حياتهم تمر من خلال أدبه ، فتخرج مُصَوَّرَةً له وهم في نفس الوقت . قد يكون هذا الأدب الذي ينتجه الأديب أكثر ذاتية في حالة الشاعر الغنائي ، الذي يعبر عن نفسه على نحو مباشر بطريقة أو بأخرى ، وقد يكون أكثر موضوعية في حالة القصص والكاتب المسرحي ، حيث يخفى كلاهما وراء أحداث وشخوص الرواية والمسرحية ، ولكن هذه الذاتية وتلك الموضوعية لا تمثل كلتاهما سوى فوارق كمية لا تلغى الجذر الكيفي الذي يصل بين الأديب والمجتمع .

ومهما تحدثنا عن الذاتية في الشعر والموضوعية في المسرح والرواية فإن كل أنواع الأدب تشترك في تصوير الحياة الاجتماعية وتمثيلها . بل إن شخصية الشاعر الغنائي كثيراً ما تختفي أمام شخصية قومه . «أكان شعر الأخطل ، مثلاً ، «مرآة لحياته الفردية أم ... مرآة بني تغلب ؟» «إن الكثرة الغالبة من شعره تتخطى جانبه الفردي إلى هذا الجانب الاجتماعي الذي يتصل بقومه وعلائقهم»^(٤٧) . وما يقال عن الأخطل يقال عن كثير غيره ، فالأصل العام ، عند طه حسين ، هو أن الأديب كائن اجتماعي لا يستقيم أمره إلا إذا اشتدت الصلة بينه وبين الناس . «وإذن فلا يكون الأدب أدباً حتى يصور حياة الناس ، وليس في الأرض أدب إلا وهو يصور حياة أصحابه»^(٤٨) . وإذا جاز أن يوجد الفرد الذي يفكر لنفسه ، ويستكشف لنفسه ، حقائق الأشياء ، فليس من الجائز أن يوجد الفرد الذي يصور خواطره وآراءه ، وهو لا يريد بهذا التصوير إلا نفسه . إن الأديب ، باختصار ، لا يعيش إلا بالآخرين ، ولا ينتج إلا للآخرين ، ولذلك فأدبه منهم وإليهم ، فهو صدى لهم وهم صدى له .

ومن المحقق ، فيما يقول طه حسين ، أن بعض الأدباء يجذعون أنفسهم ، فيعتقدون أنهم لا يكتبون لأحد غير أنفسهم ، وأنهم لم يريدوا أن يذيعوا ما كتبوا ، ولكن أكثر الأدباء ، بل الجميع في الحق ، ينتجون للناس قبل أن ينتجوا لأنفسهم ، أو على الأقل ينتجون لأنفسهم وللناس ، فالإنتاج الأدبي مشاركة متصلة بين كاتب وقارئ . ولولا هذه الحقيقة ما أمكن لكاتب أن يحدث أى صدى في معاصريه .

إن تأثير المعاصرين به مرتبط بما يروونه في إنتاجه من صور حياتهم بجوانبها المتعددة . وكلما زادت رؤيتهم لأنفسهم وحياتهم في إنتاجه زاد إقبالهم عليه وتأثرهم به ، بل إن قوة الأدب أو ضعفه مرتبطة ، عند طه حسين ، بهذه الصلة بين الأديب والمجتمع ، يقوى الأدب إذا ألح على تصوير المجتمع « وكان مرآة لحياة الشعب حقاً » . ويضعف الأدب حين يكف عن هذا التصوير ، فيصبح « مرآة فاترة راكدة » . ولذلك « كان أدبنا العربي حياً قوياً حين تضامن مع الحياة الواقعة ، وكان فاتراً متهاكاً حين اضطرت الظروف إلى الاعتزال »^(٤٩) .

هذا المنحى من التفكير يفضى ، لاشك ، إلى طرح مجموعة من الأسئلة عن الوظيفة الاجتماعية للأدب ، ومن ثم عن أهميته في حياة المجتمع . لنقل إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة متبادلة ، تتبادل فيها العلة والمعلول المكان والتأثير . ولكن يبقى السؤال عن مدى ما يفيد المجتمع من رؤية صورته في مرآة ولماذا يرتبط الناس - ابتداءً - بالأديب الذى يصورهم ، هل لأنه يصورهم فحسب ؟ أم لأنه « لسانهم الصادق ومرآتهم الصافية »^(٥٠) ؟ وما معنى اللسان الصادق والمرآة الصافية ؟ أيعنى كلاهما تبنى الأديب وجهة نظر مجموعة من الناس . أم يعنى مجرد تصويره لهم تصويراً واضحاً صافياً ، لا يضيف شيئاً إلى ما هم عليه ، ولا يشوه مظهرهم كما هم فيه ؟ وإذا كان إنتاج الأديب صدى لما يذيع في الناس من رأى أو خاطر . ألا يعنى هذا تبعية منه لهم ، ومن ثم عدم القدرة على التأثير في حياتهم ؟ وإذا كان الأمر كذلك . وقلنا - مع طه حسين - إن الأدب يقوى عندما يصبح مرآة لحياة الجماعة حقاً ، وعندما تشعر الجماعة بأن هذه المرآة تعكس حياتها في صفاء وجلاء ، ألا يعنى هذا أننا إزاء لون من عشق الذات عند الجماعة يدفعها إلى الإعجاب بصورتها التى تطالعها في المرآة . كما يطالع نرجس صورته المنعكسة على صفحة الماء ؟ أم أننا - فى النهاية - إزاء لون من المعرفة بالذات . تكتسبها الجماعة عندما تطالع صورتها الصافية الصادقة فى مرآة الأدب ؟ وهل يمكن أن تكون

هذه المعرفة - أخيراً - ذات طبيعة أخلاقية تتصل بتوجيه السلوك الجماعي ، صوب مجموعة من القيم الأخلاقية تنطوي عليها القيمة المضافة لصورة المرأة ؟ إن كتابات طه حسين تؤكد - في جانب منها - أن المجتمع الذي يعجب إعجاباً نرجسياً بصورته في مرآة الأدب مجتمع منغلق على نفسه ، راض بما هو عليه ، لم يصل إلى مرحلة التأمل التي ترادف الوعي المحدد بالذات . ولن يجد هذا المجتمع صورته التي يعجب بها - على هذا النحو - إلا إذا كان الأديب مجرد ترجمان سلبي يذعن للمجتمع في كل ما يصور ، فيصبح مجرد صدى له . وتنطوي مرآة هذا الكاتب «الترجمان - الصدى» على مدلولين متداخلين - في هذا السياق - يتصل أولها بالجمود ، فلا تقدم مرآته سوى صور هامدة ، لا تكشف عن تأثر ، فتفقد كل القدرة على التأثير . ويتصل ثانيها بالتسطح الذي يرتبط بخلو صور المرأة من القيمة المضافة ، فلا تنطوي على مغزى أخلاقي أو خبرة معرفية .

وعند هذا المستوى يميز طه حسين بين نوعين من الأدباء . الأديب الصدى الذي يذعن للمجتمع ، فيكون ترجماناً سلبياً ، أو يتجاوز ذلك إلى تملق المجتمع ، وتصوير ما ترضى عنه الجماعة ، ويروقها . ويلبي مطالبها الزائلة . وإذا أعجب المجتمع بمثل هذا الأديب فإنما يعجب المجتمع بنفسه ، « يعجب بصورته التي يراها في المرآة »^(٥١) . وعندئذ يغدو الأدب وسيلة مراوغة تخدع المجتمع عن نفسه . فلا تمكنه من إدراك حقيقته ، بل تغرقه في لون من الزجسية ، أو عشق الذات . لا يصحبه أي تعرف على الذات . أو أي تحول موجب في سلوكها . فيتحول الأدب إلى وسيلة لتزييف الوعي .

وعلى التقيض من ذلك . الأديب المؤثر الذي لا يقبل أعراف المجتمع . بل يتمرد عليها ، عندما يصور المجتمع . أو بعض جوانبه . كما يراها . بكل مثاليها ونواقصها . ليدفع المجتمع إلى الوعي بها والتحول عنها . وقد يعكس هذا الأديب صوراً يضيق بها المجتمع أكثر مما يعجب . وقد تسبب هذه الصورة للمجتمع صدمة حادة . لأنها تلفته إلى مالم يكن يلتفت إليه . وقد ينكر المجتمع أمثال هذه الصور . وقد يقسو المجتمع على الأديب بسبب هذه الصور . ولكن المجتمع يتوقف عندها - على كل حال - وقفات قد تقصر أو تطول . لكنها تنطوي على استجابات متباينة . تتحول إلى أثر إيجابي . لأنها بداية اكتشاف وتعرف . ومساهمة مؤثرة في نقي الوعي الزائف . ويقترن الاكتشاف والتعرف - في هذا السياق - بالجانب الإيجابي لصور المرأة . حيث تنطوي هذه الصور على بعد معرفي مؤثر ، يضيف إلى

وعى الجماعة بذاتها . بل يسهم في تشكيل هذا الوعي . فيصبح التعرف المصاحب لتأمل صور المرأة مقدمة للفعل الخلاق . وبعثا على التغيير نحو الأفضل .

ومعنى ذلك أننا نواجه نوعين من المرايا يرتبطان بنوعين من الكتاب ونوعين من الأدب امرأة تُزَيَّف وعى الجماعة بذاتها . ومراة تجدد وعى الجماعة بهذه الدات . والتنائية القائمة بين هذين النوعين أقرب إلى الثنائية التي وصفها عبد الرحمن شكرى بقوله :

وبعض المرائى خادعٌ غير ناصحٍ يواجه وجهاً منك بالحسن والبشر
ولكن منها صادقاً غير كاذبٍ يُريك الذى قد بت تخفيه فى الصدر^(٥٢)

أما المرأة الأولى فتقترن . عند طه حسين . بالجمود والتسطح . كما تقترن بالتعتم والكدر ، والمخادعة وعدم الدقة والكذب . وتقترن أخيراً بالفردية المغرقة أو الأثرة . أما المرأة الثانية فتقترن بالصفاء والصقل والوضوح . كما تقترن بالدقة والصدق . والأمانة والنصح . وترتبط أخيراً بنكران الذات والإيثار . والتعارض بين هاتين المرأتين تعارض معرى وأخلاقى . ذلك لأن المرأة الأولى قرينة المعرفة الكاذبة . لأنها لا تمتل ما هو واقع . ولا تطابق ما هو قائم ، ولا تصور - من تم - العناصر المتأصلة فى الموقف . فتقترن بالكذب لعدم انصافها بالأمانة فى النقل ، وتقترن بالتشويه ، لأنها تعفى على الحقيقة ، فلا تقدمها كما هى . مهما كانت الحقيقة مؤلمة أو موجهة . إن صورها - بعبارة أخرى - تقدم ما يزَيَّف وعى الجماعة . ولكن أثرها السلبي لا يتوقف عند ذلك فحسب ، بل يمتد ليحدث آثاراً ضارة فى سلوك الجماعة . ومن البديهي أن تنتج المعرفة الزائفة وعياً زائفاً ، يولد استجابات سلوكية منحرفة . أو مشوهة . أما المرأة الثانية فإنها تعكس ، بسبب ما تتصف به من أمانة ودقة وصفاء . صوراً صادقة بالمدلول المعرفى والأخلاقى . ولا تنطوى هذه الصور على تشويه للواقع . بل على تصوير أمين له . فتكسب القدرة على التمثيل الذى يغدو مثلاً يُضرب على المستوى الأخلاقى . والتمثيل الذى يغدو مثلاً صادقاً على المستوى المعرفى . ولأنها لا تشوه الواقع فإنها تركز الأنظار عليه فتدفع إلى اكتشاف ما فيه من سلب وإيجاب ، لتطور الموجب وتنقى السالب . ولأنها تتسم بالأمانة فإنها تعدى من يتلقاها ، فتنتقل الصفة منها إليه ، لتؤسس - ضمناً - استجابات سلوكية موجبة :

والتعارض بين هاتين المرأتين أشبه بالتعارض التقليدى بين الجسد والروح . وبين العمل والهوى . وكما يؤدي تجاوب الجسد مع الهوى إلى معرفة كاذبة وأخلاق منحرفة . تؤدي المرأة

الأولى إلى نفس النتيجة . وكما يؤدي تجاوب العقل مع الروح إلى معرفة صادقة وسلوك متزن تؤدي المرأة الثانية إلى الوعي المجدد والأخلاق السليمة . وتكتسب هذه المرأة الثانية صفات التجاوب الموجب بين العقل والروح فتتحول - في بعد من أبعادها الدلالية - لتصبح بمثابة الضمير الذي يزع النفس عن الهوى ، ويرد المجتمع إلى الحق . فيكشف ما ينطوي عليه أفرادها . وما تقوم عليه علاقاته .

وليس من المصادفة أن يرتبط أحد المجالات الدلالية للمرأة - في كتابات طه حسين - بالضمير . حيث تتوقف الذات أمام صورتها ، مراجعتها لها . ومنتقبة عما فيها من عيب أو قصور . في فعل من أفعال المواجهة . تقوم به الذات في لحظة توحد . لا يطاؤها مؤثر خارجي يزيّف اللحظة . أو يحولها إلى لحظة إعجاب زائف . وعندئذ تصبح « المرأة » قرينة تلك اللحظة المعرفية التي تجتلي فيها الذات حقيقتها ، وأيا كانت هذه الحقيقة . فإنها لا بد أن تثمر وعياً يضاف إلى ما سبق من وعى الذات بنفسها . وتولد استجابات تمثل تحولاً أخلاقياً في المنحى السلوكي لهذه الذات .

ومن هذا المنظور تبرز بعض العناصر التراثية المرتبطة بهذا المجال الدلالي للمرأة . فقد قال بعض الحكماء : « ينبغي للعبد أن ينظر كل يوم في المرأة . فإن رأى صورته حسنة لم يشنها بقيح فعله . وإن رآها قبيحة لم يجمع بين قبح الصورة والفعال »^(٥٣) . إن هذا العنصر التراثي يقودنا - فيما يقود . إلى عنصر تراثي آخر يرتبط ببعض الوظائف الدلالية للمرأة عند الصوفية . حيث ترتبط المرأة بالقلب والروح . ارتباطها بكشف الغطاء عن النفس . وتلقى المعرفة الحدسية عن اللوح المحفوظ . في وضع من أوضاع التقابل بين القلب (= المرأة) واللوح المحفوظ (= المرأة) . فاذا قُابلت - فيما يقول الغزالي - مرآة بمرآة أخرى حلت صور ما في إحداها في الأخرى « وكذلك تظهر صور ما في اللوح المحفوظ إلى القلب إذا كان فارغاً من شهوات الدنيا »^(٥٤) . وما يربط بين هذين العنصرين التراثيين معا . هو هذا المجال الدلالي الذي يربط المرأة بعملية واحدة . هي المعرفة العقلية التي تنبع . في قول الغزالي المتصوف . من تجلّي عالم اللوح المحفوظ في القلب ، أو انعكاسه على النفس . في لون من الكشف يفسر بعض الآيات الكريمة « فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد »^(٥٥) .

ومن الممكن أن يتجاوب هذان العنصران التراثيان مع عناصر أخرى من الأدب العربي . ذلك لأن عملية تعرف العبد على قبح فعّاله أو حسنّها في مرآة ذاته . وما ينتج عن

هذه العملية من آثار . يذكر كلاهما - بأكثر من وجه - بصورة دوريان جرى في قصة أوسكار وايلد . حيث تتحول صورة البطل المرسومة في اللوحة . وتزداد قبلاً كلما ازدادت آثامه . «وقد أراد أوسكار وايلد . فيما أظن . أن يصوّر تأثير الندم على ما يقترف من الآثام في بعض الضمائر والنفوس . فلم تكن هذه الصورة إلا مرآة لضمير دوريان جرى . رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة»^(٥٦) .

هذا التفسير لقصة أوسكار وايلد هو تفسير طه حسين نفسه . وبنص كلماته . وإن دل على شيء فإيما يدل على تجاوب عناصر تراثية مع عناصر من ثقافة غربية . ليتشكل من تفاعل سياقاتها سياق جديد . يحدد هذا البعد الدلالي المرتبط بقدرة المرآة على الكشف . وملازمتها - في بعض مجالاتها الدلالية - لحركة الوعي التي تنفصل فيها الذات المدركة عن نفسها . في تأمل تصبح معه الذات ذاتا وموضوعاً في آن . وكأن قسماً من الذات يتأمل في مرآته القسم الآخر . فينتج عن هذا التأمل تعرفاً على كلا القسمين على السواء . بل يأتي التعرف مثقلاً بصدمة الوعي المجدد الذي يحدث تحولات حادة في المنحى السلوكي لأفعال الذات .

هذا البعد الدلالي للمرآة يلحظه المتمعن في الأعمال القصصية لطه حسين واصحها وضوحه في كتاباته النقدية . إن المرآة التي يتوقف أمامها بطل «أديب» (١٩٣٥) تشبه المرآة التي يتوقف أمامها بطل «ضمير حائر» - نشرت أولاً في «جنة الحيوان» (١٩٥٠) - ثم في «بين بين» . (١٩٥٢) - كلتاهما «مرآة الضمير» التي تتكشف على صفحاتها النفس . حيث يتكشف الغطاء عن الذات فيصبح بصرها بنفسها حاداً فأذا . بل تدرك نفسها - كموضوع - في لحظة وعي قاسية . تغير من المنحى السلوكي تغييراً جذرياً . يقول البطل للراوى في «أديب» .

- «أعلم أن لدى من الوقت ما يكفي للنظر في المرآة لأرى هذه النفس التي أحب وأكره أن أراها» .^(٥٧)
- «ومع ذلك فإني لأنظر الآن في المرآة أمامي فأستكشف ما في وجهي وخلق من الدمامة والقيح» .^(٥٨)
- «نظرت إلى المرآة فرأيت . ثم استحييت . ثم بكيت» .^(٥٩)
- أنظر في المرآة فأرى نفسى منكورة بشمة وأخجل منها حين أنظر إليها» .^(٦٠)

إن المرأة ، في مثل هذه النصوص ، تمثل الضمير . ومن ثم فهي تمثل لحظة الوعي الحادة التي تجتلي فيها ذات البطل - «أديب» - حقيقتها المؤلمة . بكل ما فيها من قبح ودمامة . قد لا تثمر هذه اللحظة الحادة تحولاً موجباً في المنحى السلوكي لأديب . بل لعلها تقوده إلى مزيد من اليأس ينتهي به إلى الانتحار العقلي . ولكنها ، على الأقل . كشفت له الغطاء عن حقيقة نفسه ، وجعلته يعي ماهو عليه ، رغم ما تنطوي عليه حركة هذا الوعي من مفارقة حادة وألم مبرح ، ودمار ذاتي . يذكر ، من بعض الوجوه فحسب . بدمار بعض أبطال سارتر المحاصرين بين المرأة والسكين ، فيما يقول بعض النقاد .^(٦١)

ومانجده في «أديب» نجده في «ضمير حائر» حيث يبدو الضمير واضحاً من العنوان . وحيث تنكشف القصة عن مواجهة أخرى بين ذات البطل وحقيقتها أمام المرأة . لينكشف الغطاء عنها ، فيبصر البطل حقيقته ، ونسمع :

- «من الحق عليه أن يسأل هذه المرأة التي تعود أن يسأها دائما والتي تعودت أن تصدق دائما» .^(٦٢)
- «لم تكذ عينه تبلغ المرأة حتى ارتدت عنها مذعورة . ثم عادت إليها مشفقة . وارتدت عنها وقد نقلت إلى قلبه ذعرا يبلغ الملح» .^(٦٣)
- «لم يرف المرأة وجهه . وإنما رأى أفتح وجه يمكن أن يكون الله قد خلقه . وأبشع منظر يمكن أن يمتحن الله به الناس أو القرود» .^(٦٤)
- «وقد ألقى نظره إلى المرأة فارتدت عينه مذعورة . ثم عادت إلى المرأة مشفقة . ثم ارتدت وقد حملت إلى قلبه جزعاً وهلعاً . وإذا هو يجاهد ليحبس صبيحة قد سمت أن تخرج من حلقه فتملاً الغرفة من حوله» .^(٦٥)
- «فأصبح يتحدث إلى امرأته وإلى خاصته بأن هذا الوجه القبيح الذي كان يراه في المرأة لم يكن وجهه . فوجهه مازال جميلاً رائعاً . وإنما هو امرأة ضميره . لأن ضميره بشع دميم» .^(٦٦)

والإشارة في سياق «ضمير حائر» إلى صورة دوريان جراي لأوسكار وايلد إشارة واضحة مباشرة ، ولكن الأوضح أن طه حسين يستبدل بالصورة في اللوحة المرسومة الصورة في المرأة ، فيكرر - في «ضمير حائر» - نفس البعد الدلالي الذي سبق أن ألح عليه في «أديب» ، وبين العمليين فارق زمني يصل إلى أكثر من خمسة عشر عاماً . ولكنه . وهذا هو المهم ، يجعل راوي القصة - في «ضمير حائر» - يخبر البطل بقصة دوريان جراي . فيمكنه

من أن يعرف سر بشاعة صورته في المرأة فيدرك أنها ليست سوى بشاعة ضميره
إن المصلة بين «مرآة الضمير» - على هذا النحو - و«مرآة الأدب» صلة وثيقة ،
فكلاهما تقع في مجال دلالي واحد ، يتصل بحركة الوعي المفاجئة ، التي تتم تحت سطوة مواجهة
حاددة ، تتكشف فيها الحقيقة على نحو مباغت . ولعل هذا هو السبب الذي جعل طه حسين
يختتم قصته «ضمير حائر» بهذه الفقرة اللافتة التي يقول فيها الراوي :

«لغني لم أكشف لصاحبي عن نفسه الغطاء . أستغفر الله . ماذا أقول . ؟ وهل يزيد
الكتاب على أن يكشفوا للناس عن نفوسهم الغطاء ؟ .» (١٧)

وهي فقرة تمثل التجاوب الأخير لعناصر متعددة في مجال دلالي واحد . ولعل الإشارة
النهائية ، في الفقرة ، إلى دور الكتاب في كشف الغطاء عن النفس تذكرونا ، مرة أخيرة ،
بالعناصر التراثية التي تتحول ، هنا ، وبخاصة بعض الدلالات المضمنة للآية «فكشفنا عنك
غطاءك فبصرك اليوم حديد» لترتبط بدور مرآة الأدب في الكشف عن الحقائق أمام أعين أفراد
المجتمع .

ولذلك فإن النقطة بين «مرآة الضمير» في الأعمال القصصية لطله حسين و«مرآة الأدب»
في كتاباته النقدية نقلة أشبه بالنقطة من أحد وجهي العملة إلى وجهها الآخر . إنها النقطة من
الفردى إلى الجماعى حيث يتحول الأديب الفرد إلى ضمير للمجتمع ، فيقدم له صوراً مباغتة ،
يحتل فيها المجتمع حقيقته ، فيتعرف على مايسوءه أو يروقه ، وفي كلا الحالين يتعرف على
جوانب من ذاته لم يكن يعرفها ، أو لم يكن يتوقف عندها .

وعندئذ يمتزج الجانب المعرفى الذى تنطوى عليه القيمة المضافة لصور المرأة بالجانب
الأخلاقي ، وعلى نحو يتجاوب فيه كلاهما تجاوباً يبرر الدافع الأساسى وراء كتاب طه حسين
«جنة الشوك» ؛ ذلك لأن الكتاب يتحول إلى أهاج اجتماعية ، تهدف إلى مواجهة الآخرين ،
أعنى مواجهة أشبه بمواجهة الضمير ، حيث يواجه الكاتب الجماعة بما ليس منه بد ، بإمكانها من
التعرف على حقيقتها ، رغم مافى الحقيقة من إيلام . وهكذا تتحول كل أهاجى الكتاب إلى
مرايا أشبه بمرآة «أديب» وبطل «ضمير حائر» ، ولكنها مرايا يقدمها كاتب يتحدثى الجماعة
بالكشف عن حقيقتها ، وبدل أن يواجه الفرد ذاته أمام المرأة يواجه المجتمع كله نفسه أمام
المرايا .

ولذلك يقول الطالب الفتى - في «جنة الشوك» - لأستاذه الشيخ : «لقد سمعت منك ولكننى لم أفهم عنك ، وإنك لتحدثنى بالألغاز منذ حين ، فإذا تعنى وإلام تريد؟» فيقول الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى :

«...ماعليك أن تفهم شيئاً وتغيب عنك أشياء ! إنما هى مرايا تنصب للناس .
فلينظر فيها من يشاء وليعرض عنها من يشاء . وربما كان الإعراض عنها خير من النظر فيها . فقد ينظر فيها من يجب الاستطلاع مثلك ليسوءه ما يرى لأنه يرى نفسه» .^(٦٨)

إن مرآة الأدب ، فى هذا المجال الدلالى ، ضمير المجتمع الناصح الصادق ، ذلك الضمير الذى يكشف عن المجتمع الغطاء ، دون خداع أوزيف ، فى لحظة مواجهة ثمر الوعى الذى هو مقدمة للتحويل ، رغم ماقد يسببه الوعى من ألم . وعلينا أن نتذكر - فى هذا السياق - «مرآة الغربية» تلك التى ترتبط بالكاتب المبتكر المؤثر ، الذى يعجب الجمهور به لأنه غريب فد ظهر قوياً أقوى من الجمهور .^(٦٩) إن مصر - فيما يقول طه حسين - فى أمس الحاجة إلى هذا الكاتب وإلى مرآته ، لأنها يرتبطان بالنصح والأمانة ، ولاينطقان إلا حقاً ، فلا يخفيان شيئاً مما يقع ، على عكس المرايا الخادعة التى تخادع مصر عن نفسها . «مصر غريبة فى هذا العالم المعاصر ترى نفسها فى مرايا ... ليست صادقة ولاناصحة ، فهى تعيش فى نور هو أشبه شىء بالظلمة ، لاثكاد تعرف من أمر نفسها شيئاً»^(٧٠) وعندما تنق مصر هذه المرايا الزائفة ، المعتمة ، تفتح السبيل أمام مرآة الضمير الناصحة ، لتجتلى حقيقتها ، فترى صورتها كأدق ماتكون ، وتحدثها هذه المرآة عن أمرها كله بالحق الذى لاشك فيه :

«وما أضل الشعب الذى ليست له هذه المرآة ... لا لشيء إلا لأن أديباه قد قنعوا
من العيش بأنهم يعيشون» .^(٧١)

ولايمكن أن يكون الأدب - المرآة - فى هذا المجال الدلالى شيئاً سالباً ، من حيث أثره فى حياة المجتمع . إن له وظيفته المعرفية والأخلاقية التى تنطوى عليها القيمة المضافة لصوره . ويقدر مايدفع الجانب المعرفى إلى مزيد من الوعى الجدد ، فإن هذا الوعى يتجلى فى آثار أخلاقية ، تنعكس فى سلوك المجتمع كله ، عندما تتمثل الطليعة القارئة صور الأدب - المرآة ، وتصدر عنها فى سلوكها . وهكذا تتحدد أهمية الأدب وتتجلى الأبعاد الإيجابية لمهمته الاجتماعية ، فيصبح «مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب ، يرى فيها الشعب نفسه فيجب

منها مايجب ويغض منها مايبغض ، ويدفعه حبه إلى العاس الكمال . ويدفعه بغضه إلى العاس الإصلاح» (٧٢) .

٣ - الالترام والحرية :

إن الكمال والإصلاح اللذين يهدف الأءب إلى تحقيقها فى المءمع ، يعنى كلاهما أن الأءب مسؤل عما يكتبه لكن مسؤليته هذه يءءدها ضميره الذى هو ضمير المءمع الكاشف والموجه . ونحن نعود ، هنا ، لنواجه الئنائية بين المءمع والأءب من زاوية المسؤلية الأءبية أو الالترام . ومن الواضح أن هذه المسؤلية تأخذ شكل ئنائية أخرى . هناك - من ناحية - مسؤلية الأءب إزاء ضميره الذى يءحكم فى أءبه . وهناك - من ناحية ئانية - مسؤلية الأءب إزاء المءمع الذى يتوجه إليه . ويءنو الءعارض واضحا بين الناحيئين حين نقءر - مع طه حسين - الءعارض القائم بين الءصائص الءائية للأءب وطبيعة المءمع ، كما يفهمها طه حسين ، بوصفها كيانا جمعا يفقد الفرد فيه أكثر مايميز فرءيته . وإذا كانت ءصائص الأءب تقءرن بالسعى إلى الكمال ، وعدم الرضا عما هو كائن ، والقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء ، والءءس فى الءقاط المعنى والءلالة ، والئبؤ بما سبءرب عليه سلوك المءمع من نءائج فءجعل منه - هذه الءصائص - ضميرا كاشفا لءقيقة المءمع وموجها لءركته ، فإن ءصائص الجماعة فى المءمع تقءرن بلون من الءسطح ، والآلية ، والءضوع إلى الأهواء الءى الءعارض مع العقل .

ولاشك أن هذا السياق الءءيد للءلاقة بين الأءب والمءمع يءناقض مع الءتمية الاءتماعية الءى ءءءنا عنها فى أول الفصل . ولكن هذا الءناقض نءيجة طبيعية للءجاور المكاى بين عناصر مءضاربة فى الصيغة الءوفيقية . وماءامت الصيغة الءوفيقية لاءعالج طرفى الءلاقة - المءمع والأءب - معالمة تركيبية ، الءح على الوءءة الءءلية بينها ، فإن هذه الصيغة لاءء أن ءءهى إلى عزل كل طرف عن غيره من ناحية ، وءءرس كل طرف فى ءعاقب الءعارض مع طبيعته كعنصر فاعل فى كلية آنية من ناحية ئانية . ولءذلك ءءرس الصيغة الأءب من زاوية ءمبيله للءطرف الأول ، أى المءمع ، فىصءح الأءب - كما رأينا - مرآة للمءمع ، ويصءح الأءب سءينا للءبر الاءتماعى الذى يلغى فاعليته ، ءم ءعود الصيغة فءءرس الأءب من زاوية آءاره الاءتماعية . وعندئء يءءنى الءبر الاءتماعى ، والءتمية الاءتماعية ، ويءضءم ءور

الفرد الأديب في مواجهة المجتمع المثلقي ، ويقترن الأدب بمرآة الضمير التي تكشف الغطاء عن المجتمع ، ويقترن نشاط الأديب بلون من الحرية تفصله - كما سنرى - عن حركة المجتمع ، بل عن حركة التاريخ .

وعندما تنبني الصيغة على هذا النحو من المجاورة التي تقوم على التعاقب فإن التناقض يصبح نتيجة طبيعية يلزم عنها انقلاب الوضع بين طرفي العلاقة . وكأننا لسنا إزاء مرآة تعكس وضعا واحدا من زاويتين مختلفتين ، بل إزاء مرآتين تعكسان موضوعين متباينين . وإذا كانت المرآة الأولى من هاتين المرآتين تعكس المجتمع فحسب ؛ لأن صورها مدينة في وجودها لموضوعاته ، ولأنها لا تتغير من هذه الموضوعات . فإن المرآة الثانية توجه وتقود ؛ لأنها تنقل خبرة وتخلف صدمة ؛ ولأنها تضيئ على ماتقدمه معنى ودلالة . من خلال عملية تحسين وتقبيح سنناقشها فيما بعد .

ومادنا في سياق هذه المرآة الثانية - مرآة الضمير - فإننا في سياق طرف قد أصبح فاعلا بعد أن كان منفعلا . ولكن تحول هذا الطرف من حال المفعولية إلى حالة الفاعلية . لايحفظ استمرار عنصر أساسي يجعل الطرف هو هو في الحالتين . بل ينطوي التحول على انقلاب جذري . ليكتسب الطرف - في حالته الثانية الجديدة - صفات ليست استمراراً لعنصر كان في الحالة الأولى . بل يكتسب صفات مغايرة ، نواجه معها مسؤولية الأديب عن التأثير في المجتمع . ولكن تأثير الأديب - في المجتمع - لا يتم بسهولة . إن المجتمع الذي صار معلولا ، بعد أن كان علة . يتأني على الأديب المؤثر . فلا يستجيب له ، إلا بعد مغالبة أشبه بمغالبة الضمير للهوى .

قد يسعى المجتمع إلى الأديب . مثلما تتوجه الذات إلى ضميرها لتجتلي مافيه ، ولكن المجتمع قد يطلب من الأديب أن يخادعه عن حقيقته . مثلما تسعى الذات إلى مخادعة الضمير ، حين تريد الهرب من حقيقتها . وقد يتجاهل المجتمع الأديب وأعماله ، بل يفر من هذه الآثار ويسكتها رغم قيمتها ، مثلما يفر الفرد العاصي من ضميره ويسكته . فتموت هذه الأعمال ، ولكن إلى حين . إذ تبعث من جديد في مجتمع آخر ، يعي قيمتها فينطلق مغزاها الخُلقي . وليس هذا بغريب عند طه حسين . فمن الأعمال الأدبية ما يحدث قبل أوانه « فلا يلتفت إليه أحد . ولا يحفل به أحد ، ثم يمضي الزمن وتتعاقب الأجيال ، ويحجّل إلى الناس أن هذا الأثر

الأدبي قد مات ، بعد أن عمّر وقتاً قصيراً أو قد ولد ميتاً . ولكن الزمن يمضى والأجيال تتعاقب . وإذا هذا الأثر الأدبي قد استرد حياته ، أو استقبل حياته ، بعد أن حان حينها وآد أوانها ، وإذا هو يملأ القلوب والضمائر والعقول ، ويوجّه أجيالاً من الناس إلى كثير من الخير»^(٧٣) . ولذلك كله تمثل العلاقة بين الأديب والمجتمع علاقة بين طرفين غير متجانسين ، فتقوم - في هذه السياق الجديد - على هذه الثنائية المتعارضة بين ما يريده كل طرف من الآخر .

إن العلاقة بين الطرفين - في هذا السياق - علاقة تقوم على الاتصال (الواهي) والانفصال (القوى) . والأديب - في هذا السياق - فرد من الآخرين في المجتمع ، يتأثر بما يتأثرون به ، ولكنه ليس فرداً عادياً بين هؤلاء الآخرين ؛ إنه الفرد المتميز بقدراته العقلية وملكاته الوجدانية ، والفرد القادر على التقاط المعنى حين يعجز الآخرون ، والفرد القادر على تحديد السلوك وما يترتب عليه من نتائج ، والفرد الذي هو بمثابة الضمير لهؤلاء الآخرين . ومن الطبيعي أن يحتل هذا الفرد المتميز مكان القلب من «الصفوة» القائدة التي تقطن ذرى الهرم الاجتماعي ، أو ينبغي لها أن تقطن . ولهذا كله لابد أن يتميز الأديب عن الجماعة في المجتمع ، فينفصل عنها أكثر من اتصاله بها . ولماذا لانقول إن اتصاله بالجماعة اتصال الأعلى بالأدنى . وإن العملية التي يستمد بها الأديب عمله من الجماعة إنما هي عملية هبوط عن قمة (الأنا الأعلى) إلى سفح (الأنا الأدنى) ، لوجاز هذا التعبير . ذلك لأن الأديب ينزل إلى الآخرين . «بل يهبط إليهم ، فيشتق منهم مادته ... ثم يعود إلى نفسه فيخلو إليها ، ويستخرج نتيجة هذا كله راقية صفوا ، يعرضها على الناس في الصورة التي يحبها هو ، لافي الصورة التي يجوبها هم» .^(٧٤)

إن هبوط الأعلى (الأديب) إلى الأدنى (الجماعة) - في هذا السياق - هبوط مؤقت يقتصر على استخراج معطيات الكتابة والتقاط المادة الخام التي تصبح عملاً أدبياً بعد تشكيلها ، فإذا تم هذا التشكيل عاد الأعلى إلى الأدنى ، لالكي يهبط الأديب إلى الجماعة . وإنما ليرفعها إلى مرماه ، بغض النظر عن سخطها عليه . أو تبرمها به ؛ فالأدب لا يجب أن ينزل إلى أحد « وإنما الوظيفة الأولى ، العمل الأول . المنصب الأساسي لكل أدب ولكل علم ولكل معرفة إنما هو أن يرفع الناس إليه لأن يهبط هو إلى الناس» .^(٧٥) وعندما تنعكس هذه العلاقة بين الأعلى والأدنى على الإنتاج الأدبي ، يجد الأدب نفسه في هذا الموطن الغريب :

« هو من الناس لأنه ذوب نفوسهم وخلصهم حياتهم . وليس هو من الناس لأنه روح الأديب الذى أنتجه . وصورة عقله وقلبه وعصارة طبعه وذوقه . فهو دان ناء . وهو قريب بعيد . وهو من أجل ذلك لا يحفل ولا ينبغى أن يحفل برضى الناس عنه أو سخطهم عليه . » (٧٦)

إن الأديب - فى هذا السياق - لا يطلب بعد الدار عن الآخرين ليقربوا - فيما يقول الشاعر القديم - أو يجافهم ليعرفهم - فيما يقول الشاعر المعاصر - بل الأديب بعيد الدار أصلاً ، وفى حالة مجافاة لافته . إنه من المجتمع وليس منه ، فهو ينتمى إلى ذرى « قادة الفكر » وإن تعاطف مع « المعذبين فى الأرض » . وعلاقته بالآخرين شبيهة بهذه العلاقة بين الضمير والهوى ، فهى علاقة الأعلى بالأدنى . ولكن ما الضمير؟ إنه القوة العليا المرتبطة بالعقل والروح ، والمقابلة للقوة الأدنى المرتبطة بالهوى والمتصلة بالجسد والفرائز ، وهو الملكة التى تحدد موقف المرء إزاء سلوكه ، أو تتنبأ بما يترتب على هذا السلوك من نتائج ، ولقد قال جان جاك روسو إن الضمير صوت النفس ، والهوى صوت الجسد . ومن الواضح أن العلاقة بين الأديب الفرد والجماعة فى المجتمع - داخل هذا السياق - أشبه بالعلاقة بين الضمير والهوى . والأديب الضمير - فى هذه العلاقة - يحتل المرتبة الأعلى ، فهو القوة الكاشفة والضابطة ، لأنه مصدر المعرفة وموجه السلوك . وتحتل الجماعة - فى هذه العلاقة - المرتبة الأدنى ، فهى القوة الهوجاء ، التى يمكن أن تستجيب للهوى ، وتخضع للفرائز ، ما لم يكتبها الضمير ويوجهها .

ولذلك يصطدم الأديب بالجماعة - دائماً - لو كان أديباً حقاً ، ويكره « الجمهور » على ما يريد هـو لا ما يريد الجمهور . إنه عقل الجمهور ومعلمه ، وعطاؤه نوع « من الكرم والجلود والتزهر عن الأثره والبخل » . ولكن هذا النحو من العطاء لا يجعل الأديب مسؤولاً أمام هذا الجمهور ، بل مسؤولاً عنه ، إزاء ضميره أولاً ؛ فلا يعنى الأديب بسخط الجمهور أو الجماعة أو الشعب ، لأنه يعلم خيراً مما يعلمون ؛ أليس هو - وحده - الذى يعرف علة الداء ولديه الدواء ؟ ! ولا جناح عليه إن تألم الجمهور مما يكتب ؛ فالطبيب لا يعبر سماعاً إلى شكاوى مريضه من تناول الدواء ، والضمير لا يتوقف عن كشف الحقيقة رغم ما فيها من ألم الذات :

« ومن الواضح أن الكاتب أو الشاعر الذى يكره الجمهور على ما يريد . ويفتصب

إعجابها اغتصاباً ويرسم له طريقه العقلية والشعورية هو الكاتب أو الشاعر الخليق
 بالبقاء حقا . ومن الواضح أن هذا الكاتب أو الشاعر لا يتاح للناس إلا قليلا و
 أوقات متقطعة . فإن وجد فهو ثقيل على الجمهور بغض إليه وربما لم يظفر بحظه
 من الطاعة والرضا والإعجاب إلا بعد موته بزمن يقصر أو يطول . (٧٧)

الأديب - إذن - مسؤول عن الجماعة إزاء أدبه الذي هو ضمير المجتمع . وعلاقته
 بالقراء علاقة الأعلى بالأدنى . عليه أن يقول وعليهم أن يقرأوا . ومن حقهم أن يعجبوا
 أو يسخطوا ، ولكن ليس من حقهم - قط - أن يمنعوا أديبا من القول ولماذا يمنعون قولا
 لا يراد به إلا صالحهم الذي يستأثر الأديب - دونهم - بمعرفته ؟ إن حياة الإنسان لا تستقيم إلا
 إذا خضع الهوى لسلطان الضمير . وحياة المجتمع لا تستقيم إلا بخضوع الجماعة إلى الأدب
 ضميرها ومرآتها . ولذلك يقول طه حسين : « الكاتب مسؤول أمام ضميره أولا . وأمام الجماعة
 التي يكتب لها ثانيا » (٧٨) . وهذه المسؤولية التي تردنا إلى الضمير - مرة أخرى - تعني رفض أي
 شكل من أشكال الإلزام ، وتعني الالتزام النابع من ضمير الكاتب الفرد . أما مسؤوليته
 الكاتب أمام الجماعة فتأتي في الدرجة الثانية . نتيجة المسؤولية الأولى . وترتيب المسؤولية - على
 هذا النحو - يعني أننا نواجه جانبا من جوانب الانفصال في العلاقة بين الأديب والمجتمع .
 صحيح أن المجتمع لم يُلغَ ولكنه - وهذا هو المهم - أصبح الطرف الأدنى في العلاقة .
 لقد صاغ أبو العلاء هذا الوضع الجديد للعلاقة صياغة تمثيلية . عندما قال : (٧٩)

خُدِي رَأْيِي وَحَسْبُكَ ذَاكَ مِثِّي عَلَى مَا فِئِي مِنْ عَوَجٍ وَأَمْتٍ
 وَمَاذَا يَبْتَغِي الْجُلَسَاءُ عِنْدِي أَرَادُوا مَنطِقِي وَأَرَدْتُ صَمْتِي
 وَيُوجَدُ بَيْنَنَا أَمَدٌ قَصِيٌّ فَأَمَّا سَمْتُهُمْ وَأَمَّمْتُ سَمْتِي

إن هذه الأبيات ، التي يعجب بها طه حسين . كل الإعجاب . تمثل العلاقة المتعارضة
 بين الأعلى والأدنى ، من منظور الشاعر الذي يسخر من الآخرين . لأنه يدرك بعد ما بين فكره
 وأفكارهم ، مثلما يدرك الهوة التي تفصل بين وجهته ووجهتهم . إن ما يروونه فيه من عوج
 وانحراف يراه هو بمثابة الحق والحقيقة التي يعجز الآخرون عن فهمها . ولذلك يلوذ بالصمت
 الماكر بوصفه بديلا عن المنطق المخادع الذي يريدونه . والمعنى الكامن في السخرية أن العوجَ
 والانحراف كامنان في الآخرين وليس في الشاعر . وأن الأمد القصي بينه وبينهم . والتباعد

الواضح بين طريقه وطريقهم لن يتنى إلا إذا قصدوا طريقه وأموا مذهبه . لذلك « يجب » طه حسين هذه الأبيات « أشد الحب » ، و« يكلف » بها « أشد الكلف » ، ويراها « تصور » النفس الممتازة ذات الشخصية القوية « أصدق تصوير » ؛ ذلك لأن أبا العلاء يلخص فيها علاقة الأديب بالجماعة ؛ « فأبو العلاء يقدم رأيه للناس ويرى أنهم لا يملكون أن يطالبوه بأكثر من هذا الرأي ، بل هو يرى أن الناس يجب أن يأخذوا رأيه على ما فيه وفي صاحبه من عوج وأمت . وليس لهم أن يقوموه ولا أن يقوموا رأيه ، وإنما لهم أن يقبلوا منه هذا الرأي أو أن يردوا عليه . وما أعرف اعتداداً بالحرية العقلية والشخصية الفلسفية يشبه هذا الاعتداد » . (٨٠)

وتلح هذه الأبيات على طه حسين فتصبح تمثيلاً للعلاقة بين الكاتب والجماعة ، يعود إليها أكثر من مرة ليؤكد أن الأديب لا ينبغي أن يحفل برضى الناس عنه ، أو سخطهم عليه ، وأن « الأدب في حاجة إلى أن يستقل وإلى أن يكون حراً لا يتملق ، ولا يترضى ، ولا يسعى إلى الناس ، وإنما يسعى الناس إليه » (٨١)

إن علاقة الأديب بالمجتمع - لولجأنا إلى تمثيل أدبي آخر - أشبه بعلاقة شهرزاد بشهريار الملك . لقد بذلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل ، وعلمته أن يعيش بحسّه وقلبه وضميره معا ، بعد أن كان يعيش بحواسه وغرآثره وهواه ؛ فقرّبت بينه وبين الحقائق العليا التي تطمح إليها نفس الإنسان . تلك هي صورة شهرزاد كما يتخيلها طه حسين ، أعنى صورة المبدع الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه القوة الأبدى ، لكنه سرعان ما يتكشف عن القوة الأعلى التي تبتعث الطاقة الحيوية المتصلة بالضمير ، وتبعث عوالم الروح لتعنى على عوالم الهوى والغريزة . لذلك هدّبت شهرزاد من طباع الملك القاسية بقصصها وليس بأى شيء آخر غير قصصها ، فابتدعت بهذا القصص عالماً علوياً آوى إليه الملك حين ضاقت نفسه بجيآته الراكدة ، فأيقن أن « القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا يخرج الناس منها ليعودوا إليها » . (٨٢) ولم تفعل شهرزاد ذلك كله بالملك لأنها انصاعت إلى رغباته ، ولو فعلت لكانت من الهالكين ، بل لأنها انصاعت إلى صوتها الداخلى ، صوت الفن المرتبط بالروح ، والنابع من الضمير ، والمقترن بالإرادة الحرة . ولهذا حقاً لها أن تسأل الملك أن يأخذ منها ماتشاء هي أن تعطيه ، وتنهأ عن أن يسألها مايشاء هو من مطالب وتبعات ، وكأن حال الشجرة والزهرة ، لأسأل - كلتاها - أو تؤمر ، بل تجود - كلتاها - بما تشاء . ولذلك تقول شهرزاد للملك :

« إنك لتسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ماهى ولا ماذا تريد؟ وإنما تنظر إليها وترضى عنها وتعجب بها . وتحمد الله على ماأنعم عليك من الاستمتاع بها . فانظر إلى كذا تنظر إلى هذه الشجرة أو إلى هذه الزهرة وتخذ منى ما أعطيك وأعطينى ما سألك إن استطعت . ولا تكلف نفسك أكثر من هذا . » (٨٣)

وأحسب أن رجوع حديث شهرزاد - على هذا النحو - يعود بنا - مرة أخرى - إلى المغزى المتميز الذى يؤكده طه حسين فى أبيات أبي العلاء السابقة . ذلك لأن شهرزاد التى تجود أشبه - بمعنى من المعانى - بأبى العلاء الذى يطلب ممن تستمع إليه أن تقنع بما يجود عليها ، دون أن تطلب منه أكثر مما يريد أو يعطى . أعنى أن شهرزاد - صانعة القصة - أشبه بأبى العلاء - صانع الشعر - من حيث إن كليهما يمثل جانباً مُهماً من جوانب علاقة الأديب بالمجتمع . تلك العلاقة التى يحتل الأديب جانبها الأعلى فىسلوى الضمير . ويحتل المجتمع جانبها الأدنى فىستوى مع الهوى . لهذا عاش أبو العلاء مزوراً عن الآخرين . لايتجاوز سجونه الثلاثة إلا بما يشاء وفيما يشاء . وعاشت شهرزاد تقص حين تريد . وتبدع حين تشاء . وعندما يعجب شهريار من توقفها عن القصة . ويسألها :

« تعلمين أى لم أفهم بعد لماذا قطعت عني قصصك الحميل؟ »

تجيب شهرزاد (٨٤)

« الأمرين يسيرين أحدهما أتى أخذت فى هذا القصص لأحقن دمي . وأعصم نفسى من الموت . وأصرفك عن سفك الدماء . وقد بلغت من هذا كله ماأريد . والثانى أن السجود الفى ممنع حقاً إذا نشأ عن الرغبة والاختيار . بغض حقاً إذا نشأ عن الرغبة والإكراه . وقد أخذت نفسى بما تكره مادعت إلى ذلك ضرورة . وقد أن لى أن آخذ بحظى من الحرية . فلا أقص إلا حين أريد أنا لآحين تريد أنت ولآحين تريد الظروف . »

وعندما تؤكد شهرزاد « أن الخوف إن أنتج الفن مرة فلن ينتجه مرتين » (٨٥) فإنما تؤكد وجهاً آخر من حرية الفنان ، وأهم من ذلك أنها تؤكد أن إبداع الأديب . حتى لو تم تحت وطأة القهر ، لايلبث أن يبنى القهر ويحيله إلى نقيضه . تماماً مثلاً تدافعت قصص شهرزاد لمواجهة بطش الملك ، فالبثت وطأة الموت المسلطة عليها أن تحوّلت إلى حياة مجددة لها وللملك

نفسه ، فتدلل حالها لتنتقل من الضحية الموشكة على الموت إلى الهادية التي تقود إلى النجاة ، وتبدل حال الملك لينتقل من مهاوى الرغبة والبطش إلى ذرى المثل العليا والمعارف المتجددة .

إن علاقة التمثيل الأدبية بين شهرزاد وشهريار - في قص طه حسين - تتجاوب مع العلاقة الفعلية بين الأديب والمجتمع - في نقد طه حسين . وبقدر ما تؤكد هذه العلاقة حرية الأديب واستقلاله تؤكد مسؤوليته ، لكنها تردّ هذه المسؤولية إليه ابتداءً ، فلا تجعله مسؤولاً أمام غيره ، بل تجعله مسؤولاً عن غيره .

وإذا كان استقلال الأديب يعني أنه ليس من حق أية قوة خارجية أن توجه الأديب ، فإنه يعني أن الأديب لا يمكن أن يكتب إلا ما هو في صالح تطوير الجماعة . إن مسؤوليته إزاء ضميره تعني التزامه بالخير المحض ، مثلما تعني حرّيته المطلقة التي هي حرّية خيرة ، لأنها مرتبطة بالضمير . ولذلك يندفع الأديب إلى الأدب بحريته التي تدفعه إلى الإيثار ، والتي تجعله يرفض أى شكل من أشكال الظلم ، يقع عليه أو على غيره . وما دام الأديب يصدر عن الحرية التي تقتزن بالإيثار ورفض الضمير ، فلا يمكن أن يكون الأدب شراً ، أو يدعو إلى الشر ، مها تكن مادته أو موضوعه . « ذلك أن الحرية خير ، والإيثار خير ، وما يصدر عن الخير يجب أن يكون خيراً آخر الأمر »^(٨٦) . والخير الذي يتحدث عنه طه حسين ، هنا ، خير متعدد ، لأنه يرتبط بأثر الأديب في المجتمع ، ويرتبط بتطور الأديب نفسه ، ذلك لأن الحرية التي تدفع الأديب إلى الإيثار في علاقتهم بالجماعة ، تدفعهم إلى البحث عن آفاق جديدة للفن في علاقتهم بالأديب ، فهي « التي تمكنهم من أن يطرقوا موضوعات لا يستطيعون أن يطرقوها ، ويعلنوا أشياء لا يستطيعون أن يعلنوها »^(٨٧) .

لنقل إن هذه النبرة الأخلاقية لا تتباعد بنا ، حتى في محتواها الاجتماعي ، عن ثنائية الضمير والهوى ، والروح والجسد ، ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أنها تبرّر مسؤولية الأديب تبريراً أخلاقياً ، يرتبط بنقاء الضمير ونزوعه إلى التنزّه عن الأثرة التي تعزل الفرد عن الجماعة . أى أننا إزاء مسؤولية أخلاقية تتحدد من داخل الفرد (الأديب) ولكن من أجل الأفراد الآخرين (الجماعة) فهي مسؤولية الإيثار التي يعطى فيها الطرف الأقوى - راضياً مختاراً - إلى الطرف الأدنى .

هذا المحتوى الأخلاقي لمسؤولية الأديب يتدخل في تحديد طبيعة الأديب . لقد صار الأديب نابعاً من ضمير الأديب ، ذلك الضمير الذي يمارس نشاطه الحر في الكشف عن

الحقيقة رغم القيود الخارجية . ولذلك يؤكد طه حسين أن أخص ما يمتاز به الأدب « أنه حر بطبعه لا يقبل لحرية قيدها . ولو كان من الذهب الخالص المرصع بالجواهر الكرم »^(٨٨) . والحق أن الفن كله - فيما يراه طه حسين - حرية واسعة إلى أبعد غايته السعة : « حرية في نفس المنتج . وحرية في نفس المستهلك ... وخذ من شئت من المبدعين في الفن واستقص حياته . فسترى أنه لم يبدع إلا لأنه شذ وانفرد وامتاز وخرج على مألوف غيره من القيود »^(٨٩) . ولأن الأديب حر بطبعه ، مرتبط بضميره وليس بأى شيء خارجي . لا ينتظر الأديب - ولا يجب أن ينتظر - أن تهدي إليه الحرية من أحد غيره . و« إنما تُولد معه حرته يوم وُلد . وتنمو معه حين ينمو . وتصحبه منذ يدخل الحياة إلى أن يخرج منها »^(٩٠) .

وإذا كانت حرية الأديب تنبع من داخله وترتبط بمقتضى طبعه فإن مسؤوليته عن المجتمع مسؤولية داخلية . ولذلك فهو حر في أن يكتب ما يشاء . رضى المجتمع أو لم يرض . شاء السلطان أو لم يشأ . قَبِلَ النقاد أو لم يقبلوا . فليس من حق أحد - مهما كان - أن يفرض على الأديب شيئاً :

- « إن من أنصار الحرية في الأدب . هذه الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعية والحدود المرسومة والقيود التي فرضها أرسطو طاليس ... والأثر الأدبي عندي هو هذا الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه . لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص وهذه الظروف التي تحيط بمزاجه وفنه . فتصوّر أثره الأدبي في الصورة التي يخرجها فيها للناس »^(٩١) .
- « وأنا لا أرى لأحد كائناً من يكون فرداً أو جماعة أن يكلف الأديب أو يوجه أدبه هذه الوجهة أو تلك . وإنما الأديب حر يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء . والقراء أحرار يقرأون إن شاءوا ويعرضون إن أحبوا ويسخطون إن أثار فيهم الأدب سخطاً ويرضون إن أثار فيهم الأدب رضى . وليس بين الأدب وبينهم إلا هذا . ليس لهم على الأديب حق أن يكتب لهم ما يشاءون . وليس للأديب عليهم حق أن يرضوا عن كل ما يكتب »^(٩٢) .

إننا نعود - في النصوص السابقة - إلى المغزى الكامن في أبيات أبي العلاء . وفي موقف شهرزاد ، وأعني تلك السخرية الماكرة التي تسلّم للقراء بجرية القبول والرفض ، والتي تلمح إلى أن هؤلاء القراء ليس لديهم سوى القبول في حقيقة الأمر . ذلك لأن ما يقدمه الأدب إليهم

لا يمكن إلا أن يكون الخير . وهل يملك أحد أى حرية فى رفض الخير؟ إن حريتهم الوحيدة تتمثل فى تقبل ماجاء به الأديب ، مهما كان هذا الذى يقدمه ثقيلًا فى الظاهر ، أو بغضًا للوهلة الأولى ، كما تتمثل فى الإذعان لما يرسمه لهم من طرق عقلية أو شعورية ، لاتهدف إلا إلى تطوير حياتهم ، وتغييرها إلى الأكمل والأصلح . إن الأديب مسؤول عنهم ، ووعيه بهذه المسؤولية الحرة يدفعه دفعا إلى تغيير حياتهم ، ومن ثم تغيير المجتمع إلى الصورة التى يحلم بها . ولاسبيل أمامه لتحقيق هذه الغاية إلا الصدق مع ضميره ، والكرامة مع نفسه ، والأمانة مع فنه ، والصراحة مع المجتمع . فذلك هو التزامه .

وكل هذه صفات متدرجة لعملية واحدة . ذلك لأن الصدق مع الضمير يعنى صدور الكاتب عن الإيثار الحر الذى يدفعه إلى الالتزام بالحقيقة وحدها ومشاركة الآخرين فيها . ولا يمكن أن يتحقق هذا الصدق إلا بأن يكون الأديب مرتفعا عن صفائر الحياة ، محتفظا بمكانته الممتازة : « لا يصغر ولا يتضاءل ، ولا يتعرض لما تقتضيه الحياة العامة فى بعض الأحيان من ضروب الذلة والهوان »^(٩٣) . وارتفاع الأديب على الصفائر ومحافظته على مكانته الممتازة يعنى تحمله تبعته إزاء فنه . وتحمله تبعه فنه يعنى أن عليه أن يطرق موضوعات لا يستطيع الآخرون أن يطرقوها ، وإعلان آراء لا يستطيع غيره الجهر بها ، دون أن يضحي الأديب بمتطلبات الفن الخاصة ، أو ما يحتاجه هذا الفن من تأني أو كمال ؛ أى أن يقول ما لا يقال عادة - فى أكمل قول وأتقنه . ولن يحقق هذا كله أثرا إلا بالصراحة الكاملة مع النفس ومع الآخرين ، ذلك لأن المثقف الممتاز - فيما يؤكد طه حسين - خليق أن يحتفظ لنفسه بالحرية المطلقة التى لاتشوبها شائبة ، وبالكرامة النقية التى لا يكدرها كدر ، وهو بحكم ذلك « خليق أن يصطنع مع الناس صراحة واضحة جلية لا يشوبها لبس ولا غموض ... ولا عليه أن ينكره الناس أو يضيّقوا به ، ولا عليه أن يمقته السلطان أو يسخط عليه ، ولا يخاف سخط الناس ولا مقت السلطان »^(٩٤) .

ولاشك أن هذه الصراحة ، رغم عوائقها ومصاعبها ، لابد أن تفضى بالمجتمع إلى التعرف على ماهو فيه من وضع إنسانى ، لا يتطابق - مهما كان - مع المثل الأعلى الذى ينشده الأديب . وتعرف المجتمع على ماهو فيه لابد أن يخلف دافعا لتغيير هذا الوضع ، للاقتراب من هذا المثل الأعلى . ولكن لن يتحقق هذا الدافع داخل كل أفراد المجتمع ، بل داخل صفوة مستنيرة قارئة ، يتوجه إليها الأديب لأنها تعى - أكثر من غيرها - أهمية الأدب . وعندما يزداد

وعى هذه الصفة بالهوة بين واقع المجتمع وما يمكن أن يكون عليه فإبها لابء أن ثور على هذا الواقع ، وتسعى إلى تحقيق الممكن . وقد تأخذ هذه الثورة أشكالاً متعددة . لكنها - فى النهاية - لابء أن تتأثر بالأءب الذى يمهء لها .

وسبيل الأءب إلى المساعدة فى تحقيق هذه الثورة هو التزامه الذى يقوم على تحمل تبعته وما يقترن بها من صدق وكرامة وأمانة وصراحة . بعبارة أخرى التزامه بالحرية التى تنبع منها كل هذه الصفات . وإذن فعلى الأءب أن يصور ما يراه حقيقة ، ولا يقف عند تكرار ما تعارف عليه الناس فى ألفاظ براءة ، أو مشاهد كاذبة . وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث فى مختلف صور الحياة التى تصادفه ، « وأن يحلل ما وقع تحت حسه من هذه الصور . وأن يسبر غورها ، ويحلو حقيقتها ، وأن يعرضها على الناس كما يراها ، حتى يعرف الناس دخالها » . فبذلك تغءو مرآة الأءب مرآة أمينة صادقة ، لا تكاد تترك زاوية من زوايا حياة المجتمع دون أن تعكسها . فتطلع أفراد الجماعة على حياتهم ، أى تطلعهم « على الطريف فى جماله ، وعلى الطريف فى وحشته ، والطريف فى نفعه ، والطريف فى خيره » . ولذلك تظل غاية صاحب الفن - مصوراً كان أو رساماً أو شاعراً ، أو كاتباً - مرتبطة بالحقيقة ، لأن صاحب الفن « يقصد إلى الحقيقة يجلوها ، مها كانت هذه الحقيقة مرعبة مخيفة » . (٩٥)

إن هذا القصد إلى الحقيقة هو الذى يحرك - من منظور التلقى - الءافع إلى الثورة على الجوانب الثابتة المتخلفة فى المجتمع . ويمهء الأءب للثورة ، بل ينشئها فى النفوس ، بما يلقى فى نفوس الناس من الآراء الجديدة « وبما يصور لعقولهم من القيم المستحدثة ، وحين ينقل أذواقهم من طور إلى طور ، وحين يبغض إليهم القديم من أوضاعهم الاجتماعية ويدفعهم إلى تغيير هذه الأوضاع » . ولذلك يثور الأءب - عادة - قبل أن ثور السياسة ، بل إن ثورة الأءب هى التى تمهء الطريق لثورة السياسة : « وليس ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التى يحدثها الأءب وتحديثها مع الأءب مؤثرات أخرى » . وكأن هناك ثورتين : ثورة السياسة التى تعتمد على القوة المادية فتغير نظاماً وتقيم آخر ، وثورة لعقل التى يصورها الأءب ويثيرها ، ويحرك قوتها الروحية والشعورية لتبعث ثورة السياسة ، وهذا طبيعى لأن « الأءباء قوم يلمون ، والثورة تعبير وتفسير لأحلامهم » . (٩٦)

وإذا تحقق الالتزام الاجتماعي للأدب - بهذا المعنى - كان الأدب مساهما في تغيير الحياة وتطويرها ، عن طريق مساهمته في تغيير المجتمع بالثورة على أوضاعه ، فإذا تغير المجتمع وتغيرت الحياة - بعد الثورة - فلا بد أن يتغير الأدب - بدوره - حتى يتواءم مع الوضع الجديد المتحول . ولكن هذا التغيير لا يحدث دفعة واحدة . ولذلك يظل الأدب - بعد أن يحدث التغير الاجتماعي ، وتم الثورة على الأوضاع القديمة - مضطربا بين القديم الذي هدمه والجديد الذي أنشأه . حتى إذا استقامت الأمور نشأ أدب جديد للأجيال الناهضة الجديدة . وعندئذ يكون الأدب الجديد مرآة جديدة لحياة جديدة ، يدفع بها إلى حياة أجدد . وكان الثورة التي يهدف إليها الأدب ثورة أبدية لاتتوقف إلا بانتهاء الحياة نفسها .

ومعنى هذا كله أن الأدب بقدر ما يتأثر بحياة الجماعة ويعكسها فإنه يعود ليؤثر في هذه الحياة - وذلك في دورة لاتكف عن التغير . ولذلك يفقد الأدب قيمته لو كلف عن أن يكون «مرآة الحياة التي يجيهاها الناس»^(٩٧) . ومادام الناس لا يجدون حياتهم فيها يقرأون من أدب فلا بد أن ينصرفوا عنه . ويعرضوا عن قراءته . وبذلك يفقد الأدب أثره . ويتخلى الأديب عن التزامه . فلا يغير الحياة أو يتغير معها . لأنه لم يعد صادقا مع ضميره . أمينا مع نفسه .

وعندما يفقد الأدب أثره ويتخلى الأديب عن التزامه تخنق المرآة الموجبة ، مرآة الضمير الناصعة . لتحل محلها مرآة معتمة ترادف الأدب الزائف الذي لا يطور الحياة أو يغيرها . ولكن هذا الأدب الزائف لا يمكن أن يستمر . إنه مقضى عليه بالموت ، إذ سرعان ما يكشف المجتمع عدم صدقه فيطرحه إطراح الكم المهمل . وعندئذ يبرز أدب جديد ، يجلو الضمير ويصقل الوعي . فيصبح الأدباء «مرآة الشعب حقا ينطقون بلسانه ويصورون آلامه وآماله» . فإذا حاول أديب أو أدبيان الاعتزال في البروج العاجية «لم تظفر هذه المحاولة إلا بالإخفاق الفاحش الشنيع» . لأنها تتناقض مع طبيعة الأدب والأديب . ولا شك - فيما يقول طه حسين - أن «الأديب الذي ينحاز إلى نفسه ويعكف عليها ويفرغ إليها ، لا يزيد على أن يسجل أنه زاهد... في الحياة . أو قل لا يزيد على أن يسجل أنه طفيلي يعيش من كسب غيره»^(٩٨) .

٤ - تقارب مع الوجودية .. تنافر مع الواقعية :

ومن المنطقي - إزاء هذا التصور التمييز لمهمة الأدب - أن يجد طه حسين نفسه في وضع

يقارب بينه وبين بعض أفكار الفلسفة الوجودية عن الالتزام ، خصوصا عند جان بول سارتر Jean - Paul Sartre . ويبدأ هذا التقارب من التسليم بأن من واجب الكاتب تقدير عمله ونتائجه وتحمل تبعات هذا العمل وهذه النتائج . لأنه لاسبيل إلى أن يقطع المثقف ما بينه وبين الناس من حوله ، فعليه أن يتخذ موقفا ضد جميع المظالم ، من أى مصدر أتت .

ونتيجة لهذا التقارب ، الذى تم فى النصف الثانى من الأربعينيات ، يقدم طه حسين أفكار سارتر عن الالتزام فى الأدب ، أو الأدب الملتزم *Littérature Engagée* ، فى مقاله «ملاحظات» [«الكاتب المصرى» (٩٩) يونيو ١٩٤٧] . ويمضى طه حسين خطوة أبعد من سارتر فيؤكد أن الشعر - على عكس ما ذهب سارتر - ملتزم التزام النثر ، وأن مفهوم سارتر عن طبيعة التوصيل فى الشعر واختلافه عن التوصيل فى النثر ، إنما هو أمر لاينفى صفة الالتزام عن كليهما ، ذلك لأن الشعر - فيما يرى طه حسين - ليس ألفاظا تقصد فى ذاتها بشكل مطلق ، وإنما هو معانٍ يحاول الشاعر أن يدل عليها بشعره . وإذا كان بعض الشعراء يركزون على الكلمات بوصفها غاية فى ذاتها ، وبعضهم يركز عليها بوصفها دوال على معان فإن كلا الفريقين لابد أن يودى معنى فى النهاية ، ويسعى إلى توصيل قد يختلف فى الدرجة ، ولكنه لا يختلف فى الكيفية التى تجعل من الكلمات وسيلة وغاية معا . ولذلك يمكن للشعراء ، مهما اختلفوا أو تباينوا ، أن يلتزموا ويحتملوا التبعات كالثانين سواء بسواء . «وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر ، وبعد أن وجد النثر ، وفى العصر الذى نعيش فيه ، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه» (١٠٠)

ولاشك أن الذى ساعد طه حسين على تقبل مبدأ الالتزام - عند سارتر - بوصفه مبدأ صحيحا فى ذاته ، هو تأكيد سارتر حرية الأديب فى عمله ، وهو تأكيد يشيد به طه حسين . وأهم من ذلك أنه تأكيد لايتعارض - من حيث الظاهر على الأقل - مع مفهوم طه حسين عن الحرية ، وارتباطها - أولا وأخيرا - بالأديب ، الذى لايعنى بأى شئ يتجاوز أدبه الذى هو ضمير الجماعة فى النهاية . ولذلك لا يتردد طه حسين فى توجيه آراء سارتر توجيها يتناسب والصيغة التوفيقية التى يقوم عليها نقده ، والتى يبدو فيها الالتزام ذا محتوى أخلاقى واضح . وقد ساعده على هذا التوجيه أن مفهوم الالتزام نفسه - عند سارتر - مفهوم لاينحصر فى الالتزام بقضية محددة ، أو حزب محدد .

ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم سارتر عن الحرية ، من حيث صلتها بالالتزام ، يختلف

عن مفهوم طه حسين لها ؛ ذلك لأن الحرية - عند سارتر - ليست شعورا مجردا خالصا يكتسب خارج العصر ، فيلازم الأديب بمقتضى طبعه الذى خلق له ، منذ ولادته حتى موته . كالشجرة والزهرة . فيما يذهب طه حسين ، بل هى وعى يكتسب فى موقف تاريخي خاص ، ومن خلال التحرر التاريخي المتعين الذى يجهد الكاتب فى تتبعه ، أو ممارسته ، أو الإسهام فيه ؛ فالكاتب لا يرتفع بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه تبعته فيه بقصد تغييره ، فهو انسان حرّ : « فى التاريخ ، وبالتاريخ ، ومن أجل التاريخ »^(١١١) . ولذلك فإن حرّيته - مثل التزامه - فعل تاريخي ، يمارس داخل عصر محدد . ويتمثل هذا الفعل فى مواجهة إشكال مطروح عليه بوصفه كاتباً . ويقدر ماتدفع المسؤولية الاجتماعية هذا الكاتب إلى مواجهة الإشكال باختيار موقف ، فإنها تدفعه إلى إعادة النظر فى أدواته ، والإجابة بطريقته الخاصة عن الأسئلة الثلاثة : ماذا نكتب ؟ ولماذا نكتب ؟ ولئن نكتب ؟ . ويقدر مايرتبط الالتزام عند سارتر - بموقف محدد ، يقود إلى تحرر تاريخي محدد ، يقوم على تبني مطالب اجتماعية عادلة ، لمظلومين محددين ، فى عصر محدد . أى أن الكاتب لا يتحمل تبعته على أساس من حرية طبعه المجردة ، بل على أساس من موقفه الاجتماعي المحدد فى التاريخ . ولذلك ينهض « الالتزام » - بوصفه مفهوماً - على فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن اهتمام الكاتب بعصره المتعين مصدر بالغ الأهمية للإبداع فى الفن ، وثانيتهما أن الحرية الإبداعية للكاتب لا تنفصل قط - عن وعيه بالمسؤولية الاجتماعية لدوره فى التاريخ^(١١٢) . ولعل هذا الوعى بالمسؤولية الاجتماعية هو الذى دفع سارتر إلى تأكيد أن مصير الأدب « مرتبط بمصير الطبقة العاملة » ، وإلى ضرورة أن يتخذ الكاتب الملتزم هدفاً ثابتاً « هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية »^(١١٣) .

هذا البعد التاريخي المحدد للحرية والالتزام - عند سارتر - يتناقض مع البعد الأخلاقي المجرد للحرية عند طه حسين . ولكن يخفف من هذا التناقض ، وإن لم ينهه تماماً ، ما فى أفكار سارتر من تأكيد لمبدأ الفردية واستقلال الأدب ، ورفض التقيد بأى مذهب سياسى . وكان الكاتب - فيما يقول سارتر نفسه - يكتب ضد العالم أجمع ، لأن إرادته الخيرة ليست فى خدمة أحد ، بل ليست فى خدمته هو . وتلك أفكار تجعل المسؤولية الاجتماعية ، رغم تأكيدها ، أمراً مبهماً ، يرتد إلى الفرد ، ويقترن بما أسماه كنت Immanuel Kant « الإرادة الخيرة » ، مما يترتب عليه « البدء بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى » ، فهذا المطلب - فيما يقول سارتر - يدفع الكاتب القارئ إلى التوجه إلى الإنسان

بوصفه غاية مطلقة ، « ففتحول إرادة القارئ الخيرة الفطرية إلى إرادة مادية لتغيير العالم » .
وعندئذ يصبح الأدب كله « خُلُقِيًّا جدليا » ، يؤكد أن الإنسان قيمة مطلقة ، وأن القضايا التي
ي طرحها على نفسه « خُلُقِيَّةٌ دائما » .

ولاشك أن هذه الأفكار يمكن أن تكيف - على نحو جديد - عند طه حسين ، لتؤكد
نزوعه الأخلاقي الذي يربط الالتزام بالضمير ، ففتحول بعض هذه الأفكار عن أصلها
الفلسفي - الوجودي - لتدعم فردية الطبع عند الأديب كما يتصورها طه حسين ، فتدعم
الحرية التي يولد الأديب بها ويموت عليها ، كما تدعم - من ثم - صفات الأمانة والصدق
والإيثار المرتبطة بالأدب ؛ فنسمع - أولاً - هذا الحديث عند طه حسين - باسم سارتر - عن
أن « الكاتب مدفوع إلى الكتابة بحريته التي تدفعه إلى شيء من الكرم والجود والتزهر عن الأثرة
والبخل » (١٠٤) . ونسمع - ثانيا - عن ارتباط الأدب بالخير . لأن الحرية خير « وما يصدر عن
الخير يجب أن يكون خيرا آخر الأمر » . ونسمع - أخيرا - عن ارتباط الخير بالجمال الذي
يجب - بدوره - الخير ويرغب فيه ، فيبغض الشر ويصد عنه . وتصيح الحرية هي الكلمة
الأخيرة في الالتزام . ولكنها حرية الفرد المسؤول عن الجماعة إزاء ضميره . أما الأدب نفسه فإنه
يظل كما هو « لا يستجيب لكل دعوة . ولا يطيع كل أمر . وهو لا يجيب الأديب نفسه كلما
دعا ، وإنما الأديب هو الذي ينبغي أن يكون على أهبة لإجابة الأدب حين يدعوه » (١٠٥) .

إن الأدب - بهذا المعنى - هو القوة التي توجه . أعنى القوة التي يصعب أن تكون صياغة
جمالية لوجهة نظر في الواقع . أو لنظرة كلية يصدر عنها الكاتب . ويدافع عنها بكل ما يستطيع
في كل عمل يبدعه ، بل القوة المتعالية على أي شرط اجتماعي أو تاريخي . والتي لا ترتبط إلا
بضمير الفرد وحده . فلا تقوم إلا على أساس هذه الحرية التي تملأ الكاتب نشاطا . و« تمسكه
في هذا القلق الحلو المتصل الذي لا يعرف الرضا ولا يجب الاطمئنان » . (١٠٦) ولماذا لا نقول -
مع طه حسين - إن هذه القوة المستقلة للأدب هي التي تدفع الأديب نفسه إلى الانتماء
السياسي ؟ إن هذا القول يعني - عند طه حسين - حسن الظن بالإنسانية، وبالإنسانية المثقفة
المتأززة على وجه الخصوص :

« وأنا أرى من أجل ذلك أن أراجون مثلا شيوعي . لأن شعره دفعه إلى الشيوعية .

لأنه شاعر . لأن شيوعيته دفعته إلى الشعر . أو فرضت عليه الشعر فرضا » (١٠٧)

ولكن ماذا فعل طه حسين عندما يرتبط الالتزام بالواقعية في الأدب . بتفسيرها

المركسي؟ قد نقول إن كل ما يتطلبه الأدب الملتزم هو مشاركة الكاتب في صراع عصره ، عن قناعة داخلية وليس عن قرارات مقحمة على فنه . وقد نقول إن الأدب الملتزم ليس موضوعات بعينها ، أو أساليب ، أو طرائق . ولكن ألا يتميز الأدب الملتزم بواقعيته ، أى بموقف الأديب من المجتمع ؟ إن الأدب الواقعي يجسّد - دراميا - القوى المهمة في الحياة الاجتماعية ، متجاوزا بدراميته الملاحظة الحرفية الآلية ، والبلاغة المقحمة المفروضة للحل السياسي . وهو - عندما يفعل ذلك - ينحاز بالضرورة إلى طبقة أو مجموعة اجتماعية . ولكن انخيازه ليس من قبيل الحشر لآراء سياسية جاهزة . إن انخيازه ينبع من كيفية معالجة الواقع الاجتماعي . وهو انخياز من داخل العمل الأدبي وليس من خارجه . فإذا قادتنا كيفية المعالجة - في العمل الأدبي - إلى مزيد من الوعي بوضعنا الآتي في علاقات المجتمع ، فاتها مزيد من وعينا بالمسؤولية إزاء هذا الوضع ، وتزيد من متعتنا الجمالية في الوقت نفسه . ذلك لأن الامتزاج بين الجانبين هو ما يميز كل أدب عظيم ، لو صدقنا لوكاش Lukacs في أن كل فن عظيم واقعي بالضرورة . أو قلنا مع برنارد شو Bernard Shaw : « إن الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون تعليميا » (١٠٨) .

ولكننا - في هذا كله - نواجه نظاما من التصورات يخالف نظام التصورات النقدية عند طه حسين ، ونقترب من صيغة نظرية محددة ، تختلف عن صيغته التوفيقية . يضاف إلى ذلك أن الإلحاح على المسؤولية الاجتماعية للأديب قد يوهم الدفاع عن نظام سياسي بعينه ، مع أنه لا ينطوي إلا على وعي نقدي ، يجعل الفن - دائما - ضد أى عناصر للثبات الجامد في أى نظام سياسي . وهنا ، لابد أن يجافى طه حسين هذه الأفكار التي تمثل نظاما مناقضاً لنظام صيغته التوفيقية ، بل تزداد حدته - كما حدث في الخمسينيات - عندما تُقدّم « الواقعية » - في الحوار - معه - تقدما جامدا ؛ يدمر مفهومه الأثير عن الحرية ، ويلغى الأبعاد الأخلاقية للضمير ليحوّلها إلى أبعاد مغايرة مرتبطة بالوعي الاجتماعي ؛ وعلى نحو يختلط معه الحكم السياسي بالتحليل النقدي ؛ ويتحول النقد إلى اتهام بالرجعية والنكوص عن الكفاح ، أو إلى مديح للتقدمية والثورية ؛ لتنفجر شعارات « الأدب للحياة » و« الأدب الهادف » ، و« الأدب الصدى » . و« الالتزام » . و« المسؤولية » في مواجهة أفكاره على نحو مربك . وأهم من ذلك حين يطرح عليه السؤال الماكر . .

« لماذا لا يرى الناس - غالبا - حياتهم في مرآة الأدب الحديث . في صفحتها

وقوتها . في صراعها وأزماتها . في علاقاتها بالمجتمع المصرى بكافة مشاكله .٢٠٠

ومكر السؤال كامن في استغلال « المرأة » الأثيرة عند طه حسين . ثم تأتي إجابة السؤال :

«لأن كاتبنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة الأدبية . ولأن الذين عرفوها وقبسوا منها يوماً من الأيام . تخلوا عن هذا القبس فيما ألفوه حديثاً ... ولأن كل كاتب لا يحاول أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلاشك كاتب فقير» (١١٠) .

وهي إجابة أشد مكرًا ، لأنها تعنى - ضمناً - تباعد طه حسين عن الواقعية ، وتخليه عن دور الناثر ، فتلجأ إلى أن طه حسين وأدباء جيله « يقفون اليوم موقف المحافظين أعداء التجديد » . (١١٠)

ولإزاء هذا كله لابد أن يعود طه حسين إلى مرآة الضمير - مرة أخرى - ليؤكد أن « الأدب بطبعه لا يمكن إلا أن يكون في سبيل الحياة » (١١١) ، فهو متصل بها دائماً ، لأنه خلق لها وعاش من أجلها . لكن الأدب موجّه « بطبعه » إلى الحياة بأقوم معانيها وأبقاها وأرقاها ، يقصد « حياة العقول والقلوب التي لاتموت ولايدركها البلى ، لاهياة الأجسام التي تخلق من تراب وتصير إلى تراب » (١١٢) . ومن المحقق - فيما يقول - أن الأدب الذى لا يتوخى إصلاح الجماعات الإنسانية - من هذه الزاوية - لم يوجد بعد . ولكن هذا الإصلاح الذى يحققه الأدب لايعنى أنه وسيلة لغاية ، بل على العكس ، إن الأديب لاينشئ أده ليحقق هذا الغرض أو ذاك ، ولاليلغ هذه الغاية أو تلك ، إنما الأدب غاية نفسه ، والكتابة ذاتها غاية الأديب :

« إن الأديب إنما ينتج لأن طبيعته تقضيه الإنتاج . ولأن البيئة من حوله تقضيه الإنتاج أيضا . ولأن الله قد خلق الجماعة الإنسانية وفيها طائفة من الظواهر الاجتماعية . ومن هذه الظواهر أن ينتج الأدباء ويسمع الناس أو يقرأوا » (١١٣) .

ويؤكد هذا القول الأخير مبدأ مؤداه أن الأدب لاينبغي أن يكون وسيلة إلى أى شىء خارجه ، وأن الأديب لا يكتب إلا لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب . ولاشك أن التسليم بمثل هذا المبدأ يعنى نفى المسؤولية الاجتماعية عن الأديب ، بمعناها « الواقعى » عند خصوم طه حسين في الخمسينيات ، وي طرح السؤال عن إمكانية التوفيق بين هذا المبدأ والإلحاح على أن الأدب

يتجاوز صاحبه ليحدث أثراً في الحياة الاجتماعية ، خصوصاً عندما يأخذ هذا الإلحاح شكل تأكيد أن الأديب « لا ينشئ أدبه لفرد من الناس ، ولا لجماعة محددة منهم ، وإنما ينشئه لبيئته التي يعيش فيها ولهذا البيئة كلها » ، وأن « الأدب الذي لا يتوخى إصلاح الجماعات الإنسانية من بعض وجوهها لم يوجد بعد »^(١١٤) . هنا ، يعود طه حسين إلى فكرته الأخلاقية الأساسية المرتبطة بمرآة الضمير ، ليرفع التناقض بين أفكاره ، فيقول إن الأدب بطبعه خير ، لأنه لا يصدر إلا عن الإيثار . ورغم أنه غاية في ذاته بالنسبة إلى كاتبه إلا أنه يتجاوز هذا الكاتب ليحدث تأثيراً فيمن يتلقاه :

« والإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب وترقية شئون الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدوراً طبيعياً كما يصدر الضوء عن الشمس »^(١١٥) .

« الشمس » - في هذا السياق - أشبه بالضمير . كلاهما يعطى دون أن يفكر فيمن يعطى . وكلاهما يمنح لأن المنح جزء من مقتضى طبعه الذي خلق له . ولماذا لانقول - هنا - إن مسؤولية الأديب ، إزاء ضميره ، عن المجتمع تتحول لتصبح لوناً من سجن الطبع ، إذا صحت هذه العبارة ؛ فالأديب لا ينتج حين يريد أو يراد منه ، وإنما هو ينتج حين يريد الأدب . والأدب نفسه خير محض . لا يقبل أن يكون وسيلة لأنه غاية في ذاته . وهو يجبر الأديب على الكتابة لأن الأديب لا يملك إلا الاستسلام لقوة الخير إذا تمصته . وعندئذ يصبح الأديب مجرد وسيط سلبي لهذه القوة الخيرة التي تتوجه بمقتضى طبعها إلى حياة العقول والقلوب ، فتوقظها وتكشف عنها الغطاء ، وتدفعها إلى الارتقاء بالحياة ، وتفتح أمامها الأبواب إلى عالم الجمال . « الأدب لا يكون إلا جميلاً ، لأن طبيعته تقتضى ذلك ، وهو لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال »^(١١٦) .

قد نقول إن هذا الحل لا يرفع التناقض القائم بين الأفكار . ولكنه حل كاف من منظور طه حسين ، لمواجهة مفهوم الالتزام « الواقعي » ، بمعناه المحدد عند خصوم الخمسينيات . على أساس أن هذا المفهوم - فيما يتصوره طه حسين - يُخضع الأدب والفن إلى سلطان دقيق منظم ، فيجعل منه أداة للإعلان ونشر دعوة بعينها . « هنا يفقد الأدب ويفقد الفن أخص خصائصها وهي حرية الأديب وحرية الفنان »^(١١٧) . وإذا فقد الأدب والفنان حريتهما فن المنطق ، في ضوء هذا القياس الشكلى ، أن تضيق حدود الأدب ، ويتحول مضمون الأدب إلى أحداث تعكس وقائع اجتماعية . ومعنى هذا - فيما يقول طه حسين - أن الأدب لا ينبغي

أن يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الأرض ، أو يصور إحساس الفرد وشعوره ومناجاة نفسه (١١٨) . ومعنى هذا - أيضا - إلغاء «الفن للفن» بكل ما فيه من حق الأديب والجماعة في الاستمتاع بالجمال ، من حيث هو جمال واستجمام ، وارتفاع عما يتصل بالمنافع العاجلة القريبة إلى ما هو أبقي منها وأرقى (١١٩) . ويصبح الأدب - في النهاية - وسيلة إلى إرضاء الحاجات اليومية وطريقا إلى بلوغ المآرب ، وإطار ضيقا تفقد معه الحياة غناها الروحي ، ويفقد الإنسان فيه حرته :

«ولست الحياة شبعاً بعد جوع . وسعة بعد ضيق . وغنى بعد فقر فحسب . ولكن فيها شيئا آخر أرق من هذا كله . وأقوم من هذا كله . هو هذا الروح الذي يجب الخير لأنه الخير . ويحب الجمال لأنه الجمال . والذي ينبغي أن يكون الشيع والرى والفن وسائل تمكنه من أن يجد غذاءه الفنى الرفيع . إن الذين يتخذون المادة غاية . أو يعرضون لانحاذها غاية . يهدرون مافى الإنسان من كرامة . وسيهبطون به إلى لون من ألوان الضعة لاينهى أن يهبط إليه» (١٢٠) .

إن هذا الروح المخلوق الذى يتحدث عنه طه حسين - ذلك الروح الذى يجبّ الخير لأنه الخير ، ويحب الجمال لأنه الجمال - يردّنا إلى الضمير ، ذلك الصوت السماوى الخالد ، الذى يكن وراء مافى طبيعة الإنسان من سمو ، ومافى أفعاله من خير . ويقدر ما يردّنا هذا الروح إلى الضمير فإنه يحوّل الكتابة إلى صدور طبيعى لخير محض ، لا يملك الأديب سوى أن يستجيب له . ولكن بقدر ما يسمو هذا الروح بالنفس ، حيث «تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال» يضى على المهمة الاجتماعية للأدب طابعا مطلقا ، وأعنى طابعا لا يقترن فيه الأدب بطبقة محددة ، أو بصياغة جمالية لمشكل تعانيه مجموعة اجتماعية ، بل يقترن الأدب بنزوع إصلاحى عام ، مؤداه أن الأديب ينشئ أدبه ، بمقتضى طبعه الخير ، ليتوجه به إلى بيئته التى يعيش فيها «هذه البيئة كلها» . ويقدر ما ينطوى هذا الطابع على نزوع إصلاحى ينطوى على توحيد ضمنى بين الطبقات ، وإلغاء ضمنى لصراعها ، من حيث استجابتها إلى العمل الأدبى ، فيتحول العمل الأدبى - بدوره - إلى تجسيد لمثل أعلى يسعى المجتمع كله - بوصفه مطلقا لامتياز بين طبقاته ، ولاتدابير بين مجموعاته - وراء الوصول إليه . ويصبح «العمل الأدبى الحق» - عند طه حسين - قرين الضمير الذى يجسّد هذا «الروح» الذى يجبّ الخير لأنه خير مطلق ، ويجب الحق لأنه حق مطلق .

ولكن الضمير يتحول ليصبح أكثر تميزاً ، فيقترن بالمثل العليا ، واستقلال الأديب عن الآخرين ، واللذة التي يجدها عندما ينظر فيما يكتب «مصلحاً له يلتمس الكمال ، أو محققاً فيه كما يحدث في المرأة»^(١٢١) . إن الأديب يريد أن يرضى عن نفسه قبل أن يرضى عنه الناس «وليس شيء أشق عليه من أن يرضى عن نفسه . لأنه عسير لا يجب التلياسة ، ولأنه ينظر إلى مثل رفيعة . بعيدة المنال . لا يكاد يدنو منها حتى تنأى عنه ، ولا يكاد يبلغها حتى تفوته»^(١٢٢) . هذا اللون من النظر في المرأة هو الذي يقلب شعار الواقعيين ، فيما يتصور طه حسين ، فيجعل «الحياة في سبيل الأدب لا الأدب في سبيل الحياة» ، كما أنه هو الذي يذكي جذوة الأدب فيرتفع به إلى آفاق «الأحاديث الفنية العليا» . تلك التي يجد فيها كل إنسان - كإنسان مطلق - صورة نفسه .

ولكن أهم عناصر الهجوم الذي وجهه طه حسين إلى واقعي الخمسينيات - فيما عدا السخرية الضمنية من مفهوم «الانحياز الطبقي» - هو أن واقعيهم تحوّل الفن إلى محاكاة حرفية . فما أكثر ما تحدث إليهم - فيما يقول - بأن التصوير الفوتوغرافي غير التصوير الفني ، و«أن الأديب الحقّ ليس أداة من هذه الأدوات التي نسميها الفوتوغراف والتي تسجل الأصوات»^(١٢٣) . إنه لا يفهم من واقعيهم - تلك التي تصاعدت إدانته لها في مقاله «يوناني فلا يقرأ» (الجمهورية ٥ / ٣ / ١٩٥٤) وبلغت ذروتها الساخرة في مقاله «واقعيون» (الرسالة الجديدة أول إبريل ١٩٥٦) - سوى أنها محاكاة فوتوغرافية للجانب المادي من الحياة . وأنها تصوير فوتوغرافي للمجتمع ، يخضع إلى عقيدة منظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته .

والحق أن الواقعية التي قُدمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء ، خصوصاً في تطبيقاتها المتعجّلة أو حماسها المنفعل . ولكن هناك فرقاً بين «الواقعية» بوصفها نظرية أدبية في ذاتها وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية ، كما قدمها محمود أمين العالم أو عبد العظيم أنيس أو محمد مندور في الخمسينيات . لقد كانت هذه التطبيقات - رغم قيمتها التاريخية - سطحية في الغالب ؛ تنطلق من الحاس العاطفي أكثر مما تنطلق من التأصيل النظري ؛ وكانت النوايا الطيبة المحركة لها أكبر بكثير من الأدوات النظرية التي تسندها . ولم تكن مهمتها التبشيرية - التحريضية أحياناً - تتواءم مع العرض العميق ، أو التحليل الدقيق ، أو الاجتهاد الخلاّق في فهم الأصول الفلسفية للنظرية ذاتها . بل على العكس . كانت (دوجاتية) هذه

التطبيقات . أعنى عدم مرونتها وواحدية أفقها ، قرينة النظرة الضيقة التي لا تلاحظ الجدل المتميز بين الوعي الأيديولوجي والإدراك الجمالي في الأدب . وكانت «المناهجية التامة» - فيما لاحظ على الراعي - قرينة النقد الذي يرتبط بالخلق كما لاحظ كمال عبد الحلیم . وكان الإرهاب في معاملة الكتّاب قرين نظرة واقعية في الظاهر ، لكنها غير واقعية في حقيقة الأمر . لأنها نظرة تخون روح النظرية وتشوهها وتعرضها عرضاً منقراً .^(١٢٤)

ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون إلا أنها كانت تحوّل العلاقة بينها - في التحليل العملي - إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين ، رغم الخلاف الظاهري المعلن ؛ فالمضمون هو الموقف الاجتماعي للكاتب . ويتمثل في وقائع وأحداث اجتماعية ، أما الشكل فهو الكيفية التي يصاغ بها المضمون . ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل . ليصبح الشكل - بدوره انعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرّد ، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسي الخارجي للأديب والعمل الأدبي ، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبي ، بل الانطلاق من الكيان القبليّ للوعي الأيديولوجي المفترض سلفاً . وعندئذ يصبح الشكل وعاءً لاحقاً لمضمون سابق ، يسعى إلى شكله كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه . وتصبح العلاقة بين الإثنين علاقة مجاورة مكانية ، شبيهة بعلاقة المجاورة التي تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة . ولن يفيد في نفي هذه النتيجة مقالته العالم وأنيس من أن صورة الأدب - أو شكله - ليست هي اللغة :

« بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لانصف الصورة بأنها عملية . مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل نفسه . فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي . تنحصر بها في دوائره ومعاوره ومنعطقاته . وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كأننا عضواً حياً . وبهذا الفهم الوطيل للصورة يتكتشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين . فإدانة العمل ليست يدورها معاني - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة - بل هي أحداث . لامن حيث أنها أحداث وقعت بالفعل . ويشير العمل الأدبي إلى وقوعها . بل هي

أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبي نفسه : ويشارك التدوق الأدبي في وقوعها ونطقها،^(١٢٥)

إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة « في داخل العمل » وفهم المضمون باعتباره أحداثاً تقع « في داخل العمل » أيضاً ، إنما هو فهم لا يميّز بين الطرفين . وأهم من ذلك أنه فهم يتحول - عند التطبيق - إلى الثنائية التي يسلم بها طه حسين نفسه ، وأعني ثنائية الداخل والخارج ، والمعنى واللفظ . ولذلك وصف الكاتبان - العالم وأينس - مضمون « بوليسيز » لجويس بأنه « الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذي تتميز به الحضارة [الرأسمالية] الحديثة^(١٢٦) » ، ويوازنان بين فلسفة الهرب من الحياة عند المازني - مثلاً - والهرب من الحياة في « إبراهيم الكاتب » ، لتنتهي الموازنة الآلية إلى التوحيد بين موقف البطل الروائي وموقف المازني نفسه ، على أساس أن الموقفين موقف واحد « قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفرديّة المغرقة » . ولا علاقة لهذا كله بأى نقد واقعى أصيل عميق ، بل لا علاقة له بالعملية الداخلية التي أشار الكاتبان إلى وقوعها في قلب العمل الأدبي ، بل تحويل للعمل إلى مجرد ترجمة لأحداث وقعت بالفعل ، يشير إليها العمل إشارة ترتبط بالفصل بين مضمونه (= الفكرة المجردة) وشكله الذي هو صياغة لهذه الفكرة . ولن ينبت هذه الثنائية الحديث عن التداخل والتفاعل ، أو المستويات التعبيرية ، أو الدوائر أو المحاور والمنعطفات . فهي كلمات فضفاضة . ما لم تنتقل من الصيغة الثنائية نفسها إلى صيغة أخرى . لا تعتمد على لغة إنشائية غامضة . بل صيغة تسعى إلى إدراك دقيق للوحدة التركيبية للنص الأدبي . فتؤسس شيئاً قريباً مما يطلق عليه - في النقد الماركسي المعاصر - « علم النص »^(١٢٧) .

وإذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية في مفهوم الانعكاس الذي تستند إليه هذه التطبيقات ، ومن ثم فهم الظواهر الأدبية باعتبارها انعكاساً مباشراً لوقائع اجتماعية أو « أفكاراً » إيديولوجية ، مما يجعل الموازنة بين الأعمال الأدبية وماتعكسه شبيهة بالموازاة بين الموضوع وصورته في المرآة . فيسعى الناقد إلى المقارنة بين صورة راصل . ويحول العمل الأدبي إلى محاكاة للواقع الاجتماعي . وهذا هو ما حدث - في كتاب « في الثقافة المصرية » (١٩٥٥) - حيث أُدين إحسان عبد القدوس لأنه عكس أفكار طبقته « الراقية » . فآثار الشفقة عليها ؛ كما أُدين البطل الروائي للمازني - في « إبراهيم الكاتب » - لأنه عكس « أوهايم البيئة الإقطاعية » ، وأتهمت « أهل الكهف » للحكيم بالرجعية لأنها عكست فيها

مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية ؛ وتحول نجيب محفوظ إلى «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه عكس - في رواياته - الوضع الاجتماعي لطبقته ، فسجل مأساتها ، دون أن يرى أبعد من هذه المأساة .. الخ . أما الأعمال الأدبية الأولى لطله حسين وتوفيق الحكيم فهي « فوق كل شيء وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة ... من حيث إنها موقف اجتماعي محدد لكل كاتب منها » .^(١٢٨) وليس لكل هذه التطبيقات من معنى سوى اقتراب هذا النقد الواقعي من مزالق المحاكاة ، ليصح مايقوله طه حسين من أن أصحاب هذا النقد « لم يريدوا أن يكونوا أصحاب فن وأدب وإنما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا وأداة الفونوغراف »^(١٢٩) . ومالم يقله طه حسين هو أن هذه الواقعية خلطت خلطاً خطراً بين النقد الأدبي والسياسة العملية ، وجعلت الناقد أشبه بقائد سياسي فَرِحَ بنفسه . يوزع صفات «الرجعية» و«التقدمية» على من يشاء .

ولكن هل هناك خلاف جذري بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين ؟ وهل هناك فارق حقيقى بين أن يقول عبد العظيم أنيس إن نجيب محفوظ «كاتب البرجوازية الصغيرة» لأنه «يعكس» طبقته ، أو يقول طه حسين إن أدب مونتني ورايليه في القرن السادس عشر «يصور حياة الطبقة الفرنسية التي كانا يعيشان فيها أصدق تصوير»^(١٣٠) ؟ . لقد قلت من قبل إن تشبيه المرأة تشبيه مركزى في فكر طه حسين النقدي ؛ لأنه يقوم بدور تأسيسي مهم في الربط بين عناصر هذا الفكر ، على أساس أن العمل الأدبي مرتبط - دائما - بشيء خارجه . وإذا كان العمل الأدبي مرتبط بالمجتمع من حيث هو صورة له ، تنعكس في مرآة الأدب . فما الفارق الجذري بين أن نسلم بنظرية الانعكاس ، في مستوياتها السطحية ، أو نسلم بمقولة تين أو بعض الأفكار الوضعية ؟ .

إن المرأة - من هذا المنظور - عامل ربط يصل بين طرفين يبدوان متعارضين لأول وهلة ، لكن تسطحهما التصورى يسهل اتصالهما بواسطة المرأة . وإذا كان العمل الأدبي يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه . ثم يعود هذا العمل فيؤثر في المجتمع فيصبح مرآة تغيره . فليس هناك أى فارق جذري بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين . إنه واقع معهم في إطار نفس الموقف ، بكل مزالقه التي تنطوي على السلب ؛ فتحول العمل الأدبي إلى محاكاة . وتجعل التغير في الأدب صدقياً آلياً لتغير المجتمع ؛ وبكل ميزاته الظاهرية المنطوية على الإيجاب ؛ إذ يؤكد الموقف العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتأثير الأول في

الثاني - ويسلم بضرورة التغير في الأدب - فيمهد لتقبل الأشكال الجديدة . ولكن فلنتمتع
- أولا - في الوجه الإيجابي للموقف - عند طه حسين - لنرى إلى أين يقودنا في نهاية
المطاف .

٥ - الوجه الموجب للمرأة :

لاشك أن تسلّم طه حسين بالعلاقة بين الأدب والمجتمع كان ينتهي به إلى تأكيد بعض
الخصائص النوعية التي تميّز الصورة - في المرأة - عن موضوعها الذي تعكسه . ومن أهم هذه
الخصائص أن الصورة - في المرأة - تميّز عن موضوعها رغم تشابهها معه . وإلا أصبحت
هي إياه . إن العمل الأدبي - بعبارة أخرى - لن يؤثر في أفراد المجتمع . لو كان محض نسخة
حرفية من موضوعه ؛ فالأديب الحق - فيما يقول طه حسين :

« ليس مسجلا لكلام الناس على علانته كما يسجله الفوتغراف . كما أن المصور الحق
ليس مسجلا لواقع الأشياء على علانها كما يصورها الفوتغراف . وإنما الفرق بين
الأديب والمصور وبين هاتين الأداةين من أدوات التسجيل أنها بصوران الحقائق
ويضيفان إليها شيئا من ذات نفسيهما . هو الذي يبلغ بها أعماق الضمائر والقلوب .
ويتيح لها أن تبلغ الأديب والمصور من نفوس الناس ما يريدان » .^(١٣٤)

إن العمل الأدبي - بحكم خصائصه - يثير دوافع متباينة في الآخرين . وهو لن يثير هذه
الدوافع إلا إذا كان منظوبا على تلك القيمة المضافة التي تجعل الصورة مؤثرة فيمن يتلقاها .
هذه القيمة المضافة ترتبط - أول ما ترتبط - بقدرة العمل الأدبي على تحسين الأشياء
وتقبيحها . مما يعنى أن العمل لا يعكس موضوعه كما هو . بل يضيف إليه شيئا . يزيد من
قبحه إن كان قبيحا . ويزيد من جماله إن كان جميلا . لكن العمل الأدبي لا يلجأ - قط - إلى
تحسين القبيح أو تقبيح الحسن . فتلك محض مغالطة يبرأ منها العمل الأدبي لارتباطه الدائم
بالحقيقة وسعيه وراءها . إنه يجلو الحقيقة - كالضمير - مهما كانت الحقيقة مخيفة أو موجهة .
ولكنه يتميّز عن الضمير بأنه « يقصد إلى تجميل الحسن وتقبيح القبيح » . ووسيلته إلى ذلك هي
صدق الوصف والانفعال به . على نحو يجعلك - كفارسيء - تحسّ بالصورة « وكأنها الشيء

انتقل كل مافيه من المعاني إلى نفسك فأحدث فيها كل مايمكن أن يحدث من الانفعالات» (١٣٢).

والأمر - في هذا التحسين والتقييح - لا يختلف كثيرا عما كان يسميه نقاد تراثنا باسم «التخييل» . وكانوا يعنون به أن العمل الأدبي - بحكم طبيعته التخيلية غير المحايدة ، وبحكم انطوائه على نظرة ذاتية للأديب - ينقل عدواه إلى المتلقي ، فيُعَدِّي به نحو فعل أو انفعال . ومعنى ذلك أن العمل الأدبي صورة خيالية لموضوع . ولأنه كذلك فإنه يعيد تركيب الموضوع لالكي يقضى على وجود الموضوع ، أو يدمر خصائصه الأساسية التي يراها الأديب المتخييل ، وإنما لكي يبرز الموضوع في صورة ذاتية فحسب ، أى صورة تبرز الخصائص التي يراها الأديب . والذاتية - في هذا السياق - تعنى موقفا من الموضوع الذى قد يراه الأديب حسنا أو قبيحا ، كما أن تجديها الخيالى يعنى إعادة تركيب الموضوع على نحو يبرز الخصائص ، فيزيد من حسنها أو قبحها ، فإذا انتقلت الصورة إلى المتلقي اتخذ موقفا مماثلا لموقف الأديب ، بمعنى من المعانى ؛ فينفر من الموضوع لأنه استثير - خياليا - بعملية التقييح ، أو يقبل عليه متأثرا بعملية التحسين . وإذن . فالعمل الأدبي يتصف - أول مايتصف - بأنه صورة خيالية ، يلعب خيال الأديب دوراً مهماً في تأليفها .

إن هذه الخاصية الخيالية هى التى تفرق بين العمل الأدبي فى الأدب وعمل الآلة «الفوتغرافية» . بل هى التى تفرق بين الصورة الفوتغرافية والصورة فى لوحة الرسام . ذلك لأن العمل الأدبي مثل اللوحة فى الرسم كلاهما من عمل الإنسان ، وكلاهما يُظهر شخصية صاحبه ظهورا واضحا «نأنس إليه» . وبقدر مايمتاز كلاهما بالصدق والدقة يمتاز بالتأثير .

إن الخاصية الخيالية تعنى اللمسة الفردية فى مرآة الأديب . ومصدرها شدة تأثر الأديب بالأشياء . وتخويلها - بمجرد الشعور بها - إلى صور ليست غريبة على القارىء . أعنى صوراً قادرة - فيما يقول طه حسين - على استهواء النفوس وامتلاك القلوب ، فلا تكاد تلقى إلى الجمهور «حتى تخرجه عن طوره المألوف . وتملك عليه حسه وشعوره ، وتجعله يعيش مع الشاعر فى عالم جديد من الصور . يراها بعين الشاعر ، ويحسها بحسه ، ويتأثر بها كما يتأثر بها الشاعر نفسه» (١٣٣) . ولكن هذه اللمسة الفردية نقيضة الإغراب والغلو والإسراف والشذوذ ، إنها مرآة الكاتب الصادقة التى تصبح - لصدقها - كأنها مرآتنا .

قد يتميز عمل أدبي على عمل أدبي آخر بسبب بُعد الخيال أو قُربه . ولكن مهما كان هذا التمييز فليس هناك أى وجود لعمل أدبي دون الخاصية الخيالية . على أن هذه الخاصية – فى الوقت نفسه – لاتعنى انقطاع الصورة الخيالية (= العمل الأدبي) عن موضوعها ، بل تعنى النظر إلى الموضوع فى ضوء جديد ، يحمل صدمة التعرف المختركة للدوافع المتباينة إزاء الموضوع . «إن الخيال لا يبتدع شيئاً من لاشيء . وإنما يستيد صورة ونتائج من الأشياء الموجودة ، يؤلف بينها تاليفاً غريباً يبهى النفس ويفتتها» . (١٣٤) و«أين هو هذا التابع الذى يبتدع شيئاً من لاشيء . ويحدث أحداثاً لاتتصل بما قبلها . ولاتتأثر بما حولها ؟ !» . (١٣٥) .

ولذلك يبدو الفرق واضحاً بين «الخيال» و«الوهم» فى كتابات طه حسين . الوهم يبتدع شيئاً من لاشيء ، ويؤلف بين أشياء لاتتلاف بينها . ولذلك فلا مجال له فى العمل الأدبي ، لأن العمل الأدبي مرتبط – دائماً – بالحقيقة . ومتصل – دائماً – بمجتمعه . وقد يستطيع كاتب أن يبتدع أشياء يضيف بعضها إلى بعض ، «دون أن يكون لهذه الأشياء أصل فى الحياة الواقعة» ، لكن هذا الكاتب «سخيّف حقاً» ، لأنه يتباعد عن الحياة الواقعة وعن الأدب معاً . (١٣٦) . أما الخيال فهو تأليف بين عناصر واقعة ، على نحو لا يدمر العلاقات القائمة سلفاً بين هذه العناصر . ولذلك فهو استكشاف للحياة الواقعة وليس اختراعاً لها . و«فرق ظاهر بين الاختراع فى الأدب والاستكشاف ، ولعل الاستكشاف يكون أصعب فى كثير من الأحيان من الاختراع» (١٣٧) . إن الاختراع قد يعنى خلق ما لا يوجد ، وقد يعنى الخلق من العدم .

أما الاستكشاف فهو التعرف على مغزى ، ينبع من حسن التأليف والتنسيق بين عناصر ما هو قائم . ولذلك لا بد أن يتصف العمل الأدبي – فى تصوير موضوعه – بالصحة والاستقامة ، بحيث «لا ينكره العقل ولا يذهب فيه الخيال إلى غير حدّ» . (١٣٨)

وتعنى ضرورة عدم إنكار العقل للعمل الأدبي – فى هذا السياق – أن العمل الأدبي يطير ببحاين ، هما الخيال والعقل ، وتلك مسلمة إحيائية بالغة الأهمية . وإذا كان الخيال يشير إلى تأليف العمل الأدبي فيشير إلى أن الأديب ليس مجرد محاك سلبى ، أو أن حواسه «أدوات حاكية تحس الطبيعة فتقلها وتصورها كما هو شأن أداة التصوير الشمسى أو شأن الفنوغراف» (١٣٩) ، فإن العقل يشير إلى خاصية مقابلة تربط هذا التأليف بموضوعه . وإذا كانت الخاصية الأولى – الخيالية – تعنى تباعد الصورة عن موضوعها فإن الخاصية الثانية

- العقلانية - تعنى التصاقها بهذا الموضوع ، فتشير إلى قدرة الأديب على الارتباط بموضوعه .
واتصاف صور مرآته - رغم خياليتها - بالدقة والأمانة والصدق .

والتوازن بين الخاصيتين قرين التوازن بين هذا الاتصال والانفصال الذى ينطوى عليه الأدب فى علاقته بالمجتمع . وأهم من ذلك أن هذا التوازن قرين ضيقة توفيقية ملحّة ، تحاول أن تلغى تناقض الأطراف بالمصالحة بينها ، لتؤكد - فى هذا السياق - التوازن بين العقل والخيال ، وتحفظ للعمل الأدبى قدرته على التأثير ؛ عندما تحفظ له الاعتدال بين الجنوح الرومانسى والاتزان الكلاسى . ولا يكتسب العمل الأدبى قدرته على التأثير - من هذا المنظور المعتدل - إلا لأن الأدباء « لم يعتمدوا على الخيال وحده وإنما اعتمدوا على الخيال واستغلوا العقل استغلالاً عنيفاً » ، فكانوا « أصحاب خيال وعقل »^(١٤٠) . ولذلك ارتفعت قيمة شعر خليل مطران لأنه « مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالاً صرفاً ولا عقلاً صرفاً وإنما هو مزاج منهما »^(١٤١) . وارتفعت قيمة أدب محمد السباعى لأنه « ينشئ لك أدبا هو مزاج من الواقع كأدق ما يكون ، ومن الخيال المطلق كأشد ما يكون الخيال انطلاقاً ، ويبلغ بهذا المزاج أبدع ما يمكن أن يبلغه الكاتب من الائتلاف »^(١٤٢) .

وإذا اختل التوازن بين جناحي العقل والخيال هوى العمل الأدبى ، وفقد جانباً من قيمته عند طه حسين ، إما لطغيان العقل وتحول الأدب إلى تجريد يخلو من الخيال ، وإما لطغيان الخيال وغلو الأدب فى البعد عن الحياة الواقعة . هكذا اهتزت قيمة « رجعة أبى العلاء » للعقاد ، لأن العقاد « أراد أن يغلب خياله على عقله فلم يصنع شيئاً ، لأن عقله كان فى هذه المرة أقوى من خياله »^(١٤٣) . وضعفت « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم لأن الفلسفة والعقل غلبت الكاتب ، فسيطر العقل على المسرحية التى أصبحت خليقة بالقراءة لا التمثيل^(١٤٤) . وفى المقابل من ذلك اهتزت قيمة « نحو النور » لإبراهيم المصرى ، حيث جنح

الخيال فضاء العقل ، ولم تظفر المسرحية « برضا الفن والأدب ، وملاءمة المنطق والحق ، والقرب من الحياة الواقعة »^(١٤٥) . تماماً مثلما اختل جانب من شعر على محمود طه لأنه « يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أبا تمام ، فهو يحسم مالا سبيل إلى تجسيمه »^(١٤٦) .

وعندما يتصف العمل الأدبي بالتوازن القائم بين الطرفين المتعارضين للخيال والعقل يتسم بصفة أخرى هي «المشاكل» التي تؤكد اقتراب العمل الأدبي من الحياة الواقعة وعدم تباعده عنها . قد تبدو هذه الصفة مراوغة في الشعر ، ولكنها موجودة فيه ، لأن الشعر تصوير يحد كل إنسان فيه بعض ما يعانيه . وإذا كان الشعر يحقق عملية مشاكل الحياة الواقعة على نحو أكثر ذاتية فإن هذه الصفة تتحقق في القصة والمسرح على نحو أكثر وضوحاً ، إذ أن كليهما يقدم أحداثاً وشخصيات تصور مجتمع الكاتب ، أو أي مجتمع آخر ، يتخذه الكاتب وسيلة للتعبير غير مباشر لمجتمعه . ولذلك تبدو أهمية إيهام التخيل الذي تتطوى عليه القصة أو المسرحية ، فرغم أنها بمثابة عالم خيالي ، إلا أنه عالم يقود المتلقي إلى الحياة الواقعة ، بل يشعر المتلقي أنه يطالع فيه حياة فعلية . ويؤكد هذا الشعور - عند المتلقي - التفاصيل التي يركز عليها الكاتب فنقل بها إلى المتلقي وقع المشهد الحى والتفاصيل الحميمة للحياة الاجتماعية . وربما كانت هذه إحدى الميزات المهمة للقصة ، إذ إنها من خلال تفاصيل الوصف والتصوير تمكن القارئ من معايشة الحدث ومعاينته ، كما لو كان يعاين حدثاً فعلياً في الحياة . وأنت - ككاتب - لتحسن الوصف والتصوير - فيما يقول طه حسين - لشيء من الأشياء «إلا إذا وصلت به ملحقاته التي تكمله وتعطيه صورته النهائية»^(١٤٧) . وإذا وضعت هذه التفاصيل ، أو الملحقات ، في مكانها المناسب انتقل الإحساس بالحدث إلى المتلقي انتقالاً كاملاً ، بل اختلطت عليه الحقيقة بالفن .

وإذا كانت القصة «ترسم الحياة رسماً قويا صادقا»^(١٤٨) فمن الطبيعي أن ينسى القارئ أنه يقرأ «أحداث» ويستيقن أنه «يشاهد الحياة»^(١٤٩) ، فيصل إلى تلك الحالة التي يصفها طه حسين . عندما يخاطب قارئ المسرحية قائلاً : «إنما تحسن أنك تشهد أو تقرأ شيئاً شائعاً كأنك تشهده وتقرأه كل يوم»^(١٥٠) . ذلك لأن التمثيل «يقصد به قبل كل شيء إلى تصوير الحياة الواقعة»^(١٥١) . وكل قصة من القصص «يجب أن تكون ... مرآة صادقة لطبيعة الخلق»^(١٥٢) . فإذا كانت القصة كذلك فلن تشعر كقارئ أنك تشهد مسرحية أو تقرأ قصة «وإنما يملكك شعور قوى هادئ بأنك تشهد فصلاً من فصول الحياة»^(١٥٣) ، لأن القصة «تصور حياة الناس كما يجيئونها في غير إغراب ولا إبعاد»^(١٥٤) .

وما يقال عن القصة أو المسرحية تعميماً يمكن أن يقال عن الشخصية تخصيصاً . ويعنى طه حسين «الشخصية التي قصد الكاتب إلى تصويرها ، واتخذها مرآة لعصر من العصور .

لوسيلة إلى نقد جيل من الاجيال» (١٥٥) وقد يرسم الكاتب شخصية خيالية ، ولكنه لا يقصد بهذه الشخصية إلى شخص بعينه بل صورة عامة ، تنطبق على أشخاص كثيرين . ولذلك فهو يُكوّن شخصيته من أشخاص كثيرين « يأخذ من أخلاق كل واحد منهم طرفا ، ثم يضيف هذه الأطراف بعضها إلى بعض ، فينشئ منها صورة قد تعجب أو لاتعجب ، ولكنها لاتخلو من عبرة وموعظة ، ولعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم ويخفوا من شرورهم» . (١٥٦) ولذلك يغدو الأشخاص الخياليون - في القصة - «أعظم أثرا وأشد سلطانا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة التي لاشك فيها ولاريب» (١٥٧)

وقد يرسم الكاتب المعاصر شخصية من شخصيات التاريخ ، ولكنه لا يسمها أو يصورها . كما كانت عليه تماما في الماضي ، أو كما يراها التاريخ ، فتفقد الشخصية طبيعتها الخيالية التي تجعل منها شخصية أدبية . إنه يصورها كما يراها هو ، أو كما يجب أن يراها . ولكن رؤيته لها - مها كانت خيالية - لاتدمر حقيقة الشخصية التاريخية ، بل تؤلف عناصرها على نحو لايختلف عن جوهر الحقيقة ، ولايتعارض تماما مع التاريخ ، وبذلك يخلق الأديب شخصية أدبية تاريخية في الوقت نفسه . تاريخية لأنها لم تلغ التاريخ ، وأدبية لأنها توصل مايريد الكاتب من هدف اجتماعي ذي محتوى أخلاقي ، بما تعكسه الشخصية بوصفها مرآة ، تنطوي على قيمة مضافة . ومن المحقق - فيما يقول طه حسين - أن هناك أشخاصا من الحق على الأديب أن يصورهم للناس «فقد يكون في تصوريرهم ، إلى جانب النفع الفني ، نفع خلقه واجتماعي» (١٥٨) .

وتفضى مشاكلة الحياة الواقعة إلى خاصية أخرى لايتحقق الإيهام إلا بها ، وأعنى خضوع العمل الأدبي إلى قوانين الحياة ومن الواضح - عند طه حسين - أن العمل الأدبي لن يصل إلى القارىء ، أو يؤثر فيه ، إلا إذا كان خاضعا لنفس القوانين التي تخضع لها حياة القارىء نفسه . صحيح أن قوانين الطبيعة - فيما يقول طه حسين - «لاستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن» (١٥٩) . ولكن عدم الثبات لايعنى المجافاة بين قوانين الفن والطبيعة . إن القوانين الأولى أثر من آثار الثانية ، لأن الفن يستهدى الطبيعة ، بل إنه لاغيرها - إذا أراد - إلا إذا

كان معتمدا على منطقتها . ولولا ذلك لاختصرت القصة على حكاية الأحداث وسرد الوقائع دون أى رابط أو نظام . إنها « فقه حياة الناس وما يحيط بها من الظروف ، وما يتتابع فيها من الأحداث »^(١٦٠) . ويقدر ماتنبيغ مادتها من حياة الناس ، ينبع نظامها من تتابع الأحداث التي يعيشونها فيخضع إلى قانون العلية الذي تخضع إليه الحياة نفسها . وعندما يخضع نظام العمل الأدبي إلى هذا القانون يوضع كل شيء منه في موضع محتموم « لا يستطيع أن يتجاوزه ولا ينبغى له أن يتقدم أو يتأخر »^(١٦١) . وعندئذ تتصل عناصر العمل الأدبي وأجزاؤه وأحداثه ، على أساس من علاقة السبب بالمسبب ، أو العلة بالمعلول ، وتجرى أحداث العمل مطردة مستقيمة « يتبع بعضها بعضا ، وينتج بعضها من بعض ، حتى تنتهي إلى نتيجهتها الطبيعية المعقولة »^(١٦٢) .

وأوضح مظهر من مظاهر خضوع العمل الأدبي للقوانين التي تخضع إليها الحياة - لو تجاوزنا السببية - هو أنه ينطوى على ماتنطوى عليه الحياة نفسها من ثنائية لاقته ، تجمع بين الخير والشر ، والفرح والحزن ، والبساطة والتعقيد . ولذلك لانكاد نتمضى في قراءة مسرحية ناجحة ، حتى نجد فيها « أحسن الالتئام بين حقائق الحياة الواقعية وما فيها من خشونة وغلظة وتعقيد »^(١٦٣) . ولانكاد تطالع رواية ناجحة حتى نجد الروائي يصور لنا الحياة ، وكأننا نعيش بين ناسها « فنضحك حين يضحكون ونحزن حين يحزنون »^(١٦٤) . وقد يرى الأديب الحياة كما هي ، أو كما يجب أن تكون ، لكنه - في النهاية - يمثل جانبا من جوانبها ، بكل ما ينطوى عليه هذا الجانب من خير وشر . وهذا طبيعي إذ « ليس في الحياة جمال خالص وليس فيها خير خالص ، وإنما جمال الحياة وخيرها رهين بقبح الحياة وشرها »^(١٦٥) . ويقدر مايعنى هذا كله أن العمل الأدبي يخضع إلى منطق الحياة فإنه يعنى أن العمل الأدبي « يعدل عن المنطق النظري إلى منطق الحياة الواقعية ، أو هو يكشف أمامك هذه الحياة الواقعية حتى تلمس منطقها بيدك »^(١٦٦)

وإذا كان منطق الحياة يعنى ذلك المزيج من الخير والشر فإنه يعنى - قبل ذلك كله - ان الحياة لاتقوم على المصادفة ، وأنه لامكان فيها للفوضى ، بل تلازم العلة والمعلول ، والثبات الحتمي الذي يجعل من الحياة نفسها آثارا لازمة « لطائفة من القوانين المحتومة »^(١٦٧) . وعندما يخضع العمل الأدبي لهذه القوانين المحتومة ، فإنه يتحول إلى كيان تترابط عناصره « في نظام متسق سهل لللبس فيه ولا التواء »^(١٦٨) ، وفي « وحدة ملتزمة الأجزاء حسنة التأليف فيما

بينها» (١٦٩) . وفي «بناء محكم متقن ... ليس فيه مايزيد على الحاجة» (١٧٠) . لكن هذه الوحدة - في البناء والتأليف - لاتتعارض مع التنوع في النهاية ، فالحياة نفسها تقوم على هذين المبدئين . وعندما ينعكس مافى الحياة على العمل الأدبي يتصف العمل بخاصيتين يبلغ بهما أقصى مايقدر من النجاح ، وهما : «الوحدة التي لاتغيب عنك لحظة ، والتنوع الذي يزود عنك السأم ، ويحجّل إليك أنك تحيا حياة حافلة مختلفة المظاهر والمناظر والأحداث» (١٧١) .

٦ - الوجه السالب للمرأة :

إن مايربط بين هذه الخصائص جميعها هو أن العمل الأدبي «مرآة صادقة ... لحياة الناس» (١٧٢) . ولكن أليست كل هذا الخصائص ، رغم ماقد يبدو فيها من إيجاب ظاهري ، تردنا إلى جوهر المحاكاة ؟ . إن هذا التوازي اللافت بين الصورة وموضوعها ، وبين العمل الأدبي والمجتمع ، ينقلنا - دائما - من العمل إلى أصله ، ويرد تميز العمل الأدبي إلى إضافة خيالية من قبيل التحسين والتقييب ، ويكبح حركة الخيال في التأليف فيردها إلى العناصر الأساسية للموضوع عن طريق العقل . والعقل - بدوره - يقودنا إلى ضرورة المحافظة على سلامة الأصل وثباته ، فيؤكد ضرورة مشاكلة الحياة ، فيرد نجاح العمل الأدبي إلى عدم تمييزنا - كقراء - بين ما نطالع فيه وما نشاهده في الحياة الواقعة ، بحيث لا يصبح للعمل الأدبي قيمة إلا إذا كان ملثما مع حقائق الحياة ، خاضعا إلى قوانينها المحتومة . وهنا لا بد أن يثار السؤال عن الفارق بين العمل الأدبي والترجمة المؤثرة . إن الفارق بين الإثنين ينفخ ، بل يصبح العمل الأدبي مجرد ترجمة مؤثرة لأصل ثابت ، أعنى ترجمة تستجيب إلى أصلها فلا تغايره ، إلا من حيث هي إضافات هامشية في النهاية . إن ما أثبتته الخيال نفاه العقل ، ولم يفلح التوازن بينهما إلا في قص جناح كليهما ، وما تأكد بغنى الوحدة من خلال التنوع محتة وطأة القوانين الخارجية المحتومة ، فضاع الفرق بين منطق العمل الأدبي ومنطق المحاكاة .

وإذا تجاوزنا عن غموض كلمة الحياة نفسها ، وإذا تجاوزنا عن فصل الفن عن القوتغرافيا - وهو فصل ساذج - فن الصعب أن نتجاوز عن التناقض القائم بين عناصر الصيغة التوفيقية . ويزر سؤال آخر عن الكيفية التي يستطيع بها الأدب تغيير المجتمع والتمهيد للثورة وهو خاضع إلى قوانين الحياة المحتومة على هذا النحو؟ ! لقد تأكدت حرية الأديب وحرية الأدب ، لكن هذه الحرية التي كان طه حسين يلوح بها - دون كلل - في وجه أنصار

الواقعية ، تصبح حرية مراوغة ، مجازية أكثر منها حقيقية ، لو نظرنا إليها - أولاً - من منظور الجبر التاريخي الذي يحكم عمل الأديب ؛ ولو نظرنا إليها - ثانياً - من منظور الطابع الفطرية الذي يجعلها تولد بمولد الأديب ، دون أن تكون لتجربته التاريخية دخل في تشكيلها ؛ ولو نظرنا إليها - أخيراً - من منظور الآلية العفوية التي تجعلها مرادفة لضوء الشمس وعطر الزهرة . ولذلك لا تتحول هذه الحرية إلى عنصر فعال من عناصر الخاصية الخيالية للعمل الأدبي ، بل تقتزن بحركة الخيال التي يجبرها العقل على الاعتدال ؛ فتقلب الحرية لتصبح قرينة الجموح الخطر للخيال ، وتشجب تدريجياً تحت وطأة التلازم بين العلة والمعلول والمشاكلة بين صور المرأة وموضوعها .

وليس من الضروري أن نكرر - هنا - ما يقوله بعض النقاد المعاصرين من أن الخلق الفني انحراف وتغيير للواقع وتحويل له وفقاً لقوانين الفن الخاصة ، وإن أثر الفن يكمن أساساً في تشويه الواقع ، بل نقول : إن أسر العمل الفني في سجن المشاكلة مع «الحياة الواقعية» وإخضاعه المحكم لقانون العلية ، يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي ينبض - دائماً - بالصدق . والصدق تطابق بين طرفين ، وعلاقة يذعن فيها المعلول إلى علته . ومادنا في قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة فإننا لن نكون أصحاب فن وأدب بل أصحاب تصوير وتسجيل . وكيف يمكن أن يكون نتاج الأديب «صدى لحياة الناس» ومشاكلاً لقوانين الحياة الواقعية المحتمة ، ويكتسب القدرة - مع ذلك - على تغيير المجتمع أو تحقيق الثورة التي يحلم بها الأدباء ؟ وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها ؟ إن الوجه الأول للحرية - كالوجه الأول للمرأة - نقيض الوجه الثاني لها ، لا يتصل كلاهما إلا على أساس من هذه المجاورة التي يفرضها التوفيق ، والمجاورة التي لا تلغى التناقض بين الأطراف . وعندئذ تثبت الحرية وتُنفى بنفس القدر . وتغدو للمرأة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي تنفي عنها هذه الفاعلية . وبقدز ماتضيع حرية الأدب والأديب التي أريق حولها كثير من المداد يتحول العمل الأدبي إلى وثيقة اجتماعية تاريخية ، وأعنى وثيقة تنفي الخصائص السالبة للمحاكاة فيها الخصائص الموجبة للخيال ، وتتحقق صرامة الوحدة السببية ثراء التنوع وجموح الاختيار الذاتي للأديب .

ويتحول العمل الأدبي ، بسبب ذلك ، تدريجياً ، إلى وسيلة تخدّر وعى المتلقي بمجتمعه ، وتنقله من متجع مشارك في العمل الأدبي ، إلى مستهلك سلبي للعمل ؛ فلا يتجاوز

وضع المحذّر المدعّن إلى وضع المشارك الفعلي في تغيير المجتمع وتطويره . لقد أراد طه حسين للعمل الأدبي أن يمكّن القارئ من أن يرى نفسه وغيره من الناس ، من الناحية التي تجعل بين القارئ وبين الناس شيئا ، فتعطفه على الناس وتعطف الناس عليه . وقال طه حسين للقارئ : إن علامة العمل الأدبي العظيم هي إحساسك بأن العمل يخادعك عن نفسك ، فتشعر بأنك تشارك في حياة هادئة ، يملكك فيها شعور قوى هادئ « بأنك تشهد فضلا من فصول الحياة ، أو تطلع على صورة من صور الحياة . ومن هنا كان ماتشعر به من لذة أو ألم صادقا لأنه لم يتكلف ولم يتعمد ، وإنما نشأ في نفسك كما تنشأ فيها اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية التي تبعث في النفس اللذة والألم»^(١٧٣) . وتلك ، تحديدا ، صفات العمل الأدبي الذي يقوم على المحاكاة . وأهم خاصية لمثل هذا العمل هي التخدير المصاحب لعملية التلقّي .

والتخدير صفة تعني إلغاء الوعي النقدي عند القارئ . إنه يشعر - وهو يتابع مثل هذا العمل القائم على المحاكاة - أن كل شيء ساكن هادئ ، وأن مشاعره نفسها هادئة ، وأن ما يتخلّق مع هذه المشاعر لا يتجاوز اللذات والآلام اليومية العادية ، وأن ما يحدث لا يعدو أن يكون دوامة صغيرة سرعان ما تنداح ليبقى سطح الوعي ساكنا كما كان . وبدل أن تهتز أعماق الوعي - عند هذا التلقّي - يهتز السطح ، فيظل مخدرا مستهلكا . وبدل أن يتحول العمل الأدبي إلى قوة تعصف بنظام الوعي ، لتدفع إلى إعادة النظر في كل شيء ، وإعادة تقويم كل شيء ، ليتخلى المتلقّي عن سلبيته ، ويساهم بدل أن يستهلك ، يبقى العمل الأدبي المحاكائي - بكسر الكاف - على حذر المتلقّي ، بل يزيد من هذا المحذّر ، فيوهن من وعية النقدي . وينحو به إلى التسليم العاجز بثبات نظام الحياة ، والإذعان إلى كل ما هو ثابت في مجتمعه .

وإذا كانت حرية المتلقّي تضمر إزاء هذا العمل ؛ إذ لأشياء يترك له ، ولا فجوات تستفزه إلى إكمال العمل ، ولأسئلة معلقة تجبره على إيجاد الحل ؛ فإن انتفاء هذه الحرية يتجاوز العمل ليدعم الاستجابة السلوكية السالبة في حياة هذا المتلقّي ؛ فلا يتجاوز الأمر هذه « العبرة والموعظة » التي « لعلها أن تحمل الناس على أن يصلحوا من أمورهم »^(١٧٤) ، بدل أن تفجر فيهم الوعي بضرورة تغيير حياتهم . أما العمل الأدبي نفسه فإنه يبقى هادئا ساكنا ، يقوم على الائتلاف المعتدل بين العقل والخيال، ويؤكد - ضمنا - بمشاكلته للحياة أن ما هو قائم سيظل قائماً. وإذا كانت تفاصيله تردنا إلى الحياة فإنها تردنا إليها ، بوصفها هذا المزيج المعتدل

من الخير والشر ، والقبح والجمال ، والنعم والبؤس ، والسعادة والشقاء ، فتوهنا هذه التفاصيل بأزلية العلاقة بين هذه الأضداد ، وثبتت فينا قناعة الرضى التى تفترض « أن تمايز الأشياء وتفاوت الأحياء أصل من أصول الوجود . فلولا الفقر ماكان الغنى ، ولولا البؤس ماكان النعم ، ولولا الانخفاض ماكان الارتفاع ، ولولا الضيق ماكانت السعة » (١٧٥) . ولأذن فلا خير فى الحياة « إذا لم تكن حزنا وسرورا ، ولذة وألما ، وجدا وهوا » (١٧٦) . ومنتقل خلال حذر هذا التسليم إلى تقبل الوسطية فى كل شىء ، بل إلى تقبل بؤس الحياة نفسه بوصفه منطقا طبيعياً ، ونتعلق وضعنا فى البؤس والنعم ، أو الشر والخير ، بوصفه الوضع الطبيعى ، ونتقبل العمل نفسه بوصفه المرآة التى تعكس هذا الوضع الطبيعى .

وقد تحزنا هذه المرآة حيناً ، أو توقظنا كما يوقظنا الضمير ، ولكننا سرعان ما نعود إلى ما نحن عليه ، فنرى الحياة كما هى . « قد امتزج حلوها بمرها ، واختلط خيرها بشرها ، وليس للإنسان أن يحتكم فيها ، ولا أن يجعلها صفوا خالصا ، وإنما الإنسان مضطر أن يحتملها كما تأتى ، فيستمتع بما فيها من خير ، ويصبر على ما فيها من شر » (١٧٧) . هكذا نعانى اللذات والآلام اليومية أمام هذه المظاهر الفطرية الطبيعية للمرأة ، تلك التى تخدرنا فى حضرة القوانين المحتملة التى تقوم عليها الحياة ، والتى ليست من صنعنا ، ولا قبل لنا بتغييرها . وعندئذ نتقبل الحياة دون وعى ، تماما كما نتقبل العمل الذى هو صورة صادقة أمينة لها . وإذا كان العمل الأدبى وثيقة لهذه الحياة فإنه يصبح وثيقة على عجزنا وخدرنا ، لو قبلنا وجوده القائم على المحاكاة .

وإذا تجاوزنا أثر الخدر الذى يحدثه فينا العمل القائم على المحاكاة إلى الأثر الذى يحدثه فى الناقد وجدنا النتيجة متقاربة ، بل وجدنا الناقد بعد أن سلم - ضمنا أو صراحة - بمبدأ المحاكاة فى العمل الأدبى يراجع عن بعض الخصائص النوعية التى أثبتتها للأدب ، ويتناسى الجوانب الموجبة التى أعلنها عن قدرة العمل الأدبى على تغيير الحياة نفسها . وعندئذ يرى الناقد العمل الأدبى بوصفه وثيقة اجتماعية تاريخية ، يبحث فيها عن « مرآة صادقة صافية لحياة الناس » فى نسيان الوجود الموضوعى للعمل نفسه ، ويشغل بالمقارنة بينه وبين الحياة السابقة عليه . ولعل الأدق أن لا نتحدث عن نسيان الوجود الموضوعى للعمل - فى هذا السياق - بل نقول : إن العمل الأدبى بعد أن أصبح « مرآة صادقة صافية » صار محاكاة لحياة الناس ، فلم يعد أمام الناقد غير المقارنة بين الطرف المحاكى - بكسر الكاف - والطرف المحاكى -

بفتحها - على نحو يتناسب مع المرآة الصافية الصادقة ، أو الوثيقة التاريخية الاجتماعية . يقول طه حسين : (١٧٨)

« ولولا أن الأدباء يشاركون في الحياة الواقعية بأدبهم لما أمكن أن يلهج مؤرخو الآداب بهذه الحمل التي يلحون علينا بها من أن الأدب صورة لعصره ومرآة لبيئته . ومن أن الأدب مصدر من مصادر التاريخ . »

إن الأدب يقترب من الوثيقة التاريخية - في هذا النص - اقتربا يدنى بهما إلى حال من الاتحاد ، فيصبح الأدب وثيقة تاريخية تقدم كل العون إلى المؤرخ الذي يستخدم الأدب بوصفه مصدرا من مصادره . ولهذا السبب قال قداماؤنا (١٧٩) :

« إن الشعر الجاهلي ديوان العرب . لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئا من أمر هؤلاء الجاهلين إلا من طريق هذا الشعر . ومن المحقق أن الشعر الإسلامي ديوان العرب في القرن الأول للهجرة . وأنتك إذا اعتمدت على المصادر التاريخية وحدها أضعت أشياء خطيرة جدا من حياة المسلمين في ذلك العصر . وأكاد أعتقد أن الأمر كذلك بالقياس إلى حياة الأمة العربية على اختلاف عصورها وأطوارها وبيئتها وأكاد أعتقد كذلك أن شأن الأمم الأخرى في هذا كشأن الأمة العربية . »

وما دام الشعر العربي على امتداد عصوره « مرآة لحياة الجماعة » فمن المؤكد أننا لا نعرف شيئا يصور الأمة العربية أصدق تصوير مثل الشعر العربي ، الذي هو وثيقة تاريخية تدرس كما تدرس الوثائق التاريخية ، لأغراض تتصل بتفهم الأصل الذي تعكسه مرآة الأدب والتاريخ معا . ومعنى هذا أننا لن نتوقف - من هذا المنظور - عند العمل الأدبي إلا بقدر مايزودنا بمعلومات تاريخية عن موضوعه أو أصله الخارجي ، ولذلك :

« لا نهتفى من الأدب والتاريخ رواية الأعاجيب والعظمت . ولا إرضاء الدوق والميل الفنى ، وإنما تتخذ الأدب والتاريخ مرآة للأهم . وسبيلا إلى فهم حياتنا العقلية والشعورية . وإلى فهم ما خصصت له من ألوان النظم المختلفة » (١٨٠) .

وليس لنا أن نناقش إمكانية اتخاذ الأدب مصدرا من مصادر التاريخ ما ظل ذلك من عمل المؤرخ فحسب ، فلا يدخل في صميم النقد الأدبي . ولكن المشكلة أن طه حسين

يؤمن - بحكم صيغته التوفيقية المعتمدة على المرأة - أن هذا البعد التاريخي الوثائقي للأدب يمثل أحد جوانب قيمته التي يجب على ناقد الأدب أن يعنى بها . وفي هذا الإيمان خطورته التي تؤدي إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة . وهو نظر كامن في طبيعة تشبيه المرأة نفسه . فما دام العمل الأدبي يعكس حقائق تتصل بالجماعة . فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة . وما دام مافي الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر مرتبط بماهيته ووظيفته . بوصفه مرآة . فمن المنطقي أن يمثل هذا البعد جانباً من جوانب قيمة العمل الأدبي . فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب . وتسعى الاستجابة النقدية - في جانب من جوانبها - إلى الإلحاح على إبراز التماثل حيناً . والتطابق أحياناً . بين النص الأدبي من جهة والحقائق التاريخية والاجتماعية من جهة أخرى . وبقدر مايمحّل هذا المعنى النص الأدبي إلى وثيقة تاريخية اجتماعية يحول الأدب إلى محاكاة خارجية للمجتمع . ويحول النقد إلى تاريخ للنص أو استنطاق تاريخي له .

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يبحث الناقد عن صدق النص من الناحية التاريخية والاجتماعية . والصدق صفة تشير إلى تطابق بين شيئين كما قلت . وهما : العمل الأدبي والحقائق التاريخية الاجتماعية التي تنعكس في مرآته . وحركة النقد - في هذا الجانب - حركة تبدأ بالنص بوصفه صورة لموضوع خارجي . وتنتهي بتأكيد التطابق بين الصورة والموضوع . لتختفي الخاصية الخيالية ، ويضيع الفارق بين الصورة الفوتوغرافية والصورة في مرآة الأدب . وبذلك يعود طه حسين الذي اعترض على تين إلى أبسط مقولات تين . فلا يعنى بالعمل «إلا من حيث هو أثر من آثار العصر الذي عاش فيه والبيئة التي خضع لها» (١٨١) . وعندئذ تتحدد قيمة العمل الأدبي مع صدقه التاريخي . فيرتفع شعر عمر بن أبي ربيعة - مثلاً - لأننا نجد في هذا الشعر أصدق مثال للعصر والبيئة اللذين كان يعيش فيهما :

« وإن المؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة الأرستقراطية القرشية في الحجاز أثناء القرن الأول للهجرة يجب أن يلتبس هذه الحياة في شعر عمر بن أبي ربيعة . قبل أن يلتبسها في أخبار التاريخ وحوادثه المختلفة ... والمؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة المرأة العربية المتلفة في هذا القرن الأول يجب أن يلتبس هذه الحياة في شعر عمر بن أبي ربيعة . فلن يظهر في مصدر آخر من مصادر الأدب والتاريخ يمثل ما يظهر به في هذا الشعر ... والمؤرخ الذي يريد أن يدرس الصلة بين الرجال والنساء في هذا العصر يجب أن يلتبس ذلك عند عمر بن أبي ربيعة . فسيجد منه في شعر هذا الشاعر كل ما أراد » (١٨٢)

وما دام الشعر يمكن أن يستغل بوصفه وثيقة تاريخية - على هذا النحو - فمن الممكن أن نتخذ الشعر والشعراء «مقياساً للحكم على العصر» (١٨٣). ومن هذا المنظور يمكن القول إن الشعر الجاهلي . كله أو بعضه . منتحل لأن الصورة التي يقدمها لا تنطبق على الأصل التاريخي . وذلك في ضوء مبدأ مؤداه :

« إذا كان الشعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة . ولحياة البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام فيجب أن تكون المعاني التي يقصد إليها شعراء الجاهليين ملائمة لحياة البادية في صورها وأغراضها وموضوعاتها . فإذا وجد في شعر بعض هؤلاء الشعراء ما يخالف هذا القانون فيجب أن نلتمس العلة لتفسيره . فإن وجد في حياته ما يفسر هذه المخالفة فذاك . وإلا فالشعر منحول » (١٨٤) .

قد يسلم طه حسين بحق الأديب في التباعد عن «الحياة الواقعية» ولكن العقل الذي يكبح الخيال يردنا إلى أسر هذه الحياة . فيؤكد ضرورة الحفاظ على ثبات الموضوع . والإبقاء على الحقيقة التي يحاكيها الأدب . إذ «يجب أن تكون غاية صاحب الفن . مصورا كان أو رساما أو شاعرا أو كاتباً . أن يقصد إلى الحقيقة» (١٨٥) . وليس من الحق «أن هناك تناقضا بين الجمال وبين الحقيقة» (١٨٦) . ولا يُقبل أي تباعد خيالي عن «الحياة الواقعية» إلا من حيث هو ترجمة مؤثرة لها . ولذلك يمكن القول إن رثاء حافظ إبراهيم «يصلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعي» . لأنه كان «صورة لما يتور في نفسه ونفس الناس» . صحيح أن حافظ إبراهيم كان يبالغ في رثائه «لكنه رغم هذا كله لم يكن يفسد الحقائق . ولا يبعث بها . وإنما كان مؤرخاً صادقاً للحوادث في رثائه وشعره السياسي» (١٨٧) . ولماذا لا نقول - مع طه حسين - إن روايات كاتب قصة . مثل يوسف السباعي . أشبه بشعر حافظ إبراهيم . من حيث إنها تقدم تاريخاً قصصياً لعهد الثورة . فإن قيمتها تنبع من أن صاحبها قصاص بارع حقا . «فهو في سرد الأحداث التاريخية لا يتزيد ولا يسرف في المبالغة . وإنما يروي التاريخ رواية صادقة دقيقة . ولكنه يحيطه بالقصص الخيالي الرائع» . إنه يصطنع «الصدق الخالص ولا يمزج التاريخ بالخيال» (١٨٨) .

وليس هناك فرق بين أن يصبح النص الأدبي وثيقة تاريخية أو اجتماعية فالمهم هو التوافق . أو التماثل في أفضل الأحوال . بين النص الوثيقة والأصل أو الحقيقة الاجتماعية . ولذلك يمكن أن توصف الأعمال المسرحية بأنها «درس في الأخلاق والتاريخ يمثل نظاما

اجتماعيا» (١٨٩) . كما يمكن الحديث عن الأفكار الاجتماعية التي أراد الكاتب المسرحي «درستها وتحليلها ، وأحسن الدرس والتحليل ، وأثبت ما أراد» (١٩٠) . وتوصف الأعمال الروائية بأنها «بحث اجتماعي» ، أو «دراسة اجتماعية» ، أو «صورة اجتماعية» . والأوصاف الثلاثة متقاربة في دلالتها على تحول مدلول العمل الأدبي . والوصف الأخير - «صورة اجتماعية» - يقود إلى المرآة ويصل بين «الدراسة» و«البحث» على أساس من «الصدق» في النقل؛ والدقة في التصوير .

ولذلك وجد طه حسين - في «رد قلبي» ليوسف السباعي - «ألوانا مختلفة من تصوير الحياة المصرية في ربع القرن الأخير» ، من مثل «تصوير الحياة السياسية والاجتماعية» ، أو «عبث الشباب وافتنانهم بما يتعرضون له» في «أدق تصوير وأصدق» (١٩١) . أما ما قدمه يوسف إدريس - في «جمهورية فرحات» - فترجع قيمته إلى أن الكاتب «لا يميل إلى تصوير الحياة الاجتماعية وما فيها من الآلام والأمل فحسب ، ولكنه يحسن تصوير الجماعات ويعرض عليك صورها كأنك تراها» (١٩٢) . وما أشبه «جمهورية فرحات» - في هذه الحالة - بالأوصاف الشعرية التي كانت تعجب قدامة بن جعفر ، لأن الشاعر يصف الشيء «بما فيه من الأحوال والهيئات ... حتى كأن سامع قوله يراها» (١٩٣) . أما ثروت أباطة فقد أجاد كل الإجابة - في روايته «ثم تشرق الشمس» - لأنه «قدم إلينا قصة صادقة تصور واقع الحياة بين طبقة من الناس أدق تصوير وأروع» ، ومن العجيب أن هذه الرواية - رغم ذلك - «بعيدة أشد البعد عن أن تبلغ الغاية التي أرادها الكاتب . ومصدر ذلك أن الأستاذ ثروت أباطة لم يحسن اختيار أبطاله» . (١٩٤) أما نجيب محفوظ. فقد أخرج رواية «رائعة» هي «زقاق المدق» . وفي هذا «السفر الضخم» قيمة خطيرة ، ترجع إلى أنه : (١٩٥) .

«بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات بصورتها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ... ولأنكاد أعرف كتابا أجدر بأن يقرأه وزراء الشؤون الاجتماعية ورجال البحث والاستقصاء في هذه الوزارة من هذا الكتاب . فهو قصص وعلم في وقت واحد . وهو من أجل ذلك مرض للعقل والدوق جميعا . وهو يصور حارة صغيرة ... تصويرا يحصى دقاتها ... كأحسن ما يكون الإحصاء . وكأصدق ما يكون الإحصاء» .

ولنلاحظ - في كل هذه النماذج - التداخل بين الجانب الفني والجانب الاجتماعي من

التصوير ، ومن ثم التداخل بين « البحث الاجتماعي » والقصة . وهو تداخل يؤكد ضياع الخصائص النوعية للنص الأدبي وتدمير أدبيته ، كما يؤكد انحراف النقد عن مجراه نتيجة مفهوم المحاكاة الكامن وراء حركة النقد . ولا عجب - والأمر كذلك - أن يوصف كتاب في التاريخ الأدبي بنفس الصفات التي توصف بها رواية من الروايات السابقة . خذ - مثلا - كتاب « أبو نواس » الذي ألفه عبد الرحمن صدق ليؤرخ حياة النواسي إن القيمة التاريخية لهذا الكتاب ترجع إلى أن المؤلف « لم يصور في كتابه حياة الشاعر وحدها وإنما صور معها حياة العصر الذي عاش فيه أحسن تصوير وأصدق » ، بل إنه صور قصور بغداد وملاهيها « تصويرا رائعا صادقا كل الصدق »^(١٩٦) . ولن نختلف حول القيمة التاريخية لتصوير الكتاب أو صدقه ، فهي قيمة مرهونة بالتطابق بين ما هو موجود في الكتاب ووقائع العصر العباسي نفسه ، ولكن هذه القيمة نفسها هي التي تحدد جمال رواية ، مثل « أعاصير » ، توصف بأنها كتاب ، ليقال إن الجمال في هذا الكتاب « هو تصوير الحياة الاجتماعية » ... « أصدق تصوير وأروع »^(١٩٧) . وما دمنا لا نزال في أسر المحاكاة فلا مفر من أن نسمع - أخيرا - وصف رواية أخرى ، مثل « الربوة المنسية » لمولود معمري ، بأنها « دراسة اجتماعية عميقة دقيقة مفصلة تصور حياة أهل هذه الربوة »^(١٩٨) .

إن هذا كله يؤكد - في النهاية - تحول الاستجابة النقدية إلى البحث عن « الصورة الاجتماعية التي يصورها لنا الكاتب في كتابه » ، ثم المطابقة بين هذه الصورة والأصل المفترض ، فإذا تحققت التطابق تحقق الصدق ، وتداخلت لغة النقد مع لغة البحث الاجتماعي ، وتقمص الناقد دور المؤرخ ، فيفقد النقد - في جانب منه - طبيعته الخاصة ، مثلما يفقد الأدب في جانب منه - استقلاله وخصائصه النوعية . لتضيق أدبية الأدب ، وتضيق حرية الأديب في التعامل مع « الحياة الواقعة » .

الهوامش

- (١) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ص ٤٤ .
- (٢) راجع . المصدر السابق . ص ٦٩ .
- (٣) تحديد ذكرى أبي العلاء . ص ١٦ .
- (٤) المصدر السابق . ص ١٧ .
- (٥) المصدر السابق . ص ١٩ .
- (٦) المصدر السابق . ص ٢٠ .
- (٧) فصول في الأدب والنقد ص ٥ .
- (٨) راجع . في الأدب الجاهل . ص ٥٣ - ٥٤ .
- (٩) حديث الأربعاء . ٩٩/٢ .
- (١٠) قادة الفكر . ص ١٠ .
- (١١) المصدر السابق . ص ٦ - ٧ .
- (١٢) حصار ومقد . ص ٢٥٧ .
- (١٣) نقد وإصلاح . ص ١٧١ - ١٧٢ .
- (١٤) قادة الفكر . ص ٥٧ .
- (١٥) المصدر السابق . ص ١٦٩ .
- (١٦) كتب ومؤلفون . ص ٢٣٩ .
- (١٧) حديث الأربعاء . ١٨٥/١ .
- (١٨) رحلة الربيع والصفيف . ص ١٨٩ .
- (١٩) في الأدب الجاهل . ص ٧٧ .
- (٢٠) المصدر السابق . ص ٨ .
- (٢١) المصدر السابق . ص ١٤ .
- (٢٢) حديث الأربعاء . ١١/٣ .
- (٢٣) في الأدب المعاصر . ص ١٤٩ .
- (٢٤) فصول في الأدب والنقد . ص ٧١ .

- (٢٥) حديث الأربعاء ، ١٢/٣ .
- (٢٦) مستقبل الثقافة ، ص ١٧٥
- (٢٧) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٨ .
- (٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .
- (٢٩) حديث الأربعاء ، ٣٥/٢ .
- (٣٠) معر الإسلام ، (المقدمة) ص ك .
- (٣١) من حديث الشعر والنثر ، ص ١٦ .
- (٣٢) تحديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٤٠ . وقارن ب في الأدب الجاهلي ص ٤٣ - ٤٥ . وتاريخ الأدب العربي .
٤٦٣/١ . ٧/٢ .
- (٣٣) في الأدب الجاهلي ، ص ٧٧ وما بعدها .
- (٣٤) حديث الأربعاء ، ١٩٠/١ .
- (٣٥) المصدر السابق ، ٣٠٧/١ .
- (٣٦) ألوان ، ص ٢٠٠ .
- (٣٧) حافظ وشوقي ، ص ٨ . ١٥ .
- (٣٨) جنة الشوك ، ص ٧ - ٨ .
- (٣٩) ألوان ، ص ٤٠ .
- (٤٠) حافظ وشوقي ، ص ١٥٣ .
- (٤١) كتب ومؤلفون ، ص ١٣٩ .
- (٤٢) نقد وإصلاح ، ص ٤٦ .
- (٤٣) السد ، ص ٢٤٠
- (٤٤) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٤٥ .
- (٤٥) كتب ومؤلفون ، ص ١١٥ . ١١٧ .
- (٤٦) فصول في الأدب والنقد ، ص ٦ - ٧ .
- (٤٧) تاريخ الأدب العربي ، ٦٣٣/١ .
- (٤٨) خصام ونقد ، ص ٤٤ .
- (٤٩) ألوان ، ص ١٩٦ .
- (٥٠) حديث الأربعاء ، ٣٥/٢ .
- (٥١) أحاديث ، ص ٤٦ .
- (٥٢) ديوان عبد الرحمن شكري ، ص ٣٦- والمرآة جمع مرآة .
- (٥٣) رفاة الطهطاوى ، المرشد الأمين ، الأعمال الكاملة ، ٤٩٣/٢ .
- (٥٤) الغزالي ، كيمياء السعادة ، ص ٨٧ .
- (٥٥) سورة ق، آية ٢٢ .
- (٥٦) جنة الحيوان ، ص ١٣٤ .
- (٥٧) أديب ، ص ١٠٩ .
- (٥٨) المصدر السابق ، ص ١٢٢

- (٥٩) المصدر السابق ، ص ١٢٣ .
- (٦٠) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
- (٦١) Victor Brombert, the Intellectual Hero, pp 195-198
- (٦٢) جنة الحيوان . ص ١٣٢ .
- (٦٣) المصدر السابق ، ص ١٣٠ .
- (٦٤) المصدر السابق ، ص ١٣١ .
- (٦٥) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .
- (٦٦) المصدر السابق ، ص ١٣٥ .
- (٦٧) المصدر السابق ، ص ١٣٦ .
- (٦٨) حة الشوك ، ص ٢٥ .
- (٦٩) أحاديث ، ص ٤٥ .
- (٧٠) خصام ونقد ، ص ٤٩ .
- (٧١) المصدر السابق ، ص ٢١ .
- (٧٢) ألوان ، ص ٣٢ .
- (٧٣) تبعة الأديب ، الأهرام ، ٩ يونيو ١٩٤٨ ، ص ٧ .
- (٧٤) خصام ونقد ، ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٧٥) الأديب يكتب للخاصة ، الآداب ، مايو ١٩٥٥ ، ص ١٦ .
- (٧٦) خصام ونقد ، ص ٢٨ .
- (٧٧) أحاديث ، ص ٤٦ .
- (٧٨) من أدبنا المعاصر ، ص ١٩٣ .
- (٧٩) أبو العلاء المعري ، اللزوميات ، ١٧٦/١ .
- (٨٠) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .
- (٨١) خصام ونقد ، ص ٢٩ .
- (٨٢) أحلام شهرزاد ، ص ١٣٢ .
- (٨٣) المصدر السابق ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٨٤) جنة الشوك ، ص ٤٠ .
- (٨٥) المصدر السابق ، ص ٤١ .
- (٨٦) ألوان ، ص ٢٨٤ .
- (٨٧) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٣٣ .
- (٨٨) خصام ونقد ، ص ١٠ .
- (٨٩) مرآة الضمير الحديث ، ص ١١٧ .
- (٩٠) خصام ونقد ، ص ١١٣ - ١١٤ .
- (٩١) فصول من الأدب والنقد ، ص ٤٨ .
- (٩٢) خصام ونقد ، ص ١٢٥ .

- (٩٣) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٨٨ .
- (٩٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .
- (٩٥) لحظات ، ص ١٩٤ .
- (٩٦) خصام ونقد ، ص ٣٨ ، ١٥٧ - ١٥٨ ، ٣٩ .
- (٩٧) خصام ونقد ، ص ١٤٩ .
- (٩٨) ألوان ، ص ٢٠٤ ، ١٩٥ .
- (٩٩) من المفيد - في توضيح الصلة بين مجلة «الكاتب المصري» وفكر سارتر - أن نضع في اعتبارنا ما نجده - مثلاً - في العدد السابع (أبريل ١٩٤٦) من دراسة عن «جان بول سارتر ومواقفه» كتبها نجيب بلدي ، وما قدمته المجلة في عددها الثاني والثلاثين (مايو ١٩٤٨) من مقالة كتبها سارتر للمجلة وترجمها إلياس نعيم حكيم ، بعنوان «البحث عن المطلق» . وقد ذكر في الهامش أن هذا المقال كتب خاصة [من سارتر] لمجلة الكاتب المصري . (ص ٥٤٣)
- (١٠٠) ألوان ، ص ٢٧٧ .
- (١٠١) راجع سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد عنيبي هلال ، ص ٢٥٤ .
- (١٠٢) راجع M. Adereth, Commitment in Modern French Literature, p 36.
- (١٠٣) ما الأدب ، ص ٢٨٣ ، ٣١٧ .
- (١٠٤) ألوان ، ص ٢٨٤ .
- (١٠٥) خصام ونقد ، ص ٧٩ .
- (١٠٦) ألوان ، ص ٢٤١ .
- (١٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٨ .
- (١٠٨) M. Adereth, op. cit, p. 50.
- (١٠٩) راجع محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، ص ٣٦ - ٣٧ ويعقب طه حسين على هذا السؤال بقوله :
- «تقرر في نفوس كثير من الناس أن أدبا المعاصر مقصر أشد التقصير ، مخفق أعظم الإخفاق ، لأنه لم يحس بما نجيش به الصدور ولم يصبح مرآة للحياة التي يجيهاها الناس . ونشأ من هذا الحكم الخاطيء أن فريقا من الناس استنبأ من الأدب المعاصر وكاد يستنبأ من الأدب كله ... وأقبل فريق من الكتاب على إنشاء أدب يلائم ما يطالبه هؤلاء السادة من تصوير الثورة وحقائقها ... فأخرجوا لنا أدبا يحسبونه أدب ثورة وليس هو من أدب الثورة في شيء» .
- [خصام ونقد ، ص ١٤٩ - ١٥٠] .
- (١١٠) راجع محمد مندور ، نحن واقعيون ، مجلة الرسالة الجديدة ، ع ٢٦ (أول مايو ١٩٥٦) ، ص ٧ .
- (١١١) خصام ونقد ، ص ١٢٤ .
- (١١٢) المصدر السابق ، ص ١١٦ - ١١٧ .
- (١١٣) المصدر السابق ، ص ٤٢ .
- (١١٤) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .
- (١١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨ - ٦٢ .
- (١١٦) المصدر السابق ، ص ٨٥ .
- (١١٧) من أدبنا المعاصر ، ص ١٧٩ .

- (١١٨) راجع خصام ونقد ص ٩٨ وقارن بالردود المضادة عند حسين مروة . قضايا أدبية . ص ٥ - ٤٠ .
- (١١٩) خصام ونقد . ص ١١٩ .
- (١٢٠) المصدر السابق . ص ٦٣ .
- (١٢١) ألوان ، ص ٢٨٠ .
- (١٢٢) خصام ونقد . ص ٢٩ .
- (١٢٣) من أدبنا المعاصر . ص ٢٣ .
- (١٢٤) راجع : كمال يوسف . نقادنا الواقعيون عبر واقعيين . مجلة الرسالة الجديدة . ٢٧ يونيو ١٩٥٦ . ص ١٤ وما بعدها .
- (١٢٥) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية . ص ٤٤ - ٤٥ .
- (١٢٦) من الممكن القول إن عبارات العالم - رغم رقتها - تنتهي إلى نفس النتيجة التي وصل إليها رادك Radek عندما وصف «يوليسيز» Ulysses - في بحثه «جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية ؟» - بأنها «كومة روث تشغى بالدبدبان» وذلك في مؤتمر الكتاب (١٩٣٤) للذي الذي تأسس فيه مفهوم «الواقعية الاشتراكية» راجع Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, p. 38.
- (١٢٧) راجع Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 64
- (١٢٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، ص ١٤٧ .
- (١٢٩) من أدبنا المعاصر . ص ٢٦ .
- (١٣٠) ألوان ، ص ١٩١ .
- (١٣١) كتب ومؤلفون ، ص ١٦١ ولتحتس من حديث طه حسين عن «الفوتغراف» فهو حديث يلنى - ربما بسبب عدم تحقق الإدراك البصرى عنده - الدور التشكيلي الحامم الذي تلعبه زاوية التصوير وتوزيع الأضواء والظل في جعل «الفوتغراف» فنا من الفنون الجميلة .
- (١٣٢) لحظات ، ص ١٩٥ .
- (١٣٣) صحف مختارة ، ص ٤٦ .
- (١٣٤) حديث الأربعاء ، ١٠٣/٣ .
- (٣٥) قادة الفكر ، ص ١٣٥ .
- (١٣٦) حديث الأربعاء ٢٠٤/١ .
- (١٣٧) فصول . ص ٩٤ .
- (١٣٨) حديث الأربعاء ١٣٢/٢ .
- (١٣٩) في الأدب الجاهل ، ص ٣٠٢ .
- (١٤٠) حافظ وشوقي ، ص ١٤٢ .
- (١٤١) المصدر السابق . ص ١٨ .
- (١٤٢) كتب ومؤلفون . ص ١٤٩ .
- (١٤٣) فصول . ص ٢٦ .
- (١٤٤) المصدر السابق ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- (١٤٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

- (١٤٦) - حديث الأربعاء ، ١٤٨/٣ .
- (١٤٧) ماورله النهر ، ص ٢٦ - ٢٨ .
- (١٤٨) صوت باريس ، ص ٤٦١ .
- (١٤٩) المصدر السابق ص ٤٦٠ .
- (١٥٠) من أدب العنيل الغربي ، ص ١٧٨
- (١٥١) قصص تمثيلية . ص ٦٦٩ .
- (١٥٢) أحاديث . ص ٤٩ .
- (١٥٣) لحظات . ص ٢٣٦ .
- (١٥٤) خواطر . ص ٣٥ - ٣٦ .
- (١٥٥) أحاديث ، ص ١٢٩ .
- (١٥٦) بين بين ، ص ٨٤ .
- (١٥٧) حديث الأربعاء ٦٨/١ .
- (١٥٨) صوت باريس . ص ٦٥٢ .
- (١٥٩) ما وراء النهر . ص ٢٢ .
- (١٦٠) المصدر السابق ، ص ٣٠ .
- (١٦١) صوت باريس . ص ٥٩٥ .
- (١٦٢) المصدر السابق . ص ٥٩٦ .
- (١٦٣) صوت باريس . ص ٥٨٣ .
- (١٦٤) نقد وإصلاح . ص ١٢٥ .
- (١٦٥) المصدر السابق . ص ١٧١ .
- (١٦٦) قصص تمثيلية . ص ٥٩٣ .
- (١٦٧) المصدر السابق . ص ٧٠٥ .
- (١٦٨) نقد وإصلاح . ص ١٢١ .
- (١٦٩) حافظ وشوقي . ص ١٧ .
- (١٧٠) قصص تمثيلية . ص ٦٨٠ .

(١٧١) من أدينا المعاصر ، ص ٨٢ . وقارن بما يقوله طه حسين عن المسرح اليوناني من أن « القصة التمثيلية كانت تقوم على شيئين متناقضين ، وكان هذا التناقض نفسه مصدر جمالها وما فيها من روعة . هذان الشيطان هما الوحدة من جهة والاختلاف من جهة أخرى » . [صحف مختارة ، ص ٣٦] .

(١٧٢) نقد وإصلاح ، ص ١٤٦ .

(١٧٣) لحظات . ص ٢٣٤ .

(١٧٤) بين بين . ص ٨٤ .

(١٧٥) ما وراء النهر ، ص ٢٨ .

(١٧٦) بين بين . ص ١٤ .

(١٧٧) صوت باريس ، ص ٥٢٠ .

- (١٧٨) ألوان . ص ٢٠٠ .
- (١٧٩) حصام ونقد . ص ٤٥ .
- (١٨٠) حديث الأربعاء . ١/١٨٥ .
- (١٨١) المصدر السابق ٢/٥٣ .
- (١٨٢) المصدر السابق ١/٢٩٦ - ٢٩٧ .
- (١٨٣) المصدر السابق ٢/٣٦ .
- (١٨٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٢٩٢ .
- (١٨٥) لحظات . ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (١٨٦) قصص تمثيلية ، ص ٦١٤ .
- (١٨٧) حافظ وشوقي ، ص ١٧٤ .
- (١٨٨) نواطر ، ص ٩٣ .
- (١٨٩) لحظات ، ص ١٦٨ .
- (١٩٠) قصص تمثيلية ، ص ٦٢٥ .
- (١٩١) نقد وإصلاح ، ص ١٠٠ . ١٠١ . ١٠٧ .
- (١٩٢) كتب ومؤلفون . ص ١٦٠ .
- (١٩٣) راجع قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦٢ - ٦٣ .
- (١٩٤) نواطر ، ص ١١ . ٢٧ .
- (١٩٥) نقد وإصلاح ، ص ١٢٥ .
- (١٩٦) نواطر . ص ٥٧ . ٥٨ .
- (١٩٧) المصدر السابق ، ص ٨٧ . ٩٠ .
- (١٩٨) نقد وإصلاح . ص ٥٠ .



مرآة الأديب

«الشاعر يجب أن يتمثل في شعره إلى حد ما . فإذا كان شاعرا محيدا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته كلها . بحيث نستطيع أن نقرأ قصائده المختلفة فنشعر فيها بروح واحد ونفس واحد وقوة واحدة . وقد يختلف هذا الشعر شدة ولياء وبتباين عنقا ولطفا . ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه محققة للوحدة الشعرية التي تمكنك من أن تقول هذا الشعر لفلان . أو هو مصنوع على طريقة فلان . نظن أن هذه القاعدة لا تقبل الشك في فن من فنون الأدب . ولا سيما الشعر الغنائي الذي هو مرآة النفس ومظهر العاطفة * «حديث الأربعاء»

١ - من العام إلى الخاص .

اشرت - فى الفصل السابق - إلى التقارب بين الأدب والتارىخ . من حيث تحول العمل الأدبى إلى وثيقة تاريخية تصور عصرها أو تمثل جوانب من العصر الذى كتبت فيه . ورغم أن هذا التقارب يوهن من الخاصية النوعية للأدب . بل يلغىها فى غير موضع . فإن طه حسين يظل مسلماً - فى مواضع أخرى من كتاباته - بأن العمل الأدبى يتميز عن الوثيقة التاريخية الخالصة . وذلك بحكم ما فيه من خصائص فردية .

إن ذات المؤرخ - فيما يفترض - لا تظهر واضحة فى تأريخه على نحو ما تظهر ذات الأديب فى أدبه . فضلاً عن أن ذات المؤرخ ليست المحرك الفاعل وراء المادة التى يقدمها . قد ينطلق المؤرخ من منظور محدد إزاء الوقائع . وقد يعيد ترتيب الوقائع لإبراز صورة العصر الذى يتحدث عنه . وعلى نحو يظهر فهمه للتارىخ والحركة وقائعه . ولكن الأديب يظل مختلفاً عن المؤرخ ؛ لأن عنصر الذاتية هو العنصر الغالب على عمله . إن هذه الذاتية هى التى تبرز الخاصية الخيالية لعمل الأديب ؛ ذلك لأن الخيال لا يتحرك إلا تحت وقدة انفعال بالأشياء أو الأحداث . ورغم أن الخيال يعمل - فى تصور طه حسين - تحت رعاية العقل . فإن هذا « الخيال العاقل » - إن صححت التسمية التى نستعملها من عنوان مقال لطله حسين - لا يقدم

الحقائق خالصة . أو مجردة . وإنما يقدم الحقائق من حيث وقعها على وجدان الأديب .

والفارق بين الأديب والمؤرخ - على هذا النحو - فارق يرجع إلى الذاتية التي تطبع عمل الأول . والتي تميز صورته عن أصلها بقيمة مضافة . ترتد إلى انفعالات الأديب . ولذلك يظل المحتوى المعرفي للعمل الأدبي محتوى ذاتيا . من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأديب في الوقائع المقدمة . ويعكس وقع الحقائق على وجدانه . وكأن هذا المحتوى المعرفي قسمة بين طرفين . يرتد أولها إلى أحداث . أو وقائع . تتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب . ويرتد ثانيها إلى انفعالات الأديب بهذه الأحداث والوقائع . وإذا كان الطرف الأول - من هذا المحتوى - يمثل وجودا عاما يتصل بالمجتمع . فإن الطرف الثانى يمثل وجوداً خاصاً يتصل بالأديب . ونجاح العمل الأدبي مرتبط - عند طه حسين - بالتوازن بين هذين الطرفين . فلو تغلب الطرف الأول . انعدم الخيال . ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبي ووقائع التاريخ المجردة . ولو تغلب الطرف الثانى انعدم البعد الاجتماعى للعمل . وسادت فوضى الخيال الانفعالية . ولم يعد هناك فارق بين العمل الأدبي والهلوسة . وبقدر ما يتشكل العمل الأدبي من هذين الطرفين يظل مرتبطا بالمجتمع والأديب على السواء . ويظل متميزا عن التاريخ .

وإذا كان الطرف الفردى في العمل الأدبي . ذلك الطرف الذى يرجع إلى وجدان الأديب . يقودنا إلى التمييز بين الطبيعة الذاتية للمحتوى المعرفي في الأدب . والطبيعة الموضوعية للمحتوى المعرفي في التاريخ . فإن هذا الطرف يقودنا إلى التمييز بين طبيعة المعطيات التي يتعامل معها كل من الأدب والتاريخ . إن بؤرة التصوير - في الأدب - لا تتوجه إلى الوقائع والأحداث المادية في ذاتها . وإنما تتوجه إليها من حيث هي مشيرات تحرك دوافع وأفعالا عند من يعانيتها . ولذلك يهتم العمل الأدبي بوقع الأحداث والوقائع على النفوس الإنسانية ، فيمثل استجابة الأفراد إلى هذه الوقائع ، ويصور تباين مواقفهم إزاءها ، ويعكس التوازع والانفعالات التي تتولد فيهم نتيجة ذلك كله . ولكن هذا الاهتمام بوقع الأحداث ليس اهتماما عشوائيا . إنه اهتمام يقوم على الاختيار .

إن الأديب يختار - غير واع في الأغلب - قطاعا من المجتمع ، فردا ، أو طائفة من الأفراد ، فكرة أو موقفا ، يتمكن من خلال تصويره وتمثيله أن يعبر عن وقع الشيء المصوّر على نفسه هو . وإذا كان وقع الشيء على الأديب هو الأصل ، فإن هذا الوقوع هو الذى يقود إلى الاختيار ، وهو الذى يقيم التوازى بين انفعال أصلى دفع الأديب إلى الكتابة ، وصور في

قصيدة ، أو أوصاف في روايه . أو شخص في مسرحية . بل إن هذا الانفعال هو الذى يسبب العدوى لدى المتلقى ، ويصل بين وجدان الأديب ووجدانه .

ويتخلق هذا الانفعال داخل الأديب نتيجة وقع الأحداث عليه . لكن هذا الانفعال يبحث لنفسه عن مخرج ، كما يبحث لنفسه عن وسائل تجسده . هذه الوسائل تُنتخب ، فى لون من الاختيار اللاواعى ، من معطيات الحياة التى يحياها الأديب ، والتي لا يهتم الأديب بأبعادها المادية فى ذاتها ، بل من حيث هى مثيرات لانفعالات توازى انفعاله الأسمى الذى انطلق منه . واختيار الأديب - من هذه الزاوية - اختيار موجه ؛ ذلك لأنه ينشأ عن أحداث محددة فى المجتمع ، ويتكيف نتيجة التكوين الداخلى للأديب ؛ فكأنه اختيار ينبع من « جبرية اجتماعية » ، ويتشكل نتيجة « جبرية نفسية » ، تتمثل فى تكوين ذاتى لافكاك منه . وإذا كانت الجبرية الاجتماعية هى التى تضى على الأديب طابعه الاجتماعى ، فإن الجبرية النفسية هى التى تضى على الأديب طابعه الفردى ، فهى التى تميز أديبا عن آخر .

لذلك يقول طه حسين إن مرآة الأديب مرآة وجدانية ، لا تشغل - فى زاوية مهمة من زواياها - بالجانب المادى من الحياة الاجتماعية ، إلا من حيث ما يخلفه هذا الجانب على صفحة الشعور ؛ فالأديب « ترجمان صادق » لما يخطر فى نفوس الجماعة من خواطر « وما يضطرب فى نفوسها من عواطف » .^(١) ومن هنا يختلف الأديب عن التاريخ رغم اتفاقها ، على أساس أن الأديب يصور جانباً من جوانب الحياة لا يستطيع التاريخ أن يصوره . إن الأديب « يصور حياة النفوس والقلوب والأذواق على نحو لا يستطيع التاريخ أن يصوره ، ولا أن يسجله ، ولا أن ينقله إلينا نقلاً صحيحاً دقيقاً » .^(٢)

هذا التصوير الوجدانى للمجتمع مرتبط بطبيعة الأديب الذاتية ، بمعنى أن مرآة الأديب تهتم - فى هذا السياق - بانعكاس صور الحياة فى نفوس الجماعة ، من منظور ذاتى خاص بالأديب . وواضح - عند طه حسين - أن اتصال الأديب بالحياة الواقعة ليس معناه أن ينقطع الأديب عن نفسه ، فلا يكتب ولا ينظم إلا فيما يمس هذه الحياة ، « فتصور الاتصال بين الأديب والحياة الواقعة على هذا النحو ضرب من السخف لاغناء فيه ؛ لأن الإنسان - ولاسيما حين يكون على ما ينبغى أن يكون عليه صاحب الفن من دقة الحس ورقة الشعور وصفاء الطبع واعتدال المزاج - لا يستطيع أن ينسى نفسه ولا أن يحدد ما يختلف عليها من ألوان

الشعور . حين يتصل بظواهر الأشياء وحقائقها «^(٣) . وفي الوقت نفسه فإن إغراق الشاعر في الغناء ، وإلحاحه على وصف الجمال ، مهما يكن مظهره . ليس معناه انقطاع هذا الشاعر عن الحياة الواقعة واعتزاله في برج العاجي . « وإنما معناه أنه لا ينسى نفسه كما لا ينسى غيره . وأن ذهنه مهياً لتلقي الانطباعات مهما يكن مصدرها . تم لتصوير هذه الانطباعات فيما ينشئ من أثر منظوما كان الأثر أو منتورا «^(٤) .

وإذن فالأدب بقدر ما هو متصل بالناس . منفصل عنهم . إنه مرآة حياتهم . ولكنه مرآة تقوم على الاختيار الموجّه ؛ فتعكس ما يضطر إليه الأديب أو ما يقع تحت وطأته من انفعالات . وما يرتسم على صفحة هذه المرآة متصل بالجماعة من حيث هو صورة لها . ولكنه منفصل عنها ومتصل بالأديب ؛ لأنه لا يعكس إلا ما يراه الأديب لا ما تراه الجماعة . فالأدب - في النهاية - «روح الأديب الذي أنتجه . وصورة عقله وقلبه ، وعصارة طبعه وذوقه «^(٥) .

هذا التجلي الفردي للمظهر الاجتماعي للأدب يخفف من غلواء التعامل مع الأدب بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية . وإن كان لا يبلغه . كما أنه يرتفع بالجانب الفردي في العملية الأدبية إلى درجة تقلل من خطر التركيز على الجانب الاجتماعي الآلى . وإن كان لا يقضى عليه ؛ فيقترب طه حسين من إدراك وحدة العام والخاص في العمل الأدبي بمعنى من معانيها . وتصبح مرآة الأدب فردية واجتماعية في آن . وعلى هذا الأساس يمكن له أن يقول إن للأدب مظهرين : «مظهره الفردي ؛ لأنه لا يستطيع أن يبرأ من الصلة بينه وبين الأديب الذي أنتجه ؛ ومظهره الاجتماعي ؛ لأن هذا الأديب نفسه ليس إلا فردا في جماعة «^(٦) . وعلى أساس من هذا الفهم يمكن له أن يقول - أيضا - إن الأديب يصور نفسه وهو يصور معاصريه . فأدبه مرآة لهم وله . أو «مرآة - إذا شئت - للون من ألوان الحياة في العصر... الذي يعيش فيه «^(٧) . ويحتفى - بذلك - التناقض الظاهر بين الوجه الفردي والوجه الاجتماعي لمرآة الأدب . فيصبح كلا الوجهين زاويتين تعكسها المرآة في الوقت نفسه ؛ فالأدب «مرآة لنفس صاحبه وهو مرآة لعصره وبيئته «^(٨) . «والشعر في لفظه ومعناه مرآة لحياة الشاعر خاصة . ولحياة البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر بوجه عام «^(٩) .

ولكن علينا أن نلاحظ أن وحدة العام والخاص لا تتحول - في هذا السياق - إلى وحدة فعالة تماما . أعني وحدة تنقل العمل الأدبي من مستوى «العاكس» إلى مستوى

معايير . يتمايز فيه العمل الأدبي عن أى أصل داخلى أو خارجى . كما أن تجاوب المظهرين الفردى والاجتماعى - للعمل الأدبى لا يخلو من التركيز الخطر على أى من المظهرين منفردا .

إننا نعود - فى هذا السياق . مرةً أخرى - إلى مزلق المجاورة التى نبى عليها الصيغة التوفيقية . أعنى أن طه حسين بدل أن يلمح وحدة الخاص (الفردى) والعام (الاجتماعى) من منظور كلى يجعل الفردى عاما بالضرورة . كما يجعل العام غير قابل للتعبير عنه إلا من خلال الخاص . أقول إن طه حسين بدل أن يلمح الطابع الفعال للعلاقة بين العام والخاص ويلج عليه بسّط هذا الطابع . ورد العلاقة بين الاثنين إلى نوع من المجاورة بين طرفين . هما الأديب الفرد والمجتمع . ومع أنه حاول - جاهدا - إقامة توازن بين الطرفين . عن طريق صيغة تمثيلية للعلاقة . إلا أن هذا التوازن سرعان ما اختل منه . فركز تركيزا كاملا على الطرف الاجتماعى من العلاقة . تم عاد وركز تركيزا كاملا على الطرف الفردى . وفى إطار تركيزه الخطر على الطرف الفردى لم يستطع أن يتعمق الطبيعة الاجتماعية لهذا الطرف . فإذا به - وهو الذى يلج على اجتماعية الظاهرة الأدبية - يحولها إلى ظاهرة فردية . ويتقبل - فى ثنايا فهمه لها - عناصر من نظرية التعبير الرومانسية . فيجعل الأدب «تعبيرا عن عواطف داخلية» أو «مرآة» تعكس ما فى داخل الأديب . ويحاول - جاهدا - أن يقيم توازنا بين ما تعكسه مرآة العمل من داخل الأديب وما تعكسه من الخارج فى المجتمع . فيلجأ إلى تعديل الطبيعة الاجتماعية للأدب . ويجعل منها طبيعة ذاتية . على أساس أن العمل الأدبى يعكس - كالمرآة - ما فى داخل الأديب . لكن هذا الذى فى داخل الأديب ترتب على علاقة الأديب بالمجتمع . واذن فالمرآة تعكس المجتمع ولكن من خلال الأديب . والعمل الأدبى صورة ذاتية للمجتمع . تعكسه من منظور ذاتى لفرد متميز . يتأثر أكثر من غيره بكل ما يقع فى الحياة الواقعة للمجتمع .

ويمكن لطه حسين - من هذا المنظور - أن يقول إن لبيدا الشاعر الجاهلى «كان شاعرا بارعا ، ومصورا صادقا لحياة نفسه ، ولحياة قومه ، ولحياة جيله من العرب فى عصره»^(١٠) . ويقول إن طرفة بن العبد - فى الوقت الذى «يصور لنا نفسه» فى شعره - يصور «الفق الذى يختصر شباب قومه اختصارا ويمثلهم تمثيلا»^(١١) . ولن نجد فى شعر الغزلين العذريين «نفس الشاعر حده إنما نجد ... نفس هؤلاء الغزلين جميعا ، بل نجد ... نفس البادية العربية فى هذا العصر»^(١٢) . وشعر العرجى «تجده مثلا صادقا لهذه الطائفة من الشباب

الحجازي»^(١٣) . وتجد أبياته تمثل نفسيته «كما تمثل نفسية الشباب الأنصاري والقرشي في ذلك الوقت»^(١٤) . وتجد الأمر نفسه في الغزل الأموي حيث «التمثيل الصادق الصحيح لنفس الشاعر بل لنفس الجماعة التي يعيش فيها»^(١٥) . وقل نفس الشيء عن العباسيين فقد كان البحترى - مثلاً - يعبر عن عواطفه وعواطف معاصريه «فليس غريباً أن يجد كل إنسان من معاصريه مرآة لهذه العواطف التي يشعر بها في حياته . وفيما يختلف عليه من ظروف»^(١٦)

إن مبدأ «التمثيل» الكامن في هذه النصوص السابقة يحفظ لصيغة طه حسين التوفيقية بعض التماسك ؛ ذلك لأن «تمثيل» طرفة لشباب قومه . و«تمثيل» العرجي لطائفة من الشباب الحجازي أمر يؤكد وحدة الخاص والعام في العمل الأدبي بمعنى من معانيها . فيجعل العمل الأدبي مصوراً ظاهراً اجتماعية من خلال مظاهر فردية . كما أن مبدأ «التمثيل» يتباعد بنا - هونا - عن صيغة المجاورة التي يتلاقى فيها الوجه الاجتماعي مع الوجه الفردي للعمل لأدبي دون تفاعل بينهما . ويقترب بنا من صيغة مغايرة أساسها تضمن الفردي للعام . واحتواء العام للخاص ؛ ولذلك وجد معاصرو البحترى - فيما يقول طه حسين - مرآة حياتهم في شعره ؛ لأنهم أدركوا - من خلال الخاص الذي يصوره - العام الذي يعيشونه . وبمثل هذا الفهم يمكن أن تتخيل تلك «النار التي تتأجج في وصف المتنبي لجهاد سيف الدولة» ؛ فصدر ذلك أن المتنبي لم يكن يصدر في هذا الوصف عن مدح سيف الدولة والرغبة في إرضائه فحسب . وإنما هو يصدر عن هذا ويصدر معه عما كان يثور في نفسه من العواطف . وكان يصدر مع هذا وذاك عن انفعالات المسلمين حول الحرب . ثم كان يصدر بعد هذا كله عن انفعال آخر أحسّه في العدو منتصراً ومنهزماً . لقد كان المتنبي يمدح سيف الدولة بهذا الشعر من غير شك . و«لكنه لم يكن يصور سيف الدولة وحده . وإنما كان يصور معه نفسه . ويصور جماعة المسلمين المجاهدين . ويصور جماعة الروم أيضاً»^(١٧) .

إن تجاوب العام والخاص - على هذا النحو في شعر المتنبي - هو الذي منح هذا الشعر قوته . فهذه سمة كل شعر عظيم . والمتنبي - من هذا المنظور - نموذج يذكّرنا بأبي العلاء الذي كان «يصور عواطف نفسه وأهواها ويصور عواطف الناس وأهواءهم»^(١٨) . ولا معنى لذلك كله سوى أن الشاعر ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن . و«إنما هو شاعر لأن قوله الحسن يمثّل عواطف الذين يسمعونه ويقرءونه . يرصيهم ويقع من نفوسهم موقع الإعجاب»^(١٩)

الأدب - إدن - لا يعكس المجتمع في مرآته إلا إذا كان يعكس حياة صاحبه وشخصيته . بل إن الأدب يفقد خاصية مهمة من خواصه لو فقد هذه الميزة . لأن الأديب الحق هو الذى يعبر عن نفسه فيمثل الآخرين . ولذلك يختلف تعبيره عن نفسه عن تعبير أى واحد منهم . إن انفعالاته أعمق من انفعالاتهم . ومرآته أصنى من مراباهم . وبقدر ما تعكس هذه المرآة الآخرين فإنها تمثلهم من خلال تعبيرها عن صاحبها . ولذلك يتميز الأدب بقدرته على التأثير في الآخرين . أعنى قدرته على أن « يؤثر في حياتهم العقلية والشعورية » (٢٠)

لنقل إن الأديب هو الفرد المتميز في المجتمع . فتميزه - بوصفه أديبا - مرتبط بعمق انفعاله ودقة إدراكه . بل إن عمق انفعاله هو الذى يقود إلى دقة إدراكه . ذلك لأن عمق الانفعال هو الذى يجعل الأديب أول من يشعر بالنقص وضغط الضرورة . وأول من ينفعل بما يبدو للآخرين عادياً ؛ فيعالج العبارة بما تولاه الكفعله . وينقل إلى الآخرين إدراكه . فيعديهم بانفعاله العميق . ويستهيهم بإدراكه الدقيق . خصوصاً عندما يجد الآخرون فيما عبر عنه مالم يلتفتوا إليه . وإذا كان تميز شخصية الأديب يرجع إلى عمق انفعاله ودقة إدراكه فإن عمق الانفعال ودقة الإدراك يرتبطان - بدورهما - بتمثيل العمل الأدبي للآخرين . ولماذا لا نقول إن التميز الفردي للأديب يجعل من انفعاله الفردي تمثيلاً مصفى لانفعالات الآخرين .

إن مبدأ « التمثيل » الفردي للعواطف العامة - على هذا النحو - يدعم الصيغة التوفيقية عند طه حسين . ويتباعد بنا - هونا - عن مبدأ المجاورة الغالب على هذه الصيغة . وبدل أن نواجهه - مباشرة . في هذا السياق - المجاورة بين الطبيعة الفردية والطبيعة الاجتماعية للعمل الأدبي نلمح الثانية من خلال الأولى . ولكن تواجهنا - في هذا السياق - مشكلة جذرية . تلخص في أن مبدأ « التمثيل » لا يستمر فاعلاً حتى النهاية ؛ إذ سرعان ما يغفله طه حسين عندما يركز على الطبيعة الفردية للعمل الأدبي . وعندما يركز على الأديب بوصفه كائناً ملهماً . أعلى من الآخرين وأكثر منهم سمواً . عندئذ يتحول طه حسين إلى التركيز على العالم الداخلى لانفعالات الأديب . ناسياً تمثيل انفعالاته لانفعالات الآخرين . وناسياً الطبيعة الاجتماعية لهذه الانفعالات في الوقت نفسه ؛ فنواجه مرآة فردية خالصة . تعكس ما في داخل الأديب دون أن تتأثر بالمجتمع . بل دون أن تسعى إلى التأثير في الحياة « العقلية والشعورية » لأفراده ؛ وتمثل صاحبها الملهم دون أن تشغل بتمثيل الآخرين . ويتعالى الأديب الفرد فيسمو إلى درجة

تقطع صلانه عن حوله . وتتدخل بعض الأفكار « الليبرالية » التي يؤمن بها طه حسين على المستوى السياسي الاجتماعي من فكره . وتتدخل نموذج الشاعر الرومانسي الملهم الذي :

هبط الأرض كالشعاع السنّي بعضاً ساحرٍ وقلبٍ نبىّ

ليزيد من علو الشاعر . فنلج إطار نظرية التعبير . ونقترب من الفهم الرومانسي للأدب .

ويعنى التحول من المجتمع إلى الفرد - على هذا النحو - تحولا في زاوية المرأة . وتوجهها إلى الداخل بعد أن كانت متوجهة إلى الخارج . وهو تحول يصاحبه تأكيد أهمية العالم الداخلي للمبدع . والتركيز على العواطف التي يموج بها هذا العالم . وهنا يبرز الفرد باعتباره قوة خلاقية . وليس محض علة سلبية تستجيب وجودا وعندما إلى حركة المجتمع . ويحاول طه حسين أن يقيم توازنا عسيرا بين تأكيد الأثر الاجتماعي والدور الخلاق للفرد . ولكن التوازن يختل فيحدث تركيز خطر على الفرد . بل سرعان ما تتقهقر الطاقة الخلاقية للفرد الأديب . لتصبح تلقيا سائبا لفيض تعبيرى يندفع . دون إرادة . من الداخل إلى الخارج .

وما دامت زاوية المرأة قد تحولت من الخارج إلى الداخل فلا بد من التركيز على عواطف الفرد والدعوة إلى الاهتمام بها . وعندئذ نسمع شيئا من قبيل : (٢١)

« ينهى أن تعود النظر في أنفسنا . ونقدر العواطف التي تدير حياتنا وحركاتنا . ونشعر شعورا قويا بل نعم علما لا شك فيه أن هذه العواطف التي تدير نفوسنا وتسخر أجسامنا وتدير حياتنا المادية والمعنوية هي مصدر كل شيء في هذه الحياة . هي مصدر ما يبرنا من عنف . وهي مصدر ما يجلبنا من لين . هي مصدر البؤس والنعم . وهي مصدر السعادة والشقاء . وهي مصدر التردد بين هذا وذاك . يجب أن ننظر في أنفسنا نظرا صحيحا . وأن نقدر عواطف أنفسنا وأهوائنا كما ينهى أن نقلرها . »

والتركيز على العواطف يعنى التركيز على الإنسان ؛ فليس للعواطف من حيث هي عواطف وجود مستقل ، وإنما هي موجودة بالإنسان وفي الإنسان . والإنسان - في هذا السياق - هو الإنسان الفرد المتميز الذي يضمن التاريخ ويقود الجماعة ، والذي يرتد كل شيء إلى عالمه الداخلي الذي أصبح محك كل شيء وأصل كل إدراك . وإذا ارتفعت قيمة العالم الداخلي لهذا الإنسان المتميز ارتفعت قيمة العواطف والانفعالات ، بل أصبحت « مصدر كل شيء في هذه الحياة » . وإذا كانت العواطف لا توجد خارج الإنسان ، فالإنسان - كذلك -

لا يستطيع أن يوجد دونها فهو محتاج في وجوده وحركته إليها . لأنها تفيض عليه الوجود . وتبعث فيه الحركة والحياة . إذ « لا وجود للإنسان بدون العاطفة . ولا وجود للعاطفة بدون الإنسان ... فن درس الإنسان فقد درس عواطف الإنسان » . (٢٢)

والتركيز على عالم العواطف - بكل ما فيه من مؤثرات خفية تدبر قوانا وملكاتنا - قرين الإلحاح على أننا لا نشعر من أنفسنا إلا بالشيء القليل جداً . وقرين الإلحاح على ضرورة العودة إلى العالم الداخلى للإنسان الفرد . واكتشاف منابعه التي توجه إليها الشعر - عند شعراء «الديوان» . و «المهجر» و «أبوللو» - فأصبحت مصدر الأدب الأساسى عند النقاد البارزين طوال فترة ما بين الحربين .

ولا يختلف إلحاح طه حسين - في هذا السياق - على العواطف التي هي « مصدر كل شيء في هذه الحياة » عما يقوله عبد الرحمن شكرى من أن « العواطف هي القوة المحركة في الحياة » (٢٣) . وأن النفوس - مهما كانت ضعيفة - « لها أعماق لم يصل إليها باحث ولم يبلغها مفكر » . (٢٤) ولا يختلف ما يقوله طه حسين وعبد الرحمن شكرى عما يقوله هيكل . عندما أكد أهمية التربية العاطفية للفرد وارتباطها بتفجير طاقاته الخلاقة . ولم يتردد هيكل في رد التحلف الذى رآه حوله إلى قصور هذه التربية العاطفية . فلو أن تربية العاطفة عندنا - فيما يقول - كانت نامية « لكان أداؤنا واجب الإحسان صادرا عن عاطفة تامة التلو كاملة الشعور » ، و « لو ربيت العاطفة وهذبت وسمت إلى المكان الذى تستطيع . إن هي حاولت أن تسمو إليه ، لرأينا في الحياة غير ما نرى اليوم » . (٢٥)

ولقد كان الاهتمام بعواطف الفرد مرتبطاً بتيار سائد عبّر عن نفسه في ثورة ١٩١٩ وظل مستمراً بعدها . وكان لهذا التيار تجلياته الإبداعية الموازية لتجليات فكرية ، تركز على مفاهيم الحرية والديمقراطية في إطار « ليبرالى » واضح . وإذا كانت الليبرالية - على المستوى السياسى لاجتماعى - تعنى حرية الفرد بأبعادها الاقتصادية والسياسية والفكرية ، فإنها تعنى - على المستوى الإبداعى - التركيز على العوالم الداخلية للأديب ، وربط قيمة الأدب بقيمة العواطف المحركة للحياة . هكذا أصبح الأدب « تعبيرا » عن هذه العواطف ؛ لأن « التعبير عن النفس هو الأدب في لبايه » (٢٦) كما يقول العقاد ، ولأن الأدب « ليس إلا رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه » (٢٧) كما يقول ميخائيل نعيمة . وأصبح الشعر « كلمات العواطف » و « ترجان

النفس» (٢٨) ، إذ «لابد في الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر أو يحركها في نفسك ويستثيرها» . (٢٩) وهكذا تغنى عبد الرحمن شكري والمازني ، عندما قال أولها : (٣٠)

- أَلَا يَاطَافِرَ الْفِرْدَوْسِ إِنْ الشَّمْعَ وَجِدَانُ
- وَإِنَّمَا الشَّعْرُ إِحْسَاسٌ بِمَا خَفِقَتْ لَهُ الْقُلُوبُ كَأَقْدَارٍ وَحَدَثَانِ
- وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا الْقَلْبُ هَاجَ وَجِيئُهُ وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا أَنْ يُثِيرَ مَثِيرُ
- وَالشَّعْرُ تَارِيخُ النَّفْسِ وَنَسَقُ حَيَاتِهَا

وقال ثانيها : (٣١)

- وَمَا الشَّعْرُ إِلَّا صَرْخَةٌ طَالَ حَبْسُهَا
- خَارِجًا مِنْ قَلْبٍ قَائِلِهِ مِثْلَ مَا يَنْفِرُ بِرُكَّانِ
يَرْنُ صَدَاهَا فِي الْقُلُوبِ الْكَوَامِ

ولقد كان التركيز على «الوجدان» و«القلب» و«الإحساس» و«النفس» و«العواطف» و«الشعور» يعنى التركيز - في المستوى الأدبي - على العالم الداخلي للإنسان - والثقة فيه باعتباره محرك الحياة ، ومصدر المعرفة ، ومنبع القيم . ولذلك ألح الشعراء على «القلب» في مقابل «العقل» . وكان إلحاحهم على «الوجدان» قرين النفور من «العقل» ، على أساس أن «الوجدان» مصدر المعرفة ، و«القلب» دليلها الذي لا يخطئ . ولذلك قال يليا أبو ماضي :

سَيَّرْتُ فِي فَجْرِ الْحَيَاةِ سَفِينَتِي وَاخْتَرْتُ قَلْبِي أَنْ يَكُونَ إِمَامِي

وقال نسيب عريضة :

فَلَسْتَرِكُ الْعَقْلَ حَيْثُ يَبْغِي فَلَيْسَ لِلْعَقْلِ مِنْ شَعْرِ

٢ - مفهوم التعبير :

لقد ربط طه حسين العمل الأدبي بشخصية الأديب . كى يطلق عقلا هذه الشخصية في حركتها الحرة التي لا ينبغي أن تحدّها جدود . أو تفرض عليها قاعدة سوى التعبير عما تؤمن به . أو تنفعل إزاءه . ولم يكن يعنى طه حسين - في هذا السياق - من العمل الأدبي إلا الكشف عن شخصية الأديب . تلك التي ازداد ظهورها بعد ثورة ١٩١٩ . فأصبحت

المعلم الرئيسي للأدب العربي في فترة ما بين الحربين . ولقد تأكد التركيز على شخصية الأديب مع توهج شعراء الرومانسية العربية في الدفاع عن ذات الفرد المهذرة . تلك التي أعفلها شعراء الإحياء طويلاً .

وبدأ التركيز يأخذ شكل العرض المنهجي مع الإلحاح على قدرة العمل الأدبي في التعبير عن استجابة الأديب الشخصية لحادث أو موضوع بعينه . والربط بين قيمة العمل الأدبي والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للأديب . وكان من المنطقي أن ينجذب طه حسين - في هذا السياق العام - إلى الكشف عن ما يملكه الأديب من سمات خاصة . ترتد إلى التكوين النفسى للأديب من ناحية ، وإلى قدرته على التعبير عن هذا التكوين من ناحية أخرى . ولكن جوهر هذه السمات يكمن في انفعال فريد متقد . يتوهج داخل شخصية فريدة ؛ فأخص ما يمتاز به الأديب « هو أن جذوته مضطربة دائماً ، وضميره حى دائماً ، وقلبه مرآة لكل شيء ، وملكته الإنشائية مصورة دائماً لكل ما يرسم في هذه المرآة » . (٣٢)

لقد أصبح الأدب تعبيراً عن شخصية الأديب . بمعنى أنه انعكاس لما يقع على صفحة إحساسه من آثار تتمثل في أحداث شعورية أو انفعالية . ويقدر ما يتحرك الإبداع الأدبي من هذه الآثار فإنه يعكس كل ما يقع على قلب الأديب . الذى يبدو وكأنه « يجد في نفسه عواطف يجب أن يضعها وإحساساً يجب أن يذيعه » . (٣٣) . وكأنه « لا يريد ... إلا أن يصف شعوراً أحسّه أو خاطراً خطره له » . (٣٤)

وتأخذ دلالة « مرآة الأدب » - في هذا السياق - بعداً محددًا . يرتبط باقتران الأدب بالتعبير . لكن هذا البعد التعبيري المحدد يفضى إلى أبعاد أخرى مرتبة عليه ، وما دام الأدب قد اقترن بالتعبير فلا بد أن تصبح كل أعمال الأديب كاشفة عنه ومثلة لشخصيته . وترتبط أصالة الشاعر - في هذا السياق - بقدرته على تمثيل شخصيته في شعره . فإذا كان الشاعر مجيداً « فشعره مرآة نفسه » بحيث نقرأ قصائده فنشعر فيها بروح واحد ونفس واحد . إن هذه القاعدة - فيما يقول طه حسين - لا تقبل الشك في فن من الفنون « ولا سيما الشعر الغنائى الذى هو مرآة النفس ومظهر العاطفة » . (٣٥) ولذلك يعجب طه حسين بالوليد بن يزيد الذى كان « يجب شعره ... وكان يرى في هذا الشعر مرآة لهذه النفس » . (٣٦) ويعجب بأبي نواس لأن شعره « هو مرآة النفس حقاً والصورة الصحيحة للعواطف والشعور » (٣٧) . ولقد وصل

المتنبي إلى مرحلة الأصالة عندما « أثبت شخصيته قوية واضحة ... وأصبح شعره مرآة لنفسه لا لأبي تمام ولا للبحتري ». (٣٨)

إن الشاعر - فيما يذهب طه حسين - لا يرى شيئاً أو يشعر بشيء إلا حققه وتصوره وأمعن في تحقيقه وتصويره ، وأعرّب عن تصويره أحسن الإعراب . ومادام قلب الشاعر مرآته ، وملكته مصورة دائماً لكل ما يرتسم في هذه المرآة ، فن الطبيعي أن يمثل نتاج الشاعر كل ما يظهر أو يخفى من شخصيته . لكن شخصيات الشعراء ليست متماثلة . إن كل شخصية عالم فريد في ذاته لا يتأثر مع غيره من العوالم . ولذلك فإن الطرائق التي تعكس بها الأعمال الأدبية شخصية الأدباء طرائق لا نهائية ، ترجع إلى اختلاف هذه الشخصيات وتباينها . يضاف إلى ذلك أن كل شخصية أدبية تمر بمحالات نفسية متباينة ، وتعتورها انفعالات متغيرة . وإذا كان أدب كل شخصية - في مجمله - مرآة عامة لها ، أو تمثيلاً عاماً لخصالها وقسماتها بخصائصها ، فإن كل عمل أدبي تمثيل لحالة خاصة من الحالات التي تتقلب فيها شخصية الأديب ، ومن ثم مرآة خاصة لهذه الحالة . ولكن تظل كل هذه المرايا الخاصة . أو الأعمال الأدبية ، متجاوبة لتصنع مرآة عامة . تتميز من حيث تمثيلها لشخصية الأديب ، وتنفرد من حيث قدرتها على أن تعكس صوته الخاص وروحه المتفردة .

«ولست أفرى أين قرأت أن رجلاً من نوايع الموسيقى الغربية أراد أن يحكم على شاب موسيقى فاستمع إليه وهو يوقع . فلما سمعه يوقع ألحانا مختلفة قال : الآن عرفت نفسك . كذلك يجب أن نتبين أصوات نفوس الشعراء » . (٣٩)

إن هذا التفرد أو التميز مرتبط بأصالة الأديب . وأصالته مرتبطة - بدورها - بجلاء مرآته ، أى بمدى تمثيل شعره لشخصيته . فإذا طالعنا شعره كنا كمن يسمع صوت الشاعر الخاص وينظر إلى شخصه المتميز ، بل نرقب شخصيته في سكونها وحركتها ، كما لو كنا نظارةً نشاهد الصور المتحركة « في دار من دور السينما » . (٤٠) ألا يبهتنا - فيما يقول طه حسين - من بعض رسائل أبي العلاء ما نرى فيها « من تمثيل شخصية الكاتب وعواطفه » حتى يخيل إلينا أننا نسمع ألفاظها من كاتبها ونرى شخصه بين سطورها « وكأنها صورة شمسية تمثل هذا القلب الذي ملكه الحزن » . (٤١)

ولا بد أن يبرز - عند هذا المستوى - الدور الذي يقوم به الانفعال ، بوصفه القوة

الدافعة التي تحرك العملية الأدبية بأسرها. ويصبح انفعال الأديب بالاشياء ، بل نوع هذا الانفعال وكمه ، نقطة البدء والمعاد ، التي تتركز إليها جوانب من القيمة الأدبية ، مثلما تتركز إليها جوانب من طبيعة الأدب وماهيته : وبقدر ما يصبح الأدب «مرآة لنفس صاحبه» أو يصبح الشعر «مرآة لشخصية صاحبه» لا يعبر الأديب عن حقيقة خارجية ، بل عن حقيقة داخلية ، هي مجموعة من الانفعالات الفردية ، تفرض عليه أن يعبر عنها ، أى ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي ، هو العمل الأدبي الملموس ، ليصبح الأدب - في النهاية - تعبيرا عن أى نوع خاص من الانفعال ، يصادفه الأديب في تجربته . و«التعبير» - بهذا المعنى - فعل يتوسل به الأديب للإفصاح عما توج به نفسه . وما يعبر عنه الأديب بفعل التعبير هو ما يعثر عليه في داخله من انفعالات . ولذلك فإن اكتمال التعبير ، أو عدم اكتماله ، يرجع إلى الحافظ الكامن وراءه ، وهو قوة الانفعال . وعندئذ يتفاوت الأديب في القيمة نتيجة تفاوت العمق الذي يتميز به عالمهم الداخلي ، ودرجة الانفعال الذي يحرك العالم الداخلي وقيمه .

والعلاقة بين هذا الانفعال والعمل الأدبي علاقة العلة بالعلول ؛ ذلك لأن العمل الأدبي يعكس - كالمرآة - حالة تخلقت في العالم الداخلي للأديب ، تحت وطأة انفعال بعينه . وقيمة العمل الأدبي - من هذا المنظور - مرتبطة بتعبيره عن أصل مستقل عنه ، سابق عليه ، تم في داخل الأديب قبل التعبير . والعلاقة بين العمل الأدبي وما يعبر عنه أشبه بالعلاقة بين الصورة المنعكسة في المرآة والمعطى المادى الذى تعكسه ، من حيث إنها علاقة معلول بعلة سابقة . ومعنى هذا أنه إذا انتفت العلة انتفى المعلول ، وإذا اختفى المعطى المادى اختفت الصورة المنعكسة في المرآة . وإذا شئنا التخصيص - في حالة الأدب - وتحدثنا عن الشعر قلنا - مع طه حسين - إنه «إذا حلت نفس الشاعر من عاطفته ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر وإنما هناك نظم لاغناء فيه» .^(٤٢)

وينطوى مثل هذا الفهم - ضمنا - على تفرقة بين انعواطف أو الانفعالات من حيث مستوياتها الكمية والكيفية . إن هناك عاطفة فاترة تعجز أن تنطق الأديب . وهناك انفعال قوى يضغط عليه حتى يعبر عنه . في الحالة الأولى نحن إزاء النظم الذى يستوى فيه ضعف العاطفة وعدمها . أما في الحالة الثانية فنحن إزاء الشعر . وهذه التفرقة بين العواطف مرتبطة بنظرية التعبير ، وتردنا إلى تمييز شائع - يرجع إلى برجسون - بين انفعال سطحي لا يخلف أثرا ،

وانفعال عميق يحدث هزة في الاعماق . الأثر في الحالة الأولى يتبدد . أما في الحالة الثانية
نيمكث لا يتجزأ ، وهو في الحالة الأولى اهتزاز الأجزاء من غير انتقال . أما في الحالة الثانية
فالكل مندفع إلى الأمام .^(٤٣)

هذه التفرقة بين العواطف أو الانفعالات تقودنا - في هذا السياق - إلى منظور محدد
للقيمة يميّز شاعراً عن شاعر ، ويرفع أديباً على أديب . والأديب الحق - من هذا المنظور - هو
الذي يتميز بعمق انفعاله وقوة عواطفه . إن هذا العمق وتلك القوة يقربان عمله الأدبي بتلك
الهزة العميقة التي تحدث داخلنا عند قراءة عمله ؛ ذلك لأننا لن نسمع صوته الخاص
فحسب ، بل صوته القوى النافذ ، ولن نبصر في مرآته المصقولة الصافية فحسب ، بل تثير
المرآة أعمق ما فينا . ولذلك تقترن القيمة الأدبية - عند طه حسين - بما يلحظه في إنتاج
الأدباء من عمق الانفعال وقوة العاطفة . إن قيمة زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي - مثلاً -
نرجع إلى أن زهيراً «شاعر يحسّ الأشياء حساً قويا ، ويشعر بها شعوراً عنيفاً ، ويصورها
بصويرة رائعة» .^(٤٤) وترتبط قيمة سويد بن أبي كاهل بالأمر نفسه ، فهو «قوى الحسّ جداً ،
دقيق الشعور جداً» .^(٤٥) ولا ننسى ابن الرومي الذي «كان حاد الحسّ جداً . وكان قوى
الشعور» .^(٤٦)

إن عمق الانفعال وقوة العاطفة مظهران لشخصية قوية متفردة ، تفرض نفسها لتؤكد
تفرد الأديب وتميزه من ناحية ، مثلما تؤكد أنه أقوى من بيئته ، بل أقوى من أن يستعبده
تراثه ، من ناحية ثانية . ولذلك يرتبط التجديد الحقيقي في الشعر ، كما في بقية أنواع الأدب ،
بقوة الشخصية . إن هذه القوة - مثلاً - هي سرّ نجاح علي محمود طه وإيليا أبي ماضي . لقد
كان الأول ترجماناً لعواطف الإنسان المتفرد في اتصاله بالطبيعة ، فهو شاعر معنّ ، شخصيته
أقوى من بيئته «وليس قصاصاً بيئته أقوى من شخصيته» .^(٤٧) أما إيليا أبو ماضي فقد كانت
شخصيته قوية ؛ ذلك لأنه يتناول الموضوعات التي سبقه إليها الشعراء «فينفخ فيها من روحه
القوى ، و... يفرض شخصيته فرضاً» .^(٤٨)

إن أهم ما تتميز به مرآة الأدب هو صفاؤها في التعبير عن صاحبها ، دون تدخل عوائق
التراث والبيئة . ويقترن صفاء المرآة بالصدق . ويقترن الصدق - بدوره - بالطبع والتلقائية .
وكلاهما يرتبط - في النهاية - بالتفرد والتحرر اللذين يلازمان الحركة الخلاقة للفرد المبدع ، في

تعبيره عن العالم الداخلى الذائق للعواطف أو الانفعالات ، تلك التى أصبحت « مصدر كل شىء فى هذه الحياة » .

وبقدر ما يعنى « صفاء المرآة » - فى هذا السياق - دقة تمثيلها للعالم الداخلى للأديب . يعنى الصدق التعبير المباشر . والمعاناة الفعلية لما يحدث فى هذا العالم الداخلى ؛ فالصدق هو أن تقول ما لديك . وتعبر عما تعانیه فعلا . دون مراوغة . أو ادعاء . أو معاملة . والصدق مُعد كما يقال ؛ ذلك لأنه يؤلف بين قلب الأديب وقلب القارىء . ويثير تعاطف الثانى مع ما يعانیه الأول . انظر إلى حافظ إبراهيم - مثلا - حيث رثى الإمام محمد عبده « كيف تحدث قلبه وإيمانه إلى قلوب المسلمين وإيمانهم ، وكيف انتقل حزنه ووفاءه إلى نفوس الناس فلعلمهم كيف يجدون لذع الحزن » .^(٤٩) وانظر إلى غناء المتنبى الحزين نجد هذا الغناء « صادق اللهجة قوى النغمة يصدر عن قلب حزين . وينتهى إلى القلوب فيثير فيها الحزن والأسى » .^(٥٠) ولكن « الصدق » عند الشعراء . شأنه عند بقية الأدباء . من الأشياء التى لا تتحقق « عندما يحاول الشعراء أن يعبروا عن نفوس غيرهم » . إن الشاعر « يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو ، وعندما يصف أمانيه ، وعندما يعرب عن ذات نفسه هو » .^(٥١) وصاحب العاطفة الصادقة من الأدباء « لا يكاد يُعربُ عن ذات نفسه حتى يتصل بذات نفس القارىء أو السامع » .^(٥٢) ولذلك « ينبغي أن نستمد أدبنا من نفوسنا وأعماق وجداننا ودخائل ضمائرنا » .^(٥٣) وبقدر ما يقترن الصدق - فى هذا السياق - بالتمثيل المباشر للانفعال فإنه يقترن بالطبع والتلقائية ، ويؤكد أن الشعر الجديد « يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة » .^(٥٤)

ولكن الحديث عن الطبع والتلقائية والتمثيل الفطرى ، يمكن أن يقود إلى تعارض مع التسليم بالجهد الخفى الذى قد يبذل فى عملية التعبير . ويبدو هذا التعارض واضحا عندما نناقش الأمر من زاوية الجهد الإرادى الذى يبذله الأديب فى عملية التعبير ، أو من زاوية الغاية التى يستهدفها التعبير نفسه ، أو من زاوية البعد المعرفى الذى تنطوى عليه العملية . ولكن هذا التعارض بنداح - ظاهريا ، على الأقل ، فى هذا السياق - عندما يؤكد طه حسين أن عملية التعبير عملية طبيعية ، تصدر عفويا عن الأديب الذى لا يعرف نتائجها إلا بعد أن يتحقق هذا الناتج نفسه . وقد يسهم الأديب واعيا فى هذا الناتج بعد اكتماله ، ولكن إسهام الأديب يظل مجرد إسهام ثانوى ، لا يضيف شيئا فعلا إلى العملية التى تتم دون مقصد محدد

منه ، بل العملية التي لا يسبقها أى وعى عدد بما سوف تنتجه .

وعندما نقول - والأمر كذلك - إن الأديب قد عبر عن انفعال ما ، فإن ذلك يعنى أنه كان لديه انفعال يؤرقه ، ويدفعه إلى التعبير عنه ؛ لأن كل انفعال لا يتم التعبير عنه يصحبه شعور بالضيق ، فإذا عبّر عنه وأمكن خروجه ، وتجسّد أدبا ، أدى ذلك إلى اقتران هذا الانفعال بشعور من الراحة ، أو «المتاع واللذة» . أى أن القول بتعبير الأديب عن انفعال ما ، يعنى أنه ظل على وعى ما بما لديه ، أو على وعى بأن لديه انفعالا ، كما يقول فلاسفة «التعبير» .^(٥٥) ولكن الأديب - من ناحية أخرى - لا يعي ماهية هذا الانفعال . كل ما يعيه هو حالة قلق أو اضطراب تغمر جوانبه كلها ، إلا أنه يحفل حقيقة هذا الاضطراب ، ويعجز عن فهم كنهه . ومن هذه الحالة ينشق فعل التعبير داخل الأديب مستهدفا الإفراج عما فى الداخل ، فإذا تم ذلك شعر الأديب أن روحه قد هدأت ، وتعرّف - من ثم - على كنه الحالة التي عاناها وحقيقتها ؛ ذلك لأن فعل التعبير بمثابة اكتشاف من الأديب لانفعاله وتعرف منه على هويته . لكن الاكتشاف مثل التعرف لا يتم كلاهما إلا بعد اكتمال فعل التعبير نفسه . أما قبل ذلك فليس هناك وجود لأى تصوّر محدد .

يترتب على ذلك أن فعل التعبير يهدف - أول ما يهدف - إلى أن يكشف للأديب عما فى داخله هو ، بمعنى أن الأديب لحظة التعبير لا يؤرق نفسه كثيرا أو قليلا بأى شىء خارج اللحظة . إنه معنى بما فى داخله فحسب ، وليس بالمتلق أو المجتمع ، فإذا تعرف الأديب على ما فى داخله اكتمل الفعل . أما الأثر الذى يحدثه هذا الفعل ، بعد ذلك ، فى المجال الخارجى للآخرين ، فهو شىء لم يكن يحول بخاطر الأديب أو يشغله ؛ لأن فعل التعبير وسيلة وغاية فى ذاته .

لذلك يقول طه حسين - فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧) - إن الأدب هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لأنه لا يريد بها «إلا المجال الفنى فى نفسه» ، أى الآثار التي يريد بها صاحبها «أن يصف شعورا أو إحساسا أحسنه»^(٥٦) فهي آثار تنبعث عن صاحبها انبعاثا «يوشك أن يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والمعطر عن الزهرة» .^(٥٧) ثم يقول طه حسين فى «أديب» (١٩٣٥) :^(٥٨)

«زعموا أن من أظهر خصائص الأديب حرصه على أن يصل بين نفسه وبين

الناس . فهو لا يحسن شيئا إلا أذاعه ولا يشعر بشيء إلا أعلنه ... ذلك لأنه مريض بهذه العلة التي يسمونها الأدب . فهو لا يحسن لنفسه . وإنما يحسن للناس . وهو لا يشعر لنفسه وإنما يشعر للناس . وهو لا يفكر لنفسه وإنما يفكر للناس ... ويجدح الأديب نفسه هذه الضروب من الحداع ... وحقيقة الأمر أنه يكتب لأنه أديب . لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب . يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة . كما يأكل ويشرب ويدخن . لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين . وهو حين يكتب قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب . وما ينبغي ألا يعرفه القرطاس أو يجرى به القلم ... إنما هي حاجة تضطره إلى الحركة فيتحرك . وتدفعه إلى العمل فيعمل . فأما عواقب هذه الحركة : ونتائج هذا العمل . فأشياء قد يتاح الوقت للتفكير فيها في يوم من الأيام . حين تصيح أمرا مقصيا لا متصرف ولا سبيل إلى التخلص منه .

إن النص يؤكد - أولا - أن عملية التعبير عملية ذاتية ، لا علاقة لها بأى شرط خارجها ؛ فالأديب لا يفكر فيما يحسن أن يكتب ، أو فيمن يكتب لهم ، أو لماذا يكتب . إنه يكتب فحسب ، لأنه لا يملك سوى الاستجابة إلى فعل الكتابة ذاته . ويؤكد النص - ثانيا - أن عملية التعبير عملية طبيعية ، تتم بالطريقة نفسها التي تشبع بها الحاجات . وبالطريقة نفسها التي تتولد بها حاجة تضطرنا إلى الحركة ، فتدفعنا إلى العمل . أى أن الأدب استجابة فطرية ضرورية لضغط داخلي يولد الحاجة إلى التعبير . فإذا تحققت هذه الاستجابة وتمّ التعبير تحقّق الأدب ، دون تفكير فيما يترتب عليه . ولذلك يؤكد النص - ثالثا - أن عملية التعبير غاية في ذاتها ؛ إذ لا يفكر الأديب في عواقبها أو نتائجها . فالأدب كله ليس سوى هذه الآثار التي لا يريد بها صاحبها إلا التعبير عما في نفسه ، وتنبعث عن صاحبها فيما يشبه انبعاث الضوء عن الشمس والعطر عن الزهرة .

ويرتبط الحديث عن الطبع والتلقائية والتشيل الفطري للعاطفة - من هذا المنظور - بنوع من الآلية في عملية التعبير نفسها ، لتحرك العملية كلها من نقطة بداية ، تتمثل في هزة تندفع من الداخل . في آلية ترتبط بقوة الانفعال أو ضعفه . وهي آلية لا يملك الأديب مع ضغط انفعالها القوى شيئا . إنه يستسلم - فحسب - لفورة الانفعال التي تتم في الداخل ، وتحرك باحثة عن مخرج لها صوب الخارج ، في « صدور طبيعي » أشبه بتفجر النبع ، أو انبعاث الضوء والعطر .

٢ - الصدور الطبيعي :

لقد أصبحت العملية الأدبية - عند طه حسين - عملية «تعبير» ترتبط بالكشف عن انفعال يؤرق الأديب ويدفعه إلى التعبير عنه . هذا الانفعال يمثل ضغطاً داخلياً يبحث عن متنفس له ، ويصل إلى درجة من القوة يندفع معها من الداخل إلى الخارج . فيتم التعبير عنه . وإذا تم التعبير انتقل الانفعال من الداخل إلى الخارج وتجسد خلال وسائط تعبيرية . في شكل قصيدة أو قصة أو مسرحية . هي انعكاس لوجوده الداخلي . فيصبح العمل الأدبي - كما أشرت - مرآة لما في الداخل ، صورة نفسية لقسمات النفس . تمثيلاً لانفعال الأديب . أو تصويراً لعواطف ووجدانه .

ولكن أياً كانت التسمية فحركة الانفعال تبدأ من الداخل لتندفع إلى الخارج باحثاً عن وسائط تعبر عنها . وهي حركة تحدث نتيجة ضغط يقع على مادة الانفعال . فيدفع المادة إلى البحث عن متنفس لها ، فتندفع ، أو تدفق ، في فعل شبيه بفعل الولادة . أو تدفق النبع . ولقد أكد الرومانسيون هذا الضغط من وردزورث الذي وصف الشعر بأنه «تدفق انفعالات قوية» إلى جان جاك روسو الذي تحدث عن هذا التدفق الذي يتم نتيجة ضغط . وخايل هذا التشبيه بعض معاصري طه حسين . ممن عطفوا على المنظور الرومانسي للأدب . فتحدث المازني - مثلاً - قبل طه حسين - في كتابه «الشعر : غاياته ووسائطه» (١٩١٥) - عن «تدفق العواطف التي تبغى مخرجاً» . وقال : (٥٩)

« إن كل عاطفة تستولى على النفس وتندفق تدفقاً مستويا . لا تزال تلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها . فإما وُفقت إليها واطمأنت . وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعرفان تدفقها الطبيعي . وربما دفعها إلى مجرى غير طبيعي فيضمر ذلك بالحسم والنفس جميعاً . كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد . وهذا هو السبب فيما يجده الشاعر من الروح والحفة بعد أن ينظم إحساسه شعراً . »

إن الضغط - في هذا السياق - هو علة التدفق الطبيعي الذي يندفع من الداخل إلى الخارج ، وهو الضغط الذي نقرن بالانفعال الذي يعثه المجتمع في داخلنا . فلا يلبث أن يجد لنفسه مخرجاً . ومن الطبيعي - فيما تفترض نظرية التعبير - ألا نعرف هذا الانفعال إلا بعد أن نعبر عنه ، أي بعد أن يتدفق . أو يدفعه الضغط من الداخل إلى الخارج . فيستوى أمامنا معبراً عنه . ولقد قال ميخائيل نعيمة - في «الغربال» (١٩٢٣) - إن عواطفنا وأفكارنا هي

ما استيقظ من الحياة فينا : (٦٠)

« ومن الغريب أنه كلما تحركت فينا عاطفة . أو عمل في داخلنا فكر تأتينا ساعة
تلفظها النفس كما تدفع الحامل الجنين من أحشائها عند اكتمال دور الحمل . كأن
النفس لا تعرف ما في داخلها إلا إذا انصب أمام عينيها »

لنقل إن هذا الضغط هو علة - ما أسماه المازني - « التدفق الطبيعي » الذي يحدث كلما
تولّد انفعال داخل الأديب ؛ فالتدفق الطبيعي يعنى « آية » التدفق ، وتصوره بوصفه حركة
« طبيعية - فطرية » من حركات النفس . لا دخل للإرادة فيها ؛ ولذلك أكدّ نعيمة
أن الشاعر « لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطان له فوقه » . (٦١) وذهب
المازني إلى أن الشعر فن « سبق إليه الإنسان وتدفقت إليه عواطفه » (٦٢) . وذهب العقاد إلى
أن الشاعر « لا يحكّم طبعه ... بل هو رهن بما توحى إليه سجيته » . (٦٣) وقال عبد الرحمن
شكري : (٦٤)

« لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال ... ثم تتدفق الأساليب الشعرية
كالسيل . من غير تعمد منه لبعضها دون بعض » .

وإذا وسعنا الدائرة . وانتقلنا من الشعر إلى الأدب . واجهنا الفهم نفسه . أى واجهنا
الحركة « الطبيعية » نفسها . تلك التى « تتدفق » كالنبع أو كالسيل . والتى « تندفع » فيها شىء
من الداخل صوب الخارج . فى فعل أشبه بأفعال « الولادة » . ولكن « الولادة » - هنا -
ولادة النفس التى « تحبل » بالانفعالات . حتى تأتى اللحظة التى تندفع فيها الانفعالات خارجة
من رحم النفس . فى « حركة طبيعية » . وقد ينطوى تشبيه « الولادة » على لون من « المعاناة »
يصاحب عملية التعبير . لكن المعاناة لا تنهى - فى النهاية - « الحركة الطبيعية » للعملية كلها .
من حيث اقترانها الدلالى بحركات طبيعية أخرى فى عالم « الطبيعة » . ولقد قال العقاد - تماما
كما قال طه حسين وإن كان سابقا عليه - « إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى
التغريد » . (٦٥) وذهب المنفلوطى إلى أن الأدب « حركة طبيعية من حركات النفس تصدر عنها
آثارها عفوا بلا تكلف ولا تعمل . صدور النور عن الشمس . والصدى عن الصوت .
والأريج عن الزهر . وشعاع لامع يشرق فى نفس الأديب إشراق المصباح فى زجاجته ؛
وينبوع ثرار يتفجر فى صدره ثم يفيض على أسلّات قلمه ؛ وهو أمر وراء العلم واللغة

والمحفوظات والمقروءات والقواعد والحدود» .^(٦٦)

إن كل هذه التشبيهات - ونجد ما يماثلها عند طه حسين - تردنا إلى مبدأ الحركة في فعل «التعبير» بوصفه تدفقا من الداخل إلى الخارج . وعندما يتقبل طه حسين مبدأ هذه الحركة فإنه يتقبل مصطلحها الوصفي ، وأعنى «التدفق الطبيعي» ، وهو مصطلح يستخدمه طه حسين إلى جانب مصطلح وصفي آخر يلح عليه وهو «الصدور الطبيعي» . وكلا المصطلحين الوصفيين تردنا إلى نفس المبدأ ، فيشير كلاهما - أولا - إلى هذه الحركة الآلية التي تنطلق من الداخل إلى الخارج ، ويشير - ثانيا - إلى حتمية سعي الانفعال وراء وسائط تعبيرية يتدفق من خلالها ، ويشير - أخيرا - إلى جبرية نفسية تلغى الإرادة الواعية للتعبير . في عملية «التعبير» .

لهذا كله يذهب طه حسين إلى أن العمل الأدبي يتدفق من الداخل إلى الخارج . كما يتدفق الضوء عن الشمس ، والعطر عن الزهرة ، والماء عن النبع ؛ فينعكس ما في داخل الأديب على العمل الأدبي الذي صار مرآة لهذا الداخل . ولعل الأدق أن نقول إن العمل الأدبي يغدو - في مثل هذا الفهم - وجودا ماديا لِمَا كان وجودا معنويا داخل الأديب . بحيث يصبح الفرق بين العمل الأدبي وما في داخل الأديب أشبه بالفرق بين الصورة وما تمكسه ، أو بين الوجود الداخلي للماء في الأرض ووجوده الخارجي متدفقا من النبع ؛ فالعمل الأدبي - في هذا السياق - كامن كمن الماء في الأرض والعطر في الزهرة .

ولامفر من استخدام هذه التشبيهات التي تناسب «الصدور الطبيعي» للتعبير ، ويفرضها تحول زاوية المرآة إلى العالم الداخلي للأديب . لتحمل دلالة «التدفق» التي لا تقع في البؤرة من تشبيه المرآة ، وإن ارتبطت به على نحو من الأنحاء . ويغدو الشعر - عند طه حسين - شيئا «يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع» ، بحيث لا يخلو من «أثر القلب ... يفيض عليه شيئا من حرارته ، ويمجرى فيه روحا من قوته» .^(٦٧) وتتدفق القصيدة من نفس الشاعر «كما يتدفق السيل وتنحدر منها المخدرا» .^(٦٨) لنواجه «هذه القوة» الداخلية التي «تفيض على القصيدة» .^(٦٩) ويصف طه حسين اللحظة التي يكتب فيها الأدب بقوله : «تمتلئ بها نفسي ، ويفيض بها قلبي ، وينطق بها لساني» .^(٧٠) وبمثل هذا «الفيض» تغدو السجية السهلة المرسلة للأديب «غزيرة المادة لا تكاد تنضب» .^(٧١) ويلتمس الشعراء المجيدون الشعر على أنه فن له نصيبه «من إلهام الطبيعة الخصبية ، والنفس الغنية ، والقلب

المياض » . (٧٢) فهو معانٍ « عريرة غبية » . (٧٣)

إن الأفعال المتكررة والصفات الملحة - في النصوص السابقة - دوال تردنا إلى مفهوم «الحامل Container» الرومانسي . حيث يصبح الأدب «تعبيراً» عما في الداخل . و«تدفقا تلقائيا» يندفع معه ما في الداخل . فيصدر «صدورا طبيعيا عن قوم... بشعرون» . (٧٤) بعبارة أخرى . يتحرك فعل التعبير في آلية يصدر معها الشعر عن الشاعر «صدورا طبيعيا من غير تكلف ولا صنعة . كما يتفجر ينبوع عن الماء . دون أن يكون للإنسان في تصغيره عمل» . (٧٥) ويصبح الأدب كله «هو هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها كما يصدر التغريد عن الطائر الغرد . وكما يبعث العرف عن الزهرة الأرجة . وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة» . (٧٦)

وعن - في هذا السياق - إزاء تشبيهات ثانوية تكمل تشبيه المرأة . وتؤكد دلالة «الصدر الطبعي» التي لا تقع في بؤرة التشبيه الأساسي ؛ ولذلك فهي لا تمثل تناقضا دلاليا مع تشبيه المرأة ، ذلك لأن كل المشبهات - ينبوع . والزهرة . والطائر ، الشمس - تلتقي مع المرأة دلاليا . ومهما قلبنا وضع المرأة . وحولنا راويتها من الخارج (حياة المجتمع) إلى الداخل (شخصية الأديب) يمكن أن تتحارب المرأة مع ينبوع الزهرة والطائر والشمس . على أساس أننا نواجه - في جميع هذه المشبهات - شيئا يتكون في الداخل . ثم يندفع إلى الخارج . لينعكس - أو يتجسد - في عمل أدبي . على نحو يصبح معه الأدب مرآة للعالم الداخلي للأديب . أو «صورة عقله وقلبه . وعصارة طبعه وذوقه» . (٧٧) والإشارة إلى «الصورة» و«العصارة» إنما هي إشارة التجاوب بين تشبيه المرأة وتشبيه ينبوع . فالصورة ترتبط بما ينعكس من الداخل على الخارج . و«العصارة» ترتبط بالضغط الذي يندفع معه ما في الداخل إلى الخارج . وكلاهما وجهان لعملية واحدة هي عملية «الصدر الطبعي» .

ومع ذلك فهناك تغاير ظاهر بين المرأة والتشبيهات الثانوية . المرأة سطح عاكس ، يعكس شيئا يقع على صفحته من خارجه . أما النبع والطائر والزهرة فهي تخرج شيئا من داخلها . إنها الحامل والمحتوى وليست العاكس . أي هذا أننا إزاء نمطين متضادين من التصور . أي أننا إزاء التقابل بين مفهوم العاكس (الكلاسي) ومفهوم الحامل (الرومانسي) ، الذي ينطوي عليه التقابل بين تشبيه المرأة وتشبيه المصباح ، فما يقول ابرامز ، وكما أوضحت في

المدخل؟ أم إزاء محاولة للتوفيق بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وطبيعته الفردية؟

إن التساؤل الثاني هو الأقرب إلى بنية التفكير النقدي عند طه حسين . ولذلك لجأ - فيما أحسب - إلى هذه التشبيهات التي تؤكد ذالاً مهماً يقع في الهامش من تشبيه المرأة ، فيؤكد إمكانية تحوّل زاوية المرأة من الخارج إلى الداخل . ويصل بين المرأة وهذه التشبيهات في سياق دلالي واحد . يرتبط بحركة تبدأ من الداخل لتنتهي في الخارج . فتحدث تغيراً في المجال الخارجى . وهذا ما تفعله المرأة عندما تتغير زاويتها . فتعكس ما يأتي من داخل الأديب على الخارج . أما أريج الزهرة وضوء الشمس وتفريد الطائر وتدفق الينبوع فهي ترابطات دالة . يلتقي اثنان منها مع المرأة - النبع والشمس - في خاصية الانعكاس ، فكأنها مرآة أخرى . وتلتقي جميعها حول الحركة من الداخل إلى الخارج . وتلتقي كذلك في أن ما يصدر عنها يحدث تغيراً في المجال الخارجى . وأهم من ذلك كله أنها تلتقي بوصفها وسائط سالبة لإرادة لها ، مثل المرأة . فهي لا تؤثر بذاتها فيما تحمل أو تعكس . فتمثل - بذلك - اللحظة السالبة للأديب ، عندما يستسلم لضغط حركة التعبير . دون أن يكون طرفاً فاعلاً فيها . وعلينا أن لا ننسى أن مفهوم « العاكس Reflector » - كما حدده إبرامز - ينطوى على أساس معرفى . يرتبط بسلبية العقل في الإدراك . ومن ثمّ يمكن أن يرتبط بسلبية الأديب في الإبداع عند طه حسين . ومن هذه الزاوية ، تحديداً ، يمثل التجاوب السياقى لكل هذه التشبيهات الوضع المعرفى للأديب ، في لحظة التلقى السالبة للتعبير ، حيث يصبح الأديب وسيطاً سالباً لانفعال ، بنعكس - أو يشعّ ، أو يتدفق ، أو يفيض - على الخارج ، دون أن يتدخل الوسيط نفسه في توجيه حركة التعبير ، أو تكيف ناتجها . وهل تشعر الطير - فيما يقول طه حسين - بما يصدر عنها من غناء؟ ! وهل يشعر الزهر بما ينشر عنه من عبير؟ ! وهل تشعر الشمس بما تبعث من حرارة وضوء؟ ! إنها « ميسرة لما خلقت له ، مسخرة لما دفعت إليه » . (٧٨)

نحن في كل هذه التشبيهات - إذن - إزاء وسائط سالبة ؛ لأن ما يصدر عنها كلها يصدر صدوراً طبيعياً دون إرادة . وذلك شأن الأدب والأديب . كلاهما وسيط سلبي ، يعكس بمقتضى طبعه الذى خلق له ، ويحدث ناتج ما يصدر عنه تغيراً في المجال الخارجى ، عندما يتلقاه الآخرون . إن « الصدور الطبيعى » حركة تنطوى على محرّكها ، فلا علاقة لها بأى شىء يتجاوز الضغط الذى هو علتها المتضمنة فيها ، والى تتجلى في تدفقها الطبيعى . ولا صلة بين الإرادة الواعية للأديب وهذا التدفق ؛ لأن التدفق يتم عندما تتحقق شروطه الذاتية الخاصة

به . ولا علاقة للقارىء بهذا التدفق ، إلا من حيث هو متلقي له فحسب ؛ ذلك لان الأديب لا يكتب كلما شاء ، بل يكتب عندما يتدفق منه - أو فيه - الانفعال ، ويتحقق الصدور الطبيعي . ولا علاقة للمجتمع بهذا التدفق أيضا ؛ لأنه تدفق «طبيعي» «فطري» لا تخضع حركته إلا لمقتضى طبيعه . إن اللحظة التي يستسلم فيها الأديب إلى هذا التدفق هي لحظة التلق السالبة ، التي لا تربكها أى شروط خارجية ، والتي يتحول فيها الأديب إلى مرآة سالبة تعكس ما يسقط عليها من الداخل على الخارج .

ومن الممكن أن تشير المرآة - في هذا السياق - إلى بُعد معرفي . ولكن هذا البعد يتمثل في معرفة سلبية ، يتلقاها الأديب دون أن يصنعها ، فضلا عن أنها معرفة لاحقة ، تتحقق بعد عملية التعبير نفسها . ولحظة التلق السالبة عند الأديب - بهذا المعنى - شبيهة - في بعض جوانبها - باللحظة المعرفية عند الصوفي ، حيث تنعكس في مرآة القلب الصافية حقائق المعرفة المتعالية ، في موقف تعطل فيه إرادة الصوفي ، وتنقطع صلواته بالعالم المادى . وعندئذ لن تصبح الكتابة موقفا ، أو مهنة ، بل حالا يستسلم فيه الأديب إلى فيض التعبير ، ويتحول فيها التعبير إلى عملية يتعرف بها الأديب على ما يعانیه ، بعيدا عن أى شرط يتجاوزها .

ولا بعيد الأديب - من هذا المنظور - تشكيل الانفعالات ، أو يفرّ منها ، كما تفترض بعض النظريات الموضوعية للفن ، وإنما يستسلم إلى ضغطها ، ويدعن لما تفرضه عليه . وهو - عندما يعبر - لا يتقيد بأى شئ خارجي ، بل يترك العنان - فحسب - لما في الداخل كى يتدفق إلى الخارج . إنه لا يعبر في حقيقة الأمر ، بل هو وسيط يتم التعبير من خلاله . كما أنه أشبه في سلبيته بالمرآة الصافية . وإذا كانت أمثال هذه المرآة تعكس الضوء الساقط عليها دون أن تغيّره ، وإلا كانت مرآة مشوهة ، كذلك الأديب يستسلم لضغط الانفعالات المتولدة في داخله فيعبر عنها كما هي ، وإلا كان أديبا مزيفا مخادعا .

وليس لنا - والأمر كذلك - ان نسأل الأديب عن شئ بعينه ، أو نحاول إقناعه بأى شئ ، أو الميل به إلى عقيدة دون أخرى . علينا - فقط - أن نتقبل ما يصدر عنه ؛ لأنه لا يملك سواه ، بل لا يملك له دفعا . وقد يؤدي الأدب - رغم ذلك كله - دوراً في الإصلاح والتغيير ، ولكن ذلك من قبيل التغيير في المجال الخارجى ، ذلك التغيير الذى يتم تلقائيا نتيجة الصدور الطبيعي . وقد تنتهى عملية التعبير بالأديب إلى التعرف على حقيقة

ما يعانیه من انفعال . أو تؤدي بالمجتمع إلى التعرف على حقيقة وضعه . ولكن هذا التعرف لاحق على الصدور الطبيعي للتعبير . ونتيجة غير مباشرة تالية للحظة التلقی السالبة . ولماذا لا نقول إننا إزاء تعرف سالب على حقيقة جاهزة . تصنع بمعزل عن أطرافها الفاعلة ؟ !

ولا شك أن الإلحاح على لحظة التلقی السالبة . والوسائط السالبة من حيث ارتباطها بالصدور الطبيعي . يمثل مأزقا لمن يسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب (بل لمن يسلم بنظرية التعبير نفسها) . وقد تكشف المأزق . بوضوح ، عندما دخل طه حسين في حوار مع واقعي لأربعينيات والخمسينيات . وكان عليه أن يختار بين اثنتين : إما أن ينفي المسؤولية الاجتماعية عن الأديب . وينفي الالتزام بالضرورة . فيتناقض مع نفسه في غير موضع . وإما أن يتقبل مقولة الالتزام . ويلجأ إلى توليفة تتوسط بين التعارضات الحادة . وذلك ما فعله طه حسين . فقد تقبل الالتزام بمعناه الوجودي . وعدّله تعديلا يتفق مع فهمه للصدور الطبيعي من ناحية . وفهمه لمرآة المجتمع من ناحية ثانية ، فأصبح الأدب منافيا للشرِّ بمقتضى طبعه ، وسبيلا إلى الإصلاح والتغيير . بل الثورة ؛ وذلك عندما يرى المجتمع صورته في المرآة ، فيجب منها ما يجب . ويبغض منها ما يبغض . فيدفعه الحب إلى التماس الكمال ، ويدفعه البغض إلى التماس الإصلاح . ولكن ذلك كله - فيما يقول طه حسين - يتم تلقائيا ، بوصفه أثرا لاحقا على الصدور الطبيعي ؛ ذلك لأن الأديب يكتب لأنه أديب فحسب ، ولا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب . أما التساؤل عن ماذا يكتب . أو عن عواقب الكتابة ونتاجها . فهو تساؤل وعي لاحق . يتلو عملية الكتابة التي تتم بعيدا عن القصد . وتحت وطأة هذا الصدور الطبيعي . ولذلك يقول طه حسين .^(٧٩)

«إن الإصلاح والتغيير وحسين حال الشعوب وتربية شعوب الإنسانية أشياء تصدر عن الأدب صدورا طبيعيا . كما يصدر الضوء عن الشمس . وكما يصدر العبير عن الزهرة . وكما تثير الروضة في نفسك ما تثير من الشعور بالجمال . فضاء الشمس لا يصدر عنها لتحطيق الأغراض وبلوغ الغايات التي تحققها أنت وتبلغها به . وإنما يصدر عنها بطبيعتها وتنتفع أنت به وتستمتع به أيضا . وتحقق به أغراضك وتبلغ به غاياتك وتوجهه من هذا كله إلى ما تريد وإلى ما تستطيع لأنك مجده بعمرك ويتاح لك . وبهديك ويتيح لك ما تجد فيه من النفع . والزهرة لا تنشر عرقها وشذاها لتتملق منك هذا الحس الذي ركب في غريزتك . وهي لا تتألق بجمالها ونضرتها ورواتها وبهجتها لتتملق فيك حسا آخر ركب في طبيعتك . بل هي لا تعرفك .

وعسى ألا تعرف نفسها فهي أجدر ألا تريد لمسها عطرا أو جمالا أو رواء فضلا
عن أن تريدك بهذا كله أو بعضه . وقل مثل ذلك في أشياء كثيرة في هذه الطبيعة
يحيل عرور الإنسان للإنسان . وحرص الإنسان على منفعتة . ونها لكه على
ما يرضيه وإشفاقه مما يسوءه أنها تؤدي إليه ما تؤدي خدمة له وإرضاء لحاجاته
وتحقيقا لمنافعه .

ربما كان من الأيسر على طه حسين لو ذهب إلى أن هذا الصدور الطبيعي يجعل للأدب
أثرا في المجال الاجتماعي . ويدفع إلى التغيير والإصلاح ؛ لأن المادة التي تصدر عن الأديب
نابعة من المجتمع . فإذا تم صدورها بفعل الضغط الداخلي . أحدثت أثرها في المجتمع الذي
نبعت منه أصلا . ولكن مثل هذا الفهم - وأهم من ذلك تطويره - يستلزم لونا أكثر فاعلية
من الربط بين الجانب الفردي والجانب الاجتماعي من العملية الأدبية . ولكن لأن المجاورة
ظلت الأساس الحاسم في الصيغة التوفيقية عند طه حسين . فإنه حاول أن يتجاوز التعارضات
دون مواجهة حاسمة لها : فلجأ إلى هذه التوليفة الأخلاقية التي عدل بها مفهوم سارتر عن
الالتزام . وجعل «الصدور الطبيعي» الذي ينطوي عليه التعبير صدورا خيرا بطبيعته . ومادام
هذا الصدور صدورا خيرا فلا بد أن يؤدي إلى نتائج خيرة . بمقتضى طبعه الذي خلق له . دون
فصل مسبق . أو وعى مستقل من الأديب .

ولم يشعر طه حسين - مع هذه التوليفة - بتناقض بين تأكيد الصدور الطبيعي من جهة
وتأكيد مسئولية الكاتب من جهة أخرى ؛ ذلك لأنه يرد مسئولية الكاتب إلى ضميره قبل
أن يردها إلى الجماعة . والضمير مقترن بالمرآة كما أوضحت . وهي وسيط سلبي يتيح - مع
ذلك - للذات والجماعة لحظة وعى حادة تؤدي إلى التغير نحو الأكمل . ولكن المرآة في ذاتها
لا تعرف شيئا عما تتيح للذات أو الجماعة . وإنما تفعل ما تفعل بمقتضى طبعها الذي خلقت
له . وبمقتضى طبعها الذي يشبه طبع الشمس والزهرة ، من حيث هي وسائط سالبة ، تعمل
بمعزل عن الإرادة الإنسانية . إنها نفحات طبيعية ووسائط سالبة في ذاتها ولكنها موجبة في
آثارها ؛ لأنها تفضي إلى منفعة المجتمع ، لو عرف كيف يفيد من عطائها . أما إذا لم يعرف
المجتمع كيف يفيد منها ، فستظل النفحات الطبيعية كما هي ، يصدر عنها ناتجها ، لأنه لا بد له
من الصدور . «ولا على الشمس ولا على الزهرة أن لا ينتفع بما تنشران من ضوء أو
شذى» (٨٠) .

والصلة بين المرأة والينبوع - عند هذا المستوى - صلة دلالية وثيقة . فالشعر - المرأة - هو « ينبوع صفو يعطينا ماءه العذير سواء أردنا ذلك أم لم نرده . ولا على الينبوع أن نقول في هذا الماء الصفو ما نقول . فلن يغير قولنا . ولن تغير آراؤنا من طبيعته ولا من طبيعة ما يعطينا . هو حر فيما يعطى . ونحن أحرار فيما نصنع بما يهدى إلينا . هو يصدر عن طبيعته في الإعطاء . ونحن يصدر عن طبيعتنا في الانتفاع والاستمتاع »^(٨١) .

وكما يتدفق الينبوع . أو تعكس المرأة . رغم إرادة الأديب . يتدفق الأدب وتعكس مرآته صوراً تبعث على الإصلاح رغم أية قوة تكبح الرغبة في الإصلاح . إن قوة النبع لا تفيض إلا بالخير . وتؤدي إلى الإصلاح بمقتضى طبيعتها الذى خلقت له . وتتدفق رغم بطش الطغيان وتحكم الرقباء . فالأدب « أشبه شىء بالنهر العظيم القوى الذى يندفع من ينابيعه فيشق مجراه حتى يصل إلى البحر . قاهرا ما يلقاه من المصاعب . مقتحما ما يعترض طريقه من العقاب . محتالاً في شق طريقه ألوانا من الحيل تنتهى به كلها إلى غايته . فظلم الظالمين ويطش أصحاب الطغيان وتحكم الرقباء . كل أولئك أضعف من أن يقوم في سبيل الأدب والفن أو يحول بينها وبين القراء »^(٨٢) . لنقل إن البحر - هنا - هو القراء الذين يصب فيهم الأدب . بعد أن يندفع من ينابيعه . فيتيح لهم لحظة من الوعي تدفعهم إلى التغيير أو الثورة . وإن العوائق هي السلطة وأجهزتها التى ترفض التغيير في المجتمع . ولكن يظل مبدأ الصدور الطبيعي قائماً . يقترن بلحظة التلقى السالبة للأديب . فالصيغة التى تتوسط بين التعارضات تحاول - جاهدة - أن توفق بين المتناقضات .

ولكن ماذا تصبح صورة الأديب نفسه بعد هذا كله ؟ ! إنه يصبح كائنا مغلولاً في سجن طبعه . أشبه بالنبع الذى يفيض حتى لو لم يدن منه العطاشى . وأشبه بالمرأة التى تعكس حتى لو لم ينظر إليها أحد . إن موهبته نفسها سجينه طبعه « لأن المواهب كلها سجينه الطباع التى فطر عليها أصحابها . وليس من الممكن غير هذا ، لأن مانحها يلائم دائماً بين ما يهب وما يفطر الناس عليه »^(٨٣) . وكما يعنى سجن الطبع أن أمل كل أديب أكبر من جهده فإنه يعنى أن لا خلاص للأديب من موهبته التى فطر عليها . والتي تسعى - رغم سجنها - لتحقيق الخير لصاحبها ولن حوله . لأن هذا هو مقتضى طبيعتها الذى خلقت له . وهكذا يتميز الأديب بهبة من الهبات السلبية النادرة . ويظل - مع ذلك - مؤثراً تأثيراً إيجابياً فيمن حوله عن

طريقها . فيثاب رغم أنفه .

ولا مفرّ لطله حسين من الإلحاح على نوع من الجبرية النفسية في العملية الإبداعية . وأعنى جبرية تتجاوب مع آلية الصدور الطبيعي وسلبية الأديب إزاءه على السواء . فيقال إن الأديب « لا يستطيع أن ينتج متى شاء . وهو لا يستطيع أن ينتج كيف شاء . وهو لا يستطيع أن ينتج ما يشاء . وإنما هو رجل قوى الذهن . واسع العقل . حسب الخيال . يحسّ ما حوله من الأشياء ويتأثر بها . وإذا بعض ما يحسّ يملك عليه نفسه ويشير فيها آثاراً قوية تضطره إلى أن يكتب »^(٨٤)

قد يحترس طه حسين فيقول إن هناك فارقا بين الطير والشمس من ناحية والأديب أو الشاعر من ناحية ثانية . يتمثل في أن للشاعر عقلا يميز آثار ما يصدر عنه فيمن يتلقون . وأنه ليس ملغى الإرادة تماما .^(٨٥) ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد أن تأثير الإرادة في إنتاج الأديب « ضئيل جدا لا يكاد يذكر » وأن « المقدار اللاشعوري في إنتاج أدبه أعظم جدا من المقدار الشعوري » فالأديب مجبر في الأدب « أقرب منه إلى أن يكون مختارا »^(٨٦) . إنه سجين طبعه وأسير هذه القوة الخيرة التي تتقمصه فتدفعه إلى الإنتاج . فالأديب « هو أصدق صورة للرجل المجبر الذي لا إرادة له ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الحالصة . هو أشبه شيء بالأداة التي توجه ، وهي لا تعرف كيف توجه . وأشبه شيء بالمرآة التي تتلقى الصور وهي لا تعرف كيف تتلقاها . وأشبه شيء بالرجل الملهم الذي يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه »^(٨٧) و :

« متى حيرَ الشعراء وأصحاب الموهب في شيء ! إنما هم عبيد الطبيعة تفرص عليهم ما فيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس وتخيّل البهم أو يخيلون هم إلى أنفسهم أنهم أحرار يستنطقون الطبيعة أسرارها ويصوغونها في صيغهم الفنية المألوفة شعرا أو رسما أو نحتا أو تصويرا أو غناء أو إيقاعا »^(٨٨)

وهكذا نتهى إلى جبرية نفسية تذكرنا بذلك الجبر التاريخي الذي افتتحت به الفصل السابق . ولكن كلا الجبرين لا يقف من الآخر موقف النقيض من نقيضه . إن كليهما وجه للآخر . كما أن كليهما يتحاوب مع الآخر داخل الصيغة النقدية التي تقوم على المجاورة .

وداخل سياقات المرأة التي تعكس الخارج مرة والداخل أخرى .

وعندما يتجاوب هذان الوجهان للجبر يتبو «الاختيار» عن الفرد المدع وعن المجتمع ويغدو «سجن الطبع» الذي يتحرك فيه الأديب سجنا كويا يشمل العالم بأسره . وترد على الذهن فكرة قديمة - قدم «تجديد ذكرى أبي العلاء» - مؤداها أن «الاختيار لا يتفق مع القول بأن هذا العالم مبيى في حركاته الاجتماعية والفردية للإنسان وغير الإنسان على العلل والأسباب . وأن كل شيء في هذه الحياة إنما هو نتيجة لشيء كان قبله . ومقدمة لشيء ينجيء بعده . فإذا صحّت هذه القضية - وقد فرغت الفلسفة من إثباتها منذ أمد بعيد - لم يكن للاختيار موضع في هذا العالم»^(٨٩) . وإذا هبطنا من هذا السجن الكوي للجبر إلى السجن الفردي للمبدع واجهنا الأمر نفسه . وبدنهنا هذا الجبر النفسى الذى يتجاوز الأديب إلى الإنسان . خصوصا عندما يقول طه حسين :^(٩٠)

«و الحق أنا لو حللنا قوى الإنسان النفسية لم نجد عن الحر مندوحه . فإن هذه القوى متأثرة في نفسها بأشياء لا يملكها الفرد ولا الجماعة . فالرجل لم يوجد نفسه وإنما أوجده غيره . وهو لم يكون قواه وإنما كونت له . وللزمان والإقليم فيها تأثير عظيم . وللبيئة الاجتماعية تأثير أعظم . وللعادات والأخلاق الموروثة تأثير لا يكاد يقنر . والحوادث الطارئة تصرفها كما تريد . وتصوغها كما تشهى فمن أين للإنسان حظ من الاختيار؟
ألا إن الاختيار وهم قد ملك الناس منذ كانوا . وهم على الخضوع مجبورون

٤ - البحث عن الشخصية :

ولكن ما الذى يترتب على صورة الأديب المجر على هذا النحو؟ إن «الجبر» نقيض «الاختيار» وقرين الوسيط السالب الذى يعكس دون أن يكون له دخل أو تأثير فيما يعكس . لكن هذا الجبر - من منظور آخر - يعنى التلقائية التى ينعكس فيها ما فى الداخل على الخارج ، ليكون ما فى الخارج تمثيلا أميناً صادقا لما فى الداخل . وعندما يتّصف العمل الأدبى بأمانة التمثيل وصدقه فإنه يتحول ليصبح وثيقة نفسية ، دالة على صاحبها ، كاشفة عما فى داخله ؛ فيغدو العمل الأدبى مرآة سالبة أخرى توازى - فى سلبها - الأديب الذى هو أشبه بالمرآة التى تتلقى الصور وهى لا تعرف كيف تتلقاها .

إن العمل الأدبي مرآة الأديب وتمثيل لشخصيته وتصوير لانفعالاته وعواطفه . وقدرة هذا العمل على إثارة القارئ قرينة صدقه في التعبير عن صاحبه . وبقدر ما يحدد هذا المنظور قيمة العمل الأدبي فإنه يحدد حركة الناقد في التعامل معه . وبقدر ما يوازن الناقد - في هذه الحركة - بين صور المرآة وأصلها الداحلي . يحرص على التعامل مع العمل الأدبي بوصفه دالاً على صاحبه وتمثيلاً لشخصيته .

ويلتقي طه حسين - في هذه الحركة - مع غير واحد من نقاد جيله . فساهم في مسعى عام . يقترن بمحاولة اكتشاف الشخصية الفريدة التي ينطوى عليها العمل الأدبي والتي هي سر أصالته وتأثيره . لقد نظر غير واحد من هؤلاء النقاد إلى شعر الشاعر «باعتباره صورة لنفسه»^(٩١) . فصار الأسلوب «صورة من النفس» . أي «صورة بارزة مؤكدة من شخصية صاحبها»^(٩٢) . وقيل إن الأديب «يترجم عن نفسه . ويكشف عن دخالها . ويعرض على الناس جوانبها في كل ما يكتب . قصد إلى ذلك أم لم يقصد»^(٩٣) . وكان المازني يتحدث - من هذا المنظور - عن شخصية المتنبي . فيرى «أن شعره أصدق راو وأوثق شاهد على شخصه»^(٩٤) . وكان يدرس شعر بشار بن برد بوصفه وثيقة نفسية للكشف عن تاريخ شخصية بشار وصفاتها : فبحث «فيما بقي من شعره» عن «الدليل على شدة شعره بعاه» . وعن «نفس بشار» التي كانت «لا تخلو من مرارة ونقمة من أيام حدائته» . باختصار كان المازني يبحث في شعر الشاعر عما يمثل «سيرته» . أو «فرط شعره بذاته»^(٩٥) . وطريقة العقاد في البحث عن شخصية الأديب من خلال أدبه طريقة معروفة . وعنوان كتابه «ابن الرومي : حياته من شعره» نموذج يلخص هذا المسعى الذي يحول الشعر إلى وثيقة لاكتشاف حياة الشاعر .

قد نقول إن هذا الفهم ينتسب - بمعنى أو بآخر - إلى سانت بيف وإلى بحثه عن شخصيات الأدباء . ولكنه - في النهاية - مرتبط بنظرية التعبير في أكثر أبعادها آلية ، وعلى نحو يتجاوز ما أسماه العقاد «سكسونيين ولانين»^(٩٦) إلى مبدأ مشترك يصل بين الجميع ؛ على أساس أن «الاستدلال على الشاعر من كلامه قاعدة صحيحة» فيما يقول العقاد ، وعلى أساس أن دراسة الآداب «هي دراسة للنفس الإنسانية» فيما يقول طه حسين . ولقد كان لهذا المبدأ آثاره المنعكسة في الدراسة الأدبية . وتقترن أهم هذه الآثار بتحويل العمل الأدبي إلى وثيقة نفسية ، يصبح معها محاكاة لحقائق داخلية . وبقدر ما يزداد هذا الفهم قيمة الأدب - على

مستوى التنظير - إلى تمثيله للشخصية . فإنه يحدد مسعى الناقد - على مستوى التطبيق - في البحث عن هذه الشخصية . ونتيجة ذلك هي الربط الدائم بين العمل وصاحبه . ورد قيمة العمل إلى التصوير الصادق لعواطف وانفعالات قَبَلِيَّة . بحثنا عن تطابق . أو تماثل . بين صورة المرأة وأصلها الداخلى .

ولذلك يردُّ طه حسين جانب القيمة في العمل الأدبي إلى تعبيره عن شخصية صاحبه وتمثيله لحياته . هكذا مثلت مسرحيات إسخيلوس - مثلاً - حياته . «نشأت عن قلب الشاعر وما كان يملؤه من إيمان وتقى . فكانت صورة حقيقية لهذه النفس الورعة الديانة التي تحب الآلهة وتخشاهم» (٩٧) . وارتبطت قيمة «غادة الكاميليا» بأن صاحبها - دوماس الابن - قد «حكى ... صورة نفسه والمحيطات التي أحاطت به أيام صباه . فكان فيما كتبه صادق التصوير قويه . فلم تلبث روايته حين نشرت أن لقيت ما قدر لها من نجاح لا يزال إلى اليوم في حدته» (٩٨) .

والنتيجة التي ينتهى إليها طه حسين - من هذا المنظور - في تعامله مع المسرح هي النتيجة نفسها التي ينهى إليها في تعامله مع القصة ؛ ذلك لأن الأصل الموجه للحركة واحد في التعامل مع كلا النوعين . وبقدر ما حوّل طه حسين القصة إلى وثيقة اجتماعية - كما رأينا في الفصل السابق - نحوها إلى وثيقة نفسية ؛ فتصبح رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ عظمة الخطر من الناحية النفسية . مثلما كانت عظمة الخطر من الناحية الاجتماعية . لكنها عظمة الخطر هذه المرة «لأن الكاتب يحلل لك حياة الرجال والنساء والفتيات تحليلاً دقيقاً رائعاً . ويعرض عليك خباياها عرضاً قلباً يحسنه البارعون في علم النفس» (٩٩) . وليس هناك فارق بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أبي حديد - من هذا المنظور - ذلك لأن الثاني - في روايته «أنا الشعب» - «متقن للتصوير . محسن لاستقصاء خصال الأشخاص الذين يصورهم - والبحث عن أسرارها ، والنفوذ من مشكلاتها المعقدة أشد التعقيد . وهو كعهدنا به باحث عن خبايا النفوس ، نفاذ إلى دخالها» (١٠٠) . وبمثل هذا الفهم يختفى الفارق الجذري - إذا أنعمنا النظر - بين نجيب محفوظ ومحمد فريد أبي حديد ، ليصبح كلاهما «عالم نفس» و«باحثاً» «محللاً» في خبايا النفوس ، فيلتقى كلاهما - في ذلك - مع كاتب مسرحي يختلف عنهما كل الاختلاف . أعنى كاتباً مثل لويجي بيراندلو الذى «يلتمس عناصر قصته ومظاهرها من داخل

النفس الإنسانية لا من خارجها . فهو يواجه المشكلات النفسية ... كأنه أستاذ يدرس ناحية من نواحي النفس . على أساليب العلماء البيكولوجيين» (١٠١) .

لنقل - مع طه حسين - إن الكاتب يرفع قصته عن مستوى القصص العادى إلى مستوى القصص الممتازة «بدقة البحث عن عواطف النفس وأهوائها» (١٠٢) . فذلك قول يعنى - فى هذا السياق - أن القاعدة الأساسية للنقد هى التعرف على شخصية الأديب . والتعرف على الشخصية - فى هذا السياق - يعنى الوصول إلى العلة المباشرة التى أنتجت الأديب . إذ علينا أن نتفهم هذه الشخصية ونحيط بدقائقها النفسية ما استطعنا . بعد أن أحطنا بالبيئة التى عاشت فيها والعصر الذى تفاعلت معه ؛ وذلك لتعرف كيف شعر الأديب بما شعر به . «ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره» (١٠٣) .

ولكن ما السبيل إلى هذه «الشخصية» ؟ وما وسيلتنا إلى التعرف عليها ؟ إن السبيل والوسيلة - عند طه حسين - هما الأدب من ناحية ووقائع الحياة من ناحية أخرى . أى أن علينا أن نحول الأدب إلى وثيقة نفسية ؛ نجرد منها الأحداث البيكولوجية التى تمثل خصائص عقلية للأديب ؛ ونلخص منها الخصال المزاجية التى تمثل سمات عاطفية للأديب نفسه . ولأبأس من الاستعانة بشيء من علم النفس . أو بشيء من التاريخ ؛ فالمهم هو الوصول من الأدب - الوثيقة ومن وقائع الحياة الشاهدة إلى ما يصنع «سيرة» لهذا الأديب .

وإذا فعلنا الشيء نفسه فيما يتصل بوقائع حياة الشاعر - أى شاعر - أمكن أن نقيم توازياً بين سيرة الحياة والشعر بوصفه وثيقة نفسية ؛ فنتخذ الشاعر «وسيلة إلى فهم الشعر» . كما نتخذ الشعر وسيلة إلى فهم الشاعر . (١٠٤) ولاغرابة فى ذلك فالعلاقة بين الشعر والشاعر هى علاقة الأصل بالصورة المنعكسة فى المرآة . والمهدف من تأمل هذه العلاقة دراسة الفرع من حيث دلالاته على الأصل . والانتقال من الصورة - أى الشعر المتعين - إلى موضوعها . أى الشخصية التى يدل عليها الشعر دلالة مباشرة .

وبديهى أن اكتشافنا لشخصية الشاعر يعنى تجريد صورة نفسية من الشعر . وقد نعنى الخاصة المجازية المراوغة للشعر . فنتنقل انتقالاً رقيقاً بين المعانى الأول والمعانى الثانى لتحديد المقصد المقترن بالشخصية . وقد نكون أقل وعياً بهذه الخاصة المراوغة ، فنفهم الشعر فيها

ظاهريا . أعنى فيها أقرب إلى طريقة «أهل الظاهر» منه إلى طرائق «أهل الباطن» . وإذا توصلنا - بعد ذلك - إلى تجريد «الصورة النفسية للشخصية» من الشعر . أمكن لنا أن نتبين ما بينها وبين شعر الشاعر من صلة . ونتبين - من ثم - «الخصائص التي يمتاز بها شعره . حتى إذا فرغنا من ذلك كان من اليسير علينا أن نقدر هذا الشعر»^(١٠٥) . وإذن . فعمل الناقد لأساسي - في هذا السياق - هو تقديم صور . يفترض أن تكون صادقة . للشعراء الذين يدرسههم وليس للشعر . وما دام «السبيل أن نتبين زوح الشاعر وشخصيته . ونحكم عليه أو له بما نتبين منها»^(١٠٦) . فالمقارنة بين «الصورة النفسية» المفترضة والشعر أمر طبيعي . وتحول الشعر إلى «وثيقة نفسية» أمر طبيعي أيضا . والمسافة التي تفصل بين الناقد والمحلل النفسى مسافة واهية كالشعرة . يتحول معها الناقد إلى صانع «سير» . وكاشف عن «لا شعور» . وقارئ «شخصية» . ومتحدث عن «تمثيل صحيح للعواطف» . بالقدر نفسه الذى يتحدث عن تماثل بين صور المرآة وأصلها الداخلى .

قد يقول طه حسين إن صور المرايا متباينة فى أشكالها . ولكن طبيعة علاقتها بالأصل واحدة . وكما تماثل صور المرآة مع الموضوعات التي تعكسها يتماثل الأدب مع أحداث قَبْلِيَّة يفترض أنه يعكسها ، عندما يمثل شخصية الشاعر . ويبدأ هذا التماثل بدرجة حادة من الآلية الخالصة ، يمكن معها لطه حسين أن يقول - فى مفتتح حياته النقدية - عن أبى العلاء :^(١٠٧)

«... كانت نفسه ممتازة ... فلا جرم كان شعره كمنه ممتازا أشد الامتياز .»

وقد تخففت الحدة لتصبح الآلية أكثر مراوغة . ولكنها تظل قائمة . توحد - مثلا - بين أدب فرانتز كافكا وحياته على النحو التالى :^(١٠٨)

«حياة خاصة كلها نكر وشر . وحياة عامة كلها يؤس ويأس ، فأى غرابة فى أن يكون الأدب الذى ينتجه فرانتز كافكا - فى هذه الظروف كلها - هو الأدب الأسود بأدق معالى هذه الكلمة وأشدّها سوادا وحلوكا .»

ومادام الأصل - فى العملية النقدية - هو التعرف على شخصية الأديب ، فلا بد أن يرسم الناقد للشعراء صورا نفسية افتراضية ، تجمع سماتهم الشعرية وتلخص خصائصهم

العقلية . وأعى صوراً من قبيل :

- « إن العرجى كان ظريفاً خفيف الروح محبباً إلى النفس »^(١١٩)
- « بشار... ثقيل حتى حين يضحك . وهو ثقيل حتى حين يريد أن يضحكك ويرضيك وهو مثرى جميع مواظفه . يأتي بالنادرة المضحكة فتضحك . ولكنك لا تضحك ضحكا صحيحا خاليا من كل شائبة . وإنما تضحك وأنت مستشعر شيئا من الألم . محسّ شيئا من المرارة . ومصدر ذلك أن الشاعر ذو مزاج حاد »^(١٢٠)

هذه الصور النفسية هي الأصل الأول الذي يُقارن به الشعر . أو يكون مرجعا في الحكم عليه بالقيمة ، وذلك على أساس مؤداه :^(١٢١)

« إن من الشعراء والكتاب من تحبهم وتعجب بهم . ومنهم من تحبهم ولا تعجب بهم . ومنهم من يظفرون بالاعجاب وحده دون الحب . أى أنا أعتقد أن الشاعر ليس محبباً إلى النفس لأنه مجيد ليس غير . وإنما يجب أن يجمع إلى هذه الإجابة خلافاً أخرى تدنى منك شخصيته . وتقارب ما بينها وبين نفسك حتى تحبه وتعمل إليه » .

وقد تنتزع عناصر هذه « الصورة النفسية » من الشعر . أو تنتزع من الوقائع التاريخية لحياة الشاعر . المهم أنها تتحول إلى أصل مغاير للشعر . أعنى أصلا يقاس عليه . ليحكم به على الشاعر أوله ؛ فإذا وجدنا تطابقا بين الشعر والأصل المفترض - الصورة النفسية المفترضة - كان الشاعر صادقا وإلا فهو الكاذب الأثيم . وليس هناك صفة أكثر تكرارا - في نقد طه حسين - من الصدق ونقيضه الكذب . والصفة نفسها - كما أشرت من قبل - تشير إلى التطابق بين شيتين . وهما - في هذا السياق - الأصل المفترض أو الصورة النفسية والوقائع المتعينة في الشعر .

وللصدق - في هذا السياق - بعدُ جالى بمعنى من المعانى ، ولكنه بعد ينطوى على محتوى معرفى محدد ؛ ذلك لأن « الصدق » نقيض الكذب والإسراف والإحالة ، وقرين الارتباط بالوقائع المادية والأحداث النفسية وعدم مفارقتها . ولذلك نجد - في شعر زهير - « هذه اللذة التى لا تفضى . التى توجد فى الشعر الصادق الذى لا إسراف فيه ولا إحالة

ولا تكلف» (١١٢) هذا المحتوى المعرفى المحدد للصدق يزدوج مع قيمة أخلاقية محددة بدورها ؛ فهو إخبار بالشئ على ما هو عليه ، وإذعان للحق وعدم تجاوزه . وارتباط الصدق بالصحة المعرفية رَدْفٌ لارتباطه بالخير الأخلاقى . وتتجاوب الصحة المعرفية مع الخير الأخلاقى من منظور « التمثيل الأمين » للعواطف . أى « الصورة الصادقة » لشاعر - أو كاتب - « يألم حقا ويصف ألمه وصفا صادقا » . ونتيجة مثل هذا التجاوب هى الأثر الجمالى الذى يرتبط بإثارة العاطفة والتأثير فى النفس ، خصوصا عندما يقول طه حسين : (١١٣)

ولست أعرف شيئا أبلغ فى إثارة العاطفة والتأثير فى النفس من الطبيعة الصادقة
بمثلها الكاتب أو الشاعر تمثيلا صادقا .

وبقدر ما يردنا « تمثيل الطبيعة الصادقة » إلى خاصية أخلاقية فى « الشخصية » فإنه يؤكد ما ينقله طه حسين عن دوماس الابن : (١١٤)

أول شرائط العبقرية هى الصدق . وكل ما كان صادقا كان ظاهرا . والزهرة
العنراء عريانة وهى مع ذلك عنراء . والانفعال الذى يحدث عن تصوير عاطفة
من العواطف تصويرا تعبر عنه لغة جميلة وحركة جميلة كذلك هو - أيأ كان نوع
العاطفة - خير ألف مرة من تلك التدابير الموضوعية التى تطلبون كتابتها مقابل
رضاكم عنا .

و «الصدق» - فى هذا السياق - مصطلح يؤكد « المحاكاة » ولا ينفيها . فلا تعكّر على « المحاكاة » اللغة الجميلة التى تتحول إلى سطح لامع صقيل لمرآة تضىف نضارة على الأصل . دون أن تغير منه شيئا . يضاف إلى ذلك أن « اللذة » الناتجة عن الصدق تترادف مع لذة أخلاقية . فتقرن الصدق بالطهر . بالقدر نفسه الذى تؤكد أن الأديب « يصدق كثيرا عندما يصف آلامه هو » . (١١٥) وبقدر ما يوحد « الصدق » - بوصفه مصطلحا تصويريا - بين « الجمالى » و « الأخلاقى » يحايل الناقد بمحتواه المعرفى . فينقله من الكتابة إلى الكاتب . ليصبح النقد لونا من « السيرة » و « قصص الأثر » . وعندئذ تصبح مرايا الشعراء صادقة بقدر مطابقتها لما فى داخلهم ، وبقدر تماثلها مع شخصياتهم . ولو حدث العكس . وانتفى التطابق أو امتنع الغائل ، سقط تشبيه المرآة « الصافية - الأمانة - الصادقة - الوضاعة - الصقيلة » ليحل محلّه تشبيه المرآة « الكاذبة - المعتمة » .

هكذا يتحرك طه حس ، من الشعر إلى أصل مفترض . هو الصورة النفسية للشاعر .
ليقيم تماثلاً بين الأصل الذي جرّده من العمل الأدبي . أو استقاه من الوقائع التاريخية
للشاعر . وبين الشعر نفسه . في دورة تبدأ بالشعر ولكنها نادراً ما تعود إليه . ويصبح الشعر
دليلاً على النوايا . ووثيقة يكتشف منها طه حسين - مثلاً - أن الشعر العذرى صدر عن قوم
يجنون «حقاً وصدقاً» ؛ لأننا نجد في هذا الشعر «الصدق في وصف العاطفة وتمثيلها . بحيث
لا تكاد نقرأ هذا الشعر حتى تتأثر به وتقطع بأن قائله لم يكن متكلفاً ولا منتحلاً . وإنما كان
رجلاً يألم حقاً ويصف ألمه وصفا صادقاً» .^(١١٦) وكان ابن قيس الرقيات - بوصفه مثلاً
آخر - «صادق اللهجة في كل ما كان يقول من غزل»^(١١٧) ؛ لأن طه حسين وجد هذا
التمثل بين الصورة وأصلها .

ويمكن - والأمر كذلك - أن نستخرج خصائص نفسية لعمر بن أبي ربيعة مؤداها أنه
«لم يكن مغروراً ولا تياها . كما أنه لم يكن كاذب الحب ولا متكلفه . وإنما كان صادق الحب
حقاً . قويه أيضاً» .^(١١٨) ولا ضير لو شابه أبو نواس عمر بن أبي ربيعة . ذلك لأن النواصي
«كان شاعراً يصدق في شعره» . إذ «كان يحب الصدق عملياً . أو قل كان يحب الصدق
فنيا» .^(١١٩) وتتحول التسوية الخطرة بين الحب العملي للصدق والحب الفني له إلى تسوية بين
الشعر والوثيقة . فتغيب الخصائص النوعية التي تميز بين شعر النواصي وشعر عمر بن أبي ربيعة .
بل تميز كليهما عن الوليد بن يزيد . وأخص ما يمتاز به الأخير «أنه كان شاعراً صادقاً
لا يكذب . ولا يميل إلى الكذب في شعره» . وكان شعره «صادقاً يمثل نفسه تمثيلاً
صحيحاً» .^(١٢٠) أما مطيع بن إياس فكان «أصدق لهجة من أبي نواس ومن الوليد وأخف
روحاً منها» .^(١٢١) ذلك لأنه «كان حرّ الرأي» . وكان «صادق اللهجة في شعره لا يكذب
ولا يتكلف» .^(١٢٢) أما حماد عجرد فقد «كان صادقاً يلائم بين قوله وعمله» .^(١٢٣)

إن طه حسين - في كل هذه الأحكام المقترنة بالصدق - يبحث عن صفات مزاجية
أو أخلاقية لا علاقة لها بالشعر . ويقدر ما تنطوى هذه الصفات على تعميم لا يميز بين
الشعراء . بل يحشر شخصيات متباينة في سلة الصدق الضيقة ، تقودنا هذه الصفات نفسها
إلى خارج الشعر . فنعرف الرجال ولا نعرف الخصائص الفارقة لما أنتجوه . ويؤكد
«الصدق» - من حيث اقترانه بكل هذه الصفات - مفهوم المحاكاة ، ليتحوّل إلى معيار

متجاوز للشعر نفسه . فتحدد قيمة الأدب على أساس من صدق حرفي مستمد من سيرة الأديب . وتشجب الخاصية الخيالية للأدب لتحل محلها خاصية « التمثيل الصحيح » والتسوية الخطرة بين الحب العملي والحب الفني للصدق . والتلازم الأخطر بين « الفعل » الحياتي و « القول » الشعري .

ولا تتردد كل هذه الصفات في نقد طه حسين . ابتداءً . إلا على أساس من التسليم الضمني بنموذج الأديب « المجرب » الذي هو « أشبه شيء بالمرآة التي تتلقى الصور ولا تعرف كيف تتلقاها » . وعلى أساس من التسليم بوهم التطابق - أو التماثل - بين صور المرآة - في الشعر - وأصلها الداخلي . في « تمثيل صحيح » . وإذا حدث تنافر بين الأصل المقترض والشعر . واختفى التماثل بين المثال والممثل في ذلك « التمثيل الصحيح » . انتفت القيمة الشعرية . وأصبح الشاعر كاذبا . وتلك حالة كثير عزة الذي « كاذبا في حبه كما ... كان كاذبا في نسيبه » . (١٢٤) وتلك - أيضا - حالة بشار بن برد الذي لم يكن شعره أمينا صادقا « وإنما هو شعر كثيف صفيق . لا يدلّ من نفس صاحبه على شيء . وهو كاذب دائما . لا يحفل بالكذب . ويفضّب حين يلفته الناس إليه » . (١٢٥) ومن اليسير أن نلاحظ في حالة بشار - وليست الحالة الوحيدة - التداخل بين « سيرة » الشاعر و « تقويم » الشعر . واختلاط الحكم على « السيرة » بالحكم على « القيمة » . ولذلك يحل أحدهما محل الآخر . ليصبح الحكم على السيرة حكما على الشعر . أو العكس ؛ فيقال إن شعر بشار « كثيف صفيق . لا يدل على عاطفة . وإن الكذب فيه كثير . والتكلف فيه لا حد له » . (١٢٦)

٥ - معضلة الأداة :

قد نقول إن بحث طه حسين الناقد عن الشخصيات - على هذا النحو - إنما هو بحث يتوافق مع تسليمه بفكرة « الصدور الطبيعي » . إذ مادام الأدب يصدر عن صاحبه . على نحو فطري فلا بد أن يعكس هذا الأدب شخصية صاحبه . وما دام الأدب يعكس هذه الشخصية ، فهو يماثلها أو يطابقها . ومن المنطقي - مع هذا التسليم - أن يحاول الناقد النفاذ من الأدب إلى الشخصية . ولكن المشكلة أن عملية « التعبير » التي يتحدث عنها طه حسين ليست على هذا النحو من الآلية . إنها عملية تتم بواسطة أداة محددة هي اللغة في حالة الأدب ، وانفعالات الأديب لا تتدقق بذاتها من الداخل إلى الخارج . كما يحدث في الينبوع . وإنما يتم التعبير عنها بواسطة أداة تنقلها ، أو تعكسها ، كما يعكس سطح المرآة الإشعاع الواقع

عليه . ومهما تحدثنا عن قوة الانفعال أو ضعفه ، فإن علينا ان ندخل الاداة في الاعتبار ، ونقدر الدور السالب أو الموجب الذي تلعبه - كوسيط - في عملية التعبير . وإذا عدنا إلى تشبيه المرآة ذاتها قلنا إن صقال سطح المرآة وصفاءها أمر يلعب دوراً ، ويؤثر - لا شك - في الصورة المنعكسة على هذا السطح ؛ ذلك لأن صفات هذا السطح تساهم في كيفية تقبلنا للصورة التي تنقلها المرآة . وقد يكون الأصل واحداً ، ولكنه يتجلى مرة عبر مرآة محدبة ، وينعكس مرة ثانية على مرآة مقعرة ، ومرة ثالثة على مرآة معتمة ، ومرة رابعة على مرآة صافية صقيلة ... الخ ، بحيث يكتسى هذا الأصل - في كل مرة - بُعداً جديداً ، يرتبط بالوسيط الذي يعكسه .

وعندما يضع طه حسين أهمية الوسيط في اعتباره على هذا النحو ، فإنه يضع في اعتباره اللغة بوصفها أداة تلعب دوراً مهماً في عملية التعبير . وعندئذ يلتفت إلى أن الأداة التي يتّم بها - ومن خلالها - التعبير عن الانفعال لا تقل أهمية عن الانفعال نفسه . ولا ينحصر المشكل الذي يواجهه الأديب - من هذا المنظور - فيما يعانیه من انفعالات ، بل يمتد ليشمل كيفية التعبير عن هذه الانفعالات . إن الأداة ليست طيّعة في كل حال ، وعلى الأديب أن يشكّلها - في كل مرة - لتناسب مع ما يعانیه ، وربما كان الأدق أن نقول إن الأديب يشكل أدواته بقدر ما يشكل انفعاله ؛ فهو ليس مُفرغاً مادة بل مُشكّلاً هذه المادة عبر لغة ، تتأبى عليه وتراوغة مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله ذاته .

إن الانفعال ، وهو يبحث لنفسه عن مخرج ، إنما يبحث لنفسه عن لغة خاصة به ، قادرة على أن تؤدي منحنياته الخاصة . وقسماته المتفردة . ولا تصلح اللغة العامة التي يستخدمها الناس جميعاً لتحقيق هذه الغاية ؛ ذلك لأنها بحكم طبيعتها لا توصل إلا العام والخطى ، ولا تؤدي الخاص أو الفردى . والانفعال خاص وفردى بحكم طبيعته . ولا بد - والأمر كذلك - أن يحدث لون من التعارض بين اللغة العامة التي يستخدمها الناس والانفعال الخاص الذي ينحصر الأديب وحده . صحيح أن الأديب واحد من الآخرين ، وصحيح أنه يشترك معهم فيما يشعرون ، ولكن الأديب ، مع ذلك كله ، يتميز عن الآخرين بعمق انفعاله ودقته ورهافته ، ولذلك فإن الخصوصية التي يتميز بها انفعاله تفرض عليه أن يبحث لنفسه عن لغة متميزة تعبر عن خصوصية انفعاله . ومن المهم أن تكون هذه اللغة مشاركة للغة العامة في قواعد أساسية حتى تتم عملية التوصيل ، ولكن الأهم أن تكون هذه

اللمعة المعيرة عن الانفعال ذات خصوصية متميزة ، تنبع من طبيعة الانفعال نفسه ، حتى تتم عملية التعبير . ولذلك فإنَّ الأداة التي توصل انفعال الأديب ينبغي أن تكون - في النهاية - أداةً خاصة به . ومؤدية لانفعاله ، وإن شاركت أداة التوصيل العامة في بعض الملامح والسمات . وكما أن الأديب قريب من الآخرين وبعيد عنهم في نفس الوقت ، فإن لغته لا بد أن تكون قريبة من اللغة العادية وبعيدة عنها ؛ قريبة منها من حيث خضوعها للقواعد الأساسية التي لا تتم عملية التواصل اللغوي دونها ، وبعيدة عنها من حيث خضوع اللغة الأدبية لقواعد أخرى خاصة بها . بل لقواعد خاصة بالأديب وانفعاله المعبر عنه في عمل من الأعمال ؛ فذلك . وحده . سبيل الأديب للتعبير عمّا في داخله .

هذه العملية التي يساهم بها الانفعال في تشكيل اللغة وتساهم بها اللغة في التعبير عن الانفعال أشبه بعملية مجاذبة بين طرفين ، يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخر . وبغض النظر عن ناتج هذه المجاذبة فإنها تنقلنا من مستوى في فهم العمل الأدبي إلى مستوى آخر . وهناك فارق - لا شك - بين النظر إلى العمل الأدبي من حيث علاقته بالشخصية بوصفه تمثيلاً لها . أو صدوراً طبيعياً عنها ، وبين النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو عملية لغوية نتجت عن مجاذبة بين انفعال وأداة . في المستوى الأول ينظر طه حسين إلى العمل الأدبي باعتباره مجرد انعكاس لأصل مغاير له ، تنتقل منه إلى الشخصية التي يمثلها ، مثلما تنتقل من الصورة في المرآة إلى أصلها الذي تصوّره ، فلا تتوقف عند العمل أو الصورة إلا من حيث هما معلولان لعلّة سابقة ، لا يعنينا منها إلا مدى تمثيلها لأصل سابق عليها ، ولا تتوقف عندهما إلا لكي نستدلّ منها على أصلها . ولا شك أن التسليم بفكرة «الصدرور الطبيعي» أو «التدفق» ، أو التسليم بصورة الأديب المجهز الذي هو أشبه بمرآة سالبة ، إنما هو تسليم يدعم هذا المستوى من الفهم . ولا تناقض - في هذا المستوى - بين «الجبرية» التي يخضعها طه حسين على الأديب وبين «السلبية» التي يفترضها في اللغة ؛ فالعمل الأدبي صورة لاحقة لشيء يكتمل في داخل الأديب ، أما لغته فتتجمع - تلقائياً - كما تتجمع ذرات الإشعاع المنعكس على سطح المرآة ، لتعكس - آلياً - شيئاً ليست لها علاقة فاعلة به

أما في المستوى الثاني من الفهم فينظر طه حسين إلى العمل الأدبي في ذاته من حيث هو ناتج هذه المجاذبة بين الانفعال واللغة . ويقدر ما ينظر إلى لغة العمل الأدبي بوصفها معلولاً لهذا الانفعال فإنه ينظر إليها بوصفها علة مؤثرة فيه . إن الانفعال - هنا - يبحث عن لغة تعبر

عنه ، واللغة - بدورها - تتعلّل لكي تستطيع أن تعبر عن هذا الانفعال . ويقدر ما يمرض الانفعال لغته ، فإن اللغة تؤثر فيه تأثيرات متنوعة ، أبسطها أنها تنقله من الداخل إلى الخارج . وأهمها أنها تساهم في تحديده وكيفية تقديمه . ويقدر ما يتوقف طه حسين عند اللغة - في هذا المستوى - فإنه يؤكد فاعليتها في عملية التعبير . ويقدر الدور الذي يقوم به الأديب وهو يصارع لغة تتأني عليه بعموميتها . لكي يعبر عن انفعال يتميز بخصوصيته وتفرده . ومن الصعب أن نفترض أن هذه العملية تتم على مستويات اللاوعي الحالص . أو نسلم بهذه « الجبرية » الفاعلة التي ترادف « الصدور الطبيعي » . إذ إن الوعي النقدي والخبرة الفنية الواعية لا بد أن تتدخل لتساهم في عملية التعبير . إن فاعلية اللغة - من هذا المنظور - قرينة فاعلية الأديب . ودورها الفاعل قرين قدراته التي تتجلى في الاختيار والبحث المصني عن الكلمات ، والصيغ ، والعلاقات التي تعبر عن المتحنى الخاص بانفعاله . ومعنى هذا أن طه حسين - في هذا المستوى - يتخلّى عن صورة « الأديب المُجبر » ويؤكد محلها صورة الأديب الذي يغالب اللغة العامة ، لغة الناس جميعاً . لكي يعبر عن انفعاله الحالص . وكأن الشاعر « لا يقول الشعر وإنما يعمل » . وكأن الشعر لا يصدر عن طبع الشاعر وحده . « وإنما يصدر عن طبعه وعقله وإرادته » . (١٢٧)

ولابد، عند هذا المستوى ، أن يزدوج « الطبع » و « الصنعة » . ويتجاوز « القلب » و « العقل » ، فيصبح « الأدب صورة النفس . وفيض العقل » (١٢٨) . ويصبح الشعر « صدى لعواطف القلب وأهواء النفس . أو هو صوت العقول كما كان أبو تمام يقول » (١٢٩) . ويقدر ما يؤكد الازدواج ، أو ذلك التجاور . عمق المشاعر والانفعالات التي لا بد أن يعانها الأديب فإنه يؤكد حدّة المجاذبة التي يخوضها الأديب مع أداته ، ليعبر عن هذه المشاعر والانفعالات بأكثر أشكال الصياغة تأثيراً . إن تجاوز « عواطف القلب » و « صوت العقول » - في حالة الشعر - شبيه بتجاوز « صورة النفس » و « فيض العقل » في حالة الأدب . أعنى أنه تجاوز بين الذي يقال والكيفية التي يقال بها . لكن التركيز على « الكيفية » - في هذا السياق - يعنى التركيز على « فيض العقل » و « صوت العقول » ، ومن ثم التركيز على الجهد المبذول في الصياغة . وعندئذ تصبح « آية البراعة الصحيحة في الفن » هي « أن تتكلف الجهد وتحتمل العناء ، ثم تخدع الناس عن ذلك ، فتخيل لهم أنك قد أنشأت ما أنشأت عفو الخاطر » (١٣٠) . ويشحب دور « القلب » - شيئاً فشيئاً - ليحل محله « العقل » . إذ « ليس من

الحق - فيما أظن - أن تحكيم العقل في الشعر يفسده ، ولعل جماعة من كبار الشعراء الفرنسيين وغير الفرنسيين لا يقبلون الشعر إلا إذا سيطر عليه العقل ، وأخضعه لسلطانه المنظم ومنطقه المستقيم» (١٣١) . كما «أن الإجازة الفنية إذا كانت أثراً من آثار الشعور ومظهراً من مظاهر الحس القوى والعواطف الدقيقة والخيال الخصب فهي لغو إذا لم تستمد غذاءها من العقل والعلم» (١٣٢) .

وبقدر ما تنقلنا مثل هذه الكلمات من جانب «القلب» إلى جانب «العقل» ، فإنها تنقلنا من جانب «الطبع» إلى جانب «الصنعة» ، فيتحول مفهوم «الطبع» نفسه ليتحدد من منظور «الصنعة» . وعندئذ يقع الأديب الذي يتدفق كالنبيح ، أو ينثال عليه الكلام انثيالاً ، أو يوجد بكل ما جادت به قريحته ، في مرتبة أدنى من ذلك الأديب الذي يراجع كل شيء ، فيراقب طبعه من منظور وعيه بصنعيته . ويصبح للطبع معنى جديد يتجلى في العبارات التالية :

«إني لا أخاف أحداً على الأدب كما أخاف هؤلاء الأدباء المطبوعين وهؤلاء الشعراء الموهوبين . الذين يرسلون أنفسهم على سجيئتها . ثم يفرضون علينا ما نجري به ألسنتهم . ونجيش به نفوسهم من الجيد والردىء . على أنه عفو الخاطر ونتاج البديهة . قد يرى من التكلف . وسلم من التصنع . وارتفع عن العمل والاحتيايل . وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع احتمال كما أفهمه أنا ... ليس مطبوعاً ولا مريبلاً نفسه على سجيئتها . كلا ! إنما هو مطبوع . ولكن لأنه يريد أن يكون مطبوعاً . وهو مرسل نفسه على سجيئتها . لأنه يريد أن يرسلها على سجيئتها . وهو ينتهي إلى الإجازة بعد البحث والدرس . وبعد التحقيق والمحيص . وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد وإسقاط الردىء . ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه . هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره . وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره» (١٣٣) .

وما يلفت الانتباه - في هذه العبارات - هو هذا الوعي النقدي الذي يقرنه طه حسين بالأديب . إن اقتران هذا الوعي بالتكلف والمحيص ، يعنى أن الأديب لم يعد «أشبه شيء بالرجل المهتم الذي يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه» بل أصبح أشبه بـ «عبد من عبيد الشعر» . «ينحت في الصخر» . و«يعوى في إثر القوافي كما يعوى الفصيل» . وتنقلنا أمثال هذه الصفات الجديدة من «جبرية» الأديب إلى «اختياره» ، ومن «طبعه» إلى

«صنعتة» . وعندما يتعامل طه حسين مع الاختيار - من هذا المنظور - فإنما يتعامل معه تعاملاً يؤكد أن «الأصل في الفن حرية خالصة من جهة ، وقيود ثقالي من جهة أخرى . حرية في التعبير وطرائقه وما يبتكر فيه من الصور والمعاني ، وقيود يفرضها صاحب الفن نفسه في مذاهب الأداء ، يلتزمها هو ولا يلزمه إياها أحد غيره» (١٣٤) .

ولا شك أن الانطلاق من هذا المستوى من الفهم يمثل حالة مغايرة للانطلاق من المستوى الأول . إذ الفرق واضح بين النظر إلى العمل الأدبي باعتباره مجرد استجابة آلية . أو صورة تلقائية لأصل سابق ، وبين النظر إلى هذا العمل بوصفه نتيجة مجاذبة بين مادة وأداة . والفرق واضح - أيضاً - بين النظر إلى لغة العمل بوصفها مظهرًا حسيًا أو صورة آلية . وبين النظر إليها بوصفها أداة فاعلة في صياغة العمل الأدبي نفسه . والفرق واضح - أخيراً - بين النظر إلى سلبية الأديب في تلقي العمل وبين النظر إلى دوره الإيجابي في صياغته .

وإذا كان طه حسين يندفع - في المستوى الأول من الفهم - إلى البحث عن شخصية الأديب ، فإنه يندفع - في المستوى الثاني - إلى البحث عن الدور الذي تقوم به الأداة . مما ينقله - كناقد - من منظور إلى منظور آخر معارض . ويتم التركيز - من هذا المنظور الجديد - على الجهد المضني الذي يبذله الأديب في معالجة مادته . من خلال أداة محددة . ويقدر ما يضع طه حسين في تقديره ما يجب أن تتسم به هذه المادة في ذاتها . فإنه يعطى أغلب تقديره لمغالبة الأديب أدواته . حتى تستوعب هذه المادة وتعبر عنها .

ومن المهم . أن نتذكر - في هذا السياق - شاعر طه حسين المفضل الأثير . أعنى أبا العلاء الذي لم يكن - قط - نموذج الشاعر «المجبر» الذي يأتيه الوحي . وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه . بل نموذج «الصانع» الذي يؤكد أن الفن الرفيع يفرض على صاحبه أنثقالاً وأغلالاً . إن مغالبة أبي العلاء لأداته تؤكد «أن الفن الرفيع قيد حرّ إن صح هذا التعبير» (١٣٥) مثلما تؤكد أننا إزاء ناقد يتوقف إزاء الصراع الذي يخوضه الشاعر مع أدواته . بل إزاء ناقد يمنح تقديره للشاعر الذي وصل إلى إنجاز أصيل في «صنعتة» .

ولعل أوضح شاعر - غير أبي العلاء - يمكن أن يلفت اهتمام طه حسين من هذا المنظور هو أبو تمام . ذلك الشاعر الذي لم يتردد طه حسين في أن يقول عنه : «إني أقدم أبا تمام على

شعراء العرب ، لأستثنى منهم أحداً » . (١٣٦) ويرجع اهتمام طه حسين بأبي تمام إلى أنه كان شاعراً « يتخذ اللغة خادماً له ويأبى أن يكون خادماً للغة » . (١٣٧)

ولم يكن أبو تمام - فيما يقول طه حسين - كغيره من الشعراء الذين يأخذون الأشياء أخذاً سريعاً . إن عمق انفعاله بالأشياء كان يدفعه إلى التعمق إزاءها . وكان هذا التعمق ميزة وعبئاً في الوقت نفسه ؛ هو ميزة لأنه من أظهر الدلائل على عمق الإدراك ودقة الفهم ، وهو عيب لأنه كان يضطر أبا تمام إلى ألوان من الإغراب في المعاني والألفاظ « فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يروها ، ولا أن يصلوا إليها » (١٣٨) .

لقد كان أبو تمام يشتد في الدقة حتى لا يحس ، وحتى لا يرى ، وحتى لا يفهم ، وحتى يفسد الموسيقى أحياناً ؛ لأنه « كان يحس معناه إحساساً قوياً . ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس » (١٣٩) . ولذلك فهو يذكر بما قاله فاليري Valery عن الشعر بوصفه « الكلام الذي يراد منه أن يتحمل من المعاني ، ومن الموسيقى ، أكثر مما يتحمل الكلام العادي » (١٤٠) .

ومثل أبي تمام - من هذا المنظور - خليل مطران ، الذي « لم يكن عبداً لشعره ، وإنما يرغب أن يكون الشعر مطيعاً له يستجيب له إذا دعاه ، ولا يخضع هو لتقاليد الشعر كما يدرسها الشعراء ، وهو من أجل ذلك يعنف بفنه أحياناً ، ويكلف ألفاظه غير ما تعودت الألفاظ أن تطبق من الشعراء ، وهو من هذه الجهة يخالف الذين عاصروه من المقلدين » . (١٤١)

إن الأمر - في حالة مثل هؤلاء الشعراء - يرجع إلى جذر مشترك ، يتصل بتلك القوة التي تكره الأديب على أن ينظم ما يشعر به في قوة وعنق ، فيحملة ذلك على أن يخترع صوراً من التعبير ليست مألوفة . ويقدر ما يظهر ذلك الجذر المشترك تقدير طه حسين للشاعر الصانع ، فإنه يظهر وعيه بالمعضلة التي تمثلها الأداة نفسها في عملية التعبير .

ولقد لخص طه حسين وعيه بهذه المعضلة عندما أكد « أن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف » ، وعندما أرجع ذلك إلى « أن الألفاظ التي أتيت لنا ، حين نحاول الوصف ، أقل عدداً وأضيق نطاقاً من هذه العواطف والأهواء التي لا تحصى » (١٤٢) . ولقد

كان طه حسين في جانب من وعيه بهذه المعضلة . يتابع - إلى درجة ما - تقاليد رومانسية عريقة . ترتبط بشكوى الأدباء من عجز اللغة عن أداء المعنى الخاص بحالاتهم الإدراكية . صحيح أن طه حسين لا يصل بشكواه إلى الحدة الرومانسية المعهودة ، لأنه يظل حريصاً كل الحرص على أن يفهم الناس لغة الأدباء . وعلى أن تخضع هذه اللغة الذاتية لقواعد عامة . ولكنه - رغم ذلك - يسلم بالفارق الرومانسي بين الوصف والتعبير ، مثلما يسلم بضرورة خضوع الأداة للمنحنى الإدراكي للأديب . ويتجلى البعد النقدي لهذه المعضلة عندما يحددنا طه حسين عن أثر روسو على منصور فهمي ، وكيف أن روسو « قد بث في منصور قوة غريبة تكرهه على أن يظهر ما يشعر به قويا كما يشعر به ، أي في قوة وعنف ، فيحمله بذلك على أن يخترع صوراً من التعبير ليست مألوفة » (١٤٣) .

وليس من الضروري - في هذا السياق - أن نقارن بين وعي طه حسين بمعضلة الأداة في التعبير والأصول الغربية لهذا الوعي . بل الأكثر ضرورة أن نؤكد أن مكونات وعيه بهذه المعضلة كانت مرتبطة بنوع عام عند أبناء جيله . لقد كان العقاد يؤكد - في كتابه « الفصول » (١٩٢٢) - « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي » . (١٤٤) وكان المازني يؤكد أن كل أداة للتعبير إنما هي أداة ناقصة ، وأنه من العسير أن يحاول امرؤ « أن يعبر بالألفاظ أو غيرها من الأصوات . أو بهذه وتلك جميعاً ، عن كل ما في الأرض والسماء والجحيم من الحقائق ، وعما في النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر » (١٤٥) . ولقد صاغ عبد الرحمن شكري وعيه بنفس المعضلة في قصيدته « معان لا يدركها التعبير » (١٤٦) وهي صياغة لا تخرج - في النهاية - عن شكوى ميخائيل نعيمة عندما تحدث عن « نقص اللغة البشرية كأداة للإفصاح عما يحول في النفس » (١٤٧) .

ولكن يتميز وعي طه حسين بمعضلة الأداة بانطلاقه من زاويتين محددتين ، ترتبطان بثنائية كأمينة في هذا الوعي ، تفصل بين حامل ومحتوى ، أو بين شكل ومضمون . أما الزاوية الأولى فترد جانباً من قيمة « التعبير » في الأدب إلى تفرد نظرة الأديب ، من حيث إدراكه التمييز للأشياء ، من خلال انفعال فريد ، يتجاوز بالأديب حالات المواضع التقليدية . وذلك أمر لا يتم إلا بما يسميه طه حسين « الإحساس القوي بالأشياء » و « الشعور العنيف بها » ، أو ما يسميه « قوة الحس » و « دقة الشعور » . أما الزاوية الثانية فتتمثل في كيفية التعبير عن

الإدراك المتميز للأديب . ومن ثم صياغته من خلال أداة . تتجافى بحكم طبيعتها العامة مع خصوصية هذا الإدراك . إن عملية التعبير تتوقف على ما يقال . والكيفية التي يقال بها في الوقت نفسه . فتتوقف على « الطبع » و « الصنعة » معا .

وبقدر ما يؤدي هذا الفهم إلى ضرورة تفرد نظرة الأديب ، وعمق انفعاله . فإنه يؤدي إلى تأكيد امتلاك الأديب للغة . وضرورة خضوعها للمنحنى الإدراكي المتميز لانفعاله . ولذلك يقول طه حسين : « سلم للأفراد بحقهم في أن يصفوا الشيء كما يرونه ويعبروا عن الشعور كما يحدونه » (١٤٨) .

ولكن إلى أي مدى يمكن لطفه حسين أن يسلم بحق الأفراد في التعبير عما يجدون ؟ وإلى أي مدى يسلم بحق الأدباء في صياغة لغة خاصة بهم ؟

إن النتيجة المنطقية للمقدمات الكامنة في نظرية التعبير تفرض لونا من الحرية الكاملة للأديب في التعامل مع لغته ؛ إذ لا سبيل أمام الأديب لمواجهة معضلة الأداة إلا بتشكيل لغة خاصة تخرج على النسق اللغوي العادي . وتكسرية العلاقات اللغوية العامة . لكي تشكل سببة من العلاقات اللغوية الخاصة . حتى لو انتهى الأمر بالأديب إلى الخروج على القواعد المتعارف عليها للصحة اللغوية .

ولكن طه حسين لا يسير مع المقدمات حتى نهايتها لسبب بسيط . هو أنه لا يتحرك طوال الوقت - كناقذ - من منطلقات نظرية التعبير . بل يأخذ عناصر منها ليضمها إلى عناصر أخرى . داخل صيغته النقدية التي تقوم على المجاورة . ولذلك يتكشف وعيه بالمعضلة عن ثائية لافتة . توسع حرية الأديب في نطاق الانفعالات والعواطف . أي في نطاق ما يقال . ولكنها تضيق هذه الحرية على مستوى صياغة هذه الانفعالات والعواطف . أي في نطاق كيفية القول . وكأن الأديب حرّ حرية واسعة على مستوى الشعور . ولكنه حرّ حرية محدودة على مستوى اللغة . إن متاعره وانفعالاته خاصة به وحده . ولكن لغته شركة بينه وبين المجتمع . فعليه أن يعبر بها عن نفسه . ولكن بالقدر الذي يوصل تعبيره إلى الآخرين .

هذا الفهم لحرية الأديب في التعامل مع لغته فهم محصور . بمعنى أنه فهم لا يمتضى بهذه الحرية إلا إلى مدى محدود ؛ فهذه الحرية لا تعني إلغاء قواعد اللغة الأساسية ؛ ذلك لأن هذه

القواعد - فما يفهمها طه حسين - مرتبطة بقواعد الفهم نفسه . وأعراف المجتمع . وإلغاؤها يؤدي إلى إلغاء الفهم نفسه . ومن ثم إلغاء ارتباط الأدب بالمجتمع . والحل الأمثل لمعضلة الأداة - من هذا المنظور - هو تحقيق خصوصية لغة الأديب . لتعبّر عن خصوصية انفعاله . دون التضحية بعمومية القواعد التي تصلها بلغة أفراد المجتمع . أو لغة الصفوة من أفراد المجتمع . إذا شئنا الدقة . وعلى الأديب - في ضوء هذا الحل - أن يحقق توازناً بين حقه في أن يشعر كما يريد وواجبه في أن يلائم بين ما يشعر به وبين اللغة . فيخضع اللغة لما يشعر به - من ناحية - لينحها من المرونة « ما يمكنها من أن تكون أداة صالحة لوصف ما نشعر » (١٤٩) . ولكن دون أن يضحي - من ناحية ثانية - بأصول اللغة . وكما لا يمكن أن تعبر - فيما يقول طه حسين - عما تشعر . بإفساد اشتقاق اللغة وتصريفها . وقلب نظام المجاز وضروب التشبيه . كذلك لا يمكن لك أن تكون معبراً عن نفسك إذا وصفت الشيء على نحو ما يصفه غيرك وإذا لم تكن لغتك « مرآة لنفسك » (١٥٠) . وهكذا يصل طه حسين إلى موقف وسط يصفه بقوله :

«أريد أن أتوسط ... ما استطعت إلى ذلك سبيلا . لأني أريد أن أحتفظ للغة بجماها وبهجتها من جهة . وبحيانتها وقوتها من جهة أخرى . وأريد أن أكون قادراً على أن أصف ما في نفسي وألا أسلب نفسي هذه القدرة لأن لا أجد في المعاجم لفظاً أشعر بأنه يعجبني ويؤدي ما في نفسي » (١٥١) .

إن هذا التوسط . في تقدير طه حسين . هو السبيل إلى أن ننصف أنفسنا وأن ننصف اللغة . « ننصف أنفسنا فلا نحرمها التعبير عما تجد . ولا نضطرها إلى النفاق والكذب في هذا التعبير . وننصف اللغة فلا نضطرها إلى الانحطاط والجمود » . (١٥٢)

٦ - ثنائية اللفظ والمعنى :

لنقل إن هذا التوسط بين الحرية في التعبير عن الذات والتسليم بالأصول اللغوية التي اتفق عليها المجتمع إنما هو مظهر آخر . على مستوى اللغة . لذلك التوسط الذي حاول طه حسين أن يقيمه بين حرية الخيال وقواعد العقل . كما أنه توسط آخر بين مفهوم الأديب « المطبوع » ومفهوم الأديب « الصانع » . لكن هذا التوسط بين الأطراف المتعارضة - وإن أقام صيغة نقدية تقوم على المجاورة - لا يفلح في حل كثير من التناقضات . وأهم من ذلك أنه

- على مستوى اللغة - يؤدي بنا إلى ثنائية تفصل بين المضمون والشكل . وبين اللغة نفسها بوصفها أداةً وما تعبر عنه بوصفه مضموناً .

إن التوسط ينطوي على تسليم ضمني بثنائية تفصل بين مضمون التعبير وأداته التي توصله إلى المتلقي . إذ يبدو الأمر كما لو كان طه حسين يسلم بنوع من «الجبرية» في عملية التعبير على مستوى المضمون الذي يتدفق كما يتدفق ماء النبع . ويسلم - في الوقت نفسه - بنوع من الجهد اللازم على مستوى الشكل الذي يصب فيه هذا المضمون . وقد توفقت هذه الثنائية بين «الطبع» و«الصنعة» . أو تجاور بين مفهوم الأديب «الملمهم» ومفهوم الأديب «الصانع» . ونكها تؤكد الفصل الحاد بين شكل العمل الأدبي ومضمونه . وعندئذ تبدو الانفعالات أو المتاعر أو الأفكار أو المعاني في ناحية . وتبدو اللغة من حيث هي ألفاظ أو شكل أو أداة في ناحية أخرى . وتصبح العلاقة بين طرفي الثنائية علاقة بين شيء يوجد أولاً . وشيء لاحق يحتويه أو يعبر عنه .

وقدر ما تفضى هذه الثنائية إلى تقبل الأصول التقليدية للتراث النقدي . من حيث النظرة إلى العمل الأدبي . فإنها تندعم بتشبيه المرآة ذاته ؛ ذلك لأن التشبيه ينطوي - ضمناً - على الفصل بين السطح العاكس والصورة المتعكسة عليه . على نحو يدعم من الفصل بين المحتوى والشكل . أو بين الصورة والمضمون . ومن السهل أن تتجاوب صفات المرآة . من حيث صقالها وجلاء صفحتها . أو العكس من حيث تعتميمها . بصمات الألفاظ من حيث صفاؤها وشفافيتها ورويقها وقدرتها على التوصيل والتأثير في آن .

يقول طه حسين :

«إن الخواطر والآراء . مهما تكن لا تستطيع أن تخطر للنفس أو تلابسها أو تستقر فيها إلا إذا اتخذت لها من الألفاظ صوراً وأزياء . تمنحها الوجود . وتمكنها من الحضور على البال والاستقرار في الضمير»^(١١٥٣)

وهذا قول قد يلمح العلاقة الوثيقة بين اللغة والفكر لكنه يجعل العلاقة ثنائية الطابع . بحيث تفصل الخواطر والآراء عن اللغة من ناحية . وتصبح اللغة نفسها صوراً وأزياء . أي حملاً ينقل محتوى سبق اكتماله من ناحية أخرى . قد نقول إن الإشارة في عبارة «تمنحها

الوجود» - في النص السابق - إشارة تقلل من حدة هذه الثنائية . وتؤكد الدور الفعال الذي تلعبه اللغة . في تحديد الحواطر والآراء نفسها . ولكن العبارة نفسها لها تراث قديم مرتبط بشائبة المعنى واللفظ . وما يتصل بها من تشبيه الكسوة ؛ فهي تردنا إلى الجاحظ الذي كان يتعامل مع اللغة بوصفها الأداة التي تنتقل بها المعاني . من مكانها المستورة في الذهن إلى الواقع المادى الملموس . فيدركها المتلقي ويتعرف عليها . بعد أن كانت المعاني نفسها «محبوبة» في ذهن صاحبها . و«موجودة في حكم المدومة»^(١٥٤) . وكأن «كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ . فلا سبيل إلى معرفته» كما يقول إخوان الصفاء . منطلقين من الجذر الأساسى في فكرة الجاحظ^(١٥٥) . ولكن هذه النظرة تظل مسلمة بإمكانية وجود «معنى بلا لفظ» يعبر عنه . ومن ثم استقلال المعنى عن لفظه . حتى لو رفعه اللفظ إلى درجة التعرف ومكّن له من الوجود^(١٥٦) .

وترتبط ثنائية اللغة - على هذا النحو - بمفهوم «الصنعة» . حيث تتحول فاعلية اللغة لتصبح مجرد أداة للتعبير والتوصيل . لا علاقة لها - من حيث هي لغة - بعملية خلق المعنى في ذاته . وإن كانت تلعب دوراً في الكشف عنه أو إضفاء تأثير عليه . ويصبح تعامل الأديب مع اللغة جانباً من تعامل «الصانع» مع «أدواته» . كى ينتج شيئاً «مصنوعاً» . من «مادة» متاحة . ونتيجة هذا التعامل هي «صنعة» يمكن التمييز فيها بين الصورة أو الشكل والمادة أو المحتوى . وتعنى «الصنعة» - في هذا السياق - القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها . بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه . وليس الإلهام أو الجبر . إن الصانع ليس ملهماً يهبط عليه العمل الأدبى كما يهبط الوحي أو الإلهام . بل هو صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين . وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص في أذهانهم وانفعالاتهم . والتخطيط - عند الشاعر الصانع - سابق على التنفيذ . كما أن الوسائل منفصلة عن الغايات . والشكل - بدوره - منفصل عن المضمون .

وعندما يسيطر مفهوم الأديب «الصانع» على ذهن طه حسين يتناسى ما ألح عليه من مفهوم الأديب «الملمم» . ويدخل في منطقة مغايرة من التصورات ، يلح معها على الجهد الواعى ، وإتقان الأدوات ، وضرورة أن يسبق التخطيط التنفيذ . وقد يتذكر طه حسين الشبه الذى ألح عليه بين الأديب والطير والزهر والشمس ، على أساس أن الأديب «تصدر عنه آثاره سواء أراد أو لم يرد» ، لكن طه حسين يؤكد - عندئذ - أن الأديب «يخالف الطير والزهر

والشمس في أن له عقلا يميز بين هذه الآثار . ويعرف به نتائجها في نفوس الناس . ويدفعه ذلك إلى أن يتزبد من هذه النتائج . وإلى أن يلائم بين آثاره وبين الذين يتلقونها من الناس «^(١٥٧)» . ويقدر ما يؤكد «العقل» - في هذا السياق - الملائمة بين الآثار الأدبية ومن يتلقاها . فإنه يؤكد معرفة نتائج الآثار قبل صنعها . ويقدر ما تقترب بذلك من «ضرورة مراعاة مقتضى الحال» تقترب من «الصنعة» التي ينبغى للصانع - فيها - أن يعرف ما يراد منه قبل صنعه . وأن يعرف مخطط ما يصنعه قبل تنفيذه .

وعندما يدخل طه حسين هذه المنطقة من التصورات فإنه يؤكد أن الشاعر الماهر هو الذي «يحسن بناء قصيدته» أى أنه الشاعر الذى يتصور أركان قصيدته وأغراضها قبل تنفيذها . والذى يتمثل محتواها مخططا قبل أن يحوله إلى شكل مُقَدَّد . والشاعر الذى يُحسِنُ بناء قصيدته - على هذا النحو - هو الذى يعرف آثارها في مستمعيه . ويعرف شكلها قبل أن يتجسد مضمونها في هذا الشكل . إذ «يتصور الأغراض التى يريد أن يقول فيها الشعر . ثم يلائم بينها ملاءمة حسنة . ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذى يريد أن يقيمه . ثم يندفع في إنشاء القصيدة . فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول» (١٥٨) . ولن يختلف طه حسين الناقد الحديث - من هذه الزاوية - عن ابن طباطبا الناقد القديم الذى يقول :

«إذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره
نترأ وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه
والوزن الذى يسلس له القول عليه»^(١٥٩)

إذ إن عبارة «مخض المعنى في الفكر نترأ» عند ابن طباطبا عبارة مجازية لا تفتقر دلالتها الحقيقية عن «تصور الأغراض» عند طه حسين . لأن كلتا العبارتين تؤكد وعى الصانع بما يصنع . وضرورة تخطيطه قبل تنفيذه . وكأن الفارق بين القصيدة قبل صنعها وبينها بعد هذا الصنع فارق بين «المخطط» الذهبى و«التنفيذ» العملى . وليس هناك فارق جذرى بين تشبيه الشاعر - من هذه الزاوية - بالمهندس وتشبيهه بالتجار أو الحداد . مثلما فعل قدامة بن جعفر . ذلك لأن وجه الشبه - في كل هذه التشبيهات - ينطوى على تسليم مؤداه أن «معانى الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة . كما يوجد في كل صناعة . من أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور» (١٦٠) .

ولن تخفف العناصر التي تقبلها طه حسين من نظرية التعبير . أو نقلها عن الرومانسيين . من حدة هذه الثنائية . بل إنها تؤكدها وتدعمها ، ذلك لأن طه حسين لا يتصور العلاقة بين الأداة اللغوية والانفعال باعتبارها علاقة تفاعل . يغير من طرفيه . فينتج طرفاً ثالثاً لا وجود له قبل التعبير نفسه . كما يقول جون ديوى - أكثر فلاسفة التعبير تكاملاً^(١٦) - بل تصور طه حسين هذه العلاقة بوصفها علاقة سببية بين طرف يوجد أولاً . ممثلاً في مادة الانفعال . وطرف يوجد ثانياً . ممثلاً في اللغة التي تؤدي هذا الانفعال . ولم يتجاوز طه حسين نطاق هذا الفهم . بل جعل علاقة السببية تنطوي - بدورها - على علاقة أخرى هي علاقة الاحتواء . حيث تحتوى اللغة مضموناً منفصلاً عنها وسابقاً عليها . مثلاً يتضمن الحامل أو الوعاء مادة مستقلة عنه . قد يفرض المضمون حاملاً بعينه . كما يفرض المعنى لفظه . بحيث يكون الحامل معلولاً لمحموله . وقد يؤثر الوعاء في درجة تقبل مضمونه . فيزيد من تأثيره أو يقلل منه . ولكن يظل الحامل مثل اللفظ . منفصلاً عن المضمون الذي هو علته . انفصال اللفظ عن معناه .

ورغم أن طه حسين يؤكد على المستوى النظرى - أحياناً - صعوبة الفصل بين ما يسميه «صورة» الأدب و«مادته» . إلا أن تحليله العمل للنصوص الأدبية يؤكد هذا الفصل ويثبتته . وأهم من ذلك أنه يوحد توحيداً واضحاً بين «اللفظ» بمعانيه البلاغية القديمة . وبين «الصورة» أو «الشكل» بمعانيها الحديثة . مثلاً يوحد بين «المعنى» و«المحتوى» أو «المضمون» . وهو أمر يترتب عليه اختزال العلاقة وتحويلها من مستويات كلية إلى مستويات جزئية . وتثبيت العلاقة في هيئة احتواء أو مجاورة . لا تتجاوز الإطار البلاغى القديم إلا هوناً . وذلك أمر يساعد على جزئية التحليل . والنظر إلى العمل الأدبى بوصفه معانى . بدل النظر إليه بوصفه مضموناً متحداً لصورة كلية . وعندما يؤكد طه حسين «أن من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته» . أو يقول إن «صورة الأدب ومادته شيان لا يفترقان . أو هما شيء واحد إذا شئت» . فإنه يظل قريباً من الثنائية البلاغية القديمة . بل يظل يفكر بمصطلحاتها . خصوصاً عندما يؤكد دعواه على أساس أننا «لا نعرف المعانى المجردة التي لم تتخذ ثيابها من الألفاظ ولا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعانى لتلبسها . وإنما نعرف الألفاظ والمعانى متمتجة متحدة لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تفرق . وما أعلم أننا نستطيع أن نتبادل المعانى مجردة دون ما يدل عليها من لفظ أو صورة أو رمز . وما أعلم أننا نستطيع أن

تبادل الألفاظ الجوف التي لا تدل على شيء فليس ذلك من شأن العقلاء» (١٦٢) . إن مثل هذا المنحى من التفكير يؤكد الثنائية ولا ينفىها . ويدعم علاقة الاحتواء ، وليس التجاوب أو التفاعل . خصوصاً عندما يضيف طه حسين إلى « المعنى » و« اللفظ » عنصراً ثالثاً . « يلزمها لزوماً لافكاك منه ، وهو عنصر الجمال » ؛ إذ إن عنصر « الجمال » - في هذا السياق - لا يعدو أن يكون عنصراً مضافاً يترتب على ائتلاف مفترض بين طرفي الثنائية نفسها . ويغدو هذا العنصر المضاف - في سياقات أخرى - دليلاً على الانفصال الكامل بين طرفي الثنائية . فيسمح بالحديث عن المعنى في ذاته . والحديث عن اللفظ في ذاته . على أساس أن كل واحد منها يمكن أن ينطوي على « جمال فني » خاص به دون سواه .

وعندما يقول طه حسين :

« إن في الشعر جمالاً فنياً خالصاً يأتيه أحياناً من قبل اللفظ . وأحياناً من قبل المعنى . وأحياناً من قبلها جميعاً » (١٦٣) .

فإنه لا يفعل شيئاً أكثر من ترديد أفكار ابن قتيبة الذي تدبر الشعر فوجده أربعة أضرب :

« ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ... وضرب منه حسن لفظه وحلا . فإذا أنت قششته لم تجد هناك فائدة في المعنى ... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه » (١٦٤) .

وإذا حذفنا الضرب الرابع عند ابن قتيبة ، وهو ضرب يخلو من الجمال لفظاً ومعنى ، كنا إزاء أوجه الجمال الثلاثة في الشعر عند طه حسين . صحيح أن الوجه الثالث هو أكمل هذه الأوجه ، ولكن يظل الوجهان الباقيان منطويين على قيمة تأتي أولها من قبل اللفظ . وتأتي ثانيها من قبل المعنى .

ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن تغدو حركة طه حسين في بحثه عن « الجمال » - في الشعر - حركة موزعة - في جانب من جوانبها - بين أوجه ثلاثة . يمثل أولها حالة من ائتلاف المعنى واللفظ في الكلام البليغ . ولقد حدد طه حسين هذه الحالة في أول كتبه « تجديد ذكرى أبي العلاء » (١٩١٥) ، عندما قال :

« خير القول ما أحسن لفظه مطابقة معناه . وأجاد معناه مطابقة غرضه . على أن تكون الألفاظ مألوفاً غير مبتذلة ولا نابية . وعلى ألا تخرجها الصناعة إلى التكلف المحقوت والتعمل المرذول » (١٦٥) .

ولقد حددها كذلك في فترة نضجها ، في «حديث الاربعاء» (الجزء الثالث ١٩٤٥) عندما قال .

«محتفظ بالمقاييس التي احتفظنا بها دائما في نقد ما ينتج الكتاب والشعراء . صحة المعنى واستقامته وطرافته . وجودة اللفظ ونقاؤه وارتفاعه عن الركاكة والإسفاف على أقل تقدير»^(١٦٦) .

وحدها - أخيرا - في واحد من أواخر كتبه - «خصام ونقد» (١٩٥٥) - عندما قال :
«إن الألفاظ وحدها لا تعني شيئا . وإن المعاني وحدها لا تعني شيئا . وإن الأدب لا يكون إلا إذا اتلفت المعاني فيما بينها واثلت الألفاظ فيما بينها وبين المعاني . وكان الجمال الفني هو الذي ألف بينها فأحسن التأليف»^(١٦٧)

قد نلاحظ فارقاً بين التحديدات الثلاثة ، ولكنه فارق يسير جدا . لا ينقلنا من منظور إلى منظور مغاير . بل نظل في المنظور نفسه ، وتعامل مع المفهوم نفسه ، فلا تفترق «المطابقة» بين اللفظ والمعنى عن «الامتلاف» ، إلا بإضافة المصطلح الأخير إلى «الجمال الفني» الذي يغدو محصلة لتطابق الطرفين المستقلين ، أو علة لامتلافهما على أفضل تقدير . لكن يظل كلاً من الطرفين مستقلاً عن الآخر استقلال الوعاء عن محتواه .

وعندما يجد طه حسين هذا الوجه من «الجمال الفني» في الشعر نسمع منه حديثاً عن ليبد الشاعر القديم الذي إن «فاتك أن تذوق ألفاظه الضخمة ... فمن يدري لعلك تذوق هذه المعاني الرائعة»^(١٦٨) كما نسمع عن طرفة بن العبد الذي لا نعجب بمعاني شعره وحدها ، وإنما نعجب أيضاً بلفظه الجزل ، وأسلوبه الرصين ، وأسرته القوي^(١٦٩) ، مثلما نسمع عن جرير .

«انظر إلى جمال لفظه وسهولته وخفته على السمع وحسن موقعه من النفس . وانظر

إلى دقة معناه . وسعة هذا المعنى الذي لاحد له»^(١٧٠)

وأخيراً نسمع عن علي محمود طه :

«إنه حلو الأسلوب جزل اللفظ . جيد اختيار الكلام . وإن لألفاظه ومعانيه رونقا أخاذاً تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه . وإن في شعره موسيقى قلما نلظف بها في شعر كثير من شعرائنا المحدثين . وإنه قد استطاع أن يلائم . إلى حد بعيد . لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب . بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة في جملها وروائها وبهجتها وجزالتها»^(١٧١)

وقد يأخذ هذا الجانب من «الجمال الفني» بُعداً يؤكد العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه في القصيدة؛ فنسمع - مثلاً - عن ملاءمة الشاعر - في قصيدة من القصائد - «بين موضوعها أو موضوعاتها وبين ما اصطنع فيها من الوزن والقافية» (١٧٢) . أو نسمع عما كان يملأ نفس المتنبي من نشاط يدفعه «إلى هذا البحر المتقارب الذي يلائم اضطراب النفس بالأمل القوى ، حين تضطرب بالأمل القوى ، وغليان النفس بالحزن المضطرب ، حين تغلى بالحزن المضطرب» (١٧٣) .

ولكن هذه المطابقة بين اللفظ والمعنى . أو الملاءمة بين الشكل والمضمون . سرعان ما يتكشف جانبها السلبي . فتعلن عن مزالق الثنائية المنطوية عليها . وعندئذ يبحث طه حسين عن الوجه الثاني من جمال الشعر . من قبل اللفظ فحسب . فنواجه اللفظ الذي لا يعبر عن معنى يوازيه في القيمة . ويقدر ما يؤكد هذا الوجه إمكانية استقلال قيمة الشكل . فإنه يؤكد أن هذا الشكل عنصر مضاف . يُحدث تأثيراً خاصاً به . بحيث يؤدي إلى إيهام القارئ بأنه يواجه معاني أجمل مما هي عليه في الواقع . مثلما يحايلنا الوعاء البللوري ويخادعنا بزخارفه عن قيمة ما فيه . وكأن الألفاظ - من هذه الزاوية - تلهي القارئ وتصرف انتباهه بأبعادها الحسية وإيجائها الصوتية عما في المعنى نفسه من تسطح . أو سذاجة . أو بساطة . أو نقص . بل تحيّل الألفاظ للقارئ أن المعنى ينطوي على قيمة . انظر - مثلاً - إلى بيت المتنبي :

جَهْدُ الصَّبَابَةِ أَنْ أَكُونَ كَمَا أَرَى عَيْنٌ مُسَهَّدَةٌ وَقَلْبٌ يَخْفِقُ

«فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء . وأبلغ تأثيراً في النفس ! ومع ذلك فليس في البيت شيء جديد . ولا معنى طريف . ولكن صدق لهجة الشاعر . والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع في هذا البيت حزناً لا أدرى كيف أحققه . ولكي أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعية وقارليه» (١٧٤) .

ويعتمد بحث طه حسين عن هذا الجانب من «الجمال الفني» على مجموعة من الأفكار التراثية . تمثل نعمة تحتية توجه تذوق طه حسين للنصوص الأدبية . وتتألف - في هذه النعمة - كلمات ابن قتيبة عن الشعر الذي حسن لفظه دون معناه ، مع كلمات ابن طباطبا عن الأشعار المموهة العذبة التي «تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً ، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها» (١٧٥) . وتتحول أمثال هذه الكلمات إلى عنصر ملح ، يتكرر في تعامل طه

حسين مع النصوص الأدبية . يستوى في ذلك حديثه عن شاعر . أو حديثه عن قصيدة . أو حديثه عن جزء من قصيدة .

لذلك كله يحدثنا طه حسين عن علاقة « اللفظ الجميل » بالمعنى « الفاسد » وكيف يمكن أن نحى الأول عوار الثاني . أو - على الأقل - كيف يمكن للفظ الجميل أن يلهينا عن سداجة المعنى وعدم دقته أو طرفاته . وهكذا نواجه - في بعض شعر أبي نواس - شيئاً من هذه الظاهرة الخادعة . فنسمع من طه حسين كلمات من قبيل :

« أفترى في هذا الكلام كله شيئاً قيماً أو معنى طريفاً ؟ أفترى له بأكثر من الجمال اللفظي بلفظك من حين إلى حين ؟ »^(١٧٦) .

أو يتوقف بنا طه حسين - مع المتنبي - ليلفتنا إلى هذين البيتين :

فقد مَلَ ضَوْءُ الصُّبْحِ مِمَّا تُغَيِّرُهُ وَصَلَ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَرَاحِمُهُ
وَصَلَ الْقَنَا مِمَّا تَذُقُّ صُدُورَهُ وَصَلَ حَدِيدُ الْهِنْدِ مِمَّا تُلَاطِمُهُ

كفى نرى فيها « حالاً يأتيها أكثره من اللفظ وأقله من المعنى »^(١٧٧) . أو يتوقف بنا طه حسين عند البحترى لتأمل بيته .

يتسأني مهنعها وينعم إسعاً فإ . ويدنو وصلأ . ويبعد صدأ
ليقول طه حسين .

« إذا أردتم تحليل هذا البيت فلن نجدوا فيه شيئاً . فهو يقول إن حبيبه يتأني أحياناً ويصل أحياناً وهو معنى شائع . ولكن الجمال لا يأتي من المعنى . وإنما يأتي من هذا التقسيم فهو قد أتى بأفعال أربعة . وعلل كل فعل بمصدر من المصادر .. هذه الأفعال التي يلي بعضها بعضاً ولا يفصل بينها إلا المصادر . هي التي تحدث شيئاً من النغم الموسيقي فتصرف عقولنا عن أن نفكر فيما وراء هذه الأفعال . ويخيل إلينا أن في البيت شيئاً كثيراً مع أن البيت لا شيء فيه »^(١٧٨) .

وما يقوله طه حسين عن الشعراء القدماء يمكن أن يتكرر عن الشعراء المحدثين . إذ نواجه نفس الظاهرة الخادعة في شعر حافظ حيث :

لن نجد في هذا الشعر عمقا . ولن نحلته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك في
صك أنرا . ولكنك واجد في صورته نفسها . في الألفاظ التي يتخيرها الشاعر .

في الأسلوب الذي يلائم به بين هذه الألفاظ . ما يميلاً نفسك لوعة وحزنا . وحبنا
وإعجاباً ، (١٧٩)

ولن يتردد طه حسين الناقد - في هذه الحالة - في التسليم بأن المعاني مبذولة في
طريقها . يعرفها العربي والعجمي والبدوي والحضري . كما يقول الجاحظ وكل من تابعه في
تراثنا النقدي . وأن الشأن في السبك والصيغة . وجوده الوعاء ورويق الكساء . ومادام الأمر
كذلك فلا جناح على الشاعر أن يعترف من معاني السابقين . ذلك لأنه ليس مطالباً - في كل
حال - بابتكار المعنى . ولكنه مطالب - في كل حال - بابتكار الصياغة . ويرتدّ جانب مهمّ
من براعة الشاعر إلى قدرته على تناول ما سبقه إليه غيره من المتقدمين في المعاني . وإعادة
صياغتها وكسوتها بما يشهد لللاحق بفضل براعة لم تتوفر للسابق . واسمع إلى هذا البيت لكعب
بن زهير :

بانت سعاد فقلبي اليوم مَثْبُوبٌ مُتَمِيمٌ إثرها لَمْ يُفِدْ مَكْبُوبٌ
«وأظنك توافقى على أن هذا البيت الطريف إما بصورتي وإجاز جميل ما صورته
زهير في بيتين حيث قال :

إن الخليط أجَدَّ البين فأنفرقا وَعَلَّقَ القلبُ من أسماء ما عَلِقَا
وفَارَقْتِكَ برهنٍ لافكائِكَ لَهُ يَوْمَ الوداعِ فأَمسى الرَّهْنُ قد غَلِقَا
فأنت ترى أن المعنى الذي قصد إليه كعب هو نفسه المعنى الذي سبق إليه زهير
فقد ذهب سعاد بقلب كعب وارتهنته . فهو عندها مكبول لا يفك كما ذهب
أسماء بقلب زهير وارتهنته . فليس له عندها مكان . ولكن كعباً قد أوجز حين
أعطى أنه . وآثر قافية أيسر وأحلّ موقعاً من قافية أبيه .» (١٨٠)

ولماذا لا نقول إن جوهر الشعر - بمثل هذا الفهم - مرتبط بالصياغة الجديدة . أو
الوعاء الجديد الذي يصب فيه المعنى القديم . وكأن الكسوة الجديدة تضيف إلى المعنى القديم
قيمة فتدخله في منطقة «الجمال الفني» . إن المعنى - في هذه الحالة - يرادف الفكرة النظرية
المجردة . ويشير إلى «المقصد» من الكلام . ويرتبط بالهيكل الفكري المجرد بعد أن يعرّى من
زخارف الكساء . أو الوعاء . أو الشكل . هذا المعنى يظل ثابتاً لا يتغير رغم تغير أشكاله .
والفارق بين الأشكال التي يوضع فيها أقرب إلى الفارق بين الطرائق المتعددة للإبانة عن المعنى

الواحد ، كما يقال في علم البيان . أو هو الفارق بين الجسم الواحد عندما يتعكس في مرآيا ، بعضها أكثر صفالا وصفاء من البعض الآخر .

وبمثل هذا الفهم يمكن أن تصبح قيمة إيليا أبي ماضي - في الشعر الحديث - قرينة قدرته على صياغة أشكال جديدة لمعان قديمة ، في ديوانه «الجداول» . إن «ابتكاره في المعاني التي اشتمل عليها هذا الديوان قليل جداً لا يكاد يحسن» ، ولكن شخصيته قوية ، فهو يتناول المعاني والأغراض التي سبقه إليها الشعراء المتشائمون والمسرفون في الشك من القدماء والمحدثين فينفخ فيها من روحه القوي» (١٨١) .

ولكن القدرة على صياغة الشكل وحدها لا تكفي ، إذ يجب أن تسندها المعاني العميقة - الطريقة - التي يتوصل إليها الشاعر . وإذا كان إيليا أبو ماضي قد توصل ، بعون من سابقه ، إلى مثل هذه المعاني فإن إبراهيم ناجي يمثل حالة مغايرة ؛ إنه شاعر لا يجد فيه طه حسين سوى لفظ عذب ، ولكن هذا اللفظ العذب لا ينطوي على أى معنى دقيق أو طريف ؛ ذلك لأن ناجي - فيما يراه طه حسين - «من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن يُقرأوا في رفق ؛ لأنهم قد فطروا على رقة لا تتحمل العنف وشدة الضغط . هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن نستمتع بما في شعرهم من الجمال الفني . كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة دون أن نشط عليها بالتقليب والتعذيب» (١٨٢) .

وبقدر ما يقودنا مثل هذا الفهم - لناجي - إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه الشكل الخادع في محايلة المتلقي ، فإنه يؤكد الدور الذي يخلعه طه حسين على المحتوى في ذاته . إن هذا المحتوى يظل قرين مجموعة من المعاني أو الأفكار المستقلة ؛ ولذلك يمكن الحديث عن محتوى قيم لم يجد الكسوة اللائقة أو الشكل المناسب للتعبير عنه . إن مثل هذا المحتوى من قبل المعاني الجميلة أو الأفكار الدقيقة التي أوقعها الحظ العائر ، أو كسل الأدباء . أو ضعف اللغة . في شكل لا يتمتع بأى قدر من «الجمال الفني» .

وبقدر ما نسمع من طه حسين - في إطار هذا الوجه الثالث من أوجه الجمال الفني - عن أنصار المعاني الذين لا يولون الألفاظ عناية تماثل عنايتهم بالمعنى نسمع منه عن أهمية العناية باللفظ في ذاته :

• وأحب أن يقاوم شباب الكتاب والشعراء . بعض المقاومة . هذه الثورة العنيفة
التي ثراها على العناية باللفظ . وأن يقدرُوا أن للألفاظ في نفسها قيمة ذاتية .
إن صح هذا التعبير . تقدرها الأذن وتحدث في النفس لذة موسيقية خاصة .
لا ينبغي أن يهملها الأديب . بل يجب أن يعنى بها ما وسعته العناية . بشرط ألا
تفسد عليه معناه ولا تضطره إلى الهذيان والاستغراق .^(١٨٣)

وبقدر ما نسمع عن العناية باللفظ الجميل في ذاته نسمع عن اللفظ الذي يسمى إلى المعنى .
على نحو يصبح معه أحمد أمين - مثلاً - « من أصحاب المعاني لا من أصحاب
الألفاظ »^(١٨٤) ؛ ذلك لأنه . من حيث مذهبه الفني . « يسرف في حبه للمعاني وإعراضه
عن جمال اللفظ ... حتى يضطره ذلك أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التي لا حاجة
إليها ... وإنما هي تعمد ... وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي »^(١٨٥) .

ومن الطبيعي أن يؤدي مثل هذا الفهم - في حالة نقد الشعر - إلى تمزيق الوحدة بين
الأوزان والمعاني . بل الفصل الحاد بين الكلمات وسبقها . وتجميد الفاعلية الخاصة للمجاز .
بجاءت تتحول الأوزان والقوافي إلى مجرد عناصر متراسة - وليست متجاوبة أو متفاعلة - في
شكل خارجي . أو قالب تصب فيه المعاني . ويتحول المجاز إلى وسائل جامدة للإبانة عن
المعاني المستقلة عن وسائلها . ولن يتوقف الأمر عند هذا الحد . بل يردُّ فشل تجارب ناجحة من
الشعر إلى عدم قدرة الشكل على التعبير عن معنى قيم أو فكرة .

ويؤمن طه حسين - فيما يتصل بالوزن الشعري - بما آمن به نقاد التراث من أن لكل
وزن معنى خاصاً به . وقدرة مستقلة على أداء انفعالات متميزة ؛ فإذا كان وزن « المتقارب »
- مثلاً - يلائم اضطراب النفس وغليانها فإن وزن « المتدارك » يلائم الخفة والحركة الفرحة
للنفس ؛ ولذلك يخطئ الشاعر إذا استخدم « المتدارك » في غير ما وضع له . وجعل منه قالباً
يعبر عن معاني تتنافر مع طبيعته . وهذا هو ما فعله إيليا أبو ماضي . فمن المظاهر المؤلمة لضعف
الدوق الموسيقي عند الشاعر - فيما يقول طه حسين - قصيدته الأشباح الثلاثة :

« فهي من جيد الشعر إذا نظرت إلى معناها وأغراضها وفلسفتها . أراد الشاعر
أن يصور فيها أطوار الحياة من الطفولة والشباب والشيخوخة - فترأى لنفسه طفلاً
وشاباً وشيخاً . وتحدث إلى نفسه في هذه الأطوار حديثاً كله حكمة وعظة . ولكنه

اختار لها وزناً قلماً يقصد إليه الشعراء . وهو البحر المتدارك الذي يدعو إلى الضحك
حين يجب الاعتبار ،^(١٨٦)

لقد سبق أن ناقشت هذا المفهوم للعلاقة بين الوزن والمعنى مناقشة مسهبة في موضع
آخر .^(١٨٧) ولكن ما يعنينا هنا دلالة ما يقوله طه حسين عن الفصل بين الوزن والمعنى
وتسليمه بإمكانية وجود معنى جميل يعبر عنه لفظ ردىء . إن وزن « المتدارك » - في حالة إيليا
أبي ماضي - قد صار قالبا رديئا لمعنى جميل ؛ ذلك لأنه استُخدم في غير ما وضع له ، فأدى
بايقاعاته اللفظية الفرحة إلى التهوين من شأن رصانة الحكمة في معنى القصيدة . إن هذا الفهم
لوزن المتدارك فهم خارجي ؛ أعنى أنه فهم يقوم على افتراض خصائص مستقلة ، كامنة في
الصورة المجردة لإيقاعات الوزن نفسه ، بعيداً عن أى معنى يمكن أن يؤثر فيها . ومن المؤكد
- في تقديري على الأقل - أن الشكل المجرد للوزن - أى وزن - لا وجود له ، بعيداً عن
القصائد المتعينة نفسها ، بل إن هذا الشكل المجرد ليس له ثبات مطلق ، وإنما يتحقق في كل
قصيدة على نحو يخالف ما يتحقق به في قصيدة غيرها .

وإذا تأملنا قصيدة « الأشباح الثلاثة » لاحظنا أن القصيدة واحدة من قصائد أبي ماضي
التميزة . إن الشاعر يتأمل فيها الأبعاد الثلاثة المتعاقبة لحياة الإنسان - الطفولة والشباب
والكهولة - من منظور واحد ، يلمح تطور العقل الإنساني ، من البراءة إلى الاكتشاف إلى
التأمل إلى الحيرة إلى اليأس . لكن الشاعر يلمح كل هذه الأبعاد داخل نفسه في لحظة
واحدة ، من خلال حوار لاف مع أشباح ثلاثة ، ليست - في النهاية - سوى مراحل عمره .
ومن خلال هذا الحوار يتحول تعاقب مراحل الحياة إلى تعاقب أشباح ثلاثة هي شخوص في
قصيدة ، ويتحول التطور عبر الزمن إلى حركة دائرية ترقبها عين الشاعر وتأملها في لحظة زمانية
آنية . ويكشف الشاعر - من خلال هذا كله - عن العام من خلال الخاص ، على نحو يجعل
الإنسان المتعين منطويًا على حكمة الكون الفسيح كله ، بل على نحو يجعل من الإنسان راثياً
ومرثياً ، ذاتاً وموضوعاً في آن :

لِمَ أبحث بين الأجرام	عنى وَأَنْقَبُ في الأرض
أحلامي تطمر أحلامي	بعضى مدفون في بعضى
لم أبصر ذاتي بالأمس	في لوح زجاج أرماء
بل لاحت نفسي في نفسي	فهى المرثية والرثاى

قد نقول إن حركة بحر المتدارك في القصيدة تتجاوب مع عناصر كثيرة ليتجاوب الجميع مع حركة الزمن السريعة . أو نقول إن الانتقالات بين إيقاع الوزن في تدافعها وتعارضها أشبه بالانتقالات بين أبعاد الإنسان الثلاثة . أو أشباحه التي تواجهه في لحظات بالغة التقارب . فتكاد تصبح لحظة واحدة . وقد نقول إن المفاجآت الوزنية - عن طريق الزخافات وغيرها - تدعم المفارقة الكامنة في القصيدة . وتؤكد السخرية الضمنية في تجاوب أشباحها . وهذا كله - وغيره - ممكن . ولكن أن نقول إن بحر المتدارك بحر «صاحك» لا يناسب - من حيث هو قالب - معنى «الاعتبار» الرزين في القصيدة . فذلك فهم للوزن يشوه القصيدة من ناحية . ويدعم الثبات المستقل للوزن بعيداً عن المعنى من ناحية ثانية ، ويتناقض - أخيراً - مع ما يقوله طه حسين نفسه من أننا «لا نعرف المعاني المجردة» و«لا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها» (١٨٨) .

ومن المنطقي - في ظل هذا الفصل - أن يتحول ما يقال عن الأوزان ليصبح قاعدة للحكم على القوافي . فتصبح القافية أشبه بالقالب فتفصل عن معناها داخل القصيدة ، ويقدر ما تُرَدُّ كل قافية - في ذاتها - إلى معنى مستقل عنها يَرُدُّ إتيان الصنعة إلى موافقة أشبه بموافقة القوالب لما تحتويه . وعلى نحو لا يختلف عما يقوله نقاد التراث عن الشاعر الذي تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه . فتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، دون أن تخلق القوافي في مواضعها . وهكذا نواجه قصيدة الطين لإيليا أبي ماضي ، تلك التي يثنى طه حسين على معانيها وحسن تصويرها ، فيقول إن صاحبها : «بلغ من ذلك ما لم يبلغه كثير من الشعراء المحدثين في الشرق العربي» . ولكنه يعود فيؤكد أنها «من أردأ الشعر العربي قافية ، وأباه عن السمع والذوق» ذلك لأن الشاعر :

«اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة . وسكون الدال ثقيل ينقطع عنده النفس . فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ضاق به السامع ضيقاً شديداً ولكن الشاعر بضيف إلى هذا الثقل الطبيعي القالا أخرى» (١٨٩)

ولعلني في حاجة - مرة أخرى - أن أوضح أن الفهم المستقل للقافية انتهى بطه حسين إلى إطلاق أحكام بعيدة عن النص الشعري ذاته ، ذلك أن سكون الدال من القافية - وإذا شئنا الدقة سكون الدال في روي القافية - قد أصبح قيمة سالبة في ذاته ، لا علاقة له بالنص نفسه . ويقدر ما يؤدي ذلك إلى قسمة النص إلى شكل مستقل عن مضمون ، فإنه يؤدي إلى

محاسبة عناصر الشكل في ضوء مجموعة من القواعد البلاغية سابقة على وجود الشكل نفسه . ولن يجد الناقد - في هذه الحالة - مبرراً لما يصدره من أحكام ، سوى الذوق الذى يحيلنا إلى مجموعة من القيم المتعالية لا علاقة لها بالنص الأدبى في ذاته .

والنتيجة العملية لذلك هي الوقوف عند الظواهر اللغوية منفصلة عن سياقها الشعرى . ومحاسبة الكلمات كما لو كانت تحمل قيمة مستقلة في ذاتها . وعندئذ نواجه لونا من التناقض . يدفع الناقد - من جانب - إلى البحث عن لغة شعرية ويدفع به - في الوقت نفسه - إلى إلغاء خصوصية هذه اللغة . والمفارقة كامنة في موقف طه حسين الذى يؤكد أن : « ليس كل صحيح جيداً ملائماً للغة الشعر »^(١٩٠) ومحاسب الشعراء - في الوقت نفسه - على ما عدّه القدماء من قبيل الضرورة الشعرية^(١٩١) .

ولن نجد فارقاً كبيراً - والأمر كذلك - بين فهم طه حسين للاستعارة وفهم البلاعيين القدماء لها . إنه يطلب « المقاربة » في الاستعارة ، ويفهمها بوصفها علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها في ذلك شأن التشبيه . ولكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة لكن الأديب أو الشاعر ليس حراً تماماً في الانتقال بين الدلالات . إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات الدلالية ، حُدِّتْ له سلفاً ، فلا حقاً له في تجاوزها ، كما أن عليه أن يجعل الانتقال بين الدلالات واضحاً ظاهراً ، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة . وليس الخروج على مثل هذه القواعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوى فحسب ، بل هو خروج على قواعد العقل وعناصر « الحياة الواقعة » الثابتة . وليس من الجديد في شيء - فيما يقول طه حسين - أن تقلب نظام الجاز ، بل الجديد أن نحافظ على المقاربة والصحة ، ونستخدم الكلمات فيما وضعت له ، أو تنقلها معولاً على قرينة واضحة محددة ، دون أن تجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ، أو تغلوف في الخيال والوهم . ولذلك أخطأ إبراهيم ناجى عندما قال :

فضيت لا أدرى إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

لأن هذه الصورة « لا تلائم شعراً ولا تلائم لغة ، فالقدم لايجر صاحبها ، وإنما تحمله ، وتحمله متناقلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط ، وإنما يجر صاحب القدم قدمه إذا خرج فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشي »^(١٩٢) . كما أن على محمود طه قد أخطأ عندما تباعد عن المقاربة ، وغلا في الخيال ، حتى تورط تورطاً فاحشاً فنا عاب به النقاد أبا تمام . فهو يجسم ما لا سبيل إلى

نجسيمه ويغلو فيه غلوا فاحشا :

« وما رأيتك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقا وأجرى في هذه العروق
دما . وليت شعري كيف يكون دم الليل : أجامد هو أم سائل . أناصع هو أم
قائم . أخفيف هو أم ثقيل ! وليت شعري كيف تكون حال الليل إن سفك سافك
دمه . أموت أم يتجدد له الدم فتجدد له الحياة . وليت شعري كيف تكون
أوصال الليل . ومن الخفق أن هذه الأوصال والعروق تستبج لحما وعظما وجلدا
وما يتصل بهذا كله . أليس يوافقى الشاعر على أن هذا كثير

ولا تختلف نظرة طه حسين إلى اللغة - في كل هذه النصوص - عن نظرة الآمدى الناقد
القديم . بل إن موقفه من استعارات على محمود طه يعيد إلى الأذهان جوهر اعتراض الآمدى
على استعارات أبي تمام . خصوصاً تلك التى جسم فيها أبو تمام « الدهر » و « الأيام »
و « البين » . وما يصل بين الآمدى وطه حسين هو ذلك الفهم الذى يحدده الآمدى بقوله :

الاستعارة لا تستعمل إلا بما يلىق بالمعنى . ولا تكون المعانى به متضادة متناقبة .
وإذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد .^{١٩٥}

ولا يختلف ما يقوله الآمدى - في النهاية - من أن « للاستعارة حداً تصلح فيه فإذا جاورته
فسدت وقبحت »^(١٩٥) عما يقوله طه حسين من أنه « ليس من الجديد فى شىء أن تفسد
اشتقاق اللغة ... وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه »^(١٩٦) .

٧ - تعارضات أخيرة :

قد نقول إن طه حسين - فى نظره إلى الشكل اللغوى ، أو الكساء الخارجى للمعنى -
لا يتجاوز النقاد العرب القدماء ، من أمثال ابن قتيبة أو ابن طباطبا أو قدامة بن جعفر أو
الآمدى ، وإنه يظل مخلصاً لتقاليدهم التى تواصلت عبر أستاذه سيد بن على المرصفى ، وهى
تقاليد تؤكد « دقة النقد اللفظى ، والحرص على إثارة الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ وحصانة
الأسلوب »^(١٩٧) . وهذا صحيح . ولكن إلى حد ما . إذ يظل طه حسين متميزاً عن هؤلاء
القدماء بصيغته النقدية التى تقوم على تجاوز عناصر يختلف بعضها اختلافاً تاماً عما هو موجود
عند أصحاب هذه التقاليد القديمة . إنه لا يلتقى معهم إلا فى بعض العناصر المكونة لصيغته
النقدية ، ولكن الصيغة النقدية نفسها تنطوى على عناصر تتنافر مع العناصر القديمة .

ولا أحسب أن واحدا من هؤلاء النقاد القدماء يؤمن بأن الشعر تدفق فطري ، أو صدور طبيعي ، أو أن الشاعر أشبه بالمرأة التي تتلقى دون أن تعرف ما تلقاه . ومن المؤكد أنهم جميعا - لم يركزوا على فردية الشاعر - أو الأديب - أو قدروا هذه الفردية مثلا قدرها طه حسين .

ومن الطبيعي أن تتنافر بعض العناصر التي ينقلها طه حسين عنهم مع مجموعة مغايرة من العناصر المضادة داخل صيغته النقدية ، إلى الحد الذي يتحول معه نقد طه حسين - في غير حالة - ليصبح نقدا متنافر الأصوات ، كما لو كان الناقد يعاني ازدواجا في الشخصية ، أو ينطوى على أشخاص متدابرين لا تراحم بينهم . وليس أدل على هذا التنافر من وقفة طه حسين في حالة واحدة - إزاء شاعر واحد - وقصيدة واحدة ، وفي صفحة واحدة - ليصدر نقده عن صوتين متعارضين . إنه يتوقف إزاء إحدى قصائد حافظ إبراهيم ليحدثنا عن الشعر الجيد الذي « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة » . ومحدثنا - في الصفحة نفسها - عن القصيدة التي قرأها لحافظ فلم يجد فيها « معنى بديعا » أو « لفظا رائعا » . إذ « أول ما يؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعا من كل معنى رائع أو تصور بديع » (١٩٨) .

والصوت الأول - في هذه الوقفة إزاء قصيدة لحافظ - هو صوت ناقد التعبير ، الذي يبحث عن التمثيل الفطري للعواطف فلا يعثر عليه ؛ لأن الشعر لم يثر فيه انفعالات مماثلة لتلك التي عاناها الشاعر . والصوت الثاني - في الوقفة - هو صوت ناقد « الصنعة » الذي يبحث عن المعنى البديع - أي الصكرة الطريفة والتصور النادر الذي لم يسبق الشاعر إليه أو إليها - كما يبحث عن اللفظ الرائع - أي الصياغة الجزلة الرصينة التي تنطوى على التشبيه الغريب والاستعارة المقاربة . والنتيجة التي ينتهي إليها ناقد « الصنعة » هي السلب الذي يقرن قصيدة حافظ بالقصائد « المعسولة » التي أنكرها الآمدى - وأمثاله - في شعر أبي تمام وأقرانه . ولكن هذه النتيجة التي ينتهي إليها ناقد « الصنعة » ، وإن تماثلت مع النتيجة التي ينتهي إليها ناقد « التعبير » . على أساس من السلب الذي يجمع بينهما ، تظل مختلفة متميزة . أعني أن تماثل نسب بين النتيجتين لا يوحد بينهما . من حيث البواعث وعلية الحكم وطرائق الوصول إليه . والحلاف بين النتيجتين خلاف بين ناقلين متغايرين يتفقان على نفي قيمة قصيدة ، ولكن لأسباب متعارضة كل التعارض . ويبدو الأمر - في النهاية - وكأن الآمدى يتحدث عبر طه

حسين في الوقت نفسه الذي يتحدث فيه ناقد نقيض ، وليكن شبيها بسانت ييف الباحث عن الشخصية

قد يلتقي الصوت الذى يؤثر الكلام إذا امتاز بمثانة اللفظ ورسانة الأسلوب مع الصوت الذى يؤثر التمثيل الفطرى للعاطفة ، ولكن لقاءهما لا يتجاوز المجاورة التى لا تصل بينها وصلا فاعلا . وعندئذ يحدثنا طه حسين عن شاعره الأثير ، أبى العلاء المعرى ؛ ويتوقف بنا عند الصياغة اللغوية للزوميات ، لا ليلفتنا إلى ما يمكن أن تمثله هذه الصياغة من عناصر مكونة للمعنى الشعرى ، بل ليحدثنا عن هذه الصياغة من حيث هى عرضٌ من الأعراض الدالة على الفراغ الذى عاناها أبو العلاء ، بعد أن سُجن في سجونهِ الثلاثة :

«أول ما أواجهك به من ذلك وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له نالرا عليه . هو
أنّ اللزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ . وليست نتيجة الجهد
والكد وإنما نتيجة العبث واللعب . وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ
ونتيجة جد جرّ إليه اللعب ، (١٩٩)»

لقد سجن أبو العلاء نفسه - فيما يقول طه حسين - ونظر فرأى نفسه «بين هذه الألفاظ التى لا تكاد تحصى» ، وبين هذه المعانى التى لا تكاد تنفذ . ولم يجد معه - فى سجنه - غير هذه المعانى والألفاظ . ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة لا يمكن التغلب عليها إلا باللعب بهذه الألفاظ والمعانى . وكانت نتيجة هذا اللعب محاولة الملاءمة بين الألفاظ والمعانى . فى أكبر عدد ممكن من الأشكال والضروب ، فى ذلك سبيل «إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ» .

إن مثل هذا التبرير قد يوفّق - فى الظاهر - بين ناقد «التعبير» وناقد «الصنعة» . ولكنه توفيق يودى إلى الفصل الحاد بين المعانى والألفاظ . وقد يجد الناقد الأول فى الصياغة اللغوية للزوميات دليلا يكشف عن شخصية أبى العلاء ومرآة له . لكن الناقد الثانى يجد أن ما قاله أبو العلاء ، من خلال «الجهد الثقيل الذى احتمله فى الإنشاء» . كان يمكن أن يقال من خلال «كلام سهل مرسل» ، لعله «أدنى لشعره ونثره إلى روعة الجمل الفنى الممتاز . وألطف مسلكا إلى قلوب الناس ... وأشيع لآرائه وأذيع لمذاهبه» (٢٠٠) . بعبارة أخرى . يؤكد ناقد «التعبير» أن شكل اللزوميات تعبير عن حالة عقلية أو شعورية عاناها الشاعر . ويؤكد نافد «الصنعة» أن مضمون اللزوميات مجموعة من المعانى . يمكن الإبانة عنها بطرائق متعددة .

يكون لبعضها فضل على البعض الآخر ، جالا وقبحا ، أو سهولة وصعوبة . وإذا كان أبو العلاء قد آثر الصعوبة على السهولة ، وآثر تجنب الجمال الأشيع على الألسنة ، فذلك بسبب الفراغ ، وليس بسبب ضغط تعبيرى لحالة عقلية أو شعورية . وإذا كان أبو العلاء قد آثر الصعوبة والحزونة فذلك بسبب ما ينطوى عليه تبرير الفراغ نفسه من تسليم ضمنى بصورة الشاعر «الصانع» ، ذلك الذى ينافس غيره من الصناع . فيشق على نفسه فى القوافى والتراكيب . ليتفوق على أقرانه الشعراء ويبهز متلقيه من المستمعين .

ولكن هذا التجاور بين ناقد «الصنعة» وناقد «التعبير» ، وتمايز كليهما الواضح عن الآخر داخل المجاوزة ، يؤدى - أولا - إلى الفصل بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمحتوى ، فيؤكد إمكانية التعبير عن اللزوميات بطرائق مغايرة ، لا يختلف فيها المعنى والمحتوى ، وإن اختلف الشكل أو اللفظ . ويؤدى - ثانيا - إلى تعارضات داخلية بين العناصر التكوينية لكل ناقد على حدة ؛ ولذلك تتعارض «التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ» - فى جانب - مع الحرص على إتقان الصنعة وإحكامها ، بوصفها شرطا أساسيا للشاعر الصانع . وتتعارض اللغة الخارجة كالكساء القابل للتغير - فى جانب آخر - مع التلازم الحتمى بين مادة الانفعال وأداته اللغوية فى التعبير . ولنتذكر ما يشيع - فى كتابات ممثلى نظرية التعبير - من أن اللغة الشعرية ليست وعاء للفكر أو كساء للانفعال ، بل وسيلة الشاعر فى اكتشاف الفكر وتحديد الانفعال . إذ يرجع نجاح الشاعر فى سيطرته على تجربته - فى هذه الكتابات - إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة ، ويتحدد بها الانفعال (٢٠١) .

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن نلمح تافرا غير يسير بين العناصر المكونة للصيغة النقدية عند طه حسين . إن تسليمه بعناصر من نظرية «التعبير» يدفعه إلى تأكيد حق الأفراد فى أن يصفوا الأشياء كما يرونها . أو يعبروا عن المشاعر والعواطف كما يجدها . وتسليمه بعناصر من مفهوم «الصنعة» القديم يدفعه إلى الإلحاح على ضرورة إتقان الأدوات المنفصلة عن الغايات . ومن ثم استخدام الكلمات فيما وضعت له . وعدم الخروج على القواعد المعيارية القبليّة لأصول الصنعة . ومن يسلم بمثل هذه العناصر المتعارضة لا يخرج له من التناقض إلا بمحاولة التوسط . فيسلم بحق الأديب فى التعبير عن شعوره وعواطفه ولكن بشرط أن يخضع هذا التعبير لأعراف لغوية محددة . ومن الممكن تبرير هذه الوسطية على أساس أن العواطف والمشاعر ملك خالص للأديب . فيما طرائق التعبير عنها شركة بين الأديب وغيره . فتحضخ

لما تخضع له جوانب اللغة المختلفة . وقد يزيد من إغراء هذا الموقف الوسطى ترديد عبارات - نيوكلاسية - مأثورة عن وضع المحتويات الجديدة وى قوالب قديمة . ولكن هذا الموقف الوسطى يربك الناقد - عند التطبيق - ويتكشف عن مزالق تندابر معها استجابات الناقد .

وليس أدل على هذا التدابر - مرةً أخرى - من موقف طه حسين - نصير التجديد - من حركات التجديد الجذرية فى الأدب العربى الحديث . إنه يتقبلها من حيث هى محتويات جديدة ، ولكنه يتحفظ إزاءها من حيث هى أشكال لغوية تخرج على قواعد الأداء الثابتة . والمثال الأول اللاقت على ذلك هو الموقف من الاتجاه الذى اختطه الشعر المهجرى . لقد تقبل طه حسين هذا الشعر ، وعده فتحاً جديداً للشعر العربى وتغريباً له . وتحمس لهذا الفتح وما يصحبه من تغريب ، بل نظر إلى «تغريب الشعر» بوصفه «تشريفا للشعر العربى . ورياضة للذوق الشرقى واللغة العربية على أن يسبقها ما لم يتعودوا أن يسبقها من قبل» (٢٠٢) . وتوقف طه حسين معجبا بأفكار إيليا أبى ماضى ومعانى المألوف وغيرهما ، بالقدر نفسه الذى أعجب بحسارة على محمود طه وتغريبه للشعر ، ولكنه رفض - فى الوقت نفسه - ما أسماه قصور اللغة وماعده خروجاً على أصول الجواز ، ونفر من المخالفة الحادة للتقاليد . والعناية بالأوزان دون القوافى . ولذلك انطوت استجاباته النقدية إلى اتجاه الشعر المهجرى وما واكبه على ثنائية لافتة ، يتعارض طرفاها ، بين قبول المحتوى الذى يشرف الشعر العربى ويُعزِّبه ، ورفض الشكل الذى يخالف الأعراف اللغوية للشعر العربى ويفرجه . وبقدر ما يتمزق الشعر المهجرى بين طرفى هذه الثنائية ، ويتدابر فيه الشكل والمحتوى - يتذبذب الناقد نفسه حائراً بين الرفض والقبول :

«إنى حائر فى هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء . قوم منحوا طبيعة خصبة . وملكات قوية . وخبالاً بعيد الآماد . وهم مهيتون ليكونوا شعراء مجودين ، ولكنهم لم يستكلموا أدوات الشعر . فجهلوا اللغة أو جاهلواها . ثم اتخذوا هذا الجهل مذهباً . فأصبحنا من أمرهم فى شك مرعب . لا نستطيع لأنفسنا أن نغرى الناس بقراءتهم ، لأننا إن فعلنا أغربناهم بالخطأ ورغبناهم فيه ودفعتناهم إلى ما هم مدفوعون إليه بطبعهم من الكسل والقصور والتقصير . على أن هذا النحو من الضعف لم يكن شائعاً مألوفاً فى مصر . بل لم يكن شائعاً مألوفاً فى بلاد الشرق العربى . ولكنه أقبل عليها من مهاجر السوريين فى أمريكا . فتأثر به الشباب بعض الشيء فى غير مصر . ثم أخذوا يتأثرون به فى مصر نفسها . وما الذى يمنهم أن

يتأثروا به وهو مريح لا يكلف تعباً ولا عناء؟ وهو الوقت نفسه يجيل إلى الشبان أنهم يقلدون الشعراء الغريبيين ويمجدون في الأوزان والقوافي ويخرجون على التقاليد . فيمتحن بالمعاني دون الألفاظ « (٢٠٣) »

ولعلني لست في حاجة إلى تأكيد العبارات الأخيرة من هذا النص . حيث يتقلب طه حسين نصير «تغريب الشعر العربي» على التغريب . ويسيطر ناقد الصنعة لينفر من هذه العناية «بالمعاني دون الألفاظ» . ويهاجم الخروج «على التقاليد» .

ويتكرر هذا الموقف المتذبذب - مرة أخرى - مع «الواقعية» التي ازدهر إبداعها بعد الحرب العالمية الثانية . خصوصاً في القصة . ويتقبل طه حسين - مرة أخرى - المحتوى الجديد لمن يسميهم «أدباء الشباب» . ولكنه يقف موقفاً صارماً من الشكل اللغوي . ويلفتنا إلى «الأزياء الرثة المهلهلة» التي تشوه المحتوى . وعندئذ يقول : (٢٠٤)

«أدباء الشباب هؤلاء أشقياء بفهم . وقراؤهم ليسوا أقل مبهماً شقاء . لسبب يسير جداً وهو أن وسيلة الأداء تعوزهم إعرافاً مروعاً حقاً . فآثار كثير منهم أشبه شيء بالحلال الساحر الذي يعرض في الأزياء الرثة المهلهلة التي تشوه براعته وتفسد سحره . وتعلق القلوب مولماً بين الإقبال عليه لاصانته وصدقته . والانصراف عنه لرثائه صورته وغنائه الفاظه . وادبارنا الشباب يحسون ذلك من أنفسهم ومن قرائهم إحساساً دقيقاً . ويصيقون به صيهاً شديداً . ولكمهم لا يحاولون له طبا ولا علاجاً . وإنما يعمنون فيه إمعان المستنيس . ويلهجون به لهج المكابر المعاند الذي يعجزه الحسن فيهم بالقيح . وبفترته الكمال فيستمسك بالنقص وينخذه مدهياً ومهاجاً

الهوامش

- (١) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٥
- (٢) خصام ونقد ، ص : ٤٥
- (٣) ألوان ، ص : ١٩٩
- (٤) المصدر السابق ، ص . ٢٠٠
- (٥) خصام ونقد ، ص : ٢٨
- (٦) نقد وإصلاح ، ص . ١٧١ - ١٧٢
- (٧) ألوان ، ص : ٢٠٠
- (٨) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٨
- (٩) المصدر السابق ، ص : ٢٩٢
- (١٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٦
- (١١) المصدر السابق ، ١ / ٢٦
- (١٢) نفس المصدر ، ١ / ٢٣٠
- (١٣) نفس المصدر ، ١ / ٢٤٠
- (١٤) نفس المصدر ، ١ / ٢٦٥
- (١٥) نفس المصدر ، ١ / ٢٩٥
- (١٦) من حديث الشعر والنثر . ص ١٩٩ - ٢٠٠
- (١٧) مع المتنبي . ص . ١٧٤
- (١٨) بين بين . ص : ٣٦
- (١٩) حديث الأربعاء . ٢ / ٥٢
- (٢٠) أحاديث ص : ٤٥
- (٢١) لحظات ص . ١٤١
- (٢٢) لحظات ص . ٣٨٨
- (٢٣) ديوان شكوى ، ص . ٢١٠ .
- (٢٤) المرجع السابق ، ص : ٧٥ .
- (٢٥) محمد حسين ميكل ، ثورة الأدب . ص . ٨٦ . ٨٧
- (٢٦) محمد خليفة التونسي ، فصول من النقد عند العقاد . ص . ٣٠٦

- (٢٧) ميخائيل نعيمة ، الغرغال ، ص ٢٧
- (٢٨) ديوان شكري ، ص ٢٠٨
- (٢٩) إبراهيم عبد القادر المازني ، الشعر ، غاباته ووسائطه ، ص ٢١
- (٣٠) ديوان شكري ، ص ١٧ ، ٩٥ ، ٢٢٦ ، ٣٣٤
- (٣١) ديوان المازني ، ص : ١٧٨ - ٧١
- (٣٢) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢١٥
- (٣٣) حافظ وشوقي ، ص ٩٣
- (٣٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧
- (٣٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٩
- (٣٦) المصدر السابق ، ٢ / ١٤٤
- (٣٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٢٠
- (٣٨) مع المتنبي ، ص ١٧٨
- (٣٩) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٨
- (٤٠) المصدر السابق ، ١ / ١٠٦
- (٤١) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢٣٢
- (٤٢) حافظ وشوقي ، ص ١٠٩
- (٤٣) راجع ، جابر عصفور ، نظرية التعبير ، مجلة الأقلام ، تعداد يناير ١٩٧٧ ، ص : ٧ ، ٦
- (٤٤) حديث الأربعاء ، ١ / ٨٦
- (٤٥) المصدر السابق ، ١ / ١٥٥
- (٤٦) من حديث الشعر والنثر ، ص ١٤٠
- (٤٧) حديث الأربعاء ، ٣ / ١٤٧
- (٤٨) المصدر السابق ، ٣ / ١٩٨
- (٤٩) حافظ وشوقي ، ص ١٥٩
- (٥٠) مع المتنبي ، ص ٧٠ - ١
- (٥١) تقليد وتجديد ، ص ١٠٦
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٣
- (٥٣) حواطر ، ص ١٣
- (٥٤) حافظ وشوقي ، ص ١٠٩
- (٥٥) روبرت كولجود ، مبادئ الفن ، ص ١٤١
- (٥٦) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧
- (٥٧) المصدر نفسه ، ص ٣٦٣
- (٥٨) أديب ، ص ٦
- (٥٩) المازني - الشعر ، غاباته ووسائطه ، ص ٢٤
- (٦٠) ميخائيل نعيمة ، الغرغال : ص ١٢٤
- (٦١) المرجع السابق ، ص ٨٦
- (٦٢) المازني ، حصاد المهتم ، ص ٢٣
- (٦٣) ديوان المازني (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ١١
- (٦٤) ديوان شكري ، ص ٢١٠
- (٦٥) محمد حلبيّة الترسى ، فصول من القيد عبد العقاد ، ص ٢٣٣
- (٦٦) مصطلح لفظي المملوطني ، النظرات ١ / ٣٠
- (٦٧) حجة الشوك ، ص ١٤

- (٦٨) مع المتجى . ص ٥٠
- (٦٩) المصدر السابق . ص ١٢٦
- (٧٠) على هامش السيرة . ص ١٠
- (٧١) حديث الأربعاء . ١٧٣ / ٢
- (٧٢) أحاديث . ص ٢٣
- (٧٣) من بعيد . ص ٢٧١
- (٧٤) حديث الأربعاء . ١٩٧ / ١
- (٧٥) المصدر السابق . ٢١٩ / ١
- (٧٦) في الأدب الجاهلي . ٣٧ /
- (٧٧) حصام وقد . ص ٢٨
- (٧٨) مع أنى الغلاء في سجنه . ص ١٤٥
- (٧٩) حصام وقد ، ص ٥٨ - ٥٩
- (٨٠) المصدر السابق . ص ٢٣
- (٨١) المصدر السابق . ص ٢١٩
- (٨٢) المعدول في الأرض . ص ١١
- (٨٣) حواطر . ص ٨٢
- (٨٤) حديث الأربعاء . ٢٠٩ / ٣
- (٨٥) راجع مع أنى الغلاء في سجنه . ١٤٥ - ١٤٦
- (٨٦) حديث الأربعاء . ٣٠٩ / ٣
- (٨٧) المصدر السابق ٢١٧ / ٣
- (٨٨) ما وراء البر . ص ٤٤ - ٤٥
- (٨٩) تحديد ذكرى أنى الغلاء . ص ٢٨٢
- (٩٠) المصدر السابق . ص ٢٨٤
- (٩١) إبراهيم المارني . حصاد المهتم . ص ١٥٣
- (٩٢) إبراهيم المارني . قصص الريح . ص ٣٨
- (٩٣) المرجع السابق . ص ٦٣
- (٩٤) إبراهيم المارني . حصاد المهتم . ص ١٣٣
- (٩٥) إبراهيم المارني . ص ٢٠ . ٢٦ . ٣٢ . ٤٧
- (٩٦) راجع سامح كرم طه حسين في معاركه الأدبية . ص ١٨٤ - ٢٠٩
- (٩٧) صحف مختارة من الشعر الجنبلي عند اليونان . ص ٥٣
- (٩٨) لخطات ، ص ١٩٣
- (٩٩) نقد وإصلاح . ص ١٢٥
- (١٠٠) المصدر السابق . ص ١٢٨
- (١٠١) من أدب التنبيل العربي . ص ١٥١
- (١٠٢) صوت باريس . ص ٦٢٥
- (١٠٣) حديث الأربعاء . ٥٢ / ٢
- (١٠٤) راجع من حديث الشعر والنثر . ص ١٥٤
- (١٠٥) حديث الأربعاء . ٢٥٠ / ١
- (١٠٦) المصدر السابق . ١٩٨ / ٢
- (١٠٧) تحديد ذكرى أنى الغلاء . ص ٢٠١
- (١٠٨) ألوان ، ص ٢٥٧

- (١٠٩) حديث الأربعاء ، ص ١ / ٢٤٤ .
- (١١٠) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٩ .
- (١١١) المصدر السابق ، ٢ / ١٨٨ .
- (١١٢) المصدر السابق ، ١ / ١١٢ .
- (١١٣) صوت باريس ، ص ٥٧٣ .
- (١١٤) لحظات ، ص ١٩٤ .
- (١١٥) تقليد وتعدد ، ص ١٠٦ .
- (١١٦) حديث الأربعاء ، ١٠ / ١٩٤ .
- (١١٧) المصدر السابق ، ١ / ٢٥٢ .
- (١١٨) المصدر السابق ، ١ / ٣١ .
- (١١٩) المصدر السابق ، ٢ / ٩٤ .
- (١٢٠) المصدر السابق ، ٢ / ١٤٣ - ١٤٤ .
- (١٢١) المصدر السابق ، ٢ / ١٥٢ .
- (١٢٢) المصدر السابق ، ٢ / ١٥٢ .
- (١٢٣) المصدر السابق ، ٢ / ١٦٧ .
- (١٢٤) المصدر السابق ، ١ / ٢٩١ .
- (١٢٥) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠١ .
- (١٢٦) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠٧ .
- (١٢٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٣٨ .
- (١٢٨) مستقبل الثقافة ، ص ٤٦٧ .
- (١٢٩) من أدبا المعاصر ، ص ٣٥ .
- (١٣٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٨٥ .
- (١٣١) المصدر السابق ، ٣ / ١٨٨ .
- (١٣٢) حافظ وشوقي ، ص ١١٩ - ١٢٠ .
- (١٣٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٣٨ .
- (١٣٤) مع أبي العلاء في سحبه ، ص ١٦١ .
- (١٣٥) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (١٣٦) كلمات ، ص ١٠٩ .
- (١٣٧) تقييد وتعدد ، ص ١١٢ .
- (١٣٨) من حديث الشعر والنثر ، ص ٩٩ .
- (١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
- (١٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
- (١٤١) تقييد وتعدد ، ص ١١٢ .
- (١٤٢) لحظات ، ١ / ١٤٤ - ١٤٥ .
- (١٤٣) المصدر السابق ، ص ١٢٧٦ .
- (١٤٤) البص نقلا عن ميخائيل نجمة ، الغرغال ، ص ٢٥٠ .
- (١٤٥) حصاد الغشيم ، ص ١٠٤ .
- (١٤٦) ديوان شكري ، ص ١٢١ .
- (١٤٧) ميخائيل نجمة ، الغرغال ، ص ١٠٦ .
- (١٤٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ٣٤ .
- (١٤٩) المصدر السابق ، ٣ / ٣٦ .

- (١٥٠) المصدر السابق . ٣ / ٣٥ .
- (١٥١) المصدر السابق . ٣ / ١١٠ .
- (١٥٢) المصدر السابق . ٣ / ٣٦ .
- (١٥٣) فصول في الأدب والقد . ص : ٣ .
- (١٥٤) الحاحظ . البيان والتبيين . ١ / ٧٥ .
- (١٥٥) رسائل إخوان الصفا . ٣ / ١٠٨ .
- (١٥٦) راجع الحاحظ . رسائل الجاحظ . ١ / ٣٦٢ .
- (١٥٧) مع ألى العلاء في سجه . ص ١٤٥ - ١٤٦ .
- (١٥٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٥٦ .
- (١٥٩) ابن طاطا . عيار الشعر . ص : ٥ .
- (١٦٠) قدامة بن حعفر . نقد الشعر . ص : ٤ .
- (١٦١) راجع جون ديوى - الص حرة . ص : ١١٣ .
- (١٦٢) خصام ونقد . ص . ٨٧ - ٨٨ .
- (١٦٣) في الأدب الجاهلى . ص : ٣٤٧ .
- (١٦٤) ابن قتيبة - الشعر والشعراء . ١ / ٦٤ - ٦٩ .
- (١٦٥) تحديد ذكرى ألى العلاء . ص : ٩٥ .
- (١٦٦) حديث الأربعاء . ٣ / ١٩٧ .
- (١٦٧) خصام ونقد . ص : ١٠٢ .
- (١٦٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٨ .
- (١٦٩) المصدر السابق . ١ / ٧٠ .
- (١٧٠) المصدر السابق . ٢ / ١٩ .
- (١٧١) المصدر السابق . ٣ / ١٤٧ .
- (١٧٢) مع المتن . ص : ٣٤٠ .
- (١٧٣) المصدر السابق . ص : ١٢٦ .
- (١٧٤) المصدر السابق . ص : ٧١ .
- (١٧٥) ابن طباطبا . عيار الشعر . ص : ٧ .
- (١٧٦) حديث الأربعاء . ٢ / ١٣٠ .
- (١٧٧) مع المتن . ص : ١٩٨ .
- (١٧٨) من حديث الشعر والنثر . ص . ١٢١ .
- (١٧٩) حافظ وشوق . ١٩٨ .
- (١٨٠) حديث الأربعاء . ١ / ١٢١ - ١٢٢ .
- (١٨١) المصدر السابق . ٣ / ١٩٧ - ١٩٨ .
- (١٨٢) المصدر السابق . ٣ / ١٥١ .
- (١٨٣) مع ألى العلاء في سجه . ص : ٣١ .
- (١٨٤) فصول في الأدب والقد . ص : ١٧ .
- (١٨٥) المصدر السابق . ص : ٢٠ .
- (١٨٦) حديث الأربعاء . ٣ / ٢٠٠ .
- (١٨٧) جابر عصفور . مفهوم الشعر . ص : ٣٦٧ وما بعدها .
- (١٨٨) خصام ونقد . ص : ٨٧ .
- (١٨٩) حديث الأربعاء . ٣ / ١٩٩ .
- (١٩٠) حافظ وشوق ، ص : ١٢٩ - ١٣٠ .

- (١٩١) راجع حديث الأعمش . ٣ / ٢٠٠
- (١٩٢) المصدر السابق . ٣ / ١٥٤
- (١٩٣) المصدر السابق . ٣ / ١٤٨
- (١٩٤) الأمدني . الم . ١ / ٢٤٢
- (١٩٥) المرجع السابق . ١ / ١٨٨
- (١٩٦) حديث الأعمش . ٣ / ٣٥
- (١٩٧) حديث ذكرى أبي العلاء . ص ٨
- (١٩٨) حافظ وشوقي . ص ١٠٩
- (١٩٩) مع أبي العلاء في سجده . ص ١٠١
- (٢٠٠) المصدر السابق . ص ١٠٨
- (٢٠١) راجع ميلا T. L. Hulme. Speculations pp 132-140
- (٢٠٢) حديث الأعمش . ٣ / ١٤٦ - ١٤٧
- (٢٠٣) المصدر السابق . ٣ / ٢٠٠ - ٢٠١
- (٢٠٤) حصاه . شد . ص ١٨٦ - ١٨٧

مرآة الإنسانية



«ولكن السعراء الممثلين . ما كادوا يتناولون هؤلاء
الأنطال حتى أحسوا تمثيلهم . وأندعوا في تصوير
نموسهم . واتخذوا منها مرآة صافية . وضعوها أمام الروع
الإنسانى . فرأى كل فرد من أفرادها في هذه المرآة نفسه .
وما يرينها من فضيله أو يعيبها من نقص .
صحف مختارة من الشعر الهيللى عند اليونان

١ - عنصر التغير في الأدب :

أشرت - من قبل - إلى أن ما يربط بين مرآة المجتمع ومرآة الأديب هو المجاورة التي تصل بين المرأتين على أساس من العلية التي تجعل من الأصل القبلي علة لصورته اللاحقة . هذه العلية تجعل من مرآة الأديب وجهاً آخر لمرآة المجتمع . تخضع مثلها لنفس العلاقة التي تفضي إلى نتائج محددة . تبدأ من هذا الجبر النفسى الذى يوازى « الجبر التاريخى » فى مرآة المجتمع . وتنتهى بتأكيد كلتا المرأتين لمبدأ المحاكاة . ذلك المبدأ الذى يجعل من العمل الأدبى محاكاة لوضع اجتماعى ومحاكاة لوضع فردى . ويقدر ما يدعم هذا المبدأ تشبيه المرآة فإنه يتدعم به . ليؤكد المبدأ والتشبيه نتائج متغايرة فى ذاتها ولكنها متماثلة فى علتها . وأعى بذلك تحوّل الأدب - على مستوى مرآة الأديب - إلى عملية « صدور طبيعى » يمثل ناتجها شخصية الأديب . ويحاكى قسامته الفنية . وتحوّل الأدب - مع ذلك - إلى « صنعة » ينفصل فيها الشكل عن المحتوى ويتميز فيها اللفظ عن المعنى : ليعكس كلاهما ثنائية أشبه بثنائية السطح العاكس للمرآة والصورة المنعكسة عليه .

وإذا كانت علاقة العلية تماثل بين الأدب من حيث هو مرآة للأديب وبينه من حيث هو مرآة للمجتمع فإن هذه العلاقة تفضي إلى نتيجة لازمة . ترتبط بتغير المعلول نتيجة تغير علته .

إن صور الحياة المنعكسة على صفحة المرآة لا تنسجم بالدوام أو الثبات ؛ ذلك لأن هذه الصور لا تبقى على صفحة المرآة إلا ببقاء الموضوعات الماثلة إزاءها ، فإذا اختفت هذه الموضوعات أو تغيرت اختفت صورها أو تغيرت بنفس القدر . وإذا كان الانعكاس هو الخاصية الأساسية للمرأة ، من حيث هي تشبيه يصل بين الأدب من ناحية ، والمجتمع والأديب من ناحية أخرى ، فإن هذا الانعكاس يؤكد علاقة العلية التي تصل بين صور المرآة وأصلها الذي تعكسه ، مثلما يؤكد تغير هذه الصور بتغير أصلها الفردى والاجتماعى .

والفارق أساسى ، من هذه الزاوية ، بين تشبيه الأدب بالمرآة وتشبيه الأدب بالرسم ، إن كلا التشبيهين يؤكد علاقة العلية التي تصل الصورة بأصلها ، ولكن المغايرة في تكييف هذه العلاقة تظل لافتة ؛ ذلك لأن تشبيه المرآة يشئ بتغير الصورة مع تغير أصلها ، فتدور الصورة في المرآة - لذلك - مع أصلها وجوداً وعندما أما تشبيه الأدب بالرسم فإنه يجرى في اتجاه دلالى مغاير ، إذ تبقى اللوحة بعد غياب موضوعها الذى تصوره ، فلا تتأثر بتغيره من ناحية ، ولا تخفى باختفائه من ناحية أخرى ؛ ذلك لأنها تُثَبِّتُ لحظة زمانية واحدة وبعُدًا مكانيًا واحدًا ، من أبعاد هذا الموضوع أو لحظاته . قد توحى اللوحة - في الرسم - بالحركة ، بمعنى من المعانى ، ولكن إيجاءها يظل مرتبطاً بهذه اللحظة وهذا البعد ، لا يفارقها إلى غيرها . ويقدر ما يحفظ الرسم لهذه اللحظة أو لهذا البعد صفتى الاستمرار والبقاء ، بتثبيتها في اللوحة ، فإنه يعجز عن أن يشئ بصفتى التغير والتحوّل . أما تشبيه المرآة فإنه - على العكس من تشبيه الرسم - يشئ بصفتى التغير والتحوّل . إذ يؤكّد الوضع المتقطع لصور المرآة التغير الذى يحدث في الأصل من ناحية ، مثلما يؤكد دورانها مع هذا الأصل وجوداً وبعُدًا من ناحية أخرى . ومادام وجود الصورة - في المرآة - مشروطاً بوجود موضوعها إزاءها ، فهى لا تنسجم بالدوام أو الثبات إلا بمدى دوام الموضوع أو ثباته . وإذا كان الموضوع نفسه متغيراً متنوعاً فلا بد أن تتغير الصور . لتتعاقب على صفحة المرآة صور متعددة متنوعة ، هى - في النهاية - انعكاس لتعدّد الموضوع وتنوّعه .

وإذا كان الأدب يعكس وضعاً اجتماعياً فيغدو مرآة للمجتمع . ويعكس وضعاً فردياً فيغدو مرآة للأديب . فمن المنطقى - في إطار علاقة العلية الخاصة التى ينطوى عليها التشبيه - أن يتغير الأدب نتيجة كل تغير يحدث في الأصل الفردى أو الاجتماعى الذى يعكسه . إن الأدب مرآة للفرد والمجتمع . ولكن الحياة التى تحتوى الفرد والمجتمع نهراً سيّالاً لا يتوقف . إنها

تتحول وتتغير وتتطور بقوانين حتمية . فتبدل من الفرد والمجتمع مثلما تبدل من نتاجها الأدنى . ويؤمن طه حسين - في هذا السياق - بما آمن به ابن خلدون من أن الحركة التاريخية لا تنقطع أبداً . وأن الحركة الاجتماعية مستمرة أبداً . كلتاها أشبه بنهر متجدد لا يجف مجراه أو يتوقف^(١) . ويتمثل طه حسين ما قاله ابن خلدون عن « اختلاف أحوال العالم والأمم وانتقالها من حال إلى حال . على الأيام والأزمنة » . ويصله بما تمثله من أفكار علم الاجتماع . ليؤكد أن كل جماعة من الجماعات متحركة بالضرورة . « خاضعة للاستحالة والانتقال من طور إلى طور . بل مازال هذا الأصل نقطة التقاء علماء الاجتماع على اختلاف آرائهم ومذاهبهم »^(٢) .

ومعنى « استحالة الجماعة » - في هذا السياق - التغير والتطور بوصفها قانوناً حتمياً . يذكر - في حتميته - بهذا « الجبر التاريخي » الذي آمن به طه حسين . ووجده - فيما يقول - عند ابن خلدون الذي سبق مونتسكيو^(٣) . وقدر ما كان « الجبر التاريخي » يرتبط - في سياق مرآة المجتمع - بقانون يتجاوز « إرادة » الفرد والمجتمع على السواء . فإن التغير والتطور يرتبط كلاهما بقانون مماثل . يخضع له الفرد والمجتمع . إن « التطور واقع » - فيما يقول طه حسين - « لأنه قانون لا منصرف عنه لأي جماعة من الجماعات . والناس خاضعون لهذا التطور راضون عنه . ولكن المشقة كل المشقة ليست في خضوعهم له ورضاهم عنه . وإنما هي في اعترافهم به . واتخاذها مذهباً وطريقة »^(٤) .

ولا يفترق التغير عن التطور - في هذا السياق - من حيث هما صفتان متقاربتان . تكمن كلتاها في طبيعة الأشياء والكائنات . قد لا ندركهما عندما يلحقان بالأشياء . أو يلحقان بنا . وقد نكره مظاهرها ونقاومها . ولكنها يظلان فاعلين باعتبارهما مرتبطتين بقانون أساسي من قوانين الحياة نفسها . وما يحدث للمجتمعات بفاعلية هذا القانون . يحدث للأديب الذي هو فرد في المجتمع . وذلك على نحو يتجاوب فيه « الجبر الاجتماعي » مع « الجبر الفردي » . وعلى نحو يؤكد هذه الحتمية التي ترى « أن كل شيء في هذه الحياة إنما هو نتيجة لشيء كان قبله . ومقدمة لشيء يجيء بعده »^(٥) .

ويقابل قانون التطور - في هذه الحتمية - قانون آخر مرتبط بالثبات . ويقدر ما يمثل القانون الأول الحركة ، يمثل القانون الثاني السكون . وما يكون المجتمع بخصائصه المميزة هو

هذا التبادل الذى يحدث بين هذين القانونين . ولذلك تقوم الظواهر الاجتماعية – عند طه حسين – على أصلين لثالث لهما : البقاء والثبات من ناحية . والاستحالة والتطور من ناحية ثانية . ونحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين أمسنا ويومنا وغدنا . ونحن بحكم الاستحالة والتطور «مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغير أمسنا . وبأن حياتنا الآن إن أشبهت حياتنا أمس من وجه أو وجهين فهي تغايرها من وجوه»^(٦) . وإذا كانت سيطرة القانون الأول تعنى توقف الحركة وسكونها فإن سيطرة القانون الثانى تؤكد سرعة الحركة وفاعلية التغير والتجدد . بشرط أن نلاحظ «أن الحياة فى أمة من الأمم لاتنقلب انقلاباً فكرياً فى مدة يسيرة من الضد إلى الضد ... إن تحول الأمم من لون من الحياة إلى لون آخر لا يكون بالوثبة وإنما يكون بالتطور»^(٧) .

ليكن القانون الأول قانوناً يرتبط بما يحرك المجتمع من خارجه . وليكن القانون الثانى قانوناً داخلياً يرتبط بما هو متأصل فى المجتمع نفسه . فالمؤكد أن التسليم بكلتا القانونين وما يترتب عليهما من حتمية يكشف عن دين طه حسين الفكرى لكونت (١٧٩٨ – ١٨٥٧)
Auguste Comte خصوصاً عندما يقول :

«نحن نعلم أن شيئين يكوّنان الجماعة فى رأى أو جست كونت . شىء ثابت لا يتغير . وهو أصل الجماعة وأصل نظامها ، وشىء يتغير ويستحيل ... فى الجماعة عند أوجست كونت سكون وحركة أو ثبات واستحالة ، فبفضل هذا السكون أو الثبات تحفظ الجماعة وحدتها على اختلاف الأزمنة . وبفضل هذه الحركة أو هذه الاستحالة تنطق الجماعة مع ما يختلف عليها من ظروف الحياة وأطوارها»^(٨)

إن هذا الفهم «الوضعى» الذى يرد «الظواهر الاجتماعية» إلى قانونين متعارضين فى تأثيرهما . متباينين فى حتميتهما، هو الذى يحدد المنظور التاريخى لتعامل طه حسين مع الأدب العربى . إذا أردنا التخصيص . إنه يؤكد أن «الأمة العربية قد خضعت خضوعاً تاماً لمؤثرين مختلفين اختلافاً تاماً . فبينما كان أحدهما يدفعها قوياً إلى الأمام فتندفع . كان الآخر يجذبها جذباً قوياً إلى الوراء فتتجذب»^(٩) . ويؤكد أن «أخص مانلاحظه فى حياة أدبنا العربى منذ أقدم عصوره أنه يأتلف من عنصرين خطيرين لايحتاج استكشافهما إلى جهد أو عناء . أحدهما داخلى يأتية من نفسه ومن طبيعة الأمة التى أنتجتة . والآخر خارجى يأتية من الشعوب التى اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها ، ويأتية من الظروف الكثيرة المختلفة التى أحاطت بحياة

المسلمين وأثرت فيها على مر العصور»^(١٠) . والمحصلة النهائية لهذه النظرة «الوضعية» أن أدبنا العربي كغيره من الآداب الحية . بل كغيره من الطواهر الاجتماعية «مكوّن من هذين العنصرين اللذين كان أوجست كونت يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً . ويسمى ثانيهما تحولاً وانتقالاً» . وما يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين «ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار . أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور» . ولكن ليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تغلب على الآخر بين حين وحين . في التاريخ العربي الممتد . «فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطور مُمعناً فيه . وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه»^(١١) .

ويعتمد التاريخ الأدبي - في تحديده - على العنصر الخارجي للتطور والاستحالة أكثر من اعتماده على العنصر الداخلي للثبات والاستقرار ؛ ذلك لأن العنصر الخارجي للتطور يرتبط - دائماً - بمفارقات تاريخية حادة ، تغاير بين حال وحال ، وتميز بين مرحلة وأخرى . ويتصل - دائماً - بنوع من الصدمة تغاير بين ذوق وذوق ، وتميز بين اتجاه واتجاه . لذلك يؤكد طه حسين أن التاريخ الأدبي «يعتمد في تحديده ، على المؤثرات الكبرى التي تحدث تطوراً في الأدب فتخرجه من وضع إلى وضع . وعلى التيارات التي تدخله فتحركه من بعض الصفات وتلحق به بعض الصفات الأخرى ، سواء كان ذلك عند أصحاب الشعر أو عند أصحاب النثر من الكتاب والخطباء»^(١٢) .

والعلاقة بين حركة التغيير في المجتمع وحركة التغيير في الأدب - في هذا السياق - علاقة آلية . تستوى العلية فيها مع العلية التي تتغير بها الصور على صفحة المرأة . بتغير الموضوعات الماثلة إزاءها . وتبدو هذه الآلية أوضح ما تكون عندما يؤكد طه حسين :

- «إذا تغيرت ضروب العيش ... وجب أن يتغير الشعر الذي يتغنى بها» .^(١٣)
- «وليس من سبيل إلى أن ننكر أن للأحداث الجسماء والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس . ومعنى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم ، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها ، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة ، وإذا تغير المعنى تغيرت العبارة التي تؤدبه» .^(١٤)

هذه الآلية التي يتغير بها الأدب في علاقته بالمجتمع هي نفس الآلية التي يتغير بها الأدب في علاقته بالأديب الفرد ؛ ذلك لأن المبدأ الأساسي الذي يحكم الجانبين مبدأ واحد . يرتد

إلى قانون التطور والتغير مثلما يرتد إلى تشبيه المرأة التي يعتمد انعكاسها على لون من العلية يتوازى فيه الجبر الفردى مع الجبر الاجتماعى ؛ ليصبح الأول مجرد صورة مصغرة من صور الثانى .

إن الأشخاص يخضعون للتغير مثلما تخضع له سائر المجتمعات ، ويقترن بهذا التأكيد تسليم مؤداه أن الشعراء والأدباء يتطورون فى تعاملهم مع فهم من ناحية ويتغيرون فى إدراكهم للحياة من ناحية ثانية . إن طرفه بن العبد الشاعر الجاهلى - مثلاً - ابن عصره وبيئته فى نهاية الأمر . ولكن لو افترضنا أن طرفه عاش فى بيئة غير بيئته وعصر غير عصره «لما كان طرفه ، وكان تغير فلسفته نتيجة لتغير شخصيته»^(١٥) . ولكن حتى داخل العصر نفسه . وفى داخل البيئة نفسها ، يظل الشاعر - أى شاعر - قابلاً لقانون التغير والتطور مستجيباً له . إن الشاعر يتطور على مستوى الفن ، ويتغير على مستوى الإدراك . وليس تغير شعر الشاعر وتطوره سوى مرآة تعكس تغير شخصيته وتطورها . وشعر الشاعر فى مجمله - من هذه الزاوية - أشبه بصفحة المرأة . وقصائد الشاعر فى تعاقبها وتغايرها ، أشبه بالصور التى تتعاقب وتتغير على صفحة هذه المرأة . ولكن دلالة المرأة - فى هذا السياق - تشى بالتطور . عندما ينطوى تبدل صورها على التعاقب . وتؤكد التغير عندما ينطوى تبدل صورها على التحول . ويردنا تغير صورها وتبدلها إلى علاقة العلية التى تصل بين تغير الأدب وتغير الفرد والمجتمع .

لذلك يؤكد طه حسين أن شعر عمر بن أبى ربيعة الذى كان «مرآة لنفس عمر ومظهراً لتخصيته» قد «تطور... كما تطور ابن أبى ربيعة نفسه»^(١٦) . ويؤكد طه حسين أن شعر الأخطل لا يختلف عن شعر الفرزدق . من حيث إن شعر كليهما مرآة لنفس صاحبه وجماعته . متلاً يؤكد أن شعر كليهما قد تغير وتطور فى الوقت نفسه . أما الأخطل فقد كان فى شبابه مقلداً للشعراء الجاهليين «لكنه لا يكاد يكتهل... حتى تقوى شخصيته شيئاً فشيئاً . تقويها السن وتعمل على تقويتها الأحداث التى كانت تحدث له . والأحداث التى كانت تحدث لقومه . والأحداث التى كانت حدثت للعرب بوجه عام وفى بلاد العرب بوجه خاص»^(١٧) . وأما الفرزدق فقد كان - فى أول أمره - شاعراً حراً لا يتكلف شيئاً لأنه يعيش لنفسه فحسب . فسهل شعره وقتت فيه الصعوبات ، «وحين تقدمت به السن ونزل منزلة زعيم القبيلة اضطر إلى أن يأخذ نفسه بأشياء ما كان يأخذ بها لو كان حراً ، وهذه الأشياء هى النهوض بما تقتضيه أعباء القبيلة من واجبات ، فهو يرد عنها وهو يسفر لها عند الخلفاء والولاة . وهو فى ذلك لا بد

من أن يلتوى بأسلوبه عن أسلوب الشعر الغنائى الذاتى ، وأن تخالطه بعض الانحرافات والصعوبات»^(١٨).

قد نخالف طه حسين فى هذه الآلية التى تجعل من شعر الشاعر مجرد استجابة مباشرة لحياة الشاعر الخاصة من ناحية ، وحياة مجتمعه العامة من ناحية أخرى . وقد نضع - كما يفعل بعض المعاصرين من النقاد - مجموعة من المتوسطات المعقدة ، تفصل بين الشعر من ناحية والحياة الخاصة والعامة للشاعر من ناحية ثانية . ولكن علينا - قبل المخالفة - أن نلاحظ النتيجة المهمة التى تترتب على هذه الآلية ، من منظور التغير على مستوى الدرس التاريخى أو النقدى للأدب .

إن علاقة العلية التى ينطوى عليها تشبيه المرآة نؤكد فكرة تغير الشعر بتغير الشاعر ، كما أن ارتباط مفهوم التغير نفسه بقانون التطور على مستوى الحياة ، أو مستوى الظواهر الاجتماعية ، يؤكد نظرة تطويرية حادة فى التعامل مع الأدب . وعندما يتجاوب التغير مع التطور ، على هذا النحو ، نواجه منظوراً تعاقبياً ينظر الدارس من خلاله إلى أعمال الأديب بوصفها أعمالاً متعاقبة ، تتغير مع الزمن وتتطور على نحو آلى . وتغدو كل حركة لنصوص الأديب - من هذا المنظور - حركة متعاقبة فى صعودها . ينطوى تعاقبها على مزيد من إتقان الصنعة ، ومزيد من نضج الإدراك . وكأن الأديب يدخل عالم الأدب وهو يجوب كالطفل ، فيعتمد - أول ما يعتمد - على التقليد والمحاكاة ، ثم يشبّ شيئاً فشيئاً فيصل إلى مرحلة الشباب ويتغير أدبه ، فيتطور شيئاً فشيئاً ليصل إلى مرحلة النضج ، ويتغير أدبه - أخيراً - فيتطور حتى يصل إلى مرحلة الاكتمال التى تشبه أعلى الدرجات فى سلم التطور أو التعاقب الصاعد .

وتفترض هذه النظرة - عادة - نقطة للبداية فى حركة التطور والتغير ، شبيهة بنقطة الصفر ، أو النقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور البيولوجى . وترتبط أهمية هذه النقطة - عادة - بما تمثله من بداية فحسب ، ولذلك فهى تنسب إلى أهون درجات القيمة موقِعاً فى سلم التطور . وتلك هى مرحلة التقليد التى لم يتجاوز فيها الأخطل - مثلاً - محاكاة الجاهليين من أمثال زهير . أما نقطة النهاية فتعزى - عادة - إلى أعلى درجات القيمة موقِعاً فى سلم التطور . وتلك هى المرحلة التى وصل فيها شعر الأخطل إلى استقلاله ؛ فأصبح مرآة خاصة بصاحبه ، مثلاً أصبح لصاحبه رأى متميز فى الأحداث التى كانت تلم به أو بقومه أو بالعرب .

صحيح أن الأمم - كالشعراء - لا تتطور تطوراً مفاجئاً وسريعاً . لأن انتقال الشعراء والأمم من طور إلى طور « يحتاج إلى وقت طويل . وإلى صراع بين القديم والجديد . يطول بمقدار ما يكون لهذا الصراع من قوة وأثر» ^(١٩) ولكن تظل الحياة الأدبية للأمم والشعراء . كالظواهر الاجتماعية « تتطور ويمضى بعضها في إثر بعض كما تمضى المياه الجارية بعضها في إثر بعض »

ومن هذا المنظور يغدو الشعر الإسلامي أكثر تطوراً من الشعر الجاهلي ؛ ذلك لأن الفن الجاهلي « القديم » « الساذج » تغير في العصر الإسلامي و« نما نمواً هائلاً جداً على أيدي الشعراء » ^(٢١) . ومن المحقق أن الشعر الذي نعرفه في القرن الثاني للهجرة يخالف من وجوه كثيرة ما عرفناه في القرن الأول ؛ إذ إن موازنة بسيطة بين شعر الفرزدق وجريير والأخطل وبين شعر بشار وأبي نواس ومسلم ترينا الفرق هائلاً بين الشعر الجديد والشعر القديم . ذلك لأن فنون الشعر « قد تطورت أصدق التطور في الموضوع . كما تطورت كذلك في صور الأداء » . ^(٢٢) ولا يكاد يأتي القرن الثالث حتى تكون الحياة الأدبية « في أقصى ما تصل إليه من الرقي » ^(٢٣) وليس غريباً أن يتطور هذا القرن الثالث عن القرنين الماضيين . وأن تكون الحياة الأدبية فيه حيراً من الحياة الأدبية فيها . فالحصارة نفسها في هذا القرن « كانت قد وصلت إلى طور من الرقي عظيم » ^(٢٤) .

قد يصل تطور الشعر العربي إلى -هياته المؤقتة مع أبي العلاء . وقد يتوقف بعده ليغلب قانون الثبات الداخلي . ولكن التوقف لا يستمر إلى الأبد . فقانون التطور يؤق ثماره الحتمية . وتعير الحياة الأدبية في العصر الحديث . بفاعلية القانون الخارجي . وتمضى في أطوار التطور صاعدة . على نحو يكون فيها الطور اللاحق - في التطور - أفضل من الطور السابق عليه . ذلك لأن الطور اللاحق ينطوي - عادة - على خبرات أوسع ومعارف أشمل ونجارب أكثر تقدماً .

وليس من شك - داخل هذا المنظور للتطور - « أننا إذا أخذنا فتى في زمن الوليد بن عبد الملك ووازننا بينه وبين شيخ من الشيوخ في عصر الخلفاء فيما يعرفه كل منهما في شؤون الحياة فسنرى أن هناك اختلافاً خطيراً بين الشاب الأموي وبين الشيخ من الصحابة الذين لم يعرفوا من شؤون الأمم إلا قليلاً والذين يعتمدون على الثقافة الجاهلية والإسلامية » . ^(٢٥) ومن المؤكد - داخل نفس المنظور - أن شعراء القرن الثالث الذين اكتسبوا صفة العلم كانوا أفضل وأكمل

من شعراء القرن الأول الذين «كانوا جهالاً أو كالجهاال» (٢٦) وإذا وصلنا إلى العصر الحديث وقارنًا بينه وبين أى طور قديم من أطوار الأدب العربى وعصوره واجهتنا النتيجة نفسها ؛ إذ ينطوى الجديد الأعلى درجة فى سلم التطور على ميزات ، لا تتوفر فى القديم الأدنى درجة فى السلم نفسه . «وقد كان العصر العباسى عصرًا ممتازا فى التاريخ الأدبى من غير شك ، ولكن عصرنا نحن أشد امتيازًا وأكثر منه خصبًا ، وأعظم منه استعداداً للبقاء» (٢٧) .

إن قانون التطور - على هذا النحو - يغدو قانونا فاعلاً فى توجيه منهجية التاريخ الأدبى . وبقدر ما يجعل هذا القانون من حركة التاريخ الأدبى حركة متعاقبة تصعد - دوماً - سلم التطور الذى تَمَّز به الظواهر الأدبية ، فإنَّ هذا القانون يحدد للتاريخ الأدبى - كما يفهمه طه حسين - طبيعته الإجرائية فى التركيز على التعاقب ، والإلحاق على التابع فى الزمن . دون أن يتوازى هذا التركيز أو الإلحاق - بالضرورة - مع الاهتمام بالمستويات الآتية المتزامنة التى تظل فاعلة رغم التعاقب ، وعلى نحو يغدو فيه قانون الثبات قانوناً مهماً ، يقترن - أحياناً - بعناصر المحافظة والجمود ، بدل أن يفهم باعتباره الوجه الآخر لحركة يقوم عليها التاريخ الأدبى . ويفهم طه حسين العلاقة بين قانونى الثبات والتطور على أنها علاقة تعارض ثنائى بسيط ، تناقض فيه الحركة السكون وتفصل عنه . ويرتبط التطور فيه بعنصر خارجى يتضاد مع عنصر داخلى يرتبط بقانون الثبات . ولا يتجاوز طه حسين هذا الفهم اليسير إلى فهم أكثر جذرية يجعل الخارجى داخلياً والداخلى خارجياً على نحو متبادل ، أو يصل بالتبادل إلى مستوى جدلى تحدد حركته - فى التاريخ وليس خارجه - حركة الظواهر الأدبية فى علاقتها بالظواهر الاجتماعية .

إن التركيز على قانون التطور فى تحديد حركة التاريخ الأدبى ، وفهم هذا القانون بوصفه حتمية متعالية ، وبوصفه عنصراً خارجياً لا يتخلق من داخل الظواهر الاجتماعية - هذا التركيز وذلك الفهم قد ساعدا على تأكيد آلية العلاقة بين تغير الأدب وتغير الظواهر الاجتماعية ، فاقترنا - لذلك - بآلية تغير صور المرأة بتغير موضوعاتها . يضاف إلى ذلك أن هذا الفهم - من ناحية ثانية - قد حوّل التاريخ الأدبى إلى قصص متعاقب ، متقطع ، لوثبات جبرية من التطور ، تقوم على تراكم الأجزاء بدل تكاملها أو تفاعلها . وأخيراً فإن هذا الفهم أقام التاريخ الأدبى على معيار للقيمة ، يتماثل فيه صعود الحركة فى سلم الزمن مع الصعود فى سلم القيمة ، بحيث يترابط كلا الصعودين ترابطاً آلياً ، ليتحول تتبع التعاقب فى الزمن - غير مرة -

إلى تتبع للقيمة . وتحدد القيمة - غير مرة - على أساس من تطويرية ضيقة .

والترتيب التاريخي للأعمال الأدبية هو أول خطوة في العملية الإجرائية للتاريخ الأدبي عند طه حسين . وتتبع حركة التطور في تعاقب هذه الأعمال الأدبية هو الخطوة الثانية . واستخلاص «صورة» من هذه الحركة . تشخص «روح العصر» أو تصور «شخصية» الشاعر هي الخطوة الثالثة . ويتم الحكم بالقيمة على هذا «الروح» . أو على هذه «الشخصية» . نتيجة كل هذه الخطوات مجتمعة . ولذلك يقول طه حسين :

«إن الطريقة المعقولة في دراسة فن الأخطل تقضى بأن نرتب شعره ترتيباً تاريخياً
مراعين أطواره التي مر بها في أسنانه المختلفة .. بمعنى أن ندرس شعر الأخطل في
شبابه . ثم نتابع دراسته بعد أن تقدمت به السن . ثم نواصل هذه الدراسة بعد
أن تم له النضج الفنى .» (٢٨)

هذه «الطريقة المعقولة» لم تتحقق مع الأخطل لصعوبة الترتيب التاريخي لقصائده . ولكنها تحققت «مع المتنبي» لحسن الحظ ؛ ذلك لأن شرح الواحدى للديوان يعتمد - نسبياً - على التعاقب التاريخي لمجموعات القصائد . كما أن ثلاثة من الدراسات السابقة على طه حسين حاولت أن تصل بهذا التعاقب وتتبعه إلى أقصى مأمكها من الدقة^{٢٩} . ولذلك سهل الأمر على طه حسين . مع عدم إنكار اجتهاده الخاص . في تحقيق «تلك الطريقة المعقولة» التي يدرس بها الشاعر عبر «أطواره التي مر بها» .

والحركة في كتاب «مع المتنبي» حركة أفقية مزدوجة . بمعنى أنها تصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة ، أى تصل بين مرآة الفرد ومرآة المجتمع على أساس من التجاور ، لتتبع كليهما على مستوى التعاقب في قصائد الشاعر ، من نقطة للبداية هي «صبا المتنبي» إلى نقطة للنهاية هي مصرع المتنبي . وذلك على أساس «أن ديوان المتنبي إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبي» . (٣٠)

وبقدر ماتنطوى هذه الحركة - في الكتاب - على تتبع للتطور فإنها تصل بين الخط الصاعد للتطور والدرجة المتصاعدة لسلم القيمة في الشعر . وتوحد بين الاثنين لتجعل من نقطة البداية - في الخط الزمني للتطور - أهون درجة في سلم القيمة . وتجعل من نقطة النهاية - في نفس الخط الزماني - أعلى درجة في سلم القيمة .

وتخلق شاعرية المتنبي - في هذا السياق - نتيجة عاملين أساسيين هما البيئة من ناحية والتكوين الفردي للشاعر من ناحية ثانية [ص ٣٢ - ٣٣]. ولكن هذه الشاعرية تتغير وتتطور عبر مراحل متعاقبة متعددة . لتستجيب في كل مرحلة منها إلى مجموعة من العوامل ، ترجع - في النهاية - إلى تغير البيئة وتغير الفرد في علاقته بها . ولذلك ينقسم كتاب «مع المتنبي» إلى عدة أقسام ، توازي المراحل الزمانية والمكانية المتعاقبة في حياة الشاعر ، من الصبا (الكوفة) إلى الشباب (اللاذقية) إلى النضج (حلب) ، ومن النضج إلى التفوق (الفسطاط - شيراز) .

وبداية الحركة هي شعر المتنبي الصبي . وتكشف البداية - كالعادة - عن أدنى درجات القيمة ، أى عن شعر صبيٍّ «مقلد في الفن الشعري» . «طويل اللسان شيئا ما» [ص ٣٥ - ٣٦] . ولكن إذا وصلنا إلى السابعة عشر . أى تصاعدنا بالخط الزمني . اقترب الصبي من مرحلة النضج . ودخل مرحلة الشباب . لتظهر طبيعة الشاعر مواتية «لا تبخل عليه ولا تعتيه . وإنما تمنحه كل ما يريد منها» [ص ٥٠] . وتقرن هذه الطبيعة المواتية بخصلتين فئيتين هما : المطابقة «التي يحبها المتنبي أشد الحب» والمبالغة التي يؤثرها المتنبي لأنه . «قوى الحس . حاد المزاج . عنيف النفس . مندفع بحكم هذا كله إلى الغلو والإسراف» [ص ٥٠ - ٥١] . ولكن تكشف الخصلتان عن كلف الشاعر اليافع بتقليد شعراء القرن الثالث «الذين كلفوا بالبديع وأمعنوا فيه وعنوا منه بالمبالغة عناية خاصة» [ص ٥١] .

وإذا كان شعر المتنبي «نشأ في العراق» [ص ١١٣] فإنه يحاول «أن ينضج في الشام» على مهل . لكن المؤكد أن اتصال الشاعر بالتونسيين - في اللاذقية - أثر في شعره «فوثب من طور إلى طور» [ص ١١٢] . ثم جاءت «الوثبة الثانية» في طبرية عند بدر بن عمار . فأزهر شعر المتنبي «ونما وتضوع نشره في ظل الإخشيدى الشاب» [ص ١٦١] . ويستمر هذا الإزهار أثناء اتصال الشاعر بأبي العشائر - في أنطاكية - ولكن الشعر يصل إلى وثبة أعظم خلال السنوات التسع التي قضاها الشاعر . في حلب . في بلاط سيف الدولة . فينتج المتنبي شعراً «من أجمل الشعر العربي كله وأروع وأحقه بالبقاء» [ص ١٦٩] . وفي هذه السنوات التسع وثب المتنبي بشعره «وثبته الأخيرة التي رفعته إلى الأوج . وضمنت له مكانة بين الفحول من شعراء العرب .. لأنه ملك ناصية الفن حقاً ... وأثبت شخصية قوية واضحة ممتازة عن غيرها ، وأصبح مرآة لنفسه» [ص ١٧٨] .

وعليها أن لانصدق «الوثبة الأخيرة» فهي مجرد حماس لفظي مؤقت من طه حسين ، لأن هذه «الوثبة الأخيرة» أعقبها وثبتان متعاقبتان لشعر المتنبي في الفسطاط وشيراز . وسينسى طه حسين نفسه هذه «الوثبة الأخيرة» - في ظل سيف الدولة - وهو يصعد «مع المتنبي» سلم التطور - في ظل كافور - فيلاحظ أن البيئة المصرية التي اتصل بها المتنبي في الفسطاط ، لم تكن أقل من البيئة الحلبية خصباً . بل كانت أقوى نشاطاً ، وأكثر تأثيراً ، وأقدم تراثاً ، وأوسع مجالاً من البيئة الحلبية . ولذلك لم يكن بدّ للمتنبي من أن يحسب حساب هذه البيئة «وقد ظهر أثر هذا في شعر المتنبي الذي قاله في مصر ؛ فقد ظل الشاعر ملاحظاً نفسه مراقباً فنه . لأبظهر الشعر ولايشده إلا بعد الامتحان والابتلاء والمحص . ولست أغلو إن قلت : إن شعر المتنبي في مصر أقل سقطاً من شعره في حلب ؛ لأن المتنبي فيما يظهر كان يقدر العلماء والمتقنين المصريين أكثر مما كان يقدر العلماء والمثقفين الذين كان يلقاهم في قصر الحمدانيين» [ص ٢٩٠] . والحق أن المتنبي في مصر «وضع على نار هادئة ... فنضجت نفسه نضجاً بطيئاً . ولكنه نضج صحيح . وتعلم كيف يطيل التفكير في الحوادث والخطوب دون أن تشغله الثورة عن التعمق والاستقصاء» [ص ٣٦ - ٣٣٧] .

وإذا تجاوزنا الفسطاط إلى شيراز - عبر بغداد التي استقر بها المتنبي قليلاً بعد فراره من كافور - واجهنا المرحلة الأخيرة من مراحل التطور . بل واجهنا «الوثبة الأخيرة» في سلم التطور لشعر المتنبي ؛ ذلك لأن حياة المتنبي نفسها انتهت بعد مغادرة بلاط عضد الدولة في شيراز . ولقد تجلّت هذه الوثبة الأخيرة في عدة مظاهر . إذ لم يتقن المتنبي وصف الطبيعة في طور من أطوار حياته «كما أتقنه في هذا الطور» . ولم تمتلئ نفس المتنبي بالأمل كما امتلأت به في زمن اتصاله بعضد الدولة . ولقد انعكس هذا الأمل في نشاط واضح «لا نراه حتى في مدحه لسيف الدولة» [ص ٣٦٩] . وتجلّى هذا النشاط في حرية الغناء والتعبير عن الذات ، وتجلّى أخيراً في تحرر الشاعر من القيود التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم في نظم القصيدة :

«وما أتورد في الجهر بأن المتنبي لو أطال الإقامة في فارس والاستمتاع بما كان يستمتع به فيها من الخفض والأمن والتعليم لتغير مذهبه الشعري تغيراً قوياً جداً . ولجاز أن يحدث في الشعر العربي فناً جديداً لم يسبق إليه . ولم يتح لأحد من العرب بعده أن يحدثه ، لأن نبوغه واستعداده لم يتاحا لشاعر عربي من الذين زاروا بعده هذه البلاد» [ص ٣٧٠] .

ولا يعنى هذا كله سوى أن الطبيعة الإجرائية للتاريخ الأدبى تنطوى على معيار للقيمة يحدده قانون التطور . إن النتيجة المتضمنة فى سياق النصوص السابقة هى أن شعر المتنبى « فى ظل سيف الدولة » أعلى من شعره فى ظل التنوخيين وأقوم ، كما أن حكمته وتأمله فى الأحداث « فى ظل كافور » أعلى درجة فى سلم التطور من مدائح سيف الدولة . ولو تواصل خط التطور إلى نهايته الحتمية لوصل شعر المتنبى إلى ذروة أعلى . وأحدث فى الشعر العربى فناً جديداً لم يسبق إليه . ولكن المتنبى - للأسف - ارتحل عن عضد الدولة ولقى مصرعه فى الطريق .

وإذا نقلنا هذا المنظور التطورى من الفرد إلى العصر قلنا : إن العصر العباسى الذى مثله المتنبى ، عندما وصل بشعره إلى « الوتبة الأخيرة » أقوم - أو أقيم - من العصر السابق له ومن العصور الأسيق عليه . ولكن يظل شعر المتنبى نفسه حلقة فى سلسلة من التطور الحتمى ، خصوصاً عندما ينظر طه حسين إلى حكمة المتنبى بوصفها تطوراً يشبه النتيجة لمقدمات تفلسف أبى تمام ، وإرهاصاً يشبه العلة لتطور آخر فى « لزوميات » أبى العلاء . ولكن لو نظرنا إلى العصر العباسى - فى مجمله - من منظور العصر الحديث ، قلنا إن العصر العباسى عصر ممتاز من غير شك ، بالقياس إلى العصور السابقة عليه ، ولكن عصرنا الحديث يظل - من هذا المنظور التطورى - « أشد منه امتيازاً ، وأكثر منه خصباً » ؛ ذلك لأن العصر الحديث قد أوغل فى صعود درجات سلم التطور ، واستجاب للقانون الخارجى للتغير أو التطور على السواء .

٢ - عنصر الثبات فى الأدب :

ولكن التسليم بتغير الأدب وتطوره ، فى علاقته بتغير المجتمعات وتطورها لا بد أن يثير السؤال المهم عن جانب القيمة فى الأدب القديم . ومن ثم التساؤل عن الوجه الآخر للتغير ، أى الثبات . ويمكن القول - من هذه الزاوية - إن قانون التطور يقود إلى مزلق حرج ، عندما يقترن به معيار القيمة اقتراناً مطلقاً ؛ إذ لو افترضنا أن الأدب يتطور ، على نحو يجعل اللاحق أفضل من السابق ، فما الذى يجعل للأدب القديم قيمة ؟ أليس من المنطق أن تختفى قيمته باختفاء عصره ، خصوصاً أنه مرآة لظواهر اجتماعية لانعاشها ، ولمجتمعات تختلف اختلافاً كبيراً عن مجتمعاتنا ؟ وكيف يحدث أننا - نحن العرب المحدثين - لانزال نستجيب لشعر عنترة أو لبيد - مثلاً - مع أن مجتمعاتنا ليس المجتمع القبلى الذى عاش فيه الشاعران ، كما أن تصوراتنا عن

الحياة لانتشبه تصورات هذا المجتمع ؟ هل نستجيب إلى شعرهما أو شعر غيرهما ، لأن تاريخنا الخاص يصل بيننا وبين المجتمعات القديمة التي عاش فيها أمثال هذين الشاعرين ؟ أم أننا نجد . في هذه المجتمعات ، طوراً غير متقدم من أطوار القوى التي تتحكم فينا ، والتي نريد أن نغيرها . والقوى التي نود أن نطورها ؟ أم أن الأمر متصل بمجتمعات طفولية ساذجة نجد المتعة في قراءة شعرها ؛ لأنه مرآة لحياة ساذجة . تعجبنا لأنها تذكر بعالم طفولنا نحن إليه دوماً . معنى أو بآخر ؟ .

إن طه حسين يقترب من شيء مشابه للزاوية التي ينطوي عليها السؤال الأخير ، وذلك عندما يذهب إلى أن الشعر الجاهلي في عمومها ، ينطوي على سذاجة ويسر ، ويرتفع عن التكلف والتعقد . ويصور «طبيعة الإنسان السمحة التي لم تعقدها الفلسفة ، ولم يلح عليها الترف . ولم تخرجها الحضارة عن طورها»^(١٣١) . إن طرفه بن العبد الشاعر الجاهلي - مثلاً - يؤثر فينا . وتعجبنا «فلسفته الشعرية» لا لأنها تمثلنا وإنما «لأنها ساذجة تمثل حياة ساذجة»^(١٣٢) . ومن هذه الزاوية يجد طه حسين في الغزل الأموي شيئاً يجيبه إليه ، ويحمّله على تقديمه . وهو أن هذا الغزل «لم يخلص من السذاجة البدوية ، ولم يبرأ من تأثير الحضارة الجديدة . ففيه من البداوة سذاجة تستخفك وتستصيبك . وفيه من الحضارة طلاء يبعث في نفسك الميل إلى الاستقصاء والاستطلاع . وأنت تجد بعد هذا كله عذوبة ولذة في هذا المزاج الذي يتألف منه الغزل الأموي . والذي يمثل لك هذا الشعب العربي البادى وقد أخذ يتحضر ويترف . ويحسُّ على بداوته كما يحس الحاضرون والمترفون»^(١٣٣) . ويتوقف طه حسين - من نفس الزاوية - لينظر إلى قصيدة للبحترى . في العصر العباسي . فيتحدث عما فيها من نزعة أعرابية فيها شيء من الجفوة «ولكنها جفوة نحبا ونستعذبها . لأنها تصور لنا حياة الصحراء . وما فيها من شعور بهذه الغلظة الساذجة التي تلائم الطبيعة . وقد ضقنا ذرعاً بالحياة الحضارية»^(١٣٤) .

إن الإلحاح على «السذاجة» في الشعر القديم . والربط بين هذه السذاجة واللذة التي نجدها في هذا الشعر . ومن ثم الحديث عن «هذه المعاني الساذجة الحلوة الخلابّة لاشيء إلا لأنها ساذجة»^(١٣٥) قد يمثل حيننا إلى ماضي براء . ورغبة في الفرار من تعقد الحياة المادية الحاضرة . خصوصاً عند ما يؤكد الناقد أننا «ضقنا ذرعاً بالحياة الحضارية» . وقد لا يختلف الحنين إلى الماضي عن النفور من الحاضر - في هذا السياق - من حيث إنها حركة مضادة .

تسير في اتجاه معاكس لاتجاه قانون التطور الذي ألح عليه طه حسين . وأعنى اتجاهها يلح على الثبات والسكون . عندما ينظر إلى تغير الحاضر من منظور يتعاطف مع الماضي . ويجعل العودة إلى الماضي عودة إلى عالم برىء . أكثر نقاء من الحاضر المتغير المعقد . ومن المؤكد أننا سنجد أصدقاء هذه الحركة في كتابات طه حسين . وستوقف عند هذه الأصدقاء في فصل لاحق . ولكن التفات طه حسين - في هذا السياق - إلى هذا «المزاج» الذي يتألف منه الغزل الأموى . أى إلى هذا التجاور بين البداوة والحضارة . إنما هو التفات يؤكد بعداً مغايراً . وأعنى بعداً يتصل بإعجاب ضمنى ينطوى عليه تأمل الجديد الذي ينبثق من القديم . وتأمل عناصر التغير والتطور التي تتجاوز مع عناصر الثبات والسكون . ويتصل هذا الإعجاب الضمنى - تعديداً - بتذكر طه حسين مراحل التطور التي قطعها الأدب العربي . في قلبه من سذاجة البداوة إلى حضارة التحضر . دون أن يفقد هذا الأدب ما يصل لاحقه بسابقه .

ومن الممكن أن يقال . على أساس من هذا البعد المغاير . إن العصور القديمة للأدب العربي تنطوى على قيمة متميزة . بوصفها بعضاً من تاريخنا الخاص . وجانباً من ثقافتنا الممتدة . وأصلاً ثابتاً من أصول أدبنا الحديث الذي لاتنقطع صلته بماضيه . وتشير هذه القيمة الذاتية إلى قانون الثبات . أى إلى ما يصل بين أمسنا ويومنا وغدنا . فتتصل بهذا الأصل الداخلى الذى يحفظ علينا وحدتنا المتميزة . كجاعة بشرية . لا ينفصل أدب حاضرها عن أدب ماضيها . رغم اختلاف الأزمنة وتغاير أطوار المجتمعات .

ومن المؤكد - عند طه حسين - أن القانون الداخلى للثبات هو الذى ضمن بقاء الأدب العربي هذه القرون الطوال في الماضي . وهو الذى سيضمن له بقاءه في الحاضر والمستقبل ؛ ذلك لأنه قانون مرتبط بضرورة داخلية . تحفظ للعرب . كجاعة بشرية . ومن تم لأدبها . وحدة باقية تواجه عناصر التغير وتوازن مع حركة التطور ؛ ولذلك تظل الصلة بين الأدب العربي القديم والأجيال العربية المعاصرة قائمة متينة خصبة «كالصلة التي كانت بين الأدب العربي وبين الأمة العربية أيام المتنبي وأبي العلاء»^(٣٦) .

إن هذا القانون - فيما يرى طه حسين - يؤكد طابعاً «تقليدياً» لأدبنا العربي «لم يخلص منه قط . ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر» . ويتجلى هذا الطابع التقليدى عندما يقول طه حسين :

«إن مذهبنا في تصور الأشياء وتقديرها في أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور

والأقطار والظروف . ولكن مذهبنا في تصوير هذه الأشياء - مها يختلف -
فسينتهي دائما عند طائفة من الأصول التقليدية لاسيلا إلى التحول عنها .^(٣٧)

قد تتصل هذه «الأصول التقليدية» بطبيعة اللغة العربية نفسها ، أو بالقرآن الكريم
والذي اقتضى ثبات هذه الأصول ، وقد تقترن بالمحافظة «التي يمتاز بها الجيل العربي بين
الأجيال» ، أو تتجلى في «عمود الشعر» الذي حرص عليه القدماء أشد الحرص ، لكنها
أصول قوية شديدة القوة ، مستمرة على الزمن ، فهي التي «ضمنت بقاء الأدب العربي هذه
القرون الطوال ، وهي التي ستضمن بقاءه ماشاء الله له أن يبقى» .^(٣٨)

ولكن هل نتجاوب - نحن العرب المحدثين - مع الأدب العربي القديم على أساس من
هذه «الأصول التقليدية» التي تتصل بتصوير الأشياء أكثر مما تتصل بتصورها ؟ ولماذا
لا تتجاوز قيمة الأدب العربي القديم هذه الأصول المتصلة باللغة - أو بعمود الشعر - إلى شيء
مشترك يتصل بتصوير الأشياء لا بتصويرها ؟ إن القانون الداخلي للثبات يمكن أن يتجاوز
«التصوير» إلى «التصور» . كما يمكن أن يجمع بينهما ليصل بين تصوراتنا عن الأشياء
وتصورات القدماء عنها ، فيربط - من ثم - بين مشاعرنا ومشاعرهم . وأفكارنا وأفكارهم .
مثلا يربط بين طرائقنا في التصوير وطرائقهم . ويؤكد طه حسين - في هذا السياق - أننا مازلنا
نتصل بالقدماء على أساس من التصور والشعور . و«مانزال نشارك القدماء فيما شعروا وفيما
أحسوا . لا يفرق بيننا وبينهم إلا هذا التطور الذي لا بد منه للأحياء»^(٣٩) . وما يزال الشعر
العربي القديم يصور جوانب متحدة «تهز قلوب الناس من حيث هم ناس . لامن حيث هم
بغداديون أو مصريون . ولا من حيث إنهم من أهل القرن الثاني أو الرابع عشر
للهجرة» .^(٤٠)

ومن الممكن أن نقول . دون أن نتباعد عن تفكير طه حسين . إن الشعر العربي القديم
يطلو على مستويين متعارضين للقيمة . مستوى يرتبط بالجانب المتغير من التطور ؛ ومستوى
يرتبط بالجانب الساكن من الثبات . المستوى الأول نسبي يتغير بتغير العصر . والمستوى الثاني
مطلق يبقى ثابتا لا يتغير رغم تغير العصر . لكن العلاقة بين هذين المستويين وبين قانوني التطور
والثبات أكثر تعقدا مما تبدو ؛ ذلك لأن عناصر التطور قد تنطوي - مثل عناصر الثبات - على
النسبي والمطلق في الوقت نفسه . وليس هناك ما يمنع من أن يتحول جانب من التغير فيغدو

بعض عناصر الثبات ، أو ترسخ بعض معطيات التطور لتصبح مكونات للمستوى المطلق من القيمة . وليست عناصر الثبات نفسها ذات طبيعة نهائية ، فبعضها يغدو عنصراً عارضاً ، يخفى شيئاً فشيئاً مع التطور ، وبعضها الآخر يمكن أن يتفاعل معه ، فيستمد منه مزيداً من القوة .

قد لا نجد توضيحاً حاسماً - عند طه حسين - لهذه الأبعاد المعقدة من العلاقة بين مستويي القيمة وقانوني الثبات والتغير ؛ إذ إنه يضع عناصر الثبات والتطور ، كالعادة ، في علاقة تجاوز هينة ، ويركز على طرف دون آخر حسب سياق الحركة في صيغة المجاورة . ولكننا نجد عنده ، وهذا هو المهم ، تسليماً واضحاً بأن الأدب العربي القديم ، خصوصاً الشعر الغنائي ، ينطوي على جانبيين متجاورين ، يبدو كل منهما وكأنه يوازي قانوناً من قانوني الثبات والتغير . أما الجانب الأول فيقتصر على النسبي والمتغير فحسب ، وترتبط قيمته النسبية بتصوير عصره ؛ فهو مرآة لعواطف الشاعر ومعاصريه ، ممثل لما يحسه الشاعر أو قومه وما يشعرون به ، ولكنه لا يتجاوز - في تمثيله - الحدود الزمانية للعصر الذي عاش فيه الشاعر ، ولا يتجاوز الحدود المكانية للمجتمع الذي يتوجه إليه . ويفقد هذا الجانب قيمته ، كأدب ، بمجرد أن يتغير المجتمع وتتغير عواطف البشر وتصوراتهم بفاعلية التطور ، فلا يبقى له سوى أهمية الوثيقة التاريخية . أعنى الوثيقة التي قد يفيد منها المؤرخ ، لكن دون أن يهتزلها الناقد أو القارئ ، في أي عصر مغاير ، أو أي مجتمع مختلف . ولذلك لا ينبغي للمؤرخ أن يتخذ ذوقه العصري معياراً للجودة والرداءة في هذا الجانب ، بل ينبغي أن يعتمد على « ذوق العصر الذي عاش فيه الشاعر » ، لأن هذا الجانب - في النهاية - يصور عواطف « ليست متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة » . والإحسان أو الإجابة فيه إحسان بالقياس إلى العصر الذي قيل فيه ، والناس الذين سمعوه ، « فإذا تغير الزمان واستحال الذوق ، فليس بالإحسان ولا بالإجابة ، وربما كان أدنى إلى الثثرة ولغو الكلام »^(٤١) .

إن هذا الجانب من الأدب العربي القديم - بعبارة أخرى - جانب نسبي ، لا انعكس مرآته سوى تصورات مرحلتها وعواطف شاعرها ، دون أن تتجاوزهما إلى شيء أبقى منهما ، ودون أن تصل - في تصويرها - إلى العمق الذي يتجاوز المتغير ليقترن بالثابت . ومن الواضح أن أفكار الناس وعواطفهم - عند هذا المستوى النسبي - ليست متحدة ، فما كان يحبه أهل بغداد في القرن الثاني للهجرة - مثلاً - لا يتصل بنا بالضرورة « فليس غريباً أن يستعذبوا من الشعر ما لا نستعذب ، وأن يفتنوا منه بما نقرؤه نحن غير مكترئين »^(٤٢) .

أما الجانب الثاني من الأدب العربي القديم فيتجاوز السببي المتغير إلى الثابت المطلق . أعنى أنه يتجاوز - في قيمته - تصوير العصر أو الشاعر ليصبح مصوراً لشيء ثابت في كل العصور وفي كل النفوس . فهو - من هذا المستوى - يصور عواطف متحدة . على اختلاف الأزمنة والأمكنة . ويمثل تصورات تصل بين العرب « من حيث إنهم ناس » لا من حيث هم جاهليون أو أمويون . ويقدر ما يفيد المؤرخ من هذا الجانب ؛ لأنه يظل مصوراً لعصره . يجد فيه الناقد الأدبي قيمة أدبية ثابتة . ونوعاً من « الجمال المشترك » . مثلما نجد فيه - نحن المعاصرين - هزة شعر معها أن هذا الجانب يخاطبنا مثلما خاطب عصره . وأنه يصور عواطف متحدة على اختلاف الأزمنة والأمكنة . وقد تنطوي مرآة الأدب . في هذا الجانب . على المتغير والنسي . ولكنها تجاور بينهما وبين الثابت والمطلق . لتغدو - في النهاية - مرآة صافية صادقة . لكل نفس ، ولكل عصر ؛ لأنها « مرآة النفس حقا . والصورة الصحيحة الجلية للعواطف والشعور »^(٤٣) .

إن ثنائية القيمة - على هذا النحو - تجعل من الأدب العربي أدباً قديماً وحديثاً . مثلما تجعل منه أدباً يصلنا بالقدماء ويفصلنا عنهم في آن . أعنى أن المستوى الثابت المطلق من قيمة هذا الأدب يجعل منه - رغم قدمه - أدباً حياً . يخاطبنا . ويصور عواطفنا . ويمثل بعض تصوراتنا . مثلما صور عواطف القدماء ومثل بعض تصوراتهم . ولذلك يغدو هذا المستوى مصدر اتصال بين الحاضر والماضي ومصدر وحدة بيننا وبين القدماء . رغم تباين عصورهم ومجتمعاتهم . ويقدر ما يفصل المستوى النسبي المتغير من قيمة هذا الأدب بيننا وبين القدماء . ويميز بين عصرنا وعصرهم يدفعنا إلى أن لانقدس القديم على إطلاقه . بل نطرح بعضه ونبقى على بعضه الآخر . ونرفع من شأن الذي نبقى على حساب هذا الذي نطرح . فلا نؤثر إلا ما نراه متجاوياً مع عصرنا . قابلاً لمخاطبة مشاعرنا ، قادراً على المساهمة في تطورنا .

ويقدر ما يدفعنا الوعى بهذه الثنائية إلى أن نتنكر - على المستوى النقدي - للأدب الذي لا يتجاوب مع حياتنا . يدفعنا إلى أن نبتكر أدبنا الخاص . وأن نعيش عصرنا . دون أن نقطع الصلة بيننا وبين العصور السابقة . ودون أن يتنكر الحاضر للماضي . بل يغدو الحاضر نفسه . وكأنه قوة دفع للماضي تمنحه بقدر ماتأخذ منه . وتعيش عليه بقدر ماتعيش به . وبذلك يتحول مستويا القيمة إلى أساس للتمييز بين أدب قديم حى وأدب قديم ميت . وذلك على أساس أن الأدب الخصب حقا :

« هو الذى يملك حين تقرأه ... لأنه يلهمك ما لم تشتمل عليه النصوص . ويعبرك من خصبه ... وينطلق كما أنطق القدماء . ولا يستقر في قلبك حتى يتصور في صورة قلبك . أو يَصوِّر قلبك في صورته . وإذا أنت تعيده على الناس فتلقبه إليهم في شكل جديد يلائم حياتهم التي يحياها . وعواطفهم التي تنور في قلوبهم . وعواطفهم التي تضطرب في عقولهم . هذا هو الأدب الحى القادر على البقاء ومناهضة الأيام . فأما ذلك الأدب الذى ينتهى أثره عند قراءته . فقد تكون له قيمته . وقد يكون له غناؤه . ولكنه أدب موقوت يموت حين ينتهى العصر الذى نشأ فيه » (٤٤).

ومها يكن من أمر المستوى النسبي المتغير من القيمة فإن المستوى الثابت المطلق منها هو الذى يجعل من الأدب العربى - في مجمله - كائناً حياً . « أشبه شىء بالشجرة العظيمة التي ثبتت جذورها وامتدت في أعماق الأرض . والتي ارتفعت غصونها وانتشرت في أجواز السماء . والتي مضت عليها القرون والقرون . ومازال ماء الحياة فيها غزيراً ، يجرى في أصلها الثابت في الأرض . وفي فروعها الشاهقة في السماء » (٤٥) . كما أن هذا المستوى هو الذى يؤكد « أن الشعر القديم ليس كله ميتاً . وإنما هناك شعر قديم مازال يتفرق فيه ماء الحياة » (٤٦) .

هذا الجانب الحى من الأدب العربى ينطوى على « الجمال الفنى الذى أَرْضَى الناس وأمتهم قروناً طويلاً وسيرضيمهم ويمتعهم قروناً طويلاً أخرى » (٤٧) . ولذلك فهو لن يفقد هذا الجمال الفنى « مهما تغير الظروف وتعاقد الأيام » (٤٨) . إن فيه تصويراً « صادقاً خالداً على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف » (٤٩) . كما أن « فيه هذه المعاني التي تتشوق على استحسانها العصور المتباعدة والأجيال المتباينة » (٥٠) .

ولذلك يؤكد طه حسين أن تأثر لبيد . الشاعر الجاهلى . بالعواطف المختلفة « ليس مقصوداً عليه ولا على معاصريه الذين كانوا يفهمون عنه ويفهم عنهم . بل هو يتجاوزهم ويتجاوزهم إلينا نحن . وإن بعد بينه وبيننا العهد وطال بينه وبيننا الزمان » ، وماذاك إلا لأن لبيداً يلجأ إلى « التصوير القوى المؤثر » الذى يؤثر « في عقلك وحسك وشعورك معاً » (٥١) .

كما أن الغزل العذرى . لشعراء البادية في نجد . هو « مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب » (٥٢) . ولذلك فإنه يتصل بنا على نحو تتحول فيه أسماء ليلي ولبنى

ونسبة إلى رموز هذا « المثل الأعلى في الجمال والحب واللين والرقّة والدعة وغير ذلك . من هذه الحصان التي يتفناها الغزلون في كل الأوقات »^(٥٣) .

وقد يحتوى شعر أبي نواس على « هذه المعاني الكثيرة التي كانت تعجب القدماء وتفتن بقاد منهم ثم أصبحت لا تعجبنا . أو لا تفتننا على أقل تقدير »^(٥٤) . ولكن في شعر أبي نواس - مع ذلك - « هذه المعاني التي أعجبت القدماء وفتنتهم . وما زالت تعجبنا وتفتننا ؛ لأنها دامت ذوق القدماء وحياتهم . وما زالت تلائم ذوقنا وحياتنا »^(٥٥) والبحترى مثل أبي نواس كان له شعره الزائل المتغير . ولكن له - أيضا - الشعر الخالد الذي « يؤثر في النفوس لأنه لا يمسه نفس البحرى وحده . بل هو يمسه النفس الإنسانية في جميع العصور »^(٥٦)

وإذا كان البحرى « قد تجاوز العصر الذي كان يعيش فيه . وعبر عن معاني إنسانية روعة . يحسها الناس في كل وقت . وفي جميع الظروف »^(٥٧) فالأمر نفسه يقال عن أبي تمام - حتى قد سبق عصره - وربما كان شأنه في ذلك شأن شاعرين آخرين هما عنوان النبوغ الأدبي في الشعر . وهما المتى وأبو العلاء »^(٥٨)

٣ - وحدة التراث الإنساني :

إن مثل هذه الأفكار عن القيمة الأدبية . بمستويها النسبي والمطلق . قد تحل مشكلة العلاقة بين الماضي والحاضر . من منظور التراث العربي . فتؤكد للأدب العربي القديم أهميته . على أساس من قانون الثبات . أو استقرار الماضي في الحاضر من ناحية . وعلى أساس من القيمة المطلقة التي تصل بين هذا الأدب القديم والعرب المحدثين من ناحية أخرى .

ولكن ماذا عن التراث الأدبي غير العربي ؟ هل تنطبق هذه الثنائية - في القيمة - على الأدب اليوناني القديم . أو على غيره من الآداب التي تسبق الأدب العربي ؟ وما الصلة بين هذه الآداب التي تعبر عن عصور مغايرة وأجناس متباينة . ومجتمعات مختلفة ؟ وماذا عن الأدب الأوروبي الحديث ؟ هل يجد المصري متعة في قراءة فولتير وروسو وبودلير وغيرهم ؟ ولماذا يستحق الأدب الفرنسي الحديث . أو المعاصر . أو غيره من الآداب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة . عناء الفهم والترجمة والتقديم ؟ هل يرجع الأمر - في حالة الآداب الأوروبية الحديثة - إلى ما ذكره ابن خلدون عن ميل المغلوب إلى تقليد الغالب . ومن ثم إعجاب الأمم

المتطلعة إلى التقدم بآداب الأمم المتقدمة . وهل يرجع الأمر - في حالة الآداب الأوروبية القديمة أو غيرها - إلى نفس الثنائية في القيمة . ومن ثم التمييز بين النسبي والمطلق ؟ أم بتجاوز الأمر ذلك كله إلى وحدة ثقافية تصل الأدب العربي - في مصر بوجه خاص - بثقافة البحر الأبيض المتوسط فتجعل من هذا الأدب متصلاً بآداب هذا البحر متأثراً بها ومؤثراً فيها ؟ إن مثل هذه الأسئلة كانت مطروحة على طه حسين . وظلت تشغله طوال عمله الأدبي . لقد أنهى رسالته التي قدمها إلى السوربون (١٩١٧) - عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية - بقوله :

« إلى أعتقد منتهى اليقين أن تأثير أوروبا . وفي مقدمتها فرنسا . سيعيد إلى الذهن
المصرى كل قوته وخصبه »^(٥٩)

وحاول . بمجرد عودته من باريس . أن يصل بين ثقافة أوروبا . وفي مقدمتها فرنسا . والثقافة العربية لقرائه . فكانت كتاباته عن « الظاهرة الدينية عند اليونان » (١٩١٩) مقدمة لترجمة « صحف مختارة من الشعر المثلثي عند اليونان » (١٩٢٠) . وكانت ترجمة « نظام الأيبينين » (١٩٢١) مقدمة للكتابة عن « قادة الفكر » (١٩٢٥) . وكان التقابل بين « حديث الأربعاء » و « حديث الأحد » - في جريدة السياسة - تقابلاً بين الحديث عن المسرح الفرنسي المعاصر - بوجه خاص . والحديث عن الشعر العربي القديم . وهو نفس التقابل الذي فرص الموازنة بين « شعرائنا المحدثين » من أمثال شوقي وحافظ و « شعراء الفريجة » من أمثال بودلير وسولي بريدوم .

قد يؤمن طه حسين أن « الدوق الغربي مخالف من وجوه كثيرة لذوقنا الحديث على تغيره وتطوره »^(٦٠) . وقد بحث عن ملامح خاصة للثقافة العربية . أو ملامح خاصة للروح الأدبي في مصر^(٦١) . ولكنه يعلم بثقافة « مصرية إنسانية » أي ثقافة « قادرة على أن تغزو قلوب الناس وعقولهم . وتخرجهم من الظلمة إلى النور . وقادرة على أن تتيح لهم من اللذة والمتاع مما يجدونه أو لا يجدونه في ثقافتهم الخاصة »^(٦٢) .

وقد يكون السبيل إلى هذه الثقافة « الإنسانية » التقريب بين أدب الشرق وأدب الغرب . ووصل العرب المحدثين بفكر العرب الأوربي . على أساس أن هذا الفكر هو الذي سيعيد إلى الذهن المصرى - ومن ثم الذهن العربي - « كل قوته وخصبه » . ولكن كيف يمكن

٤٠. مخالفة في الذوق والمغايرة في المكونات ؟ وكيف يمكن تجاوز خصوصية « الثقافة القومية »
 بعمومية . الثقافة الإنسانية « ؟ لابد من صلة تُجاوِز بين الأثنين . وأساس فكري يضم
 جميعهم . فيصل العام بالخاص . ويربط المتباين بالمتشابه . بحيث ترتدُّ العلاقة بين الآداب
 نغمة والعالمية إلى أساس « إنساني » واحد . وأغنى أساساً يؤكد التماثل الجذري بين الآداب
 جميعها . لتدو آداب العالم - قديمها وحديثها . شرقها وغربها - وكأنها وحدة واحدة . تصدر
 من عقل كلي واحد . لأنها تصدر عن إنسانية متحدة . تتماثل رغم اختلاف فروعها . وتتشابه
 مع تبيين أحاسيسها ولغاتها .

ويرجع طه حسين - عند هذا المستوى - إلى ابن خلدون مرة أخرى ، بعد أن يفسره
 لصالح برعة إنسانية متميزة فيقول . إن ابن خلدون اكتشف قانونين يتعارضان - دائماً -
 في كل المجتمعات . وهما « قانون التباين » و « قانون التشابه » . وإذا كان أول هذين القانونين
 يؤكد عدم التماثل المطلق بين المجتمعات . فإن ثانيهما يؤكد وحدة الظواهر الاجتماعية . فيؤكد
 - المجتمعات البشرية تشابه « على أساس من « الوحدة العقلية للجنس البشري » . هذه
 وحدة عقلية تؤكد - بدورها - عدم وجود فارق جذري « بين روحين بشريين » . مثلاً
 تؤكد إمكانية التشابه بين المجتمعات المتباينة . وإمكانية انتمائها إلى عائلة إنسانية متحدة .^(٦٣)
 حينئذ - أن تدرس هذين القانونين ونفهمهما أحسن مما فهمهما ابن خلدون . حين نقرأ
 تاريخ . وحين نحاول تفسير الأدب ونقده . فنذكر أن الناس جميعاً مختلفون على أساس من
 قلوب انشائهم فتحتمل آدابهم . ولكنهم يظنون متشابهين « مهما تختلف أزمتهن وأمكنتهن »^(٦٤)
 فتتشبه آدابهم . وتتجاوب على أساس من عصر إنساني واحد ، يرد البشر جميعاً إلى هذه
 الوحدة العقلية .

وإذا كان قانون التشابه يؤكد « أن الحياة الإنسانية تتشابه وتتقارب . مهما تختلف ظروفها
 ومهما يتنوع ما يختلف عليها من الخطوب »^(٦٥) فإن « الوحدة العقلية للجنس البشري » تتحول
 لتصبح أساساً للتقارب بين الثقافات . ومبرراً لإلغاء الهوة بين أمم متحلفة وأخرى متقدمة . مما
 يعنى تخاوب « العقل الشرقى » و « العقل الغربى » في وحدة واحدة . واتصال آداب مصر
 الشهيرة - أو الآداب العربية الحديثة بوجه عام - بآداب أوروبا « المتقدمة » . قديمها
 وحديثها . على أساس من هذه الوحدة العقلية للجنس البشري . وكل شيء يدل - فيما يقول

طه حسين - على أنه ليس هناك عقل أوربي يمتاز عن العقل الشرقى الذى يعيش فى مصر ، وما جاورها من بلاد الشرق القريب :

«وإما هو عقل واحد . تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثاراً متباينة متضادة . ولكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف» (٦٦).

والأدب - تحديداً ، من هذا المنظور - مصدر صلة قوية بين الشعوب والأجناس ، مهما تختلف عصوره وبيئاته ؛ ذلك لأنه صادر عن هذه الوحدة العقلية للجنس البشرى من ناحية ، ومصوراً لها من ناحية أخرى . يصدر عنها كما تصدر التجليات المختلفة عن أصل واحد ، ويقود إليها كما تقود الصور المتغايرة ، فى زوايا انعكاسها ، إلى أصلها المتحد الذى تعكسه . ولذلك تظل الآداب المختلفة موجهة إلى الناس جميعاً ، أياً كانت اللغات أو الأجناس أو المجتمعات . وليس تغاير اللغات ، أو الموضوعات ، أو صور المجتمعات التى تعكسها الآداب المختلفة سوى تجليات متعددة ، ترتبط بقانون التباين . ولكن تحت هذه التجليات ، وفى داخلها ، تكمن هذه الوحدة الواحدة التى ترد التباين إلى التشابه ، فتصل بين آداب العرب وآداب غيرهم ، وتصل بين أدب الشرق وأدب الغرب ، مثلما تصل بين أدب الماضى وأدب الحاضر ، فتجعل الأدب - فى النهاية - «ظاهرة إنسانية» (٦٧).

إن الأدب الجدير بهذا الاسم يصدر عن «الإنسان» ليغدو «متاع الإنسانية كلها» . ولو أنك نظرت فى آداب القدماء والمحدثين لرأيت منها طائفة «لا يمكن أن توصف بأنها آداب عصر من العصور . أو بيئة من البيئات ، أو جيل من الأجيال ، وإنما هى آداب العصور كلها والبيئات كلها» (٦٨) . قد توجد حوائل تتصل بدرجات التطور ، وحواجز ترجع إلى التعليم ، وعوائق ترجع إلى الخلافات السياسية ، ولكن كل هذه الحوائل والحواجز والعوائق تختفى عندما يرتفع البشر إلى مستوى الوحدة الكلية للإنسانية ، ويتوفر القدر الصالح من التعليم ، ويعد الناس جميعاً لتذوق الآداب المختلفة .

وليس ضرورياً - والأمر كذلك - «أن تكون رومانيا أو يونانيا أو فرنسية أو إنجليزية أو ألمانية ، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته . وإنما يكفى ... أن يكون لك حظ من ثقافة وفهم وذوق ، لتقرأ وتلد وتستمع» (٦٩) . وليس ضرورياً - بالقدر نفسه - أن تكون عربياً أو فارسياً لتجد اللذة عند

أبي نواس أو الحيام أو أبي العلاء . إن الآداب أشبه بالديانات تؤثر في أُمم متعددة . وتصل بين أجناس شتى ومجتمعات مختلفة . على أساس من جوهر مشترك . بل إن الديانات نفسها تشبه الآداب . في راوية هذه الوحدة الواحدة ؛ ذلك لأن الجانب الأدبي من الكتب المقدسة يتوجه إلى الناس جميعاً . فيؤثر في الناس جميعاً :

« وليس من الضروري ولا من المحتوم . أن تكون خبيراً . أو قسيساً . أو شيخاً من شيوخ الأزهر . لتقرأ في التوراة أو الإنجيل أو القرآن . وإنما يكفي أن تكون إنساناً متفقاً له حظ من الفهم والذوق الفني لتقرأ في هذه الكتب المقدسة . ولتجد في هذه القراءة لذة ومنعة وجمالاً . بل ليس من الضروري ولا من المحتوم أن تقرأ هذه الكتب المقدسة . مدفوعاً إلى القراءة فيها بهذا الشعور الديني ... بل نستطيع أن ننظر في هذه الكتب نظرة عصبية منتجة . وإن لم تكن مؤمناً ولا دياناً . فلي هذه الكتب جمال في ... يتحدث إلى العقل الإنساني وإلى القلب الإنساني أحاديث تلامم ما اكتشفها من الأطوار المختلفة والظروف المتباينة »^(٧٠)

صحيح أن طبيعة الحياة الإنسانية قد أتاحت للناس أن يخصصوا العام فيطبعوه طابعهم . ولكن هذه الطبيعة نفسها تتيح لهم أن يعمموا الخاص فيجعلوه شركة بين الأمم جميعاً . وقد يقال إن الفن - مثل الأدب - شخصي متأثر بمنتجاته مصور لنفسه ومزاجه . وطني متأثر ببيئته مصور لمجتمعه وخصاله . ولكن الفن لا يكاد يظهر حتى يكتسب من وجوده صفة عامة . تصل بينه وبين الناس جميعاً وتقرنه إلى نفوس الناس جميعاً :

« هذا المثال المصري وطني خالص ممثل للطبيعة المصرية والذوق المصري . ولكنه لا يكاد يظهر في ضوء الشمس حتى يعجب المثقفين جميعاً ويتصل بنفوسهم . وهذا اللون من ألوان الموسيقى ألماني أو فرنسي يصور فاجركما يصور ألمانيا ويصور برليور كما يصور فرنسا ولكنه لا يكاد يوقع حتى يهز قلوب المثقفين جميعاً ويتصل بأذواقهم . فليست الثقافة وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة . ولكنها وطنية إنسانية معا »^(٧١)

وتلتقي الآداب المختلفة مع العنود - من هذا المنظور - ليجمع بينها قانون التشابه . على أساس من صفة « الإنسانية » التي يمكن أن تتجاوز - بدورها - مع صفة « الوطنية » . ولكن صفة « الإنسانية » تؤكد - في هذا السياق - وحدة كلية واحدة . ذات كيان ثابت . تكمن

خلف كل مظاهر الحضارة البشرية المتنوعة ، وحقها المتعاقبة وبيئاتها المتباينة . قد تمر هذه الوحدة الكلية بمراحل للتغير أو التطور ، وقد تتجلى من خلال قادة للفكر ، يقودون الإنسانية في مرحلة بعينها ، أو في بيئة محددة ، وقد تكتسب هذه الوحدة خصوصية تميزها في مجتمع عن غيره ، ولكن هذه الوحدة الكلية تظل ثابتة ، ثبات العلة الأولى ، فتؤكد التشابه بين الثقافات وتدعم المماثل بين الآداب والفنون .

ويبدو الجانب الجمالي من هذه الوحدة الكلية مقترنا بقيمة مطلقة . تتجاوز النسبي . وتتعالى على الخاص ؛ فنصل بين الآداب المختلفة من حيث هي مظاهر متعددة للجمال مطلق . أو «جمال مشترك» . وتصل بين الآداب والناس جميعاً على أساس من وحدة «عقل إنساني» و«قلب إنساني» يستجيب لهذا الجمال المطلق . رغم مظاهره المتعددة . هذه القيمة المطلقة هي مصدر ما في الآداب من حياة «لا يمكن أن يبلغها الفناء» . وهي مصدر ما في الآداب من وحدة تصل بين الناس جميعاً . رغم اختلاف العصور والأجناس . والأدب الذي ينطوي على هذه القيمة «موجه إلى الناس جميعاً مؤثر في الناس جميعاً» . لأنه مظهر «من مظاهر الجمال الذي تلمح إليه الإنسانية كلها» . وهو بهذا «صلة قوية بين الشعوب والأجناس مهما تختلف عصورها وبيئاتها» .^(٧٣)

وعندما تتجاوز القيمة الجمالية المطلقة للآداب مع الوحدة الكلية للإنسانية . يبدو الجوهر الثابت للآداب معاً . وتتحول «الوحدة العقلية للجنس البشري» إلى ما يشبه أن يكون عقلاً سرمدياً . لا يمكن أن توجد الإنسانية دونه . ولأن هذا العقل يتميز بدرجة بالغة من التجريد عند طه حسين . فإنه يتجرد عن القوميات . ويتعالى على خصوصية المجتمعات . وإن تبدت تجلياته من خلالها . إنه كامن وراء كل أشكال الإبداع المختلفة . وكل أشكال الفكر المتغيرة . وكل الظواهر الاجتماعية المتباينة . ويحتفظ لنفسه بجوهر ثابت . يتأني على التغير . ويقاوم التبدل . فيظل خالداً خلود الروح التي لا تتغير أو تفتي بفناء الجسد أو تغيره .

ومع ذلك فإن الجوهر الثابت لهذا العقل السرمدى . فيما يفهمه طه حسين . جوهر متحيز بمعنى من المعاني . إنه لا يبسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة . ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأهم متميزة . إنه عقل غربي بالدرجة الأولى . يبدأ اكتماله في اليونان . ويتحرك مع الرومان . ويؤحد بين الشرق والغرب على يد الإسكندر وقيصير .

باسم اليونان مرة وباسم الرومان أخرى . ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليولد من جديد مع الهبة الأوروبية . ولكن لتتركز بؤرته في فرنسا . وإن غمر شعاعه إنجلترا وألمانيا . ولذلك إنسانية هذا العقل إنسانية محصورة . بمعنى من المعاني . أعنى أنها إنسانية تستمد كيانها من مركزية أوروبية محددة . ومن منظور أوروبي متميز . يكاد ينحصر في غرب أوروبا . بل لا يكاد يتجاوز فرنسا ، إن شئنا التحديد الحسن^(٧٣) . ولكن هذه «الإنسانية» تسعى - مع ذلك - لأن تتسم بدرجة من التجريد والتعميم ، تصل - وهذا هو المهم - بين «العقل المصري» وهذا العقل السرمدي الأوروبي السمات ، فتصل - من ثم - بين الآداب العربية وآداب أوروبا ، وذلك ليتجاوب العالم المتقدم مع العالم المتخلف ، أو العكس . وتلحق آداب الأخير بركاب الأول في إنسانية واحدة . من منظور الأول بالقطع .

ويقدر ما يُعَدَّى هذا التجريد والتعميم الأمل في لحاق المتخلف بالمتقدم . فإنه يخلق للمتخلف «مثلاً أعلى» لا يختلف - في جوهره - عن «المثل الأعلى» . للمتقدم . ويقدر ما يتعزى هذا الفهم بإسهام عربي قديم . في هذه الوحدة الكلية للإنسانية . أى بإسهام عربي قديم «في تكوين التراث الإنساني الخالد» . فإنه يثير الحماس في إمكانية العودة الفاعلة في هذه الوحدة الكلية . وإمكانية السعي المجدد في ركاها الذي يبدأ من أئينا لينتهي في باريس . والسبيل إلى ذلك هو المشاركة في ثقافة المتقدم . والأخذ بحظ منها على أمل الإسهام فيها :

وعلى الأمة العربية عامة والأمة المصرية خاصة أن تنهض في نصيبها من هذا العيب الخطير . وسيلها إلى ذلك أن تنمى ثقافتها . وأن تمثل ما عند غيرها من الثقافة . وأن تنشر المعرفة والحضارة من حولها ما وجدت إلى ذلك سبيلاً . فلا ينهى لها أن تكفى بما عندها ... وإنما ينبغي أن تكون أمة إنسانية بأوسع معاني هذه الكلمة وأعماقها . فتأخذ من الإنسانية كلها وتعطى الإنسانية كلها . وتؤدي بذلك ما فرض عليها من الحق - فتصبح مؤثرة في غيرها ومؤثرة بغيرها^(٧٤) .

ويزيد من إغراء الانتماء إلى هذه الوحدة الكلية للإنسانية ارتباطها بمواطن التقدم . وما يمكن أن يخلع عليها من صفات للكمال . ولقد تجلّى الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية . أو لهذا العقل السرمدي الأوروبي السمات ، عند اليونان ، فاكسب إنتاجها - في الفن والأدب والفكر - صفة الخلود . رسد تجلّى هذا العقل السرمدي بدرجات متفاوتة . للرومان والعرب ، ولكنه استعاد كماله الأول في الحضارة الأوروبية . وعندما وصل بين إبداعها وإبداع

اليونان ، وصل بين ماضيه وحاضره ، وربط بين الشرق والغرب ، على أساس من جوهره الثابت ، الذى يرد التباين إلى تشابه ، ويرد التعدد إلى وحدة . ولذلك كانت النهضة الحديثة فى أوروبا ، فى معظم أمرها ، أثراً من آثار اليونان :

« فإذا كانت مصر نحاول - وهذا حق عليها - أن نتعرف أصول هذه النهضة وتتمهمها . لتختار منها ما يوافق طبيعتها ويلائم مزاجها . فليس لها إلى ذلك من سبيل إلا درس تاريخ اليونان والرومان . فإنك لا تتناول بالبحث التاريخى أصلاً من أصول النهضة الأوروبية إلا اضطررت إلى أن ترجع به إلى هاتين الأمتين . لا أذكر العلم والفن . لما أظن من الناس من يكرأها يونانيان قبل كل شىء »^(٧٥)

لقد نشأت الحضارة اليونانية - تخصيصاً - « لتسلك بالإنسانية سبيلاً جديدة »^(٧٦) وكان الأدب اليونانى - ولا يزال - « أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل الجمال »^(٧٧) . ولقد بلغ الشعر اليونانى هذه المكانة لأنه « تعمق فى البحث عن العواطف الإنسانية ، حتى اهتدى إلى دقائقها ، وارتقى فى تشخيص هذه العواطف وتمثيلها ، حتى بلغ من العظمة حداً ربما لم يبلغه الشعر الحديث »^(٧٨) . أما الشعر القصصى اليونانى فقد « كان مستودع المثل الأعلى فى الأخلاق والحياة الإنسانية »^(٧٩) . وإذا كان هوميروس يمثل بداية الشعر اليونانى فإن هذه البداية لم تؤثر فى اليونان فحسب « بل أثرت فى الرومان وأثرت فى العرب . وأثرت فى الإنسانية القديمة والمتوسطة . وهى تؤثر فى الإنسانية الحديثة . وستؤثر فيها إلى ما شاء الله » . ولذلك فالشعر اليونانى « مِلْكٌ للإنسانية كلها »^(٨٠) . ومظهر من مظاهر الجمال المطلق . لما فيه من « الجمال الأدبى الذى يعظ النفس . ويذكى القلب . ويتير العاطفة . وينمى الفضيلة . ويرفع الإنسان عن صفائر الحياة إلى جلائل الأمور »^(٨١) .

ليكن الدين اليونانى هو الذى أهدى الفن اليونانى . وجعل التراجيديا . - مثلاً - متصلة بهذا الدين . مُصَوِّرةً علاقة الأبطال بالآلهة . « ولكن الشعراء الممثلين ... ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم وأبدعوا فى تصوير نفوسهم . واتخذوا منهم مرآة صافية . وضعوها أمام النوع الإنسانى كله . فرأى كل فرد من أفرادها فى هذه المرآة نفسه »^(٨٢) . ولذلك حاول « إيسكولوس » أن يمثل بين أيدي الناس « صورة من صور الحياة الإنسانية » وهى هذه الصورة التى يظهر فيها الإنسان متنازلاً بين إرادته وإرادة أخرى أشد

قوة . هي إرادة الآلهة . ليظهر الإنسان « في هذه الحرب العنيفة التي تقع كل يوم » في صور مختلفة من السطوة والجلال . ومن الكبرياء والغطرسة . ثم من الضعف والضعف . و« كل هذه الصور صحيحة واقعة في كل وقت وفي كل قطر . وفي كل طور من أطوار الحياة العاقلة »^(٨٣) . وبينما كان « إيسكولوس » يرمى إلى تمثيل ضعف الإنسان أمام قوة الآلهة . كان « سوفوكليس » يرمى إلى تأكيد الإرادة الإنسانية . ويصور ما تملكه هذه الإرادة من حرية تمكنها من العمل . ويقدر ما كانت التراجيديا عنده « اعترافا بالشخصية الإنسانية وتحريرا لها من ربقة القضاء »^(٨٤) . كان لهذه التراجيديا صورة جديدة قربت بينها وبين الناس . على أساس ما فيها من الدقة والتلف في تحليل العواطف والميول ؛ إذ لم يقصد « سوفوكليس » بهذه الصورة الجديدة إلى إظهار سلطان الآلهة وضعف الإنسان . « وإنما أراد قبل كل شيء أن يظهر النفس الإنسانية واضحة جليلة . إبان ما يعترضها في الحياة من خطوب »^(٨٥) .

ولقد تجلّت الوحدة الكلية للإنسانية في الفكر اليوناني مثلما تجلّت في الأدب اليوناني . ووصلت بين هذا الفكر وكل الشعوب وصلاً لم ولن ينقطع . فشكّلت هذه الصبغة اليونانية التي أصبحت « صبغة عامة خالدة للعقل الإنساني كله »^(٨٦) . ولذلك لا تزال الفلسفة اليونانية « تدبر حياة العقل الإنساني إلى الآن »^(٨٧) لأن الفلاسفة الذين أشرفوا على قيادة فكر اليونان « لا يزالون يشرفون على قيادة الفكر الإنساني »^(٨٨) .

لقد أكد سقراط . عندما تمسك بالحكمة القائلة : « اعرف نفسك » أن الفلسفة « يجب أن تكون إنسانية »^(٨٩) ؛ ذلك لأن كل شيء يبدأ من الإنسان ليعود إليه . والنفس الإنسانية . فيما يعتقد . صافية بطبيعتها لا يعوقها عن اكتشاف جوهرها المتحد إلا ما يتراكم عليها « كما يتراكم الصدأ على المرآة » . وعمل الفيلسوف - تحديداً - هو « إزالة هذا الصدأ عن المرآة »^(٩٠) . وإذا كانت فلسفة أفلاطون تقدم نموذجاً جديداً لهذه النفس الإنسانية فإن الجانب الأدبي منها ينطوي على آيات فنية . لا بالقياس إلى الأدب اليوناني وحده . بل بالقياس إلى الأدب الإنساني كله . سواء منه القديم والحديث . « ونحن نعلم أن كل إنسان مهما يكن حظه من الرقي العقلي . ومهما تكن جنسيته وحضارته . يستطيع إذا قرأ أفلاطون أن يجد فيه لذة لاتعدّلها لذة . ولا يشعرها الإنسان إلا حين يقرأ آيات البيان »^(٩١) .

وإذا كانت فلسفة أرسططاليس - في جانب منها - « ممثلة لهذا العصر الذي عاش فيه تمثيلاً صحيحاً »^(٩٢) فإنها - في جانبها الآخر - ممثلة لهذه الوحدة الكلية للإنسانية . ولذلك

فهي فلسفة خالدة ، كما أن أرسططاليس نفسه « فيلسوف خالد ملائم لكل زمان ولكل مكان »^(٩٣) . إن قوانين منطقته « ثابتة لا تتغير ، ملائمة للإنسان من حيث هو إنسان ، لا من حيث إنه شرقى أو غربى ، ولا من حيث إنه قديم أو حديث »^(٩٤) . أما قوانين البيان التي استكشفتها في العبارة والشعر والخطابة فهي قوانين « باقية خالدة ؛ لأنها الصورة الطبيعية لتعبير الإنسان عن آرائه ، كما أن قوانين المنطق هي الصورة الطبيعية لتكوين هذه الآراء »^(٩٥) .

ولنتذكر أن أرسططاليس ليس المعلم الأول للمسلمين في الفلسفة وحدها ، « ولكنه إلى جانب ذلك معلمهم الأول في علم البيان »^(٩٦) . ولقد تطورت النظم السياسية ، ولاشك أنها ستتطور ، « ولكن القواعد الأساسية لأرسططاليس ستظل قائمة باقية . لأنها تتبع هذا التطور وتسيطر عليه »^(٩٧) . وسيظل القانون الخلقى الذى وضعه أرسططاليس باقياً خالداً « لأنه فوق التطور ، يديره ويسيطر عليه . وأى تطور يستطيع أن يغير هذا القانون . قانون الأوساط الذى يقضى بأن الإسراف شر ، وأن التقصير شر ، وبأن الخير حقا إنما هو التوسط فى الأمور ؟ »^(٩٨) .

لقد كان المسعى النهائى لهؤلاء الفلاسفة . سقراط وأفلاطون وأرسطو . وجهاً آخر للمسعى النهائى للأدب والفن عند اليونان ؛ أعنى أنه مسعى يمثل الكمال الأول لهذه الوحدة الكلية التى تصل بين البشر جميعاً . ولذلك طمح كل واحد من هؤلاء الفلاسفة « إلى توحيد العقل الإنسانى ، وأخذته بنظام واحد فى التصور والحكم ... وإيجاد نوع إنسانى متحد الغاية متشابه الوسائل فى مساعيه »^(٩٩) . وإذا كانت قيادة الفكر الإنسانى قد انتقلت - عند اليونان - من الشعر إلى الفلسفة ، تم من الفلسفة إلى السياسة . فإن هذه السياسة . على يدى الإسكندر المقدونى ، ثم قيصر من بعده ، هى التى وحدت العالم القديم كله . فقاربت بين الشرق والغرب ، ومزجت العقل الشرقى بالعقل الغربى ؛ ذلك لأنها - بإخضاع العالم القديم كله لسلطانٍ سياسى واحد - أتاحت الوسيلة « إلى إيجاد الوحدة العقلية للنوع الإنسانى كله . وإلى إزالة الفروق المختلفة بين الشعوب »^(١٠٠) . وبقدّر ما تدعمت وحدة العقل الإنسانى نتيجة ذلك استطاع الشرق والغربى أن يفهما وأن يحكما على نحو واحد . فلم يعد هناك علم شرقى وعلم غربى ، ولا فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها . أو فلسفة غربية يقصر الشرق عن إساغتها^(١٠١) . وليست الديانة المسيحية - من هذا المنظور - إلا نتيجة لازمة لتعاون العقليين الشرقى والغربى . « ولهذا ظفرت الديانة المسيحية من الفوز فى أوروبا بما لم تظفر به الديانة

اليهودية لأنها سامية خالصة ، وبما لم يظفر به الإسلام لأنه أعرق في السامية من الديانة المسيحية»^(١٠٢) .

ولقد انتقل العقل البشرى من السياسة إلى الدين ، منذ القرن الرابع الميلادى . فأتاح هذا الانتقال للمسيحية أن تقود الفكر الإنسانى دهرًا . وتستأثر بالسلطان في الشرق والغرب حين من الزمان . فلا يزاحمها غير الإسلام الذى استأثر بقيادة الشرق منذ القرن السابع الميلادى . ولكن ما إن يستقر الدينان كلٌ في موضعه . مع انبساط وانقباض من حين إلى حين . وتم لها قيادة الفكر عصورًا ، « لا يكاد ينازعها فيها منازع»^(١٠٣) . حتى يتجاوب كلاهما مع هذه الوحدة الكلية للإنسانية . صحيح أن كليهما يتخلى عن قيادة الفكر مع النهضة الأوروبية الحديثة ، لتجاوز أوروبا - بذلك - مرحلة سيادة الدين . ولكن يظل الدين - عموماً - منظوياً على هذه الوحدة الكلية للإنسانية . «وقد تختلف الديانات في جوهرها ولكن الأثر الدينى في نفوس الناس واحد لا يكاد يختلف»^(١٠٤) . ولذلك «لم تُقصر التوراة على اليهود ، ولا الإنجيل على النصارى ، ولا القرآن على المسلمين ، وإنما هى كتب دين من ناحية . ومظاهر للأدب والفن والبيان من ناحية أخرى ؛ فهى من ناحيتها الدينية من قسمة اليهود والنصارى والمسلمين ، وهى من ناحيتها الفنية متاع للإنسانية كلها»^(١٠٥) .

ولكن النهضة الأوروبية الحديثة التى قامت على استعادة الفلسفة والسياسة للسيادة . وعلى بعث الكمال الأول لتجليات العقل الإنسانى عند اليونان ، ما كان يمكن لها أن تتم لولا الدور الذى قامت به الأمة العربية في وحدة التراث الإنسانى . إن هذه الأمة بتمثلها لآثار اليونان ، على وجه الخصوص ، وإضافتها إليها ، قد حافظت على استمرار الوحدة الكلية للعقل الإنسانى ، ووصلت بين ماضيه اليونانى وحاضره الأوروبى . ويقدر ما مهدت لتجليات هذا العقل الحديث في أوروبا أتاحت للغتها أن تكون لغة عالمية ، «وأتاحت لأدبها أن يكون أدباً إنسانياً خالداً ، لا ينتفع به منشؤه وحدهم ، وإنما يشاركهم في الانتفاع به غيرهم من الشعوب . وهى بهذا كله قد شاركت في تكوين التراث الإنسانى الخالد ، فحفظت تراث الأمم القديمة ونقلت مشاعله إلى الأمم الحديثة في القرون الوسطى ، فأنارت للحضارة الإنسانية سبلها الشاقة وجلت عنها بعض ما كان يكتنفها من الظلمات»^(١٠٦) .

وإذا كان الأدب العربى القديم قد بدأ قبل الإسلام ، بقرنين على الأقل ، وتأثر به تأثراً ماثلاً ، لم يفارقه في رحلته الطويلة ، فإن هذا الأدب حلقة من حلقات التجليات المختلفة لهذه

الوحدة الكلية للإنسانية . إن هذا الأدب لم يكد يتصل بالحضارة في القرن الخامس والسادس للمسيح . وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه الجزيرة ، حتى ظهر أنه يحمل طبيعة غنية خصبة ، ما لبثت أن أثرت فيما حولها « فشملت العالم وصهرته وحولته إلى طبيعة جديدة »^(١٠٧) . ولقد حدث ذلك في زمن قليل ، لم يثبت معه للأدب العربي - في البلاد التي اقتحمها - أدب أجنبي ، بل قام الأدب العربي مقام هذه الآداب جميعا :

« وانكشف الأدب اليوناني أمامه انكشافاً عظيماً . وتخلص ظله في هذه البلاد وانقرض . حتى المحصر في البلاد البيزنطية ، أي آسيا الصغرى وما يجاورها في أوروبا . وظل الأدب العربي مسيطراً على هذا العالم القديم الذي سيطر عليه الأدب اليوناني منذ الإسكندر إلى ظهور الإسلام »^(١٠٨)

ولكن الأدب العربي لم يقض على الأدب اليوناني ، أو الفلسفة اليونانية . إنه حفظها بقدر ما تمثلها ، وأفاد منها بقدر ما أضاف إليها . ودين الأدب العربي لليونان - بعد ذلك - دين لا ينكر . لقد أثرت « الهيلينية » في هذا الأدب ، بتأثيرها - أولاً - في متكلمي المعتزلة « الذين كانوا جهابذة الفصاحة العربية غير مدافعين ، والذين كانوا يتصلحهم في الفلسفة اليونانية مؤسسى البيان العربي حقاً »^(١٠٩) . كما أثرت « الهيلينية » - ثانياً - في الفلاسفة الذين شرحوا التراث اليوناني ، وحاولوا إعادة صياغته . ولقد بلغ التأثير اليوناني في الأدب العربي غايته على أيدي الشعراء والكتاب الذين كانوا من أصل أعجمي . « وكانوا قد تأثروا بالآداب اليونانية تأثراً ما فأصبحوا يستمدون خواطرمهم من الأدب اليوناني »^(١١٠) .

هذه الصلة بين الأدب العربي واليونان عامل أساسي من العوامل التي تصل الأدب العربي بالإنسانية ، ومبرر من المبررات المهمة التي تصل القيمة الثابتة في هذا الأدب بالقيمة الثابتة للجمال المشترك بين الإنسانية كلها . ولذلك يظل الأدب العربي القديم مظهراً من مظاهر الوحدة الكلية للإنسانية ، لا يقل - في ذلك - عن كثير من الآداب القديمة السابقة عليه ، إن لم يتفوق عليها ، خصوصاً آداب الهنود واللاتين والفرس . إنه يتصل بهذه الآداب من حيث اشتراكه معها في تمثيل هذه الوحدة الكلية ، ويلتقي معها « من حيث إنه مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ومرآة للنفس الإنسانية »^(١١١) . وإذا كان هذا الأدب العربي القديم لا يصل إلى امتياز الأدب اليوناني قط ، حيث الكمال الأول للعقل الإنساني ، ولا يفرض نفسه على التجليات الأوروبية الحديثة ، حيث الكمال الثاني للعقل نفسه ، فقد كان الأدب

العربي - مع ذلك - « من أرق الآداب الصديمة » ، لأنه الأدب الذي « حمل لواء العلم والعقل طيلة القرون الوسطى » ، وحقق « الصلة العقلية بين الشرق والغرب » ، و« أحيا العقل الأوروبي حتى جاءت النهضة الثانية التي اتصل بها الأدب الأوروبي بالأدب اليوناني القديم » (١١٢).

وإذا كان الأدب العربي الحديث استمراراً للأدب العربي القديم وتغييراً له ، فإنه يظل - من حيث الاستمرار - محافظاً على كونه مجلي من مجالي الوحدة الكلية للإنسانية ، كما يهدف - من حيث التغيير - إلى أن يكون « أدباً حياً » يتصل بالآداب الحية الأخرى ، فيأخذ بنصيبه من هذه الوحدة الكلية ، ليغني شخصيته الخالدة وأصوله القديمة ، و« يوازن بين قوته التي تأتيه من نفسه وهذه القوة الطارئة التي تأتيه من غيره » (١١٣) . وكل شيء - في حركة هذا الأدب العربي الحديث - يدل على أن زمنا قصيرا لن يمضي حتى يستطيع « أن يثبت للآداب الأجنبية كما ثبت لها أدبنا القديم » (١١٤) و« آية ذلك أن القليل الذي ترجم إلى اللغات الأوروبية قد أعجب الأوروبيين وأرضاهم » (١١٥) و :

« أصبح كتابنا وشعراؤنا ينشئون النثر ويقرضون الشعر فلا يزور عنهم كثير من المثقفين حقا في الشرق . ولا يرفق بهم أهل الغرب . وإنما يحبهم أولئك لبقراءتهم ويخلصون لهم النصيح والتقد والتشجيع . ويقدرهم هؤلاء فيدوسونهم ويقسبون الآماد التي قطعوها في سبيل التجديد والاتصال بالحضارة الغربية . واتمكبن لهذه الحضارة في بلاد الشرق ... وكذلك نتقدم في التجديد بخطوات واسعة قيمة مغنية حقا . فنضيف إلى ثروة الغرب كما يضيف الغرب إلى ثروتنا » (١١٦) .

٤ - وحدة الظواهر الأدبية :

إن هذا الفهم لوحدة التراث الإنساني يتيح أساساً نظرياً لتبرير قيمة مطلقة ، تنطوي عليها الآداب جميعاً . وتؤكد هذه القيمة وحدة الظواهر الأدبية مثلما تؤكد علاقة وثيقة ، ذات طابع آني ثابت ، بين الماضي والحاضر . ويقدر ما تصل هذه القيمة بين الآداب الأوروبية المختلفة والأدب العربي فإنها تتيح للمثقف العربي أن يكون منتسباً ، بمعنى أو آخر ، للوحدة الكلية للعقل الإنساني ، فتدعم هذه القيمة ما طمح إليه طه حسين - دائما - « من

التقاء الثقافة الشرقية والثقافة الغربية ، وتكوين هؤلاء الناس الذين يستطيعون أن يقرأوا أفلاطون وهوميروس وسيسرون وفرجيل وامراً القيس والجاحظ ، دون أن يجدوا في أنفسهم تناقضاً ، أو تباعداً ، أو اضطراباً ، أو نبواً^(١١٧) .

ولكن الأمر - في هذا السياق - لا يتصل بوصل الأدب العربي بالأدب الأوروبي ، أو انتساب المثقف العربي إلى هذه الوحدة الكلية لإنسانية العقل الأوروبي فحسب ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تأسيس درس الأدب العربي في ضوء مناهج درس الأدب الأوروبي من ناحية ، وتأسيس المكونات المعرفية لعقل الدارس العربي على أساس من منظور هذه الوحدة الكلية لإنسانية العقل الأوروبي من ناحية ثانية . ولذلك يقترن هذا الفهم المتميز لوحدة التراث الإنساني بمجموعة من الأمكار الفاعلة في مجال الدرس الأدبي بمستوياته التاريخية والنقدية .

لقد تعلم طه حسين من كارلو نالينو - في الجامعة المصرية القديمة - إمكانية « أن ندرس الأدب العربي على أساس من الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى »^(١١٨) . ولقد تبلور وعيه بضرورة هذه الموازنة ، في فرنسا ، فأكد - بعد عودته منها - أن « الأدب بطبيعته شديد الحاجة إلى المقارنة والموازنات »^(١١٩) . إن الباحث الذي يدرس تاريخ الأمة العربية يجب عليه - فيما يقول طه حسين - أن يتعود درس تاريخ الأمم القديمة التي قدر لها أن تقوم بشيء من جلائل الأعمال ، وذلك « ليفهم تاريخ الأمة العربية على وجهه ، ويرد كل شيء إلى أصله » . ومن أكبر الخطأ - فيما يقول - أن ننظر إلى الأمة العربية « كأنها أمة فذة لم تعرف أحداً ولم يعرفها أحد ، لم تشبه أحداً ولم يشبهها أحد »^(١٢٠) . و« من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن الله قد وضع القوانين العامة لتخضع لها الإنسانية كلها إلا هذا الجليل الذي كان ينتسب إلى عدنان وقحطان ؟ »^(١٢١)

ولكن من السهل أن نلاحظ أن القوانين العامة للإنسانية تتكيف على نحو خاص - في هذا السياق - بحيث يتوجه قانون التشابه بين الأمة العربية وغيرها من الأمم القديمة صوب الأمة اليونانية والأمة الرومانية ؛ ذلك لأن التفكير الهادى ينتهى بنا - فيما يؤكد طه حسين - إلى نتائج متشابهة ، إن لم نقل متحدة ، في حياة هذه الأمم الثلاث^(١٢٢) . صحيح أن طه حسين يسلم بوجود صلة بين الأمة الهندية والأمة الفارسية من ناحية ، والأمة العربية من ناحية أخرى ، ولكنه يؤكد أن هذه الصلة - بكل ما تنطوى عليه من تأثير - لا يمكن أن تصل إلى

مستوى التشابه الذى يجمع بين اليونان والرومان والعرب ، بل إن الثقافات الهندية والفارسية التى تلقاها العرب ، منذ أواسط القرن الأول للهجرة وأوائل الثانى « لم تكن فارسية خالصة ولا هندية خالصة ، وإنما كانت متأثرة بالثقافة اليونانية التى انتشرت منذ عصر الإسكندر وما بعده » .^(١٢٣) وإذا كانت هناك أمة مدينة لأخرى فى الأدب - على مستوى الصلة الفارسية العربية - فليست الأمة العربية « بل الأمة الفارسية هى المدينة للعربية »^(١٢٤) .

ولا يهدف نقل التشابه بين الأمة العربية والأمة الشرقية - فى هذا السياق - إلا إلى دعم التشابه بين هذه الأمة واليونان والرومان ، ومن ثم الوصول إلى نتيجة أساسية مؤداها أن « العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى » . وتأخذ هذه النتيجة شكل منظور تاريخى يقول معه طه حسين :

« نتائج العقل الإسلامى كلها ... تنحل إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنية . التى مهما تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن ، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين هما يكن من أمرهما فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه ، وإلى هذا الدين الإسلامى وما يدعو إليه من خير وما يحث عليه من إحسان . ومهما يقل القائلون فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصداقاً للتوراة والإنجيل^(١٢٥) »

وإذا كان العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى فمن المنطق أن يقال - بغض النظر عن شكلية القياس - إن « عقليتنا الحديثة » نحن إلى طبيعتها الأصلية ، وتسرع فى التغيير كلما مضى عليها الزمن فى العصر الحديث ، فتقترب من الغرب لتصبح عقلية غربية « أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية » . و :

« إذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد . فليس ذلك إلا لأن فى مصر قوماً قد اصططبت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية . وآخرون لم يظفروا منها بحظ أو لم يظفروا منها إلا بحظ قليل . وانتشار العلم الغربى فى مصر وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم . واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى . كل ذلك سيقضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً^(١٢٦) »

ولكن ما الذى يعنيه « العقل الغربى » على مستوى الدرس الأدبى ؟ إن هذا العقل

يقترن - تحديداً - بالروح العلمي الذي انتصرت له أوروبا في العصر الحديث . ويعنى « الروح العلمي » - أول ما يعنى - قانون العلية أو ربط السبب بالمسبب . وبقدر ما يؤكد هذا القانون أن « التعليل دائماً من أهم قواعد الاستنتاج » فإنه يؤكد أن « الغاية الجوهرية لكل عالم هي معرفة العلائق التي توجد بين حادث معين وبين أسبابه »^(١٢٧) . ويعنى « الروح العلمي » - ثانياً - أن الحقائق ليست مطلقة ، وإنما هي نسبية أو « إضافية » . ويعنى « الروح العلمي » - ثالثاً - أن « الشك هو الوسيلة المعقولة إلى اليقين » ، و « أن التواضع العقل هو الخلة التي تليق بالعلماء »^(١٢٨) . وبقدر ما يؤكد هذا الروح العلمي ضرورة استقلال الدرس الأدبي عن الدين والسياسة ، وكل ما يعكر على صفائه ونقاء جوهره ، يؤكد ضرورة « أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً »^(١٢٩) .

والحرية - في هذا السياق - شرط لازم لازدهار هذا الروح العلمي في الدرس الأدبي ، وشرط لازم لتحوّل الدرس الأدبي إلى علم حديث ، أعنى علماً تدرس فيه الأدب « كما يدرسه الأوروبيون لا كما كان يدرسه آباؤنا منذ قرون » .^(١٣٠) ويقصد طه حسين إلى هذه الحرية التي يطمح فيها الدرس الأدبي ، ليتمكن من أن ينظر إلى نفسه « كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ، ليس مديناً بحياته لعلوم أخرى أو فنون أخرى ، أو عوامل اجتماعية وسياسية ودينية أخرى » .^(١٣١) إن درس الأدب في حاجة إلى هذه الحرية ، لكي لا يكون علماً دينياً أو وسيلة دينية ؛ ولأنه في حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم ، « يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار ؛ لأن هذه الأشياء كلها هي الأشياء الخصبية حقاً » .^(١٣٢)

وبقدر ما يستمد الروح العلمي بعض عناصره - في الشك - من ديكارت فإنه يستمد بعض عناصره الأخرى من أوجست كونت الذي يقود - مع غيره - إلى فهم « إنساني » لقوانين ابن خلدون ، وأعنى قانون « العلية » أو ربط السبب بالمسبب من ناحية . وقانوني « التشابه » و « التباين » بين أعم الإنسانية كلها من ناحية أخرى . ويلعب قانونا « التباين » و « التشابه » - في هذا السياق - دوراً متميزاً في تأكيد وحدة الظواهر الأدبية ، ومن ثم الوصل بين الأدب العربي والآداب الأوروبية قديمها وحديثها ، ويرتبط كلا القانونين بغيرهما من قوانين الروح العلمي ، ليساهما في تأسيس مهاد معرفي ، يتحرك عليه الدرس الأدبي ودارس الأدب على السواء .

ومن المؤكد أن «قانون التباين» سوف يلفت الانتباه إلى الخصوصية ، فيميز الخصائص النوعية لأدب الأمة اليونانية - مثلاً - عن الخصائص النوعية لأدب الأمة العربية ؛ أو يميز داخل الأدب العربي نفسه - بين عصور متميزة ، أو بين آداب إقليمية تتحدد خصائصها داخل إطار عام من الوحدة . ويزيد من أهمية «قانون التباين» - في هذا السياق - ما يقترن به من مسلمات أوربية ، تمثل عنصراً تكوينياً آخر من عناصر هذا «الروح العلمي» ، وتتصل بتأثير البيئة (مرآة المجتمع) وشخصيات الأدباء (مرآة الفرد) على السواء ؛ فنضم إلى ديكرات وكويت وأمثالها ممثلين آخرين من أمثال تين وسانت بيغ وغيرهما ، ممن تأثروا بالنهضة العلمية في القرن التاسع عشر .

وإذا التفت طه حسين إلى «قانون التباين» وركز عليه انصرف إلى البحث عن مرايا الشعراء الخاصة . أو مرايا الأدباء بوجه عام ، لاكتشاف خصوصيتها الفردية ؛ أو يجاور - في البحث عن الخصوصية - بين الفردى والاجتماعى ، أو يركز على الاجتماعى ليكتشف - مثلاً - «مرآة الحياة الجاهلية» . أو «بيئات الشعر الإسلامى» ، أو ما يميز الحياة الشعرية في بغداد أيام أبى نواس ... الخ . ويقدر ما يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى أفقى متعاقب ، يمرّ عبر العصور المتتابعة للأدب العربى ، من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، مميّزاً كل عصر عن غيره ؛ يتم البحث عن هذه الخصوصية على مستوى رأسى ، يركز على خصائص آنية ثابتة . تصل قديم الأدب العربى بجديده ، وترد آخره على أوله ، فتميز الطابع الثابت لهذا الأدب - في كل عصوره وأقاليمه - من ناحية ، أو الطابع الثابت لأدب كل إقليم على حدة - عبر كل العصور - من ناحية أخرى . ويقدر ما يبرر هذا المستوى الرأسى الحديث عن الأدب العربى بين أمسه وغمده «^(١٣٣) يبرر هذا المستوى - بالمثل - البحث عن «الروح الأدى لمصر في حياتها الماضية والحاضرة والمستقبلية» .^(١٣٤) أو البحث عن ثقافة مصرية متميزة بخصالها وأوصافها التى تنفرد بها عن غيرها من الثقافات»^(١٣٥) .

ويقدر ما يبنى هذا المستوى الأخير أن «قانون التشابه» يظل فاعلاً على مستوى الخصوصية . فيساعد في الكشف عن طابع آنى ثابت للأدب العربى ، في مجمل عصوره ومختلف أقاليمه . فإن هذا الطابع الثابت نفسه يزداد وضوحاً بالنظر إلى هذا الأدب من خلال علاقته بغيره من الآداب . والكشف - من تم - عن ظواهر مشتركة ، تعين على فهم الطابع الثابت لهذا الأدب من ناحية . وتجاوزه أو توافره مع غيره من آداب الأمم الأخرى من ناحية

ثانية . وبمدر ما يؤكد « قانون التباين » - في هذا السياق - ضرورة البحث عن خصائص نوعية . ومحاولة الكشف عن ما يشبه أن يكون عناصر تكوينية لهذه الخصائص . فإن « قانون التشابه » يؤكد ضرورة النظر إلى هذه الخصائص ومكوناتها من منظور مغاير ؛ فيدعم مبدأ الموازنة من ناحية مثلاً يدعم مبدأ المماثلة من ناحية أخرى . ويؤكد مبدأ الموازنة - في هذا السياق - ضرورة اكتمال فهم الظاهرة الأدبية بموازنتها بغيرها ، لاكتشاف التشابه والتباين . مما يفضي إلى إدراك أوضح للخصائص النوعية . ويؤكد مبدأ المماثلة أن المعلولات لا بد أن تتماثل إذا تشابهت العلل ، وأن الظواهر الأدبية لا بد أن تتماثل . أو تتشابه . إذا خضعت لمؤثرات مماثلة أو متشابهة .

وإذا عدنا إلى اليونان ، مرة أخرى ، من هذا المنظور ، قلنا - مع طه حسين - إن أدبها يشابه مع الأدب العربي القديم ويختلف عنه . إذ هناك - على سبيل المثال - خصوصية الأنواع الأدبية ، حيث يطغى « الشعر الغنائي » على الأدب العربي ، بينما يتسع الشعر اليوناني لأنواع متعددة ، يتجاوز فيها الشعر الملحمي مع الشعر القصصي ، ويسبق فيها الشعر الغنائي الشعر المثلثي .^(١٣٦) قد ترجع خصوصية الأنواع الأدبية إلى عوامل تتصل بالبيئة التي يصدر عنها الأدباء ، لكن الموازنة بين الأنواع تفضي إلى تحديد هوية لنوع الشعر العربي ، ما كان يمكن أن تتاح له لولا مبدأ الموازنة نفسه . يضاف إلى ذلك أن الموازنة يمكن أن تفضي إلى معيار للقيمة ، إذ إن الموازنة عندما تحدد الخصوصية من منظور التشابه والتباين تؤكد أن الأدب العربي « ينحني » للأدب اليوناني « مع شيءٍ من الإجلال الذي تملؤه العزة »^(١٣٧) وإذا تجاوزت الموازنة هذا الإجمال إلى التفصيل استمر البعد القيمي فاعلاً ، ويتم التركيز على عناصر التباين في الظواهر المماثلة بين الأدبين ، ليقال - مثلاً - « إن الخلاف بين القدماء والمحدثين عند الأمة اليونانية كان معقداً مختلف المناحي ؛ لأنه يتناول اللفظ والمعنى ، والأسلوب والصورة ، والنوع والموضوع ، في حين كان عند الأمة العربية ضيقاً محصوراً ، لا يكاد ينتج شيئاً ، لأنه لا يتناول إلا اللفظ ، وقد يتناول المعاني في عصر من العصور »^(١٣٨) .

ولكن التباين بين الأدب اليوناني والأدب العربي ، حتى من بُعد القيمة ، يبرز أهمية المماثلة بينهما ، إن الأمة العربية كالأمة اليونانية ، تحضرت بعد بدوأة ، كما أن كليهما قد خضعت - في حياتها الداخلية - لظروف سياسية ، اندفعت معها إلى أن تتجاوز موطنها الخاص ، لتغير على البلاد المجاورة وتبسط سلطانها على الأرض . و« كلتاهما لم تبسط سلطانها

على الأرض عبثاً وإمّا نفعت وانتفعت ، وتركت للإنسانية تراثاً قيمياً ، لا تزال تنتفع به إلى الآن .^(١٣٩) ولذلك كان تطور الشعر اليوناني - من السذاجة إلى التعقد - يشبه تطور الشعر العربي^(١٤٠) ولقد « كان العرب يبدءون قصائدهم - مهما اختلف موضوعها - بوصف الطلول والنساء . كما كان اليونان يستهلون قصائدهم بمناجاة آلهة الشعر » .^(١٤١) وكان الانتقال من الشعر إلى النثر ، ومن الخيال إلى العقل ، واحداً بين الأدب العربي وأدب اليونان .^(١٤٢) وتعيد نشأة النثر العربي إلى الأذهان نشأة النثر اليوناني .^(١٤٣) وتحدث الحروب آثاراً مماثلة بين الأدبين ، فلقد صدمت حرب البيلوبونيز اليونان بأنفسهم أولاً ، وبأقطار أوروبية ثانياً ، « فكشفت عن ذوات أنفسهم ، وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية ، أو على بعض النواحي من ذات النفس الإنسانية ، فأحسوا وشعروا وفكروا ، كما لم يكونوا يشعرون ويحسون ويفكرون ، ثم صوروا وعبروا ، كما لم يكونوا يصورون ويعبرون » . و« مثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربي القديم » ، خصوصاً إذا تذكرنا « ظهور الإسلام وما استتبعه من حرب ، داخل البلاد العربية ، ومن فتوح خارج هذه البلاد » .^(١٤٤)

وترتبط الحروب ، بمعنى أوبآخر ، بالمخالطة الأدبية للشعوب الأجنبية ، وما ينتج عن هذه المخالطة من تأثير على الأدب . و« لولا أن الصلات اشتدت بين اليونان وبين غيرهم من الأمم المعاصرة . لما تطور شعرهم هذه الأنواع من التطور » .^(١٤٥) أما الأدب العربي فقد كان يشبه في بدايته الأولى « هذه الآداب التي توجد عند الزوج » . لكنه « لم يكد يتصل بالحضارات ... وتنشأ الصلات بينه وبين الحياة خارج شبه جزيرة العرب . حتى ظهر أنه ... كان يحمل في نفسه طبيعة خصبة إلى أقصى ما يمكن من الخصب » .^(١٤٦)

وإذا عدنا من مبدأ المماثلة إلى قانون التشابه ، ونظرنا إلى التشابه نفسه من خلال عناصر تكوينية مغايرة في منظور « الروح العلمي » ، انتهينا إلى اكتشاف ظاهرة مماثلة بين أدب اليونان وأدب العرب ، وهي ظاهرة « الانتحال » . وتعتمد هذه الظاهرة المماثلة على مبدأ عام مؤداه أن « لكل أدب قسمه الصحيح وقسمه المتكلف » ، وأن « لكل أمة تاريخها الصحيح وتاريخها المنحول » .^(١٤٧)

أما على مستوى الأدب فلقد نُجِّلَ الشعر في الأمة اليونانية وحُمِّلَ على القدماء من شعرائها ، وانخدع الناس بذلك وآمنوا به ، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان ستة أدبية

توارثها الناس مطمئنين إليها ، حتى كان انتصار الروح العلمى فى العصر الحديث . وحق استطاع النقاد والمؤرخون أن يردّوا الأشياء إلى أصولها . وأما على مستوى التاريخ فما أبعد الفرق بين المنتحل الذى نقرؤه فيما كتب هيرودوت وما كتب المحدثون من منظور الروح العلمى . لقد اقتحم الروح العلمى السُّنن الموروثة عن الماضى ، ونفى الهالة المقدسة عن شخصيات القدماء وعصورتهم .

لقد ظل الناس - فى غيبة المبادئ الفاعلة لهذا الروح - مؤمنين بوجود هوميروس ، مسلمين بصحة ما روى عنه ، فحولوا شخصه وشعره إلى معبد مقدس لا سبيل إلى ولوجه ، أو الشك فيما يجويه :

« ولكن عالما هو وولف كان قد نهض فى هذا العصر إلى هذا المعبد الذى يقم فيه صنم هوميروس ففتحه ودخله وزار حجراته وغرفاته . ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صنما واحدا وإنما وجد أصناما . وأن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى . وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جراه من غير شك كثير من الشعراء . فبرعوا كما برع ونبعوا كما نبغ . ونسبت آثارهم الخالدة إليه دوسهم . فرغم الناس أنه وحده صاحب الإلياذة والأوديسة على حين أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير» (١٤٨).

ولذلك فإن الصورة التى انتهى إليها «الروح العلمى» عن الشاعر اليونانى القديم هى صورة «تنكر شخصية هوميروس كما روته الأساطير ، وتزعم أن هناك أسرة كانت تسمى أسرة الهوميريين ، توارثت الشعر القصصى فيما بينها ، وأذاعته فى البلاد اليونانية» . (١٤٩)

وما حدث مع الشعر اليونانى حدث ما يقاربه مع الفلسفة اليونانية . فلقد دفع هذا «الروح العلمى» أحد دارسى هذه الفلسفة ، وهو الأستاذ دوبريل ، إلى تأليف كتاب عن تاريخ الفلسفة اليونانية ، وإلى عرض نتائج بجهته فى مؤتمر للبحث التائى ، عقد فى بلجيكا - إبريل ١٩٢٣ . وأكد دوبريل ، فى هذا المؤتمر :

«أن البحث التاريخى الصحيح ينهى بالباحث إلى أن سقراط شخص خرافى لم يوجد ولم يعرفه التاريخ . وأن خلاصة حكم التاريخ فيه كخلاصة حكم التاريخ فى هوميروس . كلاهما شخص آمن به القدماء وأظهر التاريخ أنه لم يوجد قط .

وكلاهما شخص الخلد رمزاً لنوع من الآداب . واتخذ هوميروس رمزاً لكل الشعر القصصى الذى عرفه اليونان وتناقلوه قبل القرن السابع . واتخذ سقراط رمزاً لهذه الفلسفة التى عرفها اليونان وافتنوا فيها . منذ أواخر القرن الخامس وطوال القرن الرابع قبل المسيح .^(١٥٠)

قد يعجب طه حسين - وكان يشارك فى هذا المؤتمر - من هذه النتيجة التى توصل إليها دوريل . ويميد من المناقشة المضادة التى قادها « لفيفر » . من علماء مدينة لبل . لكنه يؤكد أن هذه النتيجة التى انتهى إليها دوريل تخليقة - إن أفلحت - أن تخلد اسم صاحبها فى تاريخ عسفة . كما خلد وولف فى تاريخ الأدب اليونانى .^(١٥١) ومن الواضح أن إعجاب طه حسين بهذه النتيجة دفعه إلى أن يقرنها بنتائج وولف . ليصوغ من الجميع منظورا مغايرا لتعامل مع الأدب العربى القديم .

وتجاوب - فى هذا المنظور المغاير - عناصر تكوينية للروح العلمى تضم التشابه إلى المثلثة . وتقرن الشك بنسبية الحقيقة . وتفصل بين حيدة المؤرخ الأدبى ومؤثرات السياسة والدين . ويقدر ما أكد هذا المنظور شك طه حسين فى الصورة الماثورة عن العصر العباسى أيام نى نواس . (فى مقالات « القدماء والمحدثين » ديسمبر ١٩٢٢ - يونيو ١٩٢٤) دفعه إلى شك فى الوجود التاريخى للشعراء القدماء أنفسهم .

ويبدأ هذا الشك بإبكار طائفة من شعراء « الغزل العذرى » فى العصر الإسلامى (فى مقالات الغزل والغزلون « سبتمبر - ديسمبر ١٩٢٤) على أساس أن بعض هؤلاء الشعراء . خصوصاً قيس بن الملوح ووضاح الجين وأمثالهما

إما أن يكونوا أثراً من آثار الخيال قد احبرعهم احراعا . وإما ألا تكون لهم شخصية بارزة ولا خطر عظيم . وأما عظم الخيال امرهم وأصاف إليهم ما لم يقولوا وما لم يعملوا . واخترع حولهم من القصص الوانا واتكالا . جعلت لهم فى الأدب العربى هذا الشأن العظيم الذى لا يكاد يقدم على سىء^(١٥٢)

ويقرن الشك - من هذا المنظور - بين شخصيات الغزلين العذريين وبين محبوباتهم ليقول طه حسين

والحقيقة التى ما أحسب أنها تعرض للشك هى ان لبلى ولبلبى وعزة وبنيدة وعفراء

وهذا ودعنا وسعاد . من هذه أسماء ما أظن أنها تُعَيَّنُ مسمياتٍ ممتازات . وإنما هي أسماء نساء اتخذها الشعراء لهذا المثل الأعلى الذي كانوا يلتمسونه . ويطمحون إليه حين كانوا يتحنون الحب . سواء منهم في ذلك الشعراء المعروفون والشعراء المجهولون . ليلي ولبنى وبشينة بالقياس إلى هذا النوع من الغزل أسماء تشبه هيلانة بالقياس إلى القصاص من شعراء اليونان المتقدمين . لسنا ندرى أوحدهت حقا ! بل أكثر الظن أنها لم توجد . وإنما هي المثل الأعلى في الجبال والحب واللين والرقدة والدعة . وغير ذلك من الحاصل التي يتغناها الغزلون ،^(١٥٣)

ويمضي طه حسين - على أساس من هذا المنظور - فيتجاوز مبادئه بالشك في الصورة التاريخية الموروثة عن العصر العباسي ، وما أعقب ذلك من الشك في وجود بعض الشعراء الغزلين في العصر الإسلامي ، ليصل إلى العصر الجاهلي ، حيث ينتهي الأمر إلى اكتمال - وليس بداية - نظريته الشهيرة في انتقال الشعر العربي القديم . فيقرر :

« أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء . وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام^(١٥٤) .

ولم يكن طه حسين ، في نظريته عن الانتقال . يتابع جهود المستشرقين فيما يتصل بتوثيق الشعر الجاهلي . على نحو ما هو مستقر في بعض الأذهان . بقدر ما كان يتابع مبادئ « الروح العلمي » وتقاليده في تجلياتها ، عبر مستويات البحث التاريخي للتراث اليوناني . ولقد أكد ذلك طه حسين نفسه ، قبل عامين من صدور « في الشعر الجاهلي » . عندما قال :

« أفهم الأدب العربي وأحكم على ظواهره كما ينبغي أن يفهمه ويحكم على ظواهره رجل يعيش في القرن العشرين ... ويرى كيف يفهم الأوروبيون أدب اليونان والرومان »^(١٥٥)

لقد تواصل طه حسين مع تقاليد البحث التاريخي في الآداب اليونانية بوجه خاص . وحاول تطبيقها على الشعر العربي . فبدأ بالشك في الصورة التاريخية المأثورة عن العصر العباسي (١٩٢٢) ، وأعقبها بالشك في وجود بعض شعراء الغزل الإسلامي (١٩٢٤) . ثم تصاعد بالشك فشمّل أغلب الشعر الجاهلي (١٩٢٦) . وظلت النتائج التي وصل إليها وولف

وجابريل وأمثالها - في اليونانيات - أقرب إليه من نتائج الدراسات الاستشراقية في الشعر العربي ، ابتداء من ألواردت Ahlwardt (١٨٧٢) ومرورا بليال Sir Charles Lyall (١٩١٨) وانتهاء بمارجليوث Margoliouth (١٩٢٥) (١٥٦) .

ولذلك ظلت نظريته في انتقال الشعر الجاهلي معتمدة - في بنيتها التحتية - على مبدأى الموازنة والمائلة ، في مجال التشابه بين الشعر العربي والشعر اليوناني ، أكثر من اعتمادها على نتائج الاستشراق . ولهذا السبب ألح طه حسين على التشابه بين شخصية امرئ القيس وشخصية هوميروس ، مؤكداً أن ما صيغ حول امرئ القيس من قصص ، وما نسب إليه من شعر يشبه . في دوافعه ، ما صيغ حول الشاعر اليوناني ونسب إليه .

ولهذا السبب - أيضا - نظر طه حسين إلى أسباب الانتقال من زاويتي الموازنة والمائلة بين الأدب العربي والأدب اليوناني ؛ فأكد - أولا - أن تنافس المدن اليونانية على أن تصل جبالها بجبال هوميروس - شاعر البداوة اليونانية - قادها إلى أن تخترع أقاصيص حول تنقله بينها . وأن تنسب إليه قصائد لم يقلها في هذا التنقل . هذا التنافس نفسه تكرر - فيما يقول طه حسين - بين القبائل العربية فيما نخلته هذه القبائل ، أو أضافته ، إلى بعض شعراء الجاهلية من أقاصيص وقصائد . وشخصية امرئ القيس ، من هذه الزاوية . تحديدا . أقرب إلى شخصية هوميروس ، « لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن أنها وجدت حقا . وأثرت في الشعر القصصي حقا ، وكان تأثيرها قويا باقيا ، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئا يمكن الاطمئنان إليه . وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه ، كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل » (١٥٧) . ولقد أكد طه حسين - ثانيا - أن الفرس عبثوا بالشعر العربي . تماما مثلما عبث اليونان بالشعر اللاتيني ، لقد انتصر العرب على الفرس عسكريا مثلما انتصر الرومان على اليونان . ولكن اليونان والفرس حققوا انتصارا آخر فيما يقول :

« وكان مظهر هذا الانتصار الأدبي في روما وفي بغداد واحد - وهو أن اليونان والفرس أخذوا الرومان والعرب بأدابهم وحضاراتهم . ولم يكفوا بذلك بل عبثوا بالآداب اللاتينية والعربية فأدخلوا بها وأضافوا إليها ما لم يكن لها به عهد » (١٥٨) .

إن مبدأى الموازنة والمائلة يلعبان دوراً مهماً . في كل هذه المناجج السابقة . لتأكيد

التشابه بين الأدب العربي والأدب اليوناني ، ومن ثم تدعيم هذا «العقل الغربي» الذي يقترن به «الروح العلمي» في تجلياته الأدبية . ولكن بقدر ما يلعب التشابه دوره في وصل الأدب العربي بالأدب اليوناني القديم ، حيث الكمال الأول لوحدة العقل الإنساني . يلعب التشابه نفس الدور لوصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية الحديثة . حيث الكمال الثاني لوخدة هذا العقل الإنساني .

وتتوجه حركة الموازنة - في هذا السياق الجديد - صوب اكتشاف جوانب من التشابه بين ظواهر الأدب العربي القديم وظواهر الآداب الأوروبية الحديثة . ولكن الموازنة تتحرك على أساس من تماثل ، يؤكد أن وحدة الظواهر الأدبية تظل قائمة رغم تغاير الزمن . مثلما يؤكد أن الظاهرة الأدبية الحديثة - في أوروبا - تظل قابلة لأن تفسر ظاهرة عربية أقدم منها . على أنه من السهل - في هذا السياق - أن نلاحظ أن الموازنة تتجه صوب الأدب الفرنسي بوجه خاص . قد تتجاوزها - أحيانا - إلى بعض الآداب الأوروبية الأخرى ، ولكنها سرعان ما تعود إليه .

وإذا كان العصر العباسي - في هذا السياق - كغيره من عصور المجد والحضارة . «فيه جد وهزل ، وفيه شك ويقين»^(١٥٩) ، فإن هذا العصر يمكن أن يقارن بغيره من العصور الأقدم أو الأحدث منه . ولكن على نحو يؤكد أن حياة الجماعات الأدبية في بغداد والبصرة . أيام ألى نواس ، هي «شئ يشبه الصالونات الأدبية Les Salons Literaires في فرنسا إبان القرن الثامن عشر»^(١٦٠) .

ويمكن - في نفس السياق - أن يُوازن بين المزاج الذي ينطوى عليه الغزل العذري . في العصر الأموي . والمزاج الذي ينطوى عليه الشعر الفرنسي . في العصر الذي يقع بين الإمبراطورية الأولى والإمبراطورية الثانية . لقد نشأ الغزل العذري ، في نجد . نتيجة اليأس والعزلة التي كانت تحول بين الناس وبين العمل السياسي وغير السياسي . ولذلك انطوى هذا الغزل على شئ من اليأس في الحياة المادية . يتبعه شئ من الأمل في حياة أخرى ليست واضحة ؛ وعلى مزاج متميز . ينكب على نفسه ليتعرف أسرارها ودخائلها ؛ ولكنه مزاج يخالطه شئ من الحزن الساذج المؤلم . غير المحدود ولا البين . هذا المزاج يشبه المزاج الذي انطوى عليه العقل الفرنسي بين الإمبراطورية الأولى والثانية . حيث أنتج هذا العقل أدبا حزينا

يائسا ، نقرؤه في شاتوبريان ولامارتين وموسيه وفيبي^(١٦١) .

ولانتقصر أمثال هذه الموازنات على شرح ظواهر الأدب العربي ، بل تتجاوز الظواهر في ذاتها لتصبح أساساً لفهم الشعراء والأدباء أنفسهم . ولن يقترب عمر بن أبي ربيعة - في هذا السياق - من ألفرد دي موسيه فحسب على مستوى الشبه الظاهري ، ولكنه يتجاوزه ليتحد مع بيير لوتي على مستوى الشبه الحقيقي ، فيتشابه الشاعر العربي القديم مع الناثر الفرنسي الحديث ، « هذا الشبه القوي الغريب » ، بل يكاد الناثر الفرنسي أن يكون صورة تناسخت عن الشاعر العربي^(١٦٢) ولن تصبح عقلية أبي تمام - في هذا السياق - عقلية الشاعر الذي يعيش حضارة ارسقراطية مترفة ، بل تصبح هذه الحضارة أقرب إلى ما يعبر عنه الفرنسيون عندما يقولون Les Bonnes Manières ، فيشيرون إلى « الحضارة التي تحلب بكثرة ما فيها من اليسر والابتسام »^(١٦٣) . وقد لا تحدث موازنة بين عصر أبي تمام وبعض عصور الأدب الفرنسي ، ولكن ما قاله بول فاليري Paul Valery عن مالارميه Malarmé يظل قابلاً لأن يقال عن أبي تمام الذي « يأتيك بأشياء ، لا تكاد تسمعها حتى تأخذك الدهشة ، وإذا أنت قد خرجت عن طورك ، واضطرت إلى أن تفكر مع الشاعر ، وإلى أن تسير معه ، فإذا هو يسرك حيناً ويحزنك حيناً آخر »^(١٦٤) .

ومن اليسير - في هذا السياق - أن تمضي الموازنة بين الأصول الفلسفية لأبي العلاء والأصول الفلسفة السوفسطائية والرواقية والأرسطية ، ومن اليسير - أيضاً - أن يقرن تشاؤم أبي العلاء بتشاؤم بعض المتشائمين من فلاسفة الغرب وشعرائه ، أمثال « نثشه » و« شوبهور » . أو يقرن النقد الخلقى والاجتماعي في شعر أبي العلاء بما يمكن أن يمثله عند « لارشفوكو » . أو يقرن خياله بخيال « ملتن » و« دانتي » ، أو يتجاوز الأمر ذلك كله ليصبح ما قاله بول فاليري عن « ديجاس » الرسام أساساً في النظر إلى أبي العلاء ؛ من حيث هو شخص ممتاز شاد ، ينحى من وراء الآراء المطلقة شكاً ويأساً . ومن حيث هو فنان عظيم قوى الإرادة ، « لم يكن يرى في الفن إلا نوعاً من مسائل الرياضة أدق وألطف من الرياضة المألوفة »^(١٦٥) .

ولكن شعر أبي العلاء . من زاوية مغايرة . يمكن أن يوازن بالأدب الروالي لفرانز كافكا . على أساس أن المشكلات الكبرى التي فرضت نفسها على كافكا . فصورها في

رواياته . هي المشكلات التي فرضت نفسها على أبي العلاء فصاغها في « اللزوميات » أو « الفصول والغايات » .^(١٦٦) والصلة التي تربط بين أبي العلاء وكافكا . من هذه الزاوية . أشبه بالصلة التي تربط بين ابن حزم الأندلسي وستندال الفرنسي . فيما كتب كلاهما عن الحب . وفيما حاوله كلاهما من « درس النفس الإنسانية » . وفيما استهدف كلاهما من اتخاذ هذا الدرس « وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به »^(١٦٧) .

قد نقول إن أمثال هذه الموازنات . على ما هي عليه . تقف على التشابه العابر أكثر مما تقف على التماثل التحتي . وإيها تفصلي إلى لون من التسطح . تشحب معه الخصائص النوعية المتأصلة في الظواهر الأدبية . ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه الموازنات تؤكد - من منظورها الخاص على الأقل - علاقة وثيقة . ذات طابع آني . بين الأدب العربي وغيره من الآداب الكبرى في التراث الإنساني . على نحو ما يفهمه طه حسين . ويقدر ما تعلى هذه الموازنات - ضمناً على الأقل - من شأن الأدب العربي فإنها تجعل منه أدباً إنسانياً . يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها غيره من الآداب الكبرى . فيعكس هذا الأدب ما تعكسه هذه الآداب من قيم . تصل بين الناس من حيث هم ناس . لا من حيث هم عرب أو فرنسيون أو يونان .

٥ - مرآة الخاص ومرآة العام :

وخطوى أمثال هذه الموازنات - من هذه الزاوية الأخيرة - على نوع من تثبيت القيم . إذا صح هذا التعبير . فتقرن بين الأدب العربي وغيره من الآداب . على أساس تصوير مستوى مطلق من القيم الإنسانية العامة ، وأعني مستوى تصبح فيه القيم الإنسانية ثابتة في جوهرها متغيرة في أعراضها . ويقدر ما تتحول الوحدة الكلية للعقل الإنساني - من هذه الزاوية الأخيرة - لتصبح وحدة استجابات متماثلة . إزاء مجموعة من المشكلات الإنسانية الدائمة الثابتة . يتحول قانون التشابه والتباين ليرتبط أولها بالمستوى المطلق الثابت من القيم الإنسانية . فيما يرتبط ثانيها بمستوى مغاير يختلف من عصر إلى عصر . ومن أدب أمة إلى أدب أخرى . إن المشكلات الإنسانية - في هذا السياق - مشكلات واحدة لا يتغير جوهرها على مستوى التشابه . وإن تغيرت حلولها أو طرائق التعبير عنها . عبر العصور والأجناس ، على

مستوى التباين . وبقدر ما يرتبط الأدب بهذه المشكلات فإنه يعكس جوهرها الثابت ،
يعكس - من ثم - مجموعة من القيم الإنسانية الثابتة . تُأثّلُ بين أديب عربي وأديب غربي .
وتقارب بين أدب قديم وأدب حديث . والصلة بين أبي العلاء وكافكا - في هذا المستوى -
أشبه بالصلة بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد صاحب الزنج . ذلك لأن وحدة المشكل
لإنساني الذي عاناه هؤلاء جميعاً ترتد إلى جوهر ثابت . ومستوى مطلق من القيم . يصل بين
تتأزم أبي العلاء وكافكا . مثلما يصل بين «تورة الرقيق» في إيطاليا . من أجل الحرية
والعدل . و«ثورة الزنج» في البصرة .^(١٦٨) وإذا كان ابن حزم يتقارب مع ستندال - في هذا
المستوى - فذلك لأن كليهما يعالج موضوع الحب . من حيث هو عاطفة إنسانية ثابتة . تتصل
بالناس جميعاً . وتصل بين الناس في كل البيئات والعصور .^(١٦٩)

صحيح أن التباين يميز بين هؤلاء جميعاً . فيوقع المغايرة بين آدابهم . مثلما يبرز
خصوصية الاستجابة في تعاملهم مع المشكلات الثابتة . وهناك - في هذا المستوى - هذه
القرون العشرة التي تفصل بين أبي العلاء وكافكا . والتي «أتاحت للمعاصرين ضروبا من العلم
ومونا من الفلسفة وألوانا من الحرية لم تتح لشيخ المعرة» .^(١٧٠) وهناك هذه القرون التي تفصل
بين سبارتاكوس وعبد الله بن محمد . والخصوصية التي تميز ثورة الزنج عن ثورة الرقيق .
وهناك - أخيراً - تباين البيئة والعقيدة . فضلاً عن هذه القرون الخمانية التي تفصل بين ابن
حزم لأندلسي وستندال الفرنسي . ولكن تحت سطح هذا التباين يقع التشابه . وتتجاوز
الخصوصية مع العمومية . فيتأثّل أبو العلاء مع كافكا . وتتجاوب ثورة الرقيق في إيطاليا مع
ثورة الزنج في البصرة . ويتقارب ابن حزم مع ستندال . وذلك على أساس من وحدة
استجابات متماثلة . تنطوي على مستوى مطلق من القيم . يصل بين أبناء الإنسانية . في كل
عصورها وبيئاتها .

إن التقابل بين «التشابه» و«التباين» يتحول - على هذا النحو - ليصبح تقابلاً بين
مستويين للقيمة : مستوى مطلق يرتد إلى جوهر إنساني ثابت . يصل بين أبناء الإنسانية
جميعاً . فيؤكد وحدتها بقدر ما يصدر عنها . ومستوى نسبي يرتد إلى أعراض متغايرة ، ترتبط
بالآداب القومية . فيؤكد تميزها بقدر ما يصدر عن خصوصيتها . وبقدر ما ينطبق هذا التقابل
بين المستويين على أدب كل أمة على حدة . فيصل ماضيها بحاضرها ومستقبلها . مثلما يميز
حديدها عن قديمها . ينطبق هذا التقابل على آداب الأمم كلها . فيؤكد وحدتها الإنسانية .

مثلاً يؤكد تنوعها داخل هذه الوحدة .

ولكن بقدر ما يرتبط التباين - في هذا السياق - بمرآة المجتمع ومرآة الفرد ، لتؤكد كلتا المرأتين الخاص في الآداب القومية ، يرتبط التشابه بمرآة جديدة ، هي مرآة الإنسانية ، وذلك لتؤكد هذه المرآة الجديدة العام في الآداب ، وتبرز الجوهر الثابت في القيم المشتركة التي تصل بين الناس جميعاً . وإذا كانت مرآة المجتمع ومرآة الفرد تشد - كلتاهما - الآداب إلى حقيقة معينة ، تقع على مستوى المجتمع وللأفراد ، وتصل - بالمجاورة - بين الصور التي تقدمها الآداب وأصل خارجي يرتبط بقسمات النفس الفردية أو مشكلات المجتمع . في زمان ومكان محددين ، فإن مرآة الإنسانية تقرن بين الآداب وتصوير حقيقة عامة مطلقة . تقع خارج المجتمع والفرد . وتتجاوز الزمان والمكان المحددين . لترتبط بمطلق الزمان والمكان . فترتبط بهذه الوحدة الكلية للإنسانية .

إن تشبيه المرآة . في هذه الثنائية الجديدة . يحدد الخاص مثلاً يحدد العام . ويعكس النسبي مثلاً يعكس المطلق ، ويرتبط بالتباين مثلاً يرتبط بالتشابه . ولكن تظل العلاقة التي تصل بين صور المرآة وأصلها ثابتة . لا يتغير جوهرها عبر طرفي الثنائية الجديدة . وإذا كانت المرآة تعكس أصلاً يتصل بالمجتمع والفرد . في الطرف الأول لهذه الثنائية . فإنها تعكس - في الطرف الثاني - أصلاً يتصل بالإنسانية التي تحوى المجتمع والفرد وتتجاوزهما في الوقت نفسه . وإذا كان الأدب - في الطرف الأول - «مرآة صافية» لمجتمع محدد وعاطفة محددة . هي مجتمع الأديب وعاطفته، فإن الأدب - في الطرف الثاني - مرآة صافية للنوع الإنساني كله . ولذلك تظل علاقة العلية التي تصل بين الصورة - في المرآة - وأصلها علاقة ثابتة . وأغنى علاقة تجعل من «روح العصر» و«مظهر الشخصية» مجرد وجه آخر - في نفس العلاقة - لـ «وصف شئ» مشترك بين الناس جميعاً . أو «تمثيل عاطفة يشعر بها الناس جميعاً» . أو «تصوير النوع الذي يبقى ويدوم» . ولذلك تظل صفة «الصدق» صفة ملازمة . تقترن بالمرآة في استخدامها عبر طرفي نفس الثنائية .

من المؤكد أن دلالة «الصدق» تتكيف على نحو متميز - في هذا السياق - فيتوجه «الصدق» - في جانب مه - إلى الطرف الأول من الثنائية . ليصبح صدقاً خاصاً . يتصل بتوافق ما في مرآة الأدب من صور مع ما يقع داخل الأديب . أو داخل عصره على السواء ؛ ويتوجه «الصدق» - في جانب مقابل - إلى الطرف الثاني من الثنائية . ليصبح صدقاً عاماً .

يتصل بتوافق ما يعكس في مرآة الأدب مع القيم الثابتة للإنسانية . ولكن يظل الجذر الأساسي لدلالة الصدق واحداً في كلا الجانبين . فيصل بينهما على أساس من هذا التوافق المائل بين صورة المرآة وأصلها في كل الأحوال .

إن الفارق بين مرآيا الأدب - في هذه الثنائية - هو الفارق الذي يجعل طه حسين يصف كتابات عبد العزيز البتري بأنها «أصدق مرآة وأصفاها للحياة المصرية في عصر الانتقال»^(١٧١) . أو يصف مسرحية «السد» للمسعدى بأنها «مرآة للبطولة التونسية في مقاومة الاستعمار الفرنسي»^(١٧٢) . بينما يصف - من زاوية مقابلة - فن مختار (المثال) بأنه مرآة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة التي لا تحدد ولا تحصر.^(١٧٣) هذا الفارق نفسه هو الفارق الذي يجعل طه حسين يؤكد - على مستوى التباين - أن شعر الشاعر «مرآة نفسه وعواطفه ومظهر شخصيته»^(١٧٤) . بينما يؤكد - على مستوى التشابه - أن مثل هذا الشعر يغدو «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة . ولكل قلب زكى»^(١٧٥) . لأنه «مرآة النفس حقاً والصورة الصحيحة الجليظة للعواطف والشعور»^(١٧٦) .

ويتخذ التقابل بين هذين المستويين شكل تصور إجرائي يتعامل طه حسين - على أساسه - مع الشعر فيقول :

«إن لكل شعر جيد ناحيتين مختلفتين . فهو من ناحية مظهر من مظاهر الجمال الفني المطلق . وهو من هذه الناحية موجه إلى الناس جميعاً ... وهو من ناحية أخرى مرآة تمثل في قوة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره . وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه . ولو قد خلا الشعر من إحدى هاتين الخاصتين لما كانت له قيمة حقيقية . فهو بخاصته الأولى مظهر ... من مظاهر الجمال الذي تطمح إليه الإنسانية كلها . وهو بهذا صلة قوية بين الشعوب والأجناس مهما اختلف عصورها وبيئاتها . وهو من الناحية الأخرى مصدر من أصدق مصادر التاريخ . إذا عرفنا كيف نقرؤه ونفهمه . ونخفضه لمناهج البحث العلمي»^(١٧٧) .

ولكن تشبيه المرآة يبرز - في هذا النص - في ضوء متميز ؛ إذ يقتصر استخدام التشبيه على المستوى النسبي من القيمة في الشعر ، ويرتبط بزمان ومكان محددين فحسب . وكأننا نواجه - في النص - نوعاً من التقابل الواضح بين «الجمال الفني المشترك» و«التمثيل الصادق للعصر» . أما «الجمال الفني المشترك» فلا تصحبه المرآة ، بل إنه لا يوصف بأى صفة من

الصفات المقترنة بها . وأما « التمثيل الصادق » فهو قرين المرآة وردوها ؛ لأنه - كوصف - قرين عصر متميز .

هل نقول إن المرآة - في هذا الصب - تتباعد عن استيعاب المستوى المطلق من قيمة الشعر . وتقتصر على المستوى النسبي المتغير . الذي يعد مصدرا - فحسب - من أصدق مصادر التاريخ ؛ لأنه يصور حياة الأفراد (مرآة الفرد) . وحياة المجتمع (مرآة المجتمع) ؟ إن الأمر يبدو كذلك من حيث الاستخدام الدلالي للمرآة في النص .

وهل يمكن أن نقول - والأمر كذلك - إن تشبيه المرآة لا يقع - عند طه حسين - إلا على المستوى النسبي المتغير من القيمة ؟ وإن التشبيه لا يستطيع أن يصل إلى تحديد المستوى المطلق من هذه القيمة . لالتصاقه الظاهر بخصوصية الفرد والمجتمع ؟ إن الأمر يبدو كذلك في بعض كتابات طه حسين . خصوصاً عندما تبدو غزارة استخدام التشبيه وكأنها تتجه إلى المستوى النسبي للتباين والتغير والخصوصية . أكثر مما تتجه إلى المستوى المطلق للتشابه والثبات . ولكن الفارق في استخدام التشبيه - مع ذلك - فارق كمي فحسب . وليس فارقاً كيفياً . ويرجع هذا الفارق الكمي إلى طبيعة التركيز على عنصر أو آخر من عناصر صيغة المجاورة التي يتحرك خلالها فكر طه حسين النقدي . ولذلك تنصرف المرآة إلى المستوى النسبي المتغير . عندما يركز طه حسين على عناصر الخصوصية التي تصوغ التباين بين عصر وعصر . وبين أدب وأدب . أو بين أديب وآخر . ولكن عندما يركز طه حسين على التشابه . وعلى الصلة التي تصل بين أدب الماضي والحاضر . أو بين أدب الشرق والغرب . يتحول استخدام المرآة ليؤكد المستوى الثابت المطلق من القيمة الإنسانية . ويستوى - في ذلك - أن يتحدث طه حسين عن الأدب العربي أو الآداب العالمية الأخرى .

ولذلك يفرض المستوى المطلق للقيمة الإنسانية نفسه على استخدام تشبيه « المرآة » مثلما يساهم التشبيه نفسه في تحديد هذا المستوى وتكييفه . في السياق الكلي لكتابات طه حسين ؛ ولذلك تقترن وحدة الآداب الإنسانية كلها . في سياقات مترابطة في فكر طه حسين النقدي . بمرآة أو مرايا مطلقة . تعكس وحدة النوع الإنساني مثلما تعكس القيم الإنسانية المشتركة . وترتفع الآداب إلى مستوى هذه المرآة أو المرايا . عندما ترتفع موضوعاتها « إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التي يجد فيها كل إنسان صورة لنفسه . وينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرآة الصافية الصادقة . فبرى فيها بعض ما يحس ويشعر . مهما تختلف عليه الظروف والبيئات

و«عصور»^(١٧٨) وبقدر ما يختلف المستوى النسبي الذى يرتبط بالتباين ، فى هذا السياق
متعين . ليرز المستوى المطلق الذى يقترن بالتشابه ، تختفى مرايا الفرد والمجتمع لتؤكد مرايا
الإنسانية . فترد التنوع إلى وحدة ، وتعكس النوع الإنسانى ؛ لمفكتنا من أن نرى أنفسنا
كأعضاء فى إنسانية واحدة . و«ما أكثر ما نرى أنفسنا فى كثير مما نقرأ من آداب القدماء
ومحدثين مهما تكن اللغة والعصور والظروف والبيئات التى تنشأ فيها هذه الآداب»^(١٧٩) .

ولا يختلف الأدب اليونانى القديم - فى هذا المستوى - عن الأدب العربى . لقد انحصر
موضوع «التراجيديا» اليونانية - مثلاً - فى أبطال العصور الأولى الذين تناولهم الشعر القصصى
أكثر من مرة . وكان من المنتظر أن يشق ذلك على شعراء الدراما اليونانية ، ولكن شعراء
الندراما ما كادوا يتناولون هؤلاء الأبطال حتى أحسنوا تمثيلهم . «وأبدعوا فى تصوير
عوسهم . واتخذوا منها مرآة صافية وضعوها أمام النوع الإنسانى . فرأى كل فرد من أفرادها فى
هذه المرآة نفسه وما يزينها من فضيلة أو يعيبها من نقص»^(١٨٠) . صحيح أن الأدب اليونانى
قد كاد ولا يزال - فيما يرى طه حسين - أحسن صورة وصلت إليها الإنسانية فى تمثيل النوع
الإنسانى . ولكن هذا «لا يمحو قيمة الأدب العربى فى نفسه ، من حيث إنه مظهر من مظاهر
الحياة الإنسانية . ومرآة للنفس الإنسانية»^(١٨١) .

وما تؤكد المرآة وتؤكد به - فى هذا السياق - هو هذه القيمة المطلقة التى تنطوى عليها
لوحة الكلية للإنسانية . وبقدر ما تبرز المرآة - فى هذا المستوى - قيمة الآداب القديمة ،
خصوصاً آداب اليونان والعرب ، فإنها تبرز قيمة الآداب الغربية الحديثة ، لتحدد أهمية هذه
الآداب على أساس أنها «مرآة صادقة صافية لحياة الناس ، وما يكون لهم من الأخلاق .
وما يصدر عنهم من الأقوال والأعمال»^(١٨٢) .

وتشير «المرآة الصادقة الصافية» - فى هذا السياق - إلى ما تعكسه الآداب الغربية من
قيم مشتركة . تصل بين الشرق والغرب ؛ لأنها تلائم الحياة الإنسانية على اختلاف أجيالها
وبيئاتها . ولذلك يمكن لظه حسين أن يبرر ترجمته بعض أدب فولتير على أساس أن هذا
الأدب «كتب له الخلود والشباب وملاءمة الحياة الإنسانية على اختلاف العصور
والأجيال»^(١٨٣) . أو يبرر ترجمة صديقه الزيات «آلام فرتر» لجوته ، على أساس «أن هذا
الكتاب لا يصف ماجال فى نفس مؤلفه خاصة من فكر ، وما ملكها من هوى ، وما أثر فيها

من عاطفة . إنما هو يصف الحياة النفسية لكل شاب وشابة . على اختلاف الأزمنة
الأمكنة . وعلى تباين الأحوال والظروف»^(١٨٤) .

إن الأعمال الأدبية التي تصل إلى هذا المستوى «لا تصف الأشخاص التي تفنى وتزول ،
إنما تصف النوع الذي يبقى ويدوم»^(١٨٥) . ويحدث ذلك عندما تكون «المشكلة» التي
صورها الأديب «مألوفة... في كل زمان وفي كل بيئة»^(١٨٦) . وعندما تصف هذه الأعمال
مشكلة مشتركة بين الناس فإنها «تمثل عاطفة يشعر بها الناس جميعاً»^(١٨٧) . فيغدو موضوعها
من الموضوعات التي نشهدها في كل يوم وفي كل مكان . على اختلاف ظروف الحياة وأجيال
الناس^(١٨٨) . ويصبح مثل هذا الموضوع قديماً جديداً معاً . «لأنه من هذه الموضوعات التي
لا تختلف الأزمنة دون أن تناهها الشيخوخة أو ينقص حظها من الشباب ، فهي حية أبداً ،
وية أبداً ، مؤثرة أبداً في نفوس الناس»^(١٨٩) . ومن السهل - في هذا المستوى - أن يصف
له حسين مسرحية مثل «العرق الذهبي» للكاتب الإيطالي بيراندلو بالخلود . «لأن الموضوع
لدى طرقتة موضوع خالد ثابت في نفسه ، مهما تغير الأطوار والظروف ؛ ولأن المشكلة التي
برضت لها القصة [المسرحية] مشكلة خليقة أن تظهر . بل هي تظهر بالفعل في كل زمان وفي
كل بيئة ، فإذا تغيرت طرق الناس في الشعور بها ، ومذاهبهم في حلها ، فإن المشكلة في نفسها
لا تتغير ولا تمتنع من الظهور»^(١٩٠) .

ولكن وصف الأعمال الأدبية بالخلود . وربط هذا الخلود بمرآة الإنسانية . لا بد أن يثير
لسؤال عن العلاقة بين الخاص والعام في الأعمال الأدبية . ومن ثم عن الصلة بين المستوى
النسبي والمستوى المطلق من القيمة الإنسانية لهذه الأعمال . لنقل - مع طه حسين -
أن الخلود . في مثل هذه الأعمال ، قرين المتشابه أو العام الذي تصوره الأعمال الأدبية ،
عندما تصور جوانب من الوحدة الكلية التي تصل بين البشر جميعاً . ولنقل إن هذه الوحدة
تجلى في اختيار موضوعات بأعيانها ، والتركيز على شخصيات متميزة ؛ أقصد موضوعات
تصل بمشكلات إنسانية ثابتة ، وشخصيات تمثل النوع الإنساني الذي يبقى ويدوم . ولكن
ذلك القول يعني انقسام الأعمال الأدبية إلى نوعين : نوع ينتمي إلى هذا المستوى النسبي من
القيمة ، لأنه يعالج موضوعات أو شخصيات قومية - أو محلية - فيكون مؤثراً في المتلقين
لمباشرين ، يصور خصوصيتهم بالقدر الذي يجعله مصدراً لتاريخهم ، ونوع آخر ينتمي إلى
هذا المستوى المطلق ؛ لأنه يعالج موضوعات إنسانية عامة وشخصيات مطلقة - أو عالمية -

فيكون مصدراً لهذا الجوهر المشترك بين القيم الإنسانية .

إن التسليم بهذه الثنائية بين الموضوعات والشخصيات التي تعالجها الأعمال الأدبية يردّ التمييز بين العام والخاص ، وبين الإنساني والقومي . وأبين المحلى والعالمي ، وبين المتشابه والمتباين . إلى محرد محتوى مضمونى منفصل عن شكله . وأهم من ذلك أنه يتداخل مع تسليم آخر مؤداه أن الإنساني العام يتجافى مع القومي الخاص ، وأن العالمي نقيض المحلى ، وأن المتشابه الثابت يتضاد - بالضرورة - مع المتباين المتغير . ولو مضينا مع التعارض الخطر لهذه الثنائية عزلنا الخاص عن العام ، وفصلنا المتغير عن الثابت ، وأقنا حاجزاً عالياً بين المتشابه والمتباين . ومن الممكن - عندئذ - أن نؤكد أن الأعمال التي تنطوي على مرآة الإنسانية أعلى في القيمة من الأعمال التي تنطوي على مرآة الفرد أو مرآة المجتمع ، وسلمنا - من ثم - بإمكانية وجود أعمال أدبية تنطوي على مرآة الإنسانية فحسب . وقد نفترض - أخيراً - أن السبيل الأمثل للوصول إلى مستوى الآداب الإنسانية هو التركيز على العام على حساب الخاص ، والتضحية بالمتباين في سبيل المتشابه .

ولكن طه حسين يحلّ أغلب هذه التعارضات الخطرة ، وما يترتب عليها من فروض أو يدعّمها من مسلمات ، من خلال صيغة المجاورة ؛ فيؤكد - من ناحية - تجاوز مرآة الإنسانية مع مرآة الفرد والمجتمع في الأعمال الأدبية الخالدة ، ويؤكد - من ناحية ثانية - أن الخاص سبيل إلى العام ، خصوصاً عندما يلمح إلى أن التعمق في المتباين والغوص فيه يفضى إلى جوهر ثابت ، يرتبط بالمتشابه الذي يصل بين البشر جميعاً . ويقدر ما تتجاوز مرآة الإنسانية - من هذا المنظور - مع مرآة الفرد والمجتمع ، ويقدر ما يتجاوز الخاص مع العام في الأعمال الأدبية ، تغدو مرآة الفرد ومرآة المجتمع - منفردتين أو مجتمعيتين - سبيلاً إلى مرآة الإنسانية . ويغدو الخاص سبيلاً إلى العام .

وإذا ركزنا على مرآة الفرد من حيث صلتها بمرآة الإنسانية ، على أساس من هذا المنظور ، قلنا - مع طه حسين - إن العمل الأدبي لا يصل إلى مستوى « المرآة الصادقة الصافية » للأديب إلا بعد أن يغوص الأديب في أعماق نفسه ؛ ليعثر - في داخلها - على المتشابه الذي يصله بغيره . ويقدر ما يكشف العمل الأدبي - من هذا المنظور - القسّمات الداخلية لنفس الأديب فإن هذا العمل يكتسب صفة العدوى ، ويؤثر في القارئ (الإنسان) أيضاً وجد ؛ إذ يُطلع هذا العمل القارئ (الإنسان) على قسّمات نفس ينطوي جوهرها ، مها

اختلفت أعراضها ، على وحدة وصلها بغيرها . وعلى تشابه يعطفها على غيرها ، مثلما يعطف غيرها عليها . وبقدر ما يرتبط « صدق » العمل – من هذا المنظور – بصفاء المرأة يقترن بقدرتها على تحقيق التجاوب بين « صورة النفس » التي تعكسها والنفوس التي تتأملها ، بل بقدرتها على تحويل هذا التجاوب إلى لحظة اتحاد معرفية . يشعر فيها القارئ (الإنسان) أن ما يطالعه في هذه المرأة هو بعض ما يعانیه . أو ما كان يعانیه . أو ما يمكن أن يعانیه .
ويمكن لطف حسين – من هذا المنظور – أن يقدم مسرحية فرنسية لقارئه العربي قائلًا .

« هذه القصة [المسرحية] الفرنسية في موضوعها ومكانها وزمانها ومغزاها إنسانية قبل كل شيء ، صالحة لأن تقع في كل مكان . وفي كل زمان . وفي كل شعب ، (١٩١)

ولكن طه حسين لا يكتفي بمثل هذا التقديم العام . بل يوضح لقارئه الصلة الممكنة بينه وبين أمثال هذه المسرحية ، قائلًا لهذا القارئ : أنت تشهد المسرحية أو تقرؤها فتحس :

« أنك ... ترى نفسك وما يختلف عليها من حس وشعور . وما يثور فيها من عاطفة وميل . ترى نفسك وترى غيرك أيضاً من هذه الناحية التي تعطفك على الناس وتعطف الناس عليك ، (١٩٢)

ويمكن لطف حسين – من هذا المنظور نفسه – أن يقدم ديواناً من الشعر الفرنسي المعاصر له – « أنت وأنا » لبول جيرالدي – أو يترجم بعض قصائده ، مؤكداً أن هذا الديوان له « مكانة عظيمة في نفس الشباب الفرنسي ، وفي نفس الفتيات الفرنسيات بنوع خاص » . ولكن الديوان – مع ذلك ، أو بسبب ذلك – يمكن أن يتصل بالقارئ العربي ، على أساس « وصف هذه المعاني » التي يشعر بها القارئ العربي في نفسه ، في كثير من الظروف والأحيان . وعندئذ يقول طه حسين لقارئه :

« إنك لا تكاد تقرأ هذا الديوان القصير حتى ترى نفسك فيه غير مرة . وحتى تمر بالمعنى من معانيه تضطر أن تقول : هذا حق . لأنك شعرت به في ظرف من الظروف . ولأنك مستعد للشعور به إذا تجدد هذا الظرف ، (١٩٣)

إن هذا الاتحاد المعرفي ، الذي تصل به « المرأة الصادقة الصافية » للأعمال الأدبية

الأديب (الإنسان) بالفارسي (الإنسان) ، هو علة هذا الشعور الإنساني المشترك الذي يصل بين الفارسي وبقية أبناء الإنسانية عبر هذه الأعمال ؛ فهو قرين التجاوب الإنساني الذي يؤكد الانتساب إلى جماعة إنسانية واحدة . ويقدر ما يعنى ذلك أن الانفعال الفردى مدخل إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للإنسانية فإنه يعنى أن صدق الأديب فى تصوير الخاص لا بد أن يقضى إلى صدق فى تصوير العام ؛ ذلك لأن الغوص إلى ما وراء أعراض التباين يصل إلى جوهر التشابه . وأن المتغير ليس سوى الوجه الآخر للثابت .

ومن الممكن أن ننتهى إلى النتيجة نفسها لو نظرنا إلى مرآة الإنسانية من حيث علاقتها بمرآة المجتمع ؛ ذلك لأن مرآة المجتمع لن تصل بدورها إلى درجة «الصفاء» و«الوضوح» إلا إذا انطوت على «الصدق» ، ولن يتحقق «الصدق» إلا إذا غاص الأديب فى عصره ، ليصل إلى «روح العصر» ، فتصوّر مرآته «خلاصةً كاملةً» لما يحدث فى عصره ، وما يعانیه معاصروه . أو «ما يختلف عليهم من حس وشعور» . ولكن بمجرد أن يغوص الأديب فى عصره فإنه يقع - تحت سطح المتباين - على المتشابه ، فيكشف - ربما دون أن يدرى - أن المشكلات التى يعانها جيله وعصره ، أو يعانها مع جيله وعصره ، ليست سوى أعراض متغيرة لمشكلات إنسانية ثابتة ، تعانها كل الأجيال والعصور . وعندئذ يكون صدق الأديب ، فى تصوير الخاص بالقياس إلى جيله ، سبيلاً إلى تمثيل العام بالقياس إلى كل الأجيال ، ويكون صدق مرآة المجتمع فى تمثيل «روح العصر» سبيلاً آخر إلى تحقيق مرآة الإنسانية .

هكذا حوّل شعراء الدراما من اليونان أبطالهم المحليين إلى أنماط إنسانية عامة ، اتخذوا منها «مرآة صافية» ، وضعوها أمام النوع الإنسانى كله . وهكذا تجاوز لبيد الشاعر الجاهلى عصره إلى عصرنا . وتشابه جميل والمجنون وابن ذريح مع شاتوبريان ولامارتين وموسيه ؛ لأن الجميع قد صوروا أملاً محبطاً لعصرين يتشابهان فى الجوهر وإن اختلفا فى العرض . ووصل البحترى إلى شعر تنغير العصور والظروف وهو باق خالد ، «لأنه يصور خلاصة الحياة» . وتعمق أبو تمام والمنتبى عصرهما فوصلا إلى هذا الجوهر الثابت ، الذى جعل شعرهما ملك الإنسانية كلها . وتجاور أبو العلاء مع شعراء المأساة (التراجيديا) اليونانية تجاوره مع شوبنهور ونيتشه وكافكا ، عندما وصل مثلهم ، من خلال مأساته الخاصة وخصوصية عصره . إلى الجذر الثابت لتلك المشكلات التى تدفع إلى التشاؤم ، على اختلاف العصور والأجيال والآداب . والتقى ابن حزم مع ستندال ؛ لأن «كلا الرجلين قد حاول درس النفس الإنسانية

من بعض نواحيها ، وكلا الرجلين قد اتخذ هذا الدرس وسيلة إلى نقد الحياة الاجتماعية المحيطة به ، وكلا الرجلين قد أعطانا صورة دقيقة أو مقارنة لهذه الحياة » .^(١٩٤) واتسم أدب فولتير بالخلود ؛ لأنه وصل إلى « خلاصة الحياة » في عصره . فاستطاع « نقد الحياة الإنسانية من ناحيتها السياسية والاجتماعية والخلقية ، والنفوذ بهذا النقد إلى صميم الطبيعة الإنسانية »^(١٩٥) . ووصل جوته إلى ما وصل إليه لأنه صدق نفسه وصدق عصره . وعندما صدق نفسه وعصره وصل إلى جذر مشترك « وضع للإنسانية مثلاً من الفضيلة . تحس كل نفس الميل إليه . وتود لو بلغت أودنت منه »^(١٩٦)

وليس لهذا كله من معنى سوى أن الخاص سبيل إلى العام . وأن مرآة الفرد لا تختلف عن مرآة المجتمع . من حيث يتجاوز كليهما مع مرآة الإنسانية . وبقدر ما تمثل المرآة الأخيرة المستوى المطلق من القيمة الإنسانية . من منظور التشابه . تمثل مرآة الفرد والمجتمع المستوى النسبي لنفس القيمة . من منظور التباين . وعندما يتجاوز كلا المنظورين - على هذا النحو - تصبح مرآة المجتمع ومرآة الفرد معا أقرب إلى السطح الظاهر الذي يعكس المتغير . وتصبح مرآة الإنسانية أقرب إلى العمق - أو البؤرة - التي تعكس الثابت .

وإذا كان تحقق « الصدق » في المستوى النسبي شرطاً لتحقيقه في المستوى المطلق . وسبباً - من ثم - إلى تحقق التجاوب الإنساني بين الأعمال الأدبية والقراء . فإن انتفاء هذا الصدق - في مرآتي المجتمع والفرد - نفي له في مرآة الإنسانية . وإلغاء للتجاوب بين الأعمال الأدبية وقراءها أبنا كانوا . ومن الطبيعي - في حالة انتفاء هذا الصدق - أن يكون الشعر العربي القديم الصادق أقرب إلى وجدان القارئ العربي الحديث من الشعر الكاذب لمعاصريه . بل من الممكن أن يكون الأدب الغربي وكتابه أقرب إلى هذا القارئ من كتابات أدبائه العرب . لو افتقد فيهم ما يجده في أقرانهم الغربيين .

لذلك أحس المتميزون من قراء الأدب المتصنع . في عصر الإحياء . أنهم أقرب إلى الأدب العربي القديم منهم إلى الأدب الجديد المعاصر لهم . لقد « أحسوا أن الأدب القديم الحى أقرب إلى نفوسهم ، وأقدر على تمثيل عواطفهم ، وتصوير شعورهم من هذا الأدب الجديد الميت ، الذي لا يمثل إلا قدرة أصحابه على جمع الألفاظ وتفريقها ... دون أن تمثل هذه الألفاظ ... حركة قلب من القلوب ، أو شعور نفس من النفوس . ودون أن تتصل هذه الألفاظ بقلوب القراء ونفوسهم . إذ كانت لا تصدر عن قلوب الأدباء

ولا نفوسهم» (١٩٧) ؛ ولذلك أكد طه حسين «أنا مكرهون على أن نعنى بأناتول فرانس ، وجان جاك [روسو] وبيير لوفى ، وأمناهم ، أكثر مما نعنى بشوق وأمثاله لأننا نجد عند هؤلاء من اللذة والغناء ما لا نجد عند شاعرنا المجيد ! ولأن نفوسنا تتصل بنفوس هؤلاء الكتاب والشعراء من الفرنجة أكثر مما تتصل بنفس شاعرنا العربى المصرى» (١٩٨)

إن قيمة الأدب - فى النهاية - ترتبط بوحدة الخاص والعام ، وتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية على السواء . وبقدر ما يتحقق العام عن طريق الخاص ، وتؤكد مرآة الإنسانية عن طريق مرآى الفرد والمجتمع ، يغدو الأدب الذى ينطوى على هذه الأبعاد أقرب إلى القراء من أى أدب غيره ، مهما كانت لغة هذا الأدب ، ومهما كانت علاقة القراء به . والمعنى الضمنى لذلك هو أن العام يمكن ، بسبب صدقه ، أن يتحول إلى خاص ، وأن تأمل المتشابه يمكن أن يفضى إلى إدراك المتباين . ولذلك يمكن للأدب الإنسانى العالمى أن يحل محل الأدب القومى أو المحلى ، ليعبر عن مشاعر بيئة غير بيئته ، ويصور مشاكل مجتمع غير مجتمعه ، فيصبح بديلاً لهذه البيئة أو المجتمع عن أدبها الذى لا يتصل بحياة القراء أو نفوسهم . وبقدر ما يساعد هذا الأدب القراء والكتاب على نفي أدبهم الزائف فإنه يساعدهم على خلق أدب يمثل لهم ولغيرهم هذه القيمة الإنسانية المطلقة ، فيكون وسيلتهم إلى المشاركة فى الوحدة الكلية للنوع الإنسانى .

٦ - الجمال والمثل الأعلى :

هذه النتيجة النهائية لتجاور الخاص والعام ، وتجاور مرايا الفرد والمجتمع والإنسانية فى وحدة واحدة ، تخفف من حدة التعارض بين طرفى القيمة الإنسانية للأدب ، وتحول حدة هذا التعارض إلى ثنائية يكمل كل طرف منها الآخر . ولكن هذه النتيجة لا تلغى الثنائية أو تنفى وجود التعارض نفسه ، إنها تبقى على ثنائية القيمة الإنسانية لتجعل منها أساساً لثنائية جمالية . ولذلك ينطوى الجمال - فيما يراه طه حسين - على «وحدة» و«كثرة» . أما الوحدة فتتصل بجوهره الثابت أو مثاله المطلق الذى لا يتغير ، وأما الكثرة فتتصل بالأعراض المتغيرة النسبية التى تعكس هذا الجوهر أو ذلك المثل .

هذه الثنائية الجليدة التى تعارض فيها الوحدة الكثرة ليست سوى الوجه الآخر لثنائية

القيمة الإنسانية . ولكنها تسع - على المستوى الجمالي - لتبرير نوع من التنوع لا يتضاد مع وحدة الاستجابة الجمالية . وبقدر ما تردنا الوحدة ، في هذا التبرير ، إلى التشابه الذي يوحد بين القراء جميعا ، على مستوى الاستجابة إلى «الجمال الفني المشترك» ، لتصل بينهم في تذوق «لذة» ، تقترن بمحتوى ثابت لهذا الجمال ، تردنا الكثرة إلى التباين الذي يمايز بين استجابة هؤلاء القراء إلى الشكل الخاص الذي يتشكّل به المحتوى الثابت للجمال . لذلك يقول طه حسين : إن العربى والفرنسى والإنجليزى يشعرون جميعا باللذة حين يقرأون إلياذة هوميروس ، لا يحول اختلافهم الجنسى بينهم وبين هذا الشعور باللذة . «ولكنهم على اشتراكهم في الإعجاب واللذة يختلفون في تذوقهم لهذا الشكل الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنى فى الإلياذة ... ؛ ذلك لأن بين هذا الشكل وبين نفوس هؤلاء الناس صلة تختلف قريبا وبعدا ، وتتفاوت قوة وضعفاً باختلاف الجنسيات والبيئات والعصور» (١٩٩)

وتستند القيمة الجمالية - فى هذا التبرير - إلى جوهر ثابت يمثل وحدة الجمال . ولكن وحدة الجمال - فى هذا السياق - وحدة روح خالد لا نراه فى ذاته . وإنما نراه من خلال مظاهره المتغيرة أو أشكاله المتنوعة . هذا الروح الخالد تجريد محض . لا يمكن إدراكه إلا من خلال مظاهره أو أشكاله الملموسة .

لنقل - مع طه حسين - «إن التراث الأدبى والفنى عزيز على الإنسانية المثقفة ، لأنه يصوّر لها الجمال ، والجمال خالد لا يدركه الفناء» (٢٠٠) ولنقل إن «الجمال لا علاقة له بالزمن ، فإن اللحظة منه تكفى لإضاءة حياة كاملة» . (٢٠١) فإن مثل هذه الأقوال تعنى رد «الجمال» إلى قيمة مطلقة ، أو إلى «روح خالد» . ولذلك يؤكد طه حسين أن الأدب لا يستمد «جماله الفنى» من قدمه أو حدائته ، ولا يستمد من عصره أو بيئته ، بل يستمد «من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار ، وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصوّر فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها . وهو من هذه الناحية مصدر وحدة وفرقة للإنسانية ، مصدر وحدة لأنه واحد يجمع الناس مهما يختلفوا على الإعجاب والشعور باللذة القوية ، ومصدر فرقة لأن له من أشكال الأجيال والبيئات المختلفة ما ينوعه ويحيل إليك أنه كثير... ففى الجمال الفنى كما ترى وكما يقول الفلاسفة وحدة وكثرة ، فأما الوحدة فهى جوهره ، وأما الكثرة فهى أعراضه» (٢٠٢)

صحيح أن هذا «الروح الخالد» ، الذى يتحد به «الجمال الخالد» ، ليس له وجود

مستقل عن أعراضه أو مظاهره أو أشكاله . إن له وجوداً إنسانياً بمعنى من المعاني ؛ ذلك لأن طبيعة الإنسان أرادت ألا يوجد هذا الروح من حيث هو . في ذاته . منفصلاً عن مظاهره وأعراضه التي تصل بينه وبين نفوسنا . إنه لا بد أن يتعين وأن يتحقق في شكل مادي ندرکه من خلاله ؛ فلا بد لهذا الروح - فيما يقول طه حسين - من لغة تعبر عنه وصورة تحتويه . وما دامت اللغات مختلفة والصور متباينة . فسيظل هذا الروح الخالد يتجلى بمظاهر متعددة وأشكال متكررة . هي مظاهره المادية التي لا سبيل إلى وجوده دونها . وهي أشكاله الملموسة التي يتشكل فيها تبعاً لكل زمان أو مكان .

ولكن مهما اختلفت الأشكال الملموسة . وتعددت المظاهر المادية للجمال . فإنها تظل تقودنا إلى هذا الروح الخالد ، وتعكس جانباً من جوانبه ، ولولا ذلك لما اتفقت أُم متباينة وعصور متعددة في الحصول على «لذة» دائمة من نفس العمل ، أو من أعمال أدبية واحدة . وقد تختلف درجات هذه اللذة بسبب اختلاف الثقافة أو اختلاف البيئة . ولكن جوهرها يظل متاحاً للجميع عند مستوى بعينه ، بغض النظر عن الزمان والمكان والبيئة ؛ لأنها لذة مرتبطة بإدراك هذا الروح الخالد ومعاينة مثله الأعلى . ولذلك كان شعر الأخطل - شأنه شأن غيره من شعراء الإنسانية - يلائم ذوق العرب في عصره ، «ويصور لهم المثل الأعلى فهو جميل ، وهو يعجبنا ويرضينا فيمثل لنا حظاً من هذا المثل الأعلى» .^(٢٠٣) ولذلك - أيضاً - يمكن أن نجد في هيلانة هوميروس ، وفي نعم عمر بن أبي ربيعة ، وفي ألقير لامارتين ، وفي شارلوت جوتيه ، وفي غيرهن ، رغم تباينهن في الزمان والمكان ، واختلافهن في المظاهر والأشكال ، تجد فيهن «فكرة من الجمال المطلق ، تصور المثل الأعلى لهذه الأنوثة التي تغرى بالسعادة وتدعو إليها ، وتحب اللذة إلى النفوس ، وتسلط الأُم والشوق على القلوب ، وتطلق ألسنة الشعراء بالشعر ، وتشكل أصوات المغنين بأشكال الغناء»^(٢٠٤)

إن المثل الأعلى للشعر ، بهذا المعنى ، «هو هذا الكلام الموسيقي ، الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي فيه ، ويتصل بنفوس الذين ينشد بينهم ، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقاً ، فيأخذوا بنصيبهم من الخلود»^(٢٠٥) . وعندما يتجاوز «الجمال الخالد» مع «المثل الأعلى» تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الإنسانية ، لتصبح كلتاها قيمة متعالية ، صدرت عن الإنسانية صدوراً ذاتياً ، أشبه بصدور المعلول عن العلة ، واتخذتها الإنسانية نموذجاً ، صاغت عليه أشكالها الأدبية المتغيرة . لكن هذه القيمة تظل ثابتة خالدة

لا ينال التغيير جوهرها ، وإن نال أعراضها المرتبطة بالزمان والمكان. (٢٠٦)

وإذا نظرنا إلى هذه القيمة المتعالية ، من زاوية جوهرها الثابت من حيث مفارقتها الزمان والمكان ، وعلاقتها بالمثل الأعلى ، ارتفعت هذه القيمة إلى مستوى الوحدة ، وشابهت المثل الأفلاطونية في تجريدتها . أما إذا نظرنا إليها ، من زاوية أعراضها المتباينة ، ومن حيث علاقتها بالزمان والمكان ، هبطنا بها إلى مستوى الكثرة ، واتصلنا بها على أساس من الشكل المتغير . ولكن تظل هذه القيمة - في جوهرها - نافرة من الزمان والمكان ؛ ذلك لأن «آيات الجمال الفنى كلها ترتفع فى النفوس ، حتى تبلغ المثل الأعلى أو تدنو منه ، فإذا اشتملتها الحياة الواقعة وأخرجها الإنسان إلى الوجود الفعلى نزلت عن مرتبتها ، لأن طبيعة الجمال الفنى - فيما يظهر - لا تحب الحدود التى يفرضها الزمان والمكان» (٢٠٧)

وتنطوى هذه القيمة المطلقة المتعالية للجمال ، من حيث علاقتها بالمثل الأعلى ، على بُعدٍ أخلاقى لا سبيل إلى فصله عن لون من المعرفة المتعددة الأبعاد . ويبدو التجاور بين الأخلاقى والمعرفى - فى هذا السياق - على نحو متميز ، يقرب بين سعى الأديب وراء «مثل رفيعة بعيدة المنال» وسعى الأديب إلى أن يصل بالقارئ إلى حال من «السمو بالنفس» . ويقدر ما يرتبط الجمال بالحق ، أو الحقيقة ، على أساس من هذا التجاور ، يصبح البعد الأخلاقى للجمال وجهاً آخر لبعد المعرفة . وليس من الحق - فيما يقول طه حسين - أن هناك تناقضاً بين الجمال والحقيقة . «إنما الحق الذى لا شك فيه والذى قاله الناس وآمنوا به منذ سقراط : أن الحق والجمال شىء واحد ، فالكاتب الفنى حقاً هو الذى يستطيع أن يُظهر الناس ، فى غير تكلف ولا عنف ، على أن الحق جميل وعلى أن الجمال حق» (٢٠٨) ولا يتفصل «الحق» - بدوره - عن «الخير» . إنها وجهاً عملة واحدة هى «الصدق» ؛ ذلك لأن «كل ما كان صادقاً كان طاهراً» (٢٠٩) .

ويقدر ما يتجاوز الأدب - فى هذا السياق - مع هذا الروح «الذى يحب الخير لأنه الخير، ويحب الجمال لأنه الجمال» (٢١٠) يتجاوز الشعر مع الفلسفة ، ليصدر كلاهما عن ملكة واحدة فى أصلها ، و«هى هذه الملكة التى ترفع الإنسان عن الحقائق التفصيلية الواقعة ، إلى عالم آخر أرقى منها ، يفسرها ويعرضها فى شىء غير قليل من الروعة ، يسمو بها إلى هذا الجمال الذى يطمح إليه الإنسان الممتاز» (٢١١) . ويقدر ما يتحدث طه حسين عن الأدب - فى هذا السياق - من حيث إنه «لم يوجد الا للسمو بالنفس إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من

الجمال»^(٢١٢) فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية التي ترتقى بالقارئ «إلى حيث يشرف على النفس في أحسن مواقفها وأدقها ، فبرى دخالها ، ويلمّ بما تطمح إليه» .^(٢١٣) وبقدر ما تمكّن هذه الأعمال الأدبية القارئ من أن يطلّ «على عالم المثل العليا» ، فإنها ترشده «إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذي تطمح إليه نفس الإنسان طموحا غامضا ، وتشقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد»^(٢١٤) .

ولذلك ترتبط القيمة الجمالية للأدب بالجهد الذى يبذله الأدباء ليصلوا إلى هذه المثل العليا بأبعادها المعرفية والأخلاقية . وتنطوى هذه القيمة على «الفكرة التى تغذو العقل» و«العاطفة التى تغذو الشعور» ، و«الحركة التى تلذّ الحس»^(٢١٥) ، وتقرن بالأدب «الذى يعظ النفس... وينمى الفضيلة» ، ويرفع الإنسان عن صغائر الحياة إلى جلائل الأمور»^(٢١٦) ، وترادف المثل الأعلى «الذى يعتدل فيه المزاج بين القوة الحيوية التى تدفع إلى النشاط والعمل ، والقوة العاقلة التى تهدي إلى المعرفة والعلم ؛ وقوة الضمير التى تدفع إلى الخير وتردع عن الشر»^(٢١٧) .

وليس ضروريا - من هذا المنظور - أن يكون لموضوع الأدب مواصفات خاصة . أو موضوعات محددة . المهم أن يتجه الأدب إلى حياة الجماعات الإنسانية «من ناحية أنها جماعات طامحة بطبعها إلى الرقى والسمو وإلى الكمال»^(٢١٨) ، وأن يحقق الأدب غاية عليا هى «تصفية النفس ، وتنقية الذوق ، وترقية الطبع ، وإصلاح الضمير»^(٢١٩) .

وليس ضروريا - من هذا المنظور - أن يرتبط موضوع الأدب بالقبح أو الشر ، أو أن يقع - دائما - فى كل زمان ومكان . إن الحقيقة الأدبية تتصل بالممكن المحتمل أكثر مما تتصل بالحدوث الواقع ؛ ذلك لأنها لا تتحد مع «الحادثة» التى تقع كل يوم . قد تحتويها فى إهابها ، ولكنها تتجاوزها إلى ما يمكن أن يقع ، أى إلى ما هو حق فى ذاته وإن لم يقع . قد يلتفت الناس إلى هذا الممكن أو لا يلتفتون ، و«لكنه فى نفسه حق ، إن لم يقع بالفعل فى كل زمان ومكان فمن الممكن أن يقع فى كل زمان وفى كل مكان»^(٢٢٠) .

هذا التماثل بين الحقيقى والممكن يتجاوز بالحقيقى الواقع الحرفى ، فيصل بينه وبين المحتمل على أساس من التجاوز الخيالى للوقائع اليومية . وبقدر ما يتيح هذا التجاوز أن يرتقى الأدب إلى حيث «يشرف على النفس الإنسانية فبرى دخالها» ، فإنه يتيح له أن يغدو «فرجة من حياة الناس» . تطل على عالم المثل العليا ، يخرج الناس منها ليعودوا إليها»^(٢٢١) . وعندئذ يغدو

الأدب قادراً على أن «يمثل لك نفسك كما هي ، ويمثل لك نفسك كما تحب أن تكون» .^(٢٢٢) ويغدو الأدب قادراً على «تصوير الحياة الواقعة» ، و«تصوير المثل الأعلى للحياة» ، فيعكس «ما هو كائن في الأرض» ، على نحو «يملك على الجمهور قلبه وهواه، ويوجهه إلى الطريق التي يريد الكاتب أن يتجه إليها» ،^(٢٢٣) أو «يستنزله المثل الأعلى من السماء ، ليصوره تصويراً يهيج شوق الناس إليه» .^(٢٢٤)

وبقدر ما يسمح هذا التجاوز الخيالي للحقيقة الأدبية أن تتباعد عن الواقع الحرفي ، وإن لم تتناقض مع الحق في ذاته ، فإنه يسمح لها أن تتجلى من خلال القبح أو الشر ، دون أن تفارق طبيعتها المنطوية على الحق والجمال . ولذلك تكشف الحقيقة الأدبية عن الفضيلة من خلال الرذيلة . وتظهر الجمال في القبح . ويقدر ما يمكن للأدب أن يتخذ من القبح موضوعاً يستخلص منه صوراً فنية جميلة ، فإنه يكشف - من خلال الشر - عن طبيعة الإنسان ، فيظهر أن الإنسان قد يكون شريراً . تمتلئ حياته بالآثام ، ولكن يظل في طبيعته الإنسانية قبس من الخير . «لاتكاد تختصم الرذائل وخصال الشر حتى يتولد هذا القبس من اختصامها . فما أسرع ما ينبعث منه ضوء هادئ مريح ، يبدد هذه الظلمات ويمحو هذه الآثام . وإذا بالنفس الإنسانية طاهرة قد فطرت على الطهر ، وخيرة قد برئت على الخير» .^(٢٢٥)

لكن هذا التجاوز الخيالي الذي تنطوي عليه الحقيقة الأدبية سرعان ما يفارق «تصوير الحياة الواقعية» . أو «ما هو كائن على الأرض» ، في سعيه وراء هذه الطبيعة الإنسانية التي فطرت على الطهر والخير . إنه يرتفع إلى حيث يشرف على النفس الإنسانية في أحسن مواقفها . ويرتق إلى حيث يطل على عالم المثل العليا لهذه النفس . فينتهي به الأمر إلى حيث يشهد المشاهد الرفيعة من الجمال . وإلى حيث يخلق في «ذلك المثل الأعلى الذي خلق لتعيش فيه الملائكة» ، والذي هو جوُّ كله صدق وصراحة وطهارة وبرّ» .^(٢٢٦)

وبقدر ما ينصف التجاوز الخيالي - في هذا الجو - أنفسنا الطامحة إلى المثل الأعلى «من هذه الحياة اليومية السخيفة التي نغياها مفكرين في صفات الأشياء»^(٢٢٧) ، و«يرفعنا من طور الحياة اليومية السخيفة إلى طور المشكلات العليا» .^(٢٢٨) ينتزعنا «من هذا العالم انتزاعاً» ، ويصعد بنا «في سماء من الجمان الفنى»^(٢٢٩) لتذوق «اللذة الفنية الخالدة» ، أو «اللذة المقدسة» .^(٢٣٠) التي تملك علينا أنفسنا وعواطفنا . وتسحرنا السحر كله ؛ ذلك لأنها تجدد

اللذات الروحية ، وتمنحنا لحظات من الأكتمال المطلق ، تغدو معها اللحظة الواحدة عمراً بأكمله . وأخص ما يمتاز به هذه اللذة « أنك حين تشعرها تشعر بشيء من الحزن يصاحبها لأنها ستنقضى بعد حين طويل أو قصير . وأنت لا تحب أن تنقضى ، وأنت تود لو كانت خالدة . أو لو انقضت بانقضائها الحياة » (٢٣١) .

ويقدر ما تقرننا لحظات هذه اللذة الحقيقية من المثل الأعلى فإنها تزيد من شوقنا إليه ، ذلك لأن « المثل الأعلى ... شيء نطمح إليه ولكننا لا نبلغه لأنه بطبعه لا ينال » (٢٣٢) ولو قد بلغه طلابه وانتهوا منه إلى ما يرضيهم انتفت عنه صفة المثل الأعلى . وكان طلابه أضيق الناس به . « فسعادتهم في الطموح المستمر . والجهاد المتصل . لا في بلوغ الغاية والانتهاى إلى الأمد » . (٢٣٣) ولذلك يكمن سحر المثل الأعلى للجمال الفنى في نأيه وتأبيه . وفي أن كل ما يتكشف لنا منه يشوقنا إليه . فنظل متعلقين به . مؤمنين أن « ليس للجمال الفنى حدٌ وإنما هو مثل أعلى يمضى أمامنا . ونسعى نحن في إثره فنبلغ منه شيئاً . ثم نحس أن ما بلغناه ليس كل شيء . فنسعى ونسعى . وهو يمضى ويمضى » (٢٣٤) .

ومن المؤكد - عند طه حسين - أن سعينا وراء هذا المثل الأعلى للجمال هو الذى يمنحنا لحظات اللذة الحقيقية . حيث نخلق في ذلك المثل الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة . ويقدر ما تخلف فينا هذه اللحظات شوقاً إلى تكرارها . فإنها تخلف فينا سخطاً على سخافة الحياة اليومية التى نحياها . ويقدر ما يشدنا الشوق إلى المثل الأعلى . حيث المثل الأعلى للجمال بصفوه وسموه . ينفرنا السخط من الحياة اليومية . حيث الأشياء بكدرها وتفاصيلها .

ولكن الحقيقة الأدبية تغدو - في هذا السياق - قريبة من الحقيقة الصوفية . تشبهها في تسامياها . وتشبهها في فورها من عالم الحياة اليومية . وتكاد تشبهها في طبيعتها الحدسية . وليس من المصادفه - مع هذا القرب - أن يعلو المثل الأعلى الذى تنطوى عليه الحقيقة الأدبية على الزمان والمكان . وأن يغدو الأدب « غذاء للأرواح » ، وأن تصبح القيمة المتعالية للجمال قرينة هذا « الروح الخالد » الذى يتردد في طبقات الإنسانية كلها . فيحل في كل جيل منها بمقدار . وأن تقترن هذه القيمة بالمثل الأعلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال . وحيث الروح الذى يجب الخير لأنه الخير . وحيث الفن الذى يحولنا « بهجة الجمال الخالد » . (٢٣٥)

قد يؤكد هذا التشابه بُعداً معرفياً متعالياً للحقيقة الأدبية . ولكن هذا البعد المعرفى

المتعالى يسقط نفسه على البعد الأخلاقى لهذه الحقيقة ، فيحوّلها إلى حقيقة متعالية تنأى بالأدب عن حياة البشر أكثر مما تقودهم إليها . ويقدر ما يغدو الجمال الفنى ، فى هذا التشابه ، قرين هذا الملام الأعلّى الذى تعيش فيه الملائكة ، يغدو الأدب نفسه نقيض هذا الملام الأذى الذى يعيش فيه البشر ، فيصبح التجاوز الخيالى للحقيقة الأدبية تجاوزاً لحياة البشر أنفسهم . ويصبح الخيالى نقيضاً صارماً للواقعى (٢٣٦) ويقدر ما يتعالى الخيالى على الواقعى يتحول عالم الخيالى ليكون بديلاً بهيجاً لتوازن معتقد فى عالم الواقع . وهل سعد الناس - فيما يقول طه حسين - إلا باتباع الخيالى ؟ (٢٣٧)

وعندئذ يصبح الأدب نقيضاً للحياة . يقابل صفاؤه وسموه كدر الحياة وصغائرها . ويقدر ما تفتن الحياة ، فى هذا التضاد ، بالركود والسخافة والصغائر والأثرة ، لتصبح أقرب إلى « صحراء ... عريضة ... مقفرة ... محرقة ... مضطربة ... مهلكة » ، أو أقرب إلى هذه « الأرض التى لا يمكن أن تستقيم أمورها إلا بالكذب والرياء (٢٣٨) . يقترن الأدب - فى المقابل - بواحة نضرة ، وبالعالم كله صفو وسموّ ، فيقول طه حسين :

لم أقرأ كتاباً يعجبني ولم أستمع بأثر من الآثار الأدبية الرائعة إلا ازدادت إعجاباً بهذا التشبيه الشائع . الذى يصور الحياة كأنها صحراء عريضة مقفرة محرقة الشمس غليظة الأرض . مضطربة الريح كثيرة الرمال . ندفع فيها دفعا لا قبل لنا بمقاومته . فنلقى فيها الأهوال والخطوب . ولكن الأدب والفن والفلسفة تتيح لنا من حين إلى حين أن نستريح من هذا الجهد المصنى . حين نلقى فى بعض الطريق وسط هذه الصحراء المهلكة واحة نضرة . فيها الشجر والزهر . والروض والماء العذب . والنسيم الحلو العليل (٢٣٩) .

إن « الواحة » - فى هذا التشبيه - قرينة الآداب الرفيعة « التى نزرع إليها كلما ضيقنا بالحياة أو ضاقت بنا الحياة ، ونزرع إليها كلما غرتنا الأمانى وكادت الآمال تخدعنا عن أنفسنا ، وكاد رقى الحضارة يورطنا فى البطر والأشر » (٢٤٠) وتتجاوب « الواحة » - فى هذه الآداب الرفيعة - مع هذا العالم الذى يتدعه القصص . فتجد فيه ملجأ تأوى إليه ، « إذا ضاقت نفسك بهذه الحياة الراكدة التى يحياها الناس حين ينامون ، وحين يستيقظون ، وحين يضطربون فى أمورهم اليومية » (٢٤١) وتتجاوب هذه « الواحة » - ثانياً - مع العالم الذى يخلقه المسرح ، ذلك لأن المسرح « يغسل نفوس النظارة من أوضاع الحياة اليومية ، ويهيئها للعمل جديدة نقية ، عظيمة الحظ من النشاط والإقدام (٢٤٢) وتتجاوب هذه « الواحة » -

أخيراً - مع عالم الشعر ، لأن الشعر الجيد « جمال خالص ... يخلق لقارئه عالماً كله صفو ، وكله سمو . وكله ارتفاع عن النقائص . وكله يسر وإسماح » .^(٢٤٣)

إن الأدب - الواحة ، في النهاية ، نقيض الحياة - الصحراء . ولذلك فهو عالم بديل من الحياة الفعلية للبشر . يتعالى عليها بما انطوى عليه من « حق » و « خير » . ويعرض ما فيها من قبح وشر ، بما يمثله من « جمال » و « مثل أعلى » . صحيح أن هذا الأدب يستمد مادته وموضوعاته من هذه الحياة بأكثر من معنى ، ولكنه يتجاوزها ويسمو عليها ، فيخلق عالماً بديلاً كله صفو وسمو . قد نقول إن هذا العالم البديل يعود ليؤثر في حياة البشر ؛ لأنه يمنحهم من الراحة ما يعينهم على مواصلة الحياة . ويرقى نفوسهم بما قد يغريهم على أن يصلوا بالحياة إلى كمالها . ولكن هذا العالم البديل يغري الناس بما ينطوى عليه من سمو ذاتي ينأى عن حياتهم ، فيهبج شوقهم إلى مشاهد متعالية مطلقة . أكثر مما يهبج شوقهم إلى تغيير حياتهم نفسها . ولذلك يتحول هذا العالم البديل - رغم سموه - إلى ملاذ سلبى ، فيصبح تسلية وراحة مؤقتة . تخفف وطأة الحياة ، دون أن تعين على تغييرها .

ويقدر ما ترتفع القيمة الجمالية لهذا العالم البديل إلى ما يدنو من مرتبة الحقيقة الصوفية تنحدر هذه القيمة إلى مرتبة الراحة المؤقتة ، أو التسلية الممتعة . فيتعارض طرفاها تعارضاً حاداً . ليتصل أول الطرفين بهذا الملأ الأعلى الذى تعيش فيه الملائكة ، ويتصل ثانى الطرفين بالراحة المؤقتة من عناء العمل ، أو بالتسلية التى قد تنسينا بعض الأحزان . قد تكون الراحة المؤقتة « راحة خصبة ... تعصم الإنسان من الفراغ الفارغ والجذب الذى يبيت القلوب » .^(٢٤٤) وقد تكون التسلية مفيدة . يكون معها الأدب مسلياً للناس « مريحاً ... لا يشق عليهم ولا يكلفهم جهداً ... يمنحهم لذة هادئة ... تصرفهم عن همومهم وتنسيهم أحزانهم بعض الشيء » .^(٢٤٥) ولكن تظل الراحة والتسلية قرينتى لوني يسير من التطهير . ولون من « اللهو البرى ... لا يخلو من عظة وعبرة » .^(٢٤٦) قد يُبرر هذا اللهو على أساس حاجة الناس « إلى شىء من فنون التسلية . ليستعينوا بذلك على احتمال الحياة . والمضى في جهادهم في غير سأم أو ملل أو فنور » .^(٢٤٧) وقد يبرر التطهير على أساس حاجة الإنسان إلى الأدب « حين يثقل الهم على نفسه . ويضطرب الحزن في صدره . ويضيق بالحياة والأحياء » .^(٢٤٨) ولكن يظل هذا التطهير وذلك اللهو البرى قرينى طرف يتعارض كل التعارض مع الجمال الخالص الذى لا يقع إلا فى الملأ الأعلى . حيث يعيش الملائكة لا البشر .

٧ - ملاحظات أخيرة :

إن هذا التعارض - في النهاية - يذكّرنا بالتعارض الأوسع . وأعني التعارض بين التغيير والثبات ، وبين التباين والتشابه ، وبين الخاص والعام . وبين النسبي والمطلق . وبين الوحدة والكثرة . إنه التعارض الذى يقوم على طرفين متقابلين لا ينحل التضاد بينهما . فى كل الأحوال . لتتحول ثنائيتها إلى وحدة مركبة . وهو التعارض الذى تنطوى عليه بنية الصيغة النقدية كلها . عندما تضم هذه الصيغة مرايا المجتمع والفرد والإنسانية . على أساس من تجاوز . يحفظ لكل مرآة عناصر تتضارب مع عناصر المرآة الأخرى .

ولو عدنا - من هذا المنظور - إلى طبيعة الجمال الفنى المطلق الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، ليحل فى كل جيل منها بمقدار . وحاولنا أن نكتشف العلاقة المتبادلة بينه وبين الشكل المتغير الذى يتجلى فيه . لاحظنا الحدة التى تفصل بين محتوى مطلق . مجرد . أشبه بالمثل الأفلاطونية . وبين شكل مادي متغير . أقرب إلى المظاهر المتكررة لهذه المثل . وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الأول - من حيث تعارضه مع الطرف الثانى - لم نجد سوى مطلقات غير محددة . تفودنا إلى الملاء الأعلى . وإلى ما فوق الزمان والمكان . فنتهى إلى تحويل الحقيقة الأدبية إلى ما يشبه أن يكون حقيقة صوفية . وإذا بحثنا عن تحديد دقيق للطرف الثانى لم نجد سوى وصف بالغ العمومية « لهذا الشكل الفنى الخاص الذى يتشكل به الجمال الفنى » .

وينعكس هذا التجاذب الحاد بين طرفى التناية على كل طرف على حدة . فيغدو محتوى الأدب - فى جانب منه - قرين مثل أعلى . أشبه بروح مطلق غير ملموس . بينما يغدو هذا المحتوى - فى جانب مقابل - قرين مجموعة من القيم الإنسانية الملموسة . فيخلق الأدب - فى جانبه الأول - داخل عالم الملائكة . ويتحرك نفس المحتوى - فى جانبه الثانى - داخل عالم البشر . ليتقارب مع « المعنى الفلسفى القيم » ويتصل بـ « فكرة . أو رأى . أو مسألة فلسفية أو خلقية أو اجتماعية » (٢٤٩) . ويتعارض الشكل نفسه . فيغدو - فى جانب منه - أقرب إلى المظهر الذى يحتوى ما يشبه المثل الأفلاطونية . ويغدو - فى جانب مقابل - أقرب إلى « صورة الأدب » . بمعناها البلاغى الذى يرد جمال الأدب إلى « ألفاظه وصوره . وهذه الأخيصة التى تثيرها ألفاظه وصوره » (٢٥٠)

هذا التعارض داخل كل طرف من ثنائية الجمال قرين التعارض بين طرفي الثنائية نفسها . وهو تعارض لا ينحل ؛ لأنه يقوم على صيغة المجاورة التي تصل بين عناصرها وصلاً خارجياً لا يتجاوز التناقضات التحتية ، ولذلك تؤدي المجاورة إلى إلغاء التجاوب التحققي بين « الفكرة التي تغذو العقل » ، و « العاطفة التي تغذو الشعور » ، و « الحركة التي تلذ الحس » . ويقدر ما تفصل بينها فإنها تقسم العمل الأدبي نفسه إلى ما يشبه أدراجاً مترابطة بين دفتي كتاب . يضاف إلى ذلك أن المجاورة تمزق ذلك التوازن الذي يسعى الجمال الفني إلى تحقيقه بين القوة الحيوية التي تدفع إلى النشاط ، والقوة العاقلة التي تهدي إلى المعرفة ، والضمير الذي يدفع إلى الخير . ويقدر ما أثبت المجاورة على مفهوم « الملكات » تصل بين القوى الثلاث وصلاً خارجياً ، تحتفظ معه كل قوة بوحدها وعزلتها .

إن الملكات التي يخاطبها الجمال الفني تتراص مكانياً بعلاقات المجاورة مثلما تتراص المراتب الثلاث مكانياً داخل نفس العلاقات . ولذلك يسمو الجمال الفني إلى الملأ الأعلى ليقترن بمرآة الإنسانية . ويهبط إلى الملأ الأدنى ليقترن بمرآة المجتمع والفرد . ولكن تحوله في ارتفاعه يتضاد مع تحوله في هبوطه . فيغدو مفهوم الجمال نفسه منقسماً . ممزقاً . غامضاً .

عندئذ يقول طه حسين إن الأدب لا يكون إلا جميلاً لأن طبيعته تقتضي ذلك . فهو « لم يوجد إلا للسمو بالنفس . إلى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال » . ولكن ما إن يصل طه حسين إلى هذه المشاهد الرفيعة للجمال حتى يقول لقارئه :

« لا تستطيع أن تحدد هذا الجمال ولا أن تعرف معرفة دقيقة من أين يأتي » .^(٢٥١)

قد يكون الحل أن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التباين والمغايرة . أو مستوى الخاص والكثرة . فنبحث في الصور التي تعكسها مزايا الأدباء ومزايا المجتمعات . وأن نبحث عن هذا الجمال على مستوى التشابه والثبات والعام والوحدة . فتأمل هذه المشاهد الرفيعة من الجمال . ممنعكسة في مرآة الإنسانية . أما البحث الأول فإنه - رغم اهتمامه بالقيمة المضافة - ينتهي إلى تحويل الأدب إلى محاكاة للشخصية أو محاكاة للحياة الاجتماعية . لكنه - على كل حال - ينطوي على حركة يمكن قياسها بمعنى من المعاني . وعلى استجابة يتحرك معها الناقد من العمل الأدبي إلى خارجه . فيقيس العمل - كصورة متخيلة - على أصل يكمن في شخصية الأديب أو في المجتمع . ويتأمل الفارق بين الأصل وصورته لتأكيد هذه القيمة المضافة . التي تغدو قيمة جمالية بمعنى من المعاني .

ولكن هذه الحركة غير ممكنة في تأمل المشاهد الرفيعة من الجمال ، على المستوى الثابت والعام والمطلق لمرآة الإنسانية ؛ إذ ليس هناك مجتمع محدد ، يمكن رد صورة المرآة إليه . وليست هناك شخصية تاريخية يمكن المقارنة بين قسماتها وقسمات العمل الأدبي . ليس هناك سوى هذا المطلق ، المثل الأعلى ، الروح الخالد الذي يتردد في طبقات الإنسانية كلها . ومن المستحيل قياس الصورة إلى أصلها من منظور هذا الروح أو المثل الأعلى ، فكلاهما تجريد محض يصعب تحويله إلى تصور إجرائي فعّال ، في حركة النقد ، فلا يبقى - والأمر كذلك - سوى « هذه اللذة المقدسة التي يخلقها الفن فينال بها القلوب والعقول » . (٢٥٢)

إن هذه اللذة قد تحل المشكل ، من حيث الظاهر على الأقل ، فتؤكد لنا أن الجمال الفني - وإن لم يدرك في ذاته - يمكن أن يدرك من حيث آثاره فينا ، وأن المثل الأعلى ، وإن لم نلمسه ونصل إليه ، يمكن أن نعثر على بعض عطايه في أعماقنا . عندئذ يقول طه حسين :

« ليس يعنى من الأدب إلا أن يحدث في نفسى ما يبدله الأثر الفني من هذا الشعور الرفيع بالجمال » . (٢٥٣)

لكن هذا الحلّ يحوّل اتجاه الحركة النقدية للنقد نفسه ، أعنى أن الناقد لن يتوجه من العمل الأدبي إلى الخارج حيث يقع الأديب والمجتمع . ولن يوازن بين صور المرايا وأصلها . بل يوازن بين صور المرايا وآثارها . فتتحول الأعمال الأدبية من معلولات لعلل ترتد إلى الأدباء والمجتمعات . لتصبح عللا لمعلولات تتخلق داخل الناقد نفسه . وتتصارع داخل العملية النقدية . لذلك ، حركتان متجاورتان في المكان . متعارضتان في الاتجاه .

وينتقل طه حسين . في الحركة الأولى . من العمل الأدبي إلى أصل قبلي سابق . يرتبط بالمجتمع أو شخصية الأديب . ليلمح العلاقة بين الصور المنعكسة في مرايا المجتمعات والأدباء والأصل الذي تصوره هذه المرايا . فيحلل طه حسين عناصر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بهذا الأصل ، ويحكم عليها من حيث تمثيلها لهذا الأصل . وينتقل طه حسين . في الحركة الثانية . من العمل الأدبي إلى الآثار التي يخلقها العمل في نفسه . فيحلل الأعمال الأدبية من حيث هي علل لمعلولات تبرز داخله . باعتباره قارئاً متلقياً مستجيباً . ويفسر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالانفعالات التي تثيرها في داخله . ويحكم عليها من حيث قوتها أو ضعفها في إثارة هذه الانفعالات .

لنقل إن الحركة الأولى تصل طه حسين بتين وسانت بيف ، وتمكنه - بوسيلة أو بأخرى - من أن يجاور بين أفكارهما وأفكار تراثه النقدي ، وتمكنه من أن يجاور بين كارلو نالينو وابن خلدون وأوجست كونت ، مثلما يجاور بين مفاهيم « نظرية التعبير » في النقد الأوروبي ومفاهيم « اللفظ والمعنى » في البلاغة العربية الموروثة . ومن الممكن - مع كل هذه المجاورة - أن تقارب هذه الحركة مع الوجودية وتتباعدها عن الواقعية ، وأن تناقش الوظيفة الاجتماعية للأدب ، على نحو يجاور بينها وبين وظيفته التعبيرية ، ليتجاوز الجبر التاريخي لحركة المجتمعات مع الجبر النفسى لإبداع الأدباء . ولنقل إن الحركة الثانية تصل طه حسين بالنقاد الانطباعيين ، من أمثال لومتر وأناطول فرانس وغيرهما ، وتجاور بين أفكار هؤلاء النقاد والعناصر الانطباعية في تراثنا النقدي . ابتداء من لغوى القرن الثاى للهجرة وانتهاء بسيد بن على المرصنى .

ولكن بقدر ما تقوم حركتا العملية النقدية على التعارض . يصيب التعارض العملية النقدية بالتذبذب والتضارب . فى كل مستوى من مستوياتها ، خصوصا عندما تزداد حدة التعارض لتقترب من التناقض . أو تقع فيه . وعندئذ يوقع التعارض العملية النقدية فى أسر تمزق حاد بين طرفين متدابرين يتنازعانها . وبقدر ما تتحول العملية النقدية . فى الحركة الأولى . لتصبح قرينة قراءة شخصيات الأدباء وروح العصر من خلال الأعمال الأدبية . تتحول - فى الحركة الثانية - إلى قراءة الناقد لانطباعاته من خلال الأعمال الأدبية . وبقدر ما تصبح الأعمال الأدبية ، فى الحركة الأولى . مرايا تعكس الأدباء والمجتمعات يتحول النقد نفسه ، فى الحركة الثانية ، ليصبح مرايا تعكس الناقد . وتصور نواذعه الذاتية . فنواجه مرايا الناقد بعد أن كنا نواجه مرايا الأدب .

الموامش

- (١) فلسفة ابن خلدون ، ص ٨٥ ، ١١١ .
- (٢) نظام الأئيينين ، ص : ٣١٥ - ٣١٦ .
- (٣) ولقد آمن ابن خلدون - في الحقيقة - بمبدأ الجبر التاريخي . ولنا كل الحق في أن نعتبر أنه قد سبق مونتسكيو من تلك الوجهة . فلسفة ابن خلدون ، ص : ٤٤
- (٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩٥ .
- (٥) تجديد ذكرى أبي العلاء . ص : ٢٨٢ .
- (٦) حديث الأربعاء ، ٢ / ٣ - ٤ .
- (٧) من تاريخ الأدب العربي . ١ / ٤٦٧ .
- (٨) نظام الأئيينين ، ص : ٣٢٥ .
- (٩) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٠ .
- (١٠) ألوان ، ص : ١٣ .
- (١١) المصدر السابق ، ص : ١٧ .
- (١٢) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٤٦٤ .
- (١٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩٠ .
- (١٤) ألوان ، ص : ٥ - ٦ .
- (١٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٧٠ .
- (١٦) المصدر السابق ، ١ / ٣٠٧ .
- (١٧) من تاريخ الأدب العربي ١ / ٦٣١ .
- (١٨) المصدر السابق ١ / ٦٥٠ .
- (١٩) المصدر السابق ٢ / ٩ .
- (٢٠) المصدر السابق ٢ / ١١ .
- (٢١) المصدر السابق ٢ / ٥٧ .
- (٢٢) المصدر السابق ٢ / ٤٨ .
- (٢٣) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٥٤ .
- (٢٤) المصدر السابق ، ص : ٨٨ .

- (٢٥) من تاريخ الأدب العربي ، ١٦ / ٢ .
- (٢٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٥٦ .
- (٢٧) ألوان ، ص ٢٩
- (٢٨) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٦٣٤ - ٦٣٥ .
- (٢٩) راجع :
- ١ - بلاشير ، أبو الطيب المتنبى ، دراسة في التاريخ الأدبي . ترجمة إبراهيم الكيلاني ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق ، ١٩٧٥ . وقد صدر كتاب بلاشير - بالفرنسية - في باريس عام ١٩٣٥ .
- ٢ - محمود شاكر ، المتنبى ، المتكلم . يناير . ١٩٣٦ .
- ٣ - عبد الوهاب عزام ، ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، بغداد سبتمبر ١٩٣٦ .
- (٣٠) مع المتنبى ، ص . ٣٧٩ . وسأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن .
- (٣١) حديث الأربعاء ، ١ / ١١١ .
- (٣٢) المصدر السابق ، ١٠ / ٧٠ .
- (٣٣) المصدر السابق ، ١ / ٢٩٥ .
- (٣٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٣١ .
- (٣٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٣٠ .
- (٣٦) ألوان ، ص : ١٢ .
- (٣٧) المصدر السابق ، ص . ١٣ .
- (٣٨) المصدر السابق ، ص . ١٧ .
- (٣٩) المصدر السابق ، ص : ١٦٦ .
- (٤٠) حديث الأربعاء ، ٢ / ٨٤ .
- (٤١) المصدر السابق ، ٢ / ٨٣ .
- (٤٢) المصدر السابق ، ٢ / ٨٤ .
- (٤٣) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠ .
- (٤٤) على هامش السيرة ، ص : ٧ - ٨ .
- (٤٥) ألوان ، ص : ١٣ .
- (٤٦) حديث الأربعاء ، ١ / ١٩ .
- (٤٧) المصدر السابق ، ١ / ١٤٨ .
- (٤٨) المصدر السابق ، ١ / ١٣٢ .
- (٤٩) المصدر السابق ، ١ / ١٤١ .
- (٥٠) المصدر السابق ، ٢ / ٩٣ .
- (٥١) المصدر السابق ، ١ / ١٩ .
- (٥٢) المصدر السابق ، ١ / ١٩٠ .
- (٥٣) المصدر السابق ، ١ / ٢١٨ .
- (٥٤) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٣ .
- (٥٥) المصدر السابق ، ٢ / ٩٣ - ٩٤ .
- (٥٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٢٦ .
- (٥٧) المصدر السابق ، ص : ٣٠ .
- (٥٨) المصدر السابق ، ص . ١٠٨ .
- (٥٩) فلسفة ابن خلدون ، ص . ١٦٦ .
- (٦٠) حافظ وشوقي ، ص : ٤٥ .
- (٦١) راجع : فصول في الأدب والنقد ص . ٩٩ وما بعدها .

- (٦٢) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٣ .
 (٦٣) فلسفة ابن خلدون ص : ٤٦ - ٤٨ .
 (٦٤) حديث الأربعاء ، ٦٨ / ٢ .
 (٦٥) نقد وإصلاح ، ص : ٦٩ .
 (٦٦) مستقبل الثقافة ، ص : ٣٨ - ٣٩ .
 (٦٧) خصام ونقد ، ص : ٤٤ .
 (٦٨) على هامش السيرة ، ص : ٨ .
 (٦٩) رحلة الربيع والصيف ، ص . ١٠٩ .
 (٧٠) المصدر السابق ، ص : ١٠٨ - ١٠٩ .
 (٧١) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٢ - ٤٩٣ .
 (٧٢) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٣ .
 (٧٣) Albert Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age, p. 328.

- (٧٤) كتب ومؤلفون ، ص . ١٣٣ .
 (٧٥) صحف مختارة ، ص : ٥ .
 (٧٦) المصدر السابق ، ص . ١٦ .
 (٧٧) المصدر السابق ، ص ٣٥ .
 (٧٨) قادة الفكر ، ص ٩٦ .
 (٧٩) المصدر السابق ، ص : ٢٠ .
 (٨٠) المصدر السابق ، ص : ١٤ - ١٥ .
 (٨١) أوديب تيسوس ، ص . ١٤ .
 (٨٢) صحف مختارة ، ص . ٣٤ .
 (٨٣) المصدر السابق ، ص . ٤٤ .
 (٨٤) المصدر السابق ، ص : ١٦١ .
 (٨٥) المصدر السابق ، ص : ١٦٢ .
 (٨٦) قادة الفكر ، ص . ٢٠٩ .
 (٨٧) المصدر السابق ، ص : ٣٥ .
 (٨٨) المصدر السابق ، ص . ٤٠ .
 (٨٩) قادة الفكر ، ص . ٨٣ .
 (٩٠) المصدر السابق ، ص . ٩٠ - ٩١ .
 (٩١) المصدر السابق ، ص : ١٢٧ - ١٢٨ .
 (٩٢) المصدر السابق ، ص : ١٦٩ .
 (٩٣) المصدر السابق ، ص . ١٩٣ .
 (٩٤) المصدر السابق ، ص . ١٨٨ .
 (٩٥) المصدر السابق ، ص . ١٨٩ - ١٩٠ .
 (٩٦) كتب ومؤلفون ، ص . ٢٧٢ .
 (٩٧) قادة الفكر ، ص . ١٩١ .
 (٩٨) المصدر السابق ، ص . ١٩٢ .
 (٩٩) المصدر السابق ، ص . ٢٠٨ .
 (١٠٠) المصدر السابق ، ص . ٢١٩ .
 (١٠١) المصدر السابق ، ص : ٢١٥ .

- (١٠٢) المصدر السابق ، ص : ٢١٤ - ٢١٥ .
- (١٠٣) المصدر السابق ، ٢٤٨ .
- (١٠٤) حديث الأربعاء ، ٦٦ / ٢ .
- (١٠٥) رحلة الربيع والصيف ، ص : ١٠٩ - ١١٠ .
- (١٠٦) كتب ومؤلفون ، ص : ١١٢ - ١١٣ .
- (١٠٧) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١١ .
- (١٠٨) المصدر السابق ، ص : ١٣ .
- (١٠٩) كتب ومؤلفون ، ص : ٢٥٢ .
- (١١٠) المصدر السابق ، ص : ٣٥٣ .
- (١١١) حديث الأربعاء ، ٧٦ / ٣ .
- (١١٢) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٩ .
- (١١٣) لحظات ، ص : ١١٨ .
- (١١٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٢٠ .
- (١١٥) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٣ .
- (١١٦) فصول في الأدب والقد ، ص : ٨٨ - ٨٩ .
- (١١٧) المصدر السابق ، ص : ٥٤ .
- (١١٨) نقد وإصلاح ، ص : ١٦٩ .
- (١١٩) في الأدب الجاهلي . ص : ٢١ .
- (١٢٠) المصدر السابق ، ص : ١٢٤ .
- (١٢١) المصدر السابق ، ص : ١٩٥ - ١٩٦ .
- (١٢٢) المصدر السابق ، ص : ١٢٥ .
- (١٢٣) من تاريخ الأدب العربي ، ٣٤ / ٢ .
- (١٢٤) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٨ .
- (١٢٥) مستقبل الثقافة ، ص : ٣٩ .
- (١٢٦) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٢٦ - ١٢٧ .
- (١٢٧) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ص : ٤٤ .
- (١٢٨) قصص تمثيلية ، ص : ٦٠٦ .
- (١٢٩) في الأدب الجاهلي ، ص : ٧٤ .
- (١٣٠) من بعيد ، ص : ٢٤٦ .
- (١٣١) في الأدب الجاهلي ، ص : ٦٢ .
- (١٣٢) المصدر السابق ، ص : ٦٥ .
- (١٣٣) ألوان ، ص : ٥ - ٣٢ .
- (١٣٤) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٩٩ .
- (١٣٥) مستقبل الثقافة ، ص : ٤٩٠ .
- (١٣٦) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٤ - ٣٥٨ .
- (١٣٧) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٧ .
- (١٣٨) حديث الأربعاء ، ٦ / ٢ .
- (١٣٩) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٢٥ .
- (١٤٠) حديث الأربعاء ، ٦ / ٢ .
- (١٤١) المصدر السابق ، ١٦ / ٢ .
- (١٤٢) من حديث الشعر والنثر ، ص : ٢٣ - ٢٤ .

- (١٤٣) المصدر السابق . ص : ٣٩ - ٤٠ .
 (١٤٤) ألوان ، ص : ٧ .
 (١٤٥) حديث الأربعاء ، ١٢ / ٢ .
 (١٤٦) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٠ - ١١ .
 (١٤٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ١٩٥ .
 (١٤٨) كتب ومؤلفون ، ص : ٢١٩ - ٢٢٠ .
 (١٤٩) قادة الفكر ، ص : ١٩ .
 (١٥٠) من بعيد ، ص : ٨٤ - ٨٥ .
 (١٥١) المصدر السابق ، ص : ٩٠ .
 (١٥٢) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٣ .
 (١٥٣) المصدر السابق ، ١ / ٢١٨ .
 (١٥٤) في الأدب الجاهلي ، ص : ٧١ - ٧٢ .
 (١٥٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٨٦ ، والأصل مقال نشر في (١٠ سبتمبر سنة ١٩٢٤) في جريدة السياسة .
 (١٥٦) راجع تفاصيل نتائج الدراسات الاستشرافية في .

Pierre Cachia, Taha Husayn, His place in the Egyptian Literary Renaissance, pp. 145-149.

- (١٥٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ٢٢٢ .
 (١٥٨) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٨ .
 (١٥٩) المصدر السابق ، ٢ / ٦٨ .
 (١٦٠) المصدر السابق ، ٢ / ٢٦ .
 (١٦١) راجع : المصدر السابق ، ١ / ٣١١ - ٣١٢ .
 (١٦٢) نسيم : «ولو أني أقمن بالتناسخ لقلت إن نفس ابن أبي ربيعة قد فرغت بها أطوار الحياة المختلفة فهلبتها تهلياً وصفتها تصفية ، ثم تمثلت في هذا العصر الحديث في شخص بيلولوني فكتب ما كتب بيلولوني ، حديث الأربعاء ، ١ / ٣١١ - ٣١٢ .
 (١٦٣) من حديث الشعر والنثر ، ص : ١٠٦ - ١٠٧ .
 (١٦٤) المصدر السابق ، ص : ١٠٧ .
 (١٦٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص : ٢ .
 (١٦٦) ألوان ، ص : ٢٦٦ .
 (١٦٧) المرجع السابق ، ص : ١١٥ .
 (١٦٨) راجع : ألوان ، ص : ١٦٤ - ١٨٧ .
 (١٦٩) المصدر السابق ، ص : ١٠٥ - ١١٥ .
 (١٧٠) المصدر السابق ، ص : ٢٦٦ .
 (١٧١) كتب ومؤلفون ، ص : ١٣٩ .
 (١٧٢) محمود المسعدى ، السد (التذييل) ، ص : ٢٤٠ .
 (١٧٣) من لغز الصيف إلى جد الشتاء ، ص : ٣٤٥ .
 (١٧٤) حديث الأربعاء ، ١ / ١٧٩ .
 (١٧٥) المصدر : السابق ، ١ / ١٥٢ .
 (١٧٦) المصدر : السابق ، ٢ / ١٢٠ .
 (١٧٧) في الأدب الجاهلي ، ص : ٣٥٣ .
 (١٧٨) من أدب التمثيل ، ص : ١٧٦ .
 (١٧٩) جنة الشوك ، ص : ١٨ .

- (١٨٠) صحف مختارة ، ص : ٣٤ .
(١٨١) حديث الأربعاء ، ٣ / ٧٦ .
(١٨٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ١٤٥ .
(١٨٣) القدر ، ص : ٧ .
(١٨٤) كتب ومؤلفون ، ص : ١٩٦ .
(١٨٥) المصدر السابق ، ص : ١٩٦ .
(١٨٦) من أدب البئيل ، ص : ١٥١ .
(١٨٧) لحظات ، ص : ١٢١ .
(١٨٨) صوت باريس ، ص : ٥٧٢ .
(١٨٩) لحظات ، ص : ٢٤٩ .
(١٩٠) من أدب البئيل ، ص : ١٤٩ - ١٥٠ .
(١٩١) قصص تمثيلية ، ص : ٦٣٨ .
(١٩٢) من أدب البئيل ، ص : ١٧٨ .
(١٩٣) لحظات ، ص : ١٥٧ .
(١٩٤) ألوان ، ص : ١١٥ .
(١٩٥) القدر ، ص : ٩ .
(١٩٦) كتب ومؤلفون ، ص : ١٩٧ .
(١٩٧) حافظ وشوقي ، ص : ٣ - ٤ .
(١٩٨) المرجع السابق ، ص : ١٤ .
(١٩٩) المرجع السابق ، ص : ٢١ - ٢٢ .
(٢٠٠) خصام ونقد ، ص : ٥٢ .
(٢٠١) القصر المسحور ، ص : ١٠٣ .
(٢٠٢) حافظ وشوقي ، ص : ٢١ - ٢٢ .
(٢٠٣) المرجع السابق ، ص : ٣٨ - ٣٩ .
(٢٠٤) أحاديث ، ص : ١٩ .
(٢٠٥) حافظ وشوقي ، ص : ٢٦ - ٢٧ .
(٢٠٦) راجع فهم طه حسين للكُتُب ، قادة الفكر ، ص : ١٤١ .
(٢٠٧) من لغو الصيف ، ص : ٦٦ .
(٢٠٨) قصص تمثيلية ، ص : ٦١٤ .
(٢٠٩) لحظات ، ص : ١٦٤ .
(٢١٠) خصام ونقد ، ص : ٦٣ .
(٢١١) ألوان ، ص : ٦١ .
(٢١٢) خصام ونقد ، ص : ٨٥ .
(٢١٣) صوت باريس ، ص : ٤٩٦ .
(٢١٤) أحلام شهرزاد ، ص : ١٣٠ .
(٢١٥) لحظات ، ص : ٢٤٨ .
(٢١٦) أوديب تيسيرس ، ص : ٤ .
(٢١٧) نقد وإصلاح ، ص : ٧٨ .
(٢١٨) خصام ونقد ، ص : ١١٩ .
(٢١٩) بين بين ، ص : ٤٢٩ .

- (٢٢٠) قصص تمثيلية ، ص : ٥٧٩ .
ربما كان من المفيد أن أشير إلى الأصول الأرسطية لهذا الفهم ، وصلتها بمفهوم آرسطو عن «المحتمل» و«الممكن بالضرورة» . ولكن طه حسين يصغر الأصول الأرسطية مع غيرها من الأصول الأهلطونية ليصل إلى توثيقته الخاصة ، المرتبطة - في النهاية - بصيغة المجاورة .
- (٢٢١) أحلام شهرزاد ، ص : ١٣٢ .
(٢٢٢) صوت باريس ، ص : ٧١٩ .
(٢٢٣) قصص تمثيلية ، ص : ٦٧٠ .
(٢٢٤) المصدر السابق ، ص : ٦٥١ .
(٢٢٥) صوت باريس ، ص : ٧٤١ .
(٢٢٦) لحظات ، ٢٦١ .
(٢٢٧) فصول في الأدب والنقد ، ص : ٥٢ .
(٢٢٨) ألوان ، ص : ٣٦٥ .
(٢٢٩) لحظات ص : ١٧٩ .
(٢٣٠) المصدر السابق ، ص : ٢٣٥ .
(٢٣١) قصص تمثيلية ، ص : ٦٧٣ - ٦٧٤ ورحلة الربيع والصيف - ص : ٥٨ .
(٢٣٢) نقد واصلاح ، ص : ٧٨ .
(٢٣٣) أحلام شهرزاد ، ص : ٢٥ .
(٢٣٤) حافظ وشوقي ، ص : ١٣٦ .
(٢٣٥) أحاديث ، ص : ١٧ ، ٢٤ .
(٢٣٦) انظر : من لغو الصيف . ص ٣٢٠ - ٣٢٢ .
(٢٣٧) راجع : فصول في الأدب والنقد ، ص : ٧٨ .
(٢٣٨) لحظات ، ص : ٢٦١ .
(٢٣٩) كتب ومؤلفون ، ص : ٢١٧ .
(٢٤٠) ألوان ، ص : ٢٢٧ - ٢٢٨ .
(٢٤١) أحلام شهرزاد ، ص : ٨٣ .
(٢٤٢) فصول في الأدب والنقد ، ص : ١٣٩ .
(٢٤٣) خصام ونقد ، ص : ٢٠٨ - ٢٠٩ .
(٢٤٤) القدر ، ص : ٦ .
(٢٤٥) من أدب البنين ، ص : ٦٠ .
(٢٤٦) صوت باريس ، ص : ٤٣٦ .
(٢٤٧) ألوان . ص : ٨ ، ٣ .
(٢٤٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ١٨٤ .
(٢٤٩) لحظات - ص : ٢٢٣ .
(٢٥٠) خصام ونقد ، ص : ٨٤ .
(٢٥١) المصدر السابق ، ص : ٨٥ - ٨٦ .
(٢٥٢) لحظات ، ص : ٢٣٥ .
(٢٥٣) خصام ونقد ، ص : ٨٦ .

القسم الثاني | مرآيا الناقد

« الناقد مرآة صافية واضحة كاحسن ما يكون الصفاء
والوضوح والحلاء . وهذه المرآة تعكس صورة الاديب
نفسه كما تعكس صورة الناقد »

« فصول في الادب والنقد »

بين الأدب والنقد



« وفي الحق إلى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين ،
أدب المنشئين وأدب الناقدین الدارسين ، أو قل أدب
الكتاب والشعراء وأدب العلماء من المؤرخين
والناقدین » .

« من بعيد » .

العلاقة بين الأدب والنقد - عند طه حسين - علاقة أشبه بالعلاقة بين مرآتين متقابلتين ، تشترك كلتاهما في خاصية الانعكاس ، وتشترك كلتاهما فيما يمكن أن تنقله إحداها إلى الأخرى . ذلك لأن الأدب يعبر عن شخصية الأديب ، ويعبر عن عصره ، فهو مرآة لها ، مثلما هو مرآة للمثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية . والنقد - فيما يفهمه طه حسين - تعبير عن شخصية الناقد ، وتعبر عن عصره ، فهو مرآة ل كليهما على السواء ، مثلما هو تجسيد للسعى وراء المثل الأعلى الذى تطمح إليه الإنسانية . وإذا كانت البداية الفردية لمرآة الأدب ترتبط بعملية وجدانية ، تصدر صدورا طبيعيا عن انفعالات فردية ، فإن بداية العملية النقدية لا تختلف جذريا عن هذه العملية الوجدانية . إن ما يحرك الأديب هو ما يحرك الناقد ، على أساس من حركة هذه العملية الوجدانية التى تنتج أدبا فى حالة الأديب ، وتنتج نقدا فى حالة الناقد .

قد يتخذ الأديب من «طبائع الأشياء وحقائقها» «مادة» لأدبه و«موضوعا» لإنتاجه ، ويتخذ الناقد «صور الأشياء ونماذجها» ، أى الأدب نفسه ، مادة لنقده وموضوعا لإنتاجه ، ولكن يظل كلاهما - فيما يرى طه حسين - مماثلا للآخر ونظيرا له ؛ ذلك لأن كليهما يفعل بما يكتب ، ولا يكتب إلا تحت وطأة مؤثر قوى ، يثير مشاعره وأحاسيسه ، كما أن كليهما يجد اللذة والمتاع فى الكتابة ؛ لأنها تخلصه من عبء انفعالاته الضاغطة بالتعبير عنها ، بل إن كليهما يجد اللذة والمتاع فى تأثر القراء به وفهمهم عنه ، ولذلك فإن ما ينتجه كلاهما ، من نقد أو أدب ،

هو مرآة لصاحبه ، تعكس صورته الخاصة . مثلما تعكس عصره وطموحاته الإنسانية .
وإذا كانت مرآة الأدب تعكس جوانب ثلاثة . هي المبدع والمجتمع والقيم الإنسانية
المرتبطة بالمثل الأعلى ، فإن مرآة النقد تعكس هذه الجوانب ، ولكن من زاوية مغايرة
فحسب . يقول طه حسين :

« الناقد آخر الأمر أديب بأدق معاني الكلمة . والنقد آخر الأمر أدب بأصح معاني
الكلمة أيضا . وربما أتاحت للناقد مزايا لاتتاح للأديب المنشئ . فالناقد مرآة
لقرائه كالأديب . والقراء مرآة للناقد كما أنهم مرآة للأديب أيضا . ولكن الناقد مرآة
صافية واضحة جلية . كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلالة . وهذه المرآة
تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد . فالصفحة من النقد الحليق
هذا الاسم مجتمع من الصور هذه النفسيات الثلاث . نفسية المنشئ المؤثر .
ونفسية القارئ المتأثر . ونفسية الناقد الذي يقضى بينها »^(١) .

ومن الممكن أن نستبدل - في النص السابق - المجتمع بالقراء ، دون أن يتغير المعنى
كثيرا ، ذلك لأن الأديب يتوجه بأدبه إلى قراء يعيش معهم في مجتمع واحد . وإذا تم هذا
التعديل أمكن لنا أن نقول ، دون أن نتباعد عن مجرى تفكير طه حسين ، إن النقد الحليق بهذا
الاسم جعاجع من الصور لنفسية المنشئ ، ونفسية المجتمع ، ونفسية الناقد . وبمثل ذلك يحدث
نوع من التوازي ، بين ما تعكسه مرآة الناقد ، وما تعكسه مرآة الأديب . فإذا تصورنا مرآتين
توازي إحداهما الأخرى على نحو ما ، بحيث يمكن للثانية أن تعكس ما في صفحة الأولى ،
قلنا : إن النقد لابد أن يصور شخصية المبدع التي يعكسها الأديب ، كما إنه يصور المجتمع الذي
استجاب إليه الأديب ، أو الذي استجاب إلى الأديب ، وأخيرا يصور الجمال الذي ينطوي
عليه الأديب ، والذي لا يتجلى إلا من خلال صفحة إحساس الناقد وذوقه . ومادام الجمال
لا يحدّد ، وليس له أى وجود مادي ، فلا سبيل إلى معرفته إلا بآثاره التي يخلفها في ذوق
الناقد ، أو شعوره ، أو صفحة إحساسه . وبذلك يكون النقد مرآة لنفسية الناقد مثلما هو مرآة
للأديب .

ومادام الأمر كذلك فلا بد أن يعكس النقد الأدبي - فيما يرى طه حسين - جانبين
منفصلين في الظاهر ، متداخلين في الواقع . وهما نفسية الأديب الذي أنشأ العمل الأدبي
ونفسية الناقد الذي أنشأ العمل النقدي . ومادامنا قد دخلنا في المنطقة النفسية للناقد فقد دخلنا
في منطقة الأديب ، على نحو ما يفهمه طه حسين ، ليغدو النقد نوعا آخر من أنواع الأدب ،

يختلف عنه في الدرجة ، ولكنه لا يختلف عنه في الكيف ، فيعتمد النقد على الذوق أكثر مما يعتمد على الفهم ، ويتوسل بالعواطف أكثر مما يتوسل بالعقل .

قد تتميز مرآة النقد الأدبي بتعدد الجوانب التي تعكسها ، خصوصا عندما تضم الصور المرسمة على صفحاتها نفسية الناقد إلى نفسية الأديب والقارئ ، ولكن هذا التميز نفسه يؤكد الطبيعة الأدبية للنقد الأدبي ، فيؤكد اعتماد الناقد على انفعالات مماثلة لانفعالات الأديب . وقد يلحق عمل الناقد عمل الأديب ، أو يعقبه في الزمان ، لأن الناقد لا يكتب إلا عن أعمال أدبية موجودة سلفا ، ولكن العلية الوجدانية التي تحرك كلا من الناقد والأديب تشكل أساسا ثابتا لعملية واحدة في جوهرها ، مختلفة في مظهرها ؛ فالهزة الانفعالية إزاء مثير من المثيرات ، وما ينتج عنها من استجابة تتمثل في كتابة ، فضلا عما يعقب الكتابة من إحساس بالراحة أو اللذة ، كلها أشياء متحدة في حالتها الأدب والنقد ، كل مافي الأمر أن معلول الهزة الانفعالية في الحالة الأولى ، وهو الأدب ، قد صار علة لهزة انفعالية مماثلة تنتج النقد الأدبي ، في الحالة الثانية . أما جوهر العلاقة السببية ، أو العلية ، ونتائجها فيظل واحدا في الحالتين .

٢ - الأدب الإنشائي والأدب الوصفي :

ولذلك يقول طه حسين : إن الأدب هو «مأثور الكلام وما يتصل به لتفسيره وتدوقه»^(٢) . ويعني بهذا التعريف أن «الأدب» مصطلح يشمل لونين من النشاط ، لكنه يجمع بينهما جمعا ، لا ينفصل فيه أحدهما عن الآخر .

أما النشاط الأول فهو ما يسميه طه حسين «الأدب الإنشائي» ، وأما النشاط الثاني فهو «الأدب الوصفي» . ويشير المصطلح الأول إلى الأدب ، من حيث هو آثار يحدتها صاحبها ، لا يريد بها إلا الجمال الفني في نفسه ، أي «لا يريد بها إلا أن يصف شعورا أو إحساسا أحسه أو خاطرا خطر له ، في لفظ يلائمه رقة ولينا وعذوبة ، أو روعة وعنقا وخشونة» . ويؤكد طه حسين أن هذا «الأدب الإنشائي» ، الذي ينقسم إلى شعر ونثر ، ينتجه الكتاب والشعراء ، لا لأنهم يريدون أن ينتجوه ، بل لأنهم مضطرون إلى إنتاجه اضطرارا ، بحكم ملكاتهم الفنية التي فطرهم الله عليها ، ولذلك فهو «هذه الآثار التي تصدر عن صاحبها ، كما يصدر التفريد عن الطائر الغرد ، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة ، وكما ينبعث الضوء عن الشمس المضيئة . هو هذه الآثار التي تمثل نحوًا من أنحاء الحياة الإنسانية» . أما «الأدب الوصفي» فإنه

لايتناول الأشياء من حيث هي ، وإنما من حيث ما تتجلى في أدب إنشائي ، بمعنى أن الأدب –
الوصفي :

«لايتناول الطبيعة وجهاً . ولايتناول العاطفة وحرارتها . لايتناول الرضا ولا
السخط . لايتناول الفرح ولا الحزن . وإنما يتناول الأدب الإنشائي الذي يمثل
هذه الأشياء تمثيلاً مباشراً . كما يقولون . وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي مفسراً
حيناً . ومحللاً حيناً . ومؤرخاً حيناً آخر»^(٣) .

ومايعنيها من «الأدب الوصفي» – في هذا المجال – هو انقسامه إلى نوعين أو قسمين .
هما : تاريخ الأدب والنقد الأدبي . وإذا كان النوع الأول يركز على البعد التاريخي للأدب
الإنشائي ، عندما يتعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها مראيا لعصورها المتميزة ، وللأفراد الذين
أنتجوها داخل هذه العصور ، فإن النقد الأدبي يتعامل مع هذه الأعمال عاكساً قيمتها التي
تتجاوز العصور التاريخية لها ، فتصل بينها وبين قارىء متميز ، أو قراء متميزين . في عصور
أخرى ، على أساس من هذه الهزة الانفعالية التي تصل بين القلوب في كل زمان ومكان .
ولايعنى هذا أن طه حسين يميز تمييزاً حاسماً بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» :
فالحق أنه يمزج بينهما – غير مرة – مزجاً لايقبل الخلط فيه عن عدم التحديد . ولكنه يدرك .
على أية حال ، أن «التاريخ الأدبي» لايمكن أن ينهض إلا على أساس النقد الأدبي . ذلك
لأن من يبحث في قصائد عصر من العصور ، لابد له أن يجدد موضوعها بنفس القدر الذي
يجدد أسلوبها وقيمتها الفنية ، وذلك كي يستطيع أن يجدد مكانتها من الشعر المعاصر لها .
والشعر الذي جاء بعدها ، وأخيراً الصلة بينها وبين نفس الشاعر أو الشعراء الذين أنتجوها .
والصلة بينها وبين نفوس الذين قبلت بينهم .

قد يعتمد التاريخ الأدبي على «المقياس السياسي» الذي يتخذ الحياة السياسية وسيلة إلى
فهم الحياة الأدبية ، وقد يعتمد – بالمثل – على «المقياس العلمي» . حين يحاول المؤرخ
التوسل بمناهج العلوم المختلفة ، خصوصاً علم التاريخ أو الاجتماع أو النفس . لفهم ظاهرة
الأدب في تعاقبها التاريخي ، أو في تخلفها الفردي أو الاجتماعي . ودرسها درساً أقرب إلى
الموضوعية ، أعنى تلك الموضوعية التي يحاول المؤرخ الأدبي – معها – التشبه بموضوعية العلوم
الخالصة ، على نحو ما كانت تفهم في القرن التاسع عشر . ولكن طه حسين يشك كل الشك في

جدوى الاعتماد المطلق على هذين المقياسين ، ويؤكد - في مواجهتهما - « المقياس الأدبي » ،
ملحا على أن الأدب :

وينهى أن يدرس ... لنفسه وفي نفسه ، من حيث هو ظاهرة مستقلة ، يمكن
أن تؤخذ من حيث هي ، وتحدد لها عصورها الأدبية الخالصة ،^(٤) .

ولابغنى ذلك - من منظور طه حسين - التجاهل الكامل للمقاييس العلمية أو السياسية
في تاريخ الأدب ، وإنما يعنى ضرورة اعتماد تاريخ الأدب على كل هذه المقاييس مجتمعة ،
والتركيز - بوجه خاص - على المقاييس الأدبية الخالصة ، خصوصا تلك التي تعتمد على
الدوق ، وتستند إلى الاستجابة الفردية . ولذلك يؤكد طه حسين أن تاريخ الأدب يجب « أن
يحتب الإغراق في العلم ، كما يجب أن يحتب الإغراق في الفن ، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين
سيلا وسطا » .^(٥)

ويبدأ الجانب « العلمى » - في تاريخ الأدب - عندما يحاول دارس الأدب استخدام
معارف محددة ، لابد له أن يتقنها وينتفع بها ، خصوصا تلك المعارف التي تنطوي عليها علوم
اللغة والتاريخ وما أشبه^(٦) . ويشمل هذا الجانب تحقيق النص ، وتوثيقه ، واستخلاص
خصائصه اللغوية أو النحوية أو البيانية . ويقترب هذا الجانب من نهايته عندما يبدأ الدارس في
تلمس شخصية الكاتب ، أو الشاعر ، وما يستلزمه ذلك من اكتشاف هذه الشخصية ، فيما ترك
الكاتب أو الشاعر من آثار ، بل فيما يمكن أن يكون له من صدق في آثار غيره من المعاصرين
له . أو آثار من جاءوا بعده . وقد يحتاج الأمر إلى تلمس آثار الذين سبقوا هذا الكاتب ،
فهدوا لوجوده وتفوقه ، وأعدوا المؤثرات المختلفة التي عملت على تكوين مزاجه وطبعه .
ويصل هذا الجانب إلى نهايته ، بتحقيق الصلة بين هذا الشاعر أو الكاتب وبين عصره وبيئته
وجنس ، وتحقيق ما بينه وبين هذه المؤثرات من تفاعل .

ويبدأ الجانب الفنى - في تاريخ الأدب - عندما يلج الدارس على منطقة القيمة في
نصوص هذا الكاتب أو الشاعر ، فيحاول اكتشاف جوانب الجمال في آثاره ، وما يمكن
أن تحدثه في الآخرين من لذة ، أو تثير فيهم من شعور . ويؤكد طه حسين أن هذا الجانب
الفنى الخالص من تاريخ الأدب هو النقد الأدبي . وهو جانب يعتمد ، أساسا ، على الذوق
الفردى ، وعلى شخصية الدارس . ومن المؤكد - عند طه حسين - أن الدارس في هذه
المنطقة الفنية من تاريخ الأدب ليس عالما ، بل لا ينبغي له أن يكون عالما :

«فإنها أحاول أن أكون موضوعياً - إذا صح هذا التعبير - فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووالفت عاطفتي وهواي ، ولم تثقل على طبعي ولم يثغر منها مزاجي الخاص» (٧) .

إن دارس الأدب عالم - أو مؤرخ - حين يستكشف لنا النص ، ويضبطه ، ويحققه ويفسره من الوجهة النحوية واللغوية ، وعندما يؤكد لنا أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح . ولكن هذا الدارس ليس عالماً ، ولا مؤرخاً للأدب ، حين يدلنا على مواضع الجمل الفني من النص أو العمل الأدبي . إنه ناقد يعتمد على ذوقه الفردي ، وعلى عواطفه الخاصة التي يثيرها العمل . وإذا كنا نستطيع أن نناقش العالم ، أو مؤرخ الأدب ، بالعودة إلى الوثائق التي يُعَوَّل عليها ، والوقائع التي يعتمد عليها ، والحقائق التاريخية أو اللغوية التي يلفتنا إليها ، فإننا لانستطيع أن نناقش الناقد الأدبي فيما يقدمه إلينا ، ذلك لأنه لا يعتمد على حقائق خالصة ، ولا يقدم إلينا من الأقوال ما يقبل الصدق أو الكذب ، وإنما يقدم إلينا تذوقه الفردي الذي تحركه العواطف . وليس علينا - والأمر كذلك - أن نقبل ما يقوله أو نكره ، من منظور الصدق أو الكذب بمعناهما المنطقي ، بل ننظر - فحسب - فيما جاء به ، فإذا وافق هوانا وعواطفنا فذاك ، وإن لم يوافق هوانا وعواطفنا فلنا ذوقنا الخاص الذي يختلف عن ذوقه .

ومعنى هذا كله أن «النقد الأدبي» و«التاريخ الأدبي» - عند طه حسين - يمثلان مرحلتين متعاقبتين متداخلتين في الوقت نفسه . إن الجانب العلمي الخالص يسبق الجانب الفني الخالص . ولكن هذا الجانب الفني مُتَضَمَّنٌ - مع ذلك - في الجانب العلمي ، والعكس صحيح ، لذلك يبدو النقد الأدبي - عند طه حسين - وكأنه الجانب الفني من تاريخ الأدب ، ويبدو التاريخ الأدبي - غير مرة - وكأنه مرادف للنقد الأدبي . وإذا تجاوز طه حسين التداخل بين الجانبين ، ليفهمهما باعتبارهما مرحلتين متعاقبتين ، أكد أن الجانب العلمي من تاريخ الأدب يعتمد على العقل ، بينما يعتمد الجانب الفني - أي النقد الأدبي - على العواطف أو الشعور . وإذا كانت أداة المرحلة الأولى هي التحليل القائم على العقل ، فأداة المرحلة الثانية هي الذوق القائم على الشعور . وإذا كانت الغاية من المرحلة الأولى هي الفهم فإن الغاية من المرحلة الثانية هي اللذة . ولذلك فأنت - فيما يقول طه حسين - «تنقد الشاعر لفهم شخصيته أولاً ، ثم جماعته أو عصره أو بيئته أو هذا كله ثانياً . وهناك شيء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده ، وهو اللذة» (٨) .

ولكن التداخل بين المرحلتين المتعاقبتين - ومن تم التداخل بين «التاريخ الأدبي» و«النقد الأدبي» - يعود إلى الظهور في مواضع كثيرة ، خصوصا عندما يعترف طه حسين أن شخصية الدارس - ومن ثم ذوقه - تتدخل حتى في أشد الجوانب العلمية من تاريخ الأدب^(٩) . ولذلك يظل الفارق الأساسي بين «التاريخ الأدبي» و«النقد الأدبي» فارقا تقريبا . يعتمد على تغليب الموضوعية والفهم فيما يسميه طه حسين «الجانب العلمي» من تاريخ الأدب ، وتغليب الذاتية والذوق فيما يسميه طه حسين «الجانب الفني» . ويبدو أن هذا التمييز التقريبي هو الذى سمح لطه حسين بالتعميم . وجعله يضم - في صيغة المجاورة - «التاريخ الأدبي» إلى «النقد الأدبي» ، في منطقة «الأدب الوصفي» التى تتميز - بدورها - عن «الأدب الإنشائي» . بما فيها من مزاج حسن بين العلم والفن ، وما فيها من توازن بين الفهم والذوق . فبذلك - وحده - يتميز «الأدب الوصفي» - فى مجمله - عن «الأدب الإنشائي» الذى هو فن خالص ، يفسده العلم إن دخل فيه .

قد يُعكّر هذا التعميم على الفارق «العلمي» الذى يميز «الأدب الوصفي» عن «الأدب الإنشائي» ؛ ذلك لأن «المزاج الحسن من العلم والذوق» الذى يتحقق فى الأول ، لن يتوافق مع المزاج الخالص من «الذوق والعواطف» الذى يتحقق فى الثانى . وقد يجعل هذا التعميم من صيغة المجاورة - التى تضم الأدبين المتعارضين - صيغة هشّة ، يعكّر فيها المختلف على المؤتلف ، ولكن التعميم يسمح لطه حسين - على الأقل - أن يؤكد أن قوام الأدبين - الإنشائي والوصفي - هو «شخصية الأديب» ، التى يجب أن تظهر فى كل ما يصدر عنه صدورا واضحا . مثلما يؤكد أن «قوام الأدبين أيضا اتصال الأديب بعصره اتصالا يمكن من تمثيل ذوقه الفنى إن كان منشئا ، وحياته العقلية إن كان ناقدا أو مؤرخا ... وإنما الأديب المنشئ من يقرأ معاصروه أدبه فيرون فيه أنفسهم ، وإنما الأديب الناقد من يقرأ معاصروه نقده فلا يشعرون بأن بينهم وبينه بعد ما بينهم وبين القدماء»^(١٠) .

وقد تنطوى هذه التسوية بين ناتج «شخصية الأديب» و«شخصية الناقد» على ما يشبه أن يكون تمايزا بين تمثيل أدبها لعصرهما ، على مستوى «الذوق الفنى» فى حالة الأديب ، ومستوى «الحياة العقلية» فى حالة الناقد . ولكن هذين المستويين المتمايزين يتبادلان موقعهما ، ذلك لأن تمثيل «الذوق الفنى» ، فى حالة الأديب ، ينطوى على تمثيل «الحياة العقلية» . ولولا ذلك لما كان أبو نواس - مثلا - «مرآة للعصر الذى كان يعيش فيه» . وينطوى تمثيل «الحياة العقلية» ، فى حالة الناقد ، على تمثيل الذوق الفنى ، ولولا ذلك لما كان المعلول فى

النقد على العواطف ، ولما كانت أدواته الذوق ، وغايته اللذة .

إن المغزى الذى تنطوى عليه هذه التسوية ، على أية حال ، هو عدم التمييز المحدد بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» . ويقترن بهذا المغزى تسليم مهم مؤداه عدم إمكانية استقلال «الأدب الوصفي» - بقسميه - عن الأدب الإنشائي . يقول طه حسين :

«إن تاريخ الآداب لا يستطيع أن يستقل ، ولا أن يكون علما منفصلا قائما بنفسه ، بينه وبين الحياة الأدبية من البعد مثل ما بين التاريخ السياسى والحياة السياسية . فأنما أفهم حق الفهم أن الثورة الفرنسية شيء وتاريخ هذه الثورة شيء آخر . وأنهم حق الفهم أن الحركة البروتستنتية شيء وتاريخها شيء آخر . ولا أستطيع أن أعدد تاريخ الثورة الفرنسية لثورة، ولا تاريخ الحركة البروتستنتية حركة بروتستنتية ، بل أفهم حق الفهم أن يضع تاريخ الثورة ويتقنه أشد الناس بغضا للثورة ، وأن يضع تاريخ الحركة البروتستنتية ويتقنه أشد الناس انصرافا عن البروتستنتية . ولكن الأمر فى تاريخ الأدب ليس على هذا النحو . فأنت توافقنى على أنه مستحيل أن يدرخ الآداب غير الأدب ، كما أرخ الثورة غير الثائر ، وكما يستطيع الملحدون أن يدرخوا الديانات . ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمى وحدها ، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق . هو مضطر معها إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التى يجتهد العالم فى أن يتحلى منها ، فتاريخ الأدب إذن أدب فى نفسه من جهة ، لأنه يتأثر بما يتأثر به مآثور الكلام من الذوق وهذه المؤثرات الفنية المختلفة . وتاريخ الأدب علم من جهة أخرى ، ولكنه لا يستطيع أن يكون علما موضوعيا Objectif كما يقول أصحاب العلم . وإنما هو بحث ذاتى Subjectif من وجوه كثيرة . هو إذن شيء وسط بين العلم الخالص والآداب الخالص : فيه موضوعية العلم ، وفيه ذاتية الأدب»^(١١) .

ومن الواضح أننا نعود - فى هذا النص الطويل - إلى الخلط - مرة أخرى - بين «تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» ، وأهم من هذا الخلط دعوى عدم الاستقلال بين كلا النشاطين على السواء ، باعتبارهما أدبا وصفيا ، وبين الأدب الإنشائي . ومن الواضح أن دعوى «عدم الاستقلال» هذه تتناقض مع ماينادى به طه حسين نفسه ، عندما يقول : «فلنكن قاعدتنا أن الأدب ... علم يدرس لنفسه»^(١٢) . إذ لو صح أن «علم الأدب» يدرس لنفسه فلماذا لا يصح أن يدرس مستقلا عن موضوعه وهو الأدب ؟

والحق أن الفارق بين «الأدب» من ناحية ، و«تاريخ الأدب» و«النقد الأدبي» من ناحية ثانية ، أشبه بالفارق بين التاريخ السياسى والحياة السياسية ، على عكس ماذهب طه حسين والأساس النظرى الذى يفصل بين تاريخ الثورة الفرنسية ، أو تاريخ الحركة البروتستنتية ، وبينها معا ، هو نفسه الأساس الذى يميز كلا من النقد الأدبى وتاريخ الأدب عن الأدب نفسه . الفارق - من هذا المنظور - هو الفارق بين «موضوع» العلم ومنهجه ، ذلك لأن الثورة الفرنسية فى ذاتها لا تختلف عن الحركة البروتستنتية ، من حيث هما «موضوع» يُعالج من خلال منهج تاريخى ، ينطوى على موقف من معطيات الموضوع ، مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها . والأدب - من نفس المنظور - أيا كان ، وفى أى عصر كان ، ومهما كان المؤلف ، موضوع يعالج من خلال منهج تاريخى - فى حالة تاريخ الأدب - أو منهج نقدى ، فى حالة النقد . وأعنى منهجا ينطوى - بداهة - على موقف من معطيات الموضوع ، مثلما ينطوى على إجراءات فى التعامل معها . وتنبع قيمة النقد ، تحديدا ، فى هذا السياق ، من عدم تأثره بما يتأثر به «مأثور الكلام» من «الذوق» ، أو «هذه المؤثرات الفنية المختلفة» . وترتبط قيمة الناقد ، تحديدا ، فى هذا السياق ، بممارسته نشاطا تصوريا ؛ وأعنى نشاطا تتجاف خصائصه النوعية - وهى خصائص تصورية مفهومية بالدرجة الأولى - مع الخصائص النوعية للأدب . وهى خصائص تحيلية بالدرجة الأولى . ولذلك فإن إطلاق صفة الأدب على النشاط التصورى المفهومى للنقد ليست - فى حقيقة الأمر - سوى تشويه له ، وتغيير طبيعته ، وتدمير لخصائصه الذاتية المستقلة . وليس من الضرورى ، ولا المقصود ، أن يكون النقد الأدبى علما كالعلوم الطبيعية ، ولكنه يجب أن يكون علما كالعلوم الإنسانية ، يسعى مثلها ، وفى إطار استقلاله الخاص ، وليس فى إطار محاكاة غيره من العلوم الطبيعية أو الإنسانية ، إلى أقصى درجة ممكنة من الدقة والتحديد .

وما يشير إليه طه حسين عن تدخل «الشخصية الفردية» فى تاريخ الأدب ، أو نقده ، يمكن أن يقال بنفس الدرجة عن التاريخ السياسى - أو غيره - المستقل عن الحياة السياسية أو غيرها ؛ ذلك لأن الشخصية الفردية ليست - لو أحسنا الظن فى فهمها - سوى الموقف الذى ينطوى عليه المنهج من ناحية ، والتكليف الذاتى لهذا المنهج بين يدي المؤرخ أو الناقد من ناحية ثانية . كما أن هذه «الشخصية» - لو أسأنا الظن فى فهمها - ليست سوى التدخل المقحم الذى يعكر على الموضوعية ، أو ينفىها ، فى التاريخ الأدبى والنقد الأدبى على السواء . وسواء أحسنا الظن أو لم نحسنه فإن موضوع التاريخ لا يفتقر - فى التحليل التجريدى الأخير -

عن الأدب كموضوع للتاريخ أو النقد ، من حيث إنه - أي الموضوع - معطى مستقل عن المنهج - التاريخي أو النقدي - الذي يتعامل به المؤرخ أو الناقد . ولذلك لا يميز استقلال « التاريخ » بموضوعه ومنهجه عن استقلال « النقد الأدبي » بموضوعه ومنهجه . وبقدر ما يصبح القول إن « ذات المؤرخ » تشكل ، إلى حد ما ، وبعض الاحتراز ، على مستوى المنهج ، جانباً من موضوع بحثها ، يصبح القول نفسه على « ذات » الناقد الأدبي من حيث علاقته بموضوع بحثه . ولكن بشرط أن لا تتطابق هذه « الذات » مع تلك « الذاتية » التي يتحدث عنها طه حسين ، ودون أن يتحول النقد إلى أدب « بأدق معاني الكلمة » ، أو يتحول الناقد إلى أديب « بأصح معاني الكلمة » ، بل يظل هذا غير ذلك ، وتقتصر الصفة على ماهي خاصة به ، ولا يخلط - قط - بين موضوع العلم ومنهجه .

وليس هناك تناقض - والأمر كذلك - بين أن يرفض المؤرخون المعاصرون فكرة التاريخ باعتباره نتاج حقائق موضوعية خالصة ، مؤكدين الدور التشكيلي والاختياري والتفسيري للمؤرخ^(١٣) ، وبين سعي هؤلاء المؤرخين - في الوقت نفسه - إلى أقصى درجة من دقة التفسير واستقامته . ولنفس السبب يلفتنا دارسو التأويل الأدبي ، أو الهرمينوطيقا الأدبية ، إلى استحالة القراءة المحايدة للأدب ، مؤكدين أن فهم الأدب ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، في العالم الذي نعيشه^(١٤) ، ومع ذلك لم تكف هذه الهرمينوطيقا الأدبية - ولا تكف - عن السعي وراء هذا الذي أسماه أحد دارسيها « سلامة التفسير »^(١٥) . وموضوعية المؤرخ - من هذا المنظور - يمكن أن تتحقق كما تتحقق موضوعية الناقد الأدبي ، مالم نخلط بين موضوع العلم ومنهجه .

لقد نشأ التسليم بعدم استقلال « التاريخ الأدبي » - ومن ثم « النقد الأدبي » - في ذهن طه حسين بسبب عدم تمييزه بين موضوع العلم ومنهجه . لقد وحد - من ناحية - بين الموضوع والمنهج ، فجعل النقد أدبا ، وجعل النقاد أدباء بالضرورة . وفهم الموضوعية - من ناحية ثانية - بمعناها التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية ، ففاها من النقد الأدبي ، ليثبت الذاتية المقترنة بالذوق . وبقدر إلحاحه على الذاتية والذوق قاده الخلط بين الكتابة الأدبية - كموضوع - والكتابة النقدية - كمنهج - إلى أن يضفي على الثانية نفس القيمة الجمالية التي أثبتتها للأولى ، فأتحدث الكتابتان باعتبارهما أدبا ، وأصبح انعكاس الشخصية قرين الذوق واللذة ، من حيث هي خصائص نوعية مشتركة بين الأدب « الإنشائي » و« الوصفي » ؛ وهكذا انتهى الأمر بطه حسين إلى أن يصف الكتابة النقدية لناقد مثل سانت بوف بقوله :

«وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيمة التي تركها سانت بوف ، فيكون مرطك منها موثقا من الآيات الفنية القيمة ، وتستجد في قراءتها لذة تعدل اللذة التي تجدها عندما تقرأ آثار موسى أو لامارتين أو فيني أو غيرهم ، من الذين كتب عنهم سانت بوف ، ولن تجد هذه اللذة العلمية التي لا تخلو من جفاء وحموضة عندما تقرأ هذه الآثار . ذلك لأن سانت بوف لم يستطع أن يكون عالما ... لم يستطع أن يحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها . فأنت تراه فيها يكتب . وأنت تسمعه . وأنت تتحدث إليه ، وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه . وتستكشفها في غيرمشقة ولاعناء ... أفتظن أنك تستطيع أن تظفر من شخصية نيوتن ولامارك ودروين وباستور في آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من شخصية سانت بوف في آثاره الأدبية ؟ كلا ! لأن هؤلاء كانوا علماء . ولأن هذا كان أدبيا . والعلم شيء والأدب شيء آخر» (١٦) .

إن «الآثار القيمة» التي تركها سانت بوف لا يمكن أن تكون «آيات فنية قيمة» تتحد - فيما تحده من لذة - مع قصائد شعراء مثل فيني أو لامارتين . وإذا كانت الكتابة النقدية للناقد الفرنسي - وقد تأثر به طه حسين - تكشف عن شخصيته ، فتصبح مرآة له ، فإن هذه الخاصية لا تجعل منها أدبا ، إلا بالقدر الذي يختلط فيه الأدب - الموضوع - بالنقد - المنهج . ومن المؤكد أن موضوع «الأدب الوصفي» - في حالة سانت بوف - هو «الأدب الإنشائي» ، عند فيني ولامارتين أو غيرهما ، ولكن المنهج الذي يتحرك على أساسه هذا «الأدب الوصفي» - بغض النظر عن تقبله أو رفضه - يباعد بين طبيعته وطبيعة «الأدب الإنشائي» عند الشعراء . ومن الأفضل ، إزاء هذه المغايرة ، أن تنفي صفة «الأدب» عن الكتابة النقدية ، ليتم التركيز على طبيعتها التصويرية - أو «الوصفية» - المغايرة لطبيعة الأدب «الإنشائية» . إن هذه الطبيعة التصويرية هي التي جعلت من «فن الشعر» لأرسطو كتابا نقديا ، كما أن هذه الطبيعة التصويرية هي التي مكنت غير الأدباء من تأسيس تاريخ للآداب ، كما أن هذه الطبيعة - أخيرا - هي التي جعلت من كبار النقاد غير أدباء أصلا . ولا يعني هذا - بالطبع - استحالة ممارسة الأديب للنقد الأدبي . بل على العكس من ذلك . لقد حفظ لنا التاريخ أسماء بارزة لأدباء مارسوا النقد الأدبي ، وأسهموا فيه بنظريات مهمة ظلت مرتبطة بهم . ولكن ممارسة الأدباء للنقد الأدبي لا تعني - بالضرورة - التوحيد بين الناقد والأديب ، أو افتراض أن الناقد لا بد أن يكون أدبيا بالضرورة ؛ ذلك لأن ممارسة شخص واحد لنشاطين مختلفين في

النوع لايعني التوحيد أو الخلط بين هذين النشاطين ، بل يعنى قدرة شخص من الأشخاص على أن يمارس أكثر من نشاط . ونجاح الناقد الأديب - في هذه الحالة - مرتبط بمدى قدرته على أن يكون ناقدا خالصا في نشاطه النقدي ، وأعنى - بذلك - قدرته على أن يحفظ لنقده استقلاله بموضوعه واستقلاله بمنهجه على السواء ، دون أن يخلط بين النشاط التصورى للنقد والنشاط التخيلى للأدب ، أو يخلط بين مطامحه الإبداعية الخاصة والسلامة اللازمة لعمليات التحليل والتفسير والتقييم . ولن يختلف الناقد الأديب - في هذه الحالة - عن غيره من النقاد ، بل لن يتميز عنهم بأية ميزة خاصة ، تتجاوز استقلال الموضوع واستقلال المنهج على السواء .

ولكن طه حسين - فيما هو واضح - كان يؤمن بالحكمة التى ينطوى عليها قول الشاعر القديم .

لا يَعرِفُ الشوقَ إلا مَنْ يُكأبده ولا الصَّبابةَ إلا مَنْ يُداوِبها

ولكنه لم يتنبه إلى أن الخلط بين المعاناة الإبداعية والعمليات النقدية ، إنما هو خلط لايقبل خطرا في نتائجه عن الخلط بين النقد الأدبى وغيره من العلوم الإنسانية . ويقدر مااستند طه حسين - في هذا السياق - إلى بعض الأفكار التراثية عن « العلم بالأدب » أو « العلم بالشعر »^(١٧) ، حاول أن يوفق بين هذه الأفكار وبعض مفاهيم جوستاف لانسون ، خصوصا تلك التى واجه بها الأخير طغيان مناهج العلوم المختلفة على النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر . ولذلك أكد طه حسين « الذوق » على نحو قريب مما أكد لانسون ، وآمن مثله بعدم جدوى الالتزام بمبادئ صارمة لدراسة الأعمال الأدبية ، وضرورة الاستجابة إلى الهزة التى تحدثها صياغة العمل فى الناقد ، والكشف - من خلال هذه الهزة - عن أسلوب الكاتب الخاص ، وربط هذا الأسلوب بروح الكاتب (مرآة الأديب) وحياة الأفراد (مرآة المجتمع) ليصبح النقد الأدبى عملية تذوق لكل كاتب بنسبة مافى أسلوبه من كمال ، فيما يقول لانسون^(١٨) ، كما يصبح « النقد الأدبى » و« تاريخ الأدب » أدبا وصفيا لايتميز عن « الأدب الإنشائى » إلا فى أن الأول - أى الوصفى - مزاج من العلم والفن - مما يذكر بمفهوم الذوق التاريخى ، على نحو ما ، عند لانسون - بينما الثانى فن خالص . ثم يعود طه حسين ليقول من درجة الاختلاف مُعليا من درجة التشابه ، فيصبح كلا الأديبين - الوصفى والإنشائى - أدبا يعتمد على شخصية الأديب ويمثلها فى آن . وعندئذ يخطو طه حسين خطوة أبعد من لانسون ، فيجعل من التشابه

اتحادا ، ويؤكد « أنه مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب » ، ويؤكد أن « الناقد أديب بأدق معاني الكلمة » .

وبقدر ما يتم الخلط - في هذا السياق - بين موضوع العلم ومنهجه ، يتدعم ذلك الجزم القائل بأن النقد الأدبي لا يمكن إلا أنه ينشئه « إنسان أديب ، له في أكثر الأحيان مال للأديب المنتج من نضال »^(١٩) . وعندئذ يضطر الناقد « إلى هذه الملكات الشخصية الفردية التي يجتهد العالم في أن يتحلل منها » . وتغدو العلة المحركة للنقد هي « الذوق الفردي » ، ولا يفترق ما يتأثر به هذا الذوق عما « يتأثر به ماثور الكلام » من الأدب ، ويصبح النقد - في النهاية - ذاتيا من وجوه كثيرة تتباعد به عن « الموضوعية » ، بل تتباعد به عن وسطية ذلك « المزاج الحسن من العلم والذوق » .

وليست النتائج الملازمة لهذا الموقف سوى الخلل الذي يصيب الأساس المعرفي للنقد الأدبي ، وعدم التوازن في العلاقة الإدراكية التي تصل بين الناقد والعمل الأدبي ، وتقصص الناقد لدور الأديب ، واعتماد التدقيق على لحظات عاطفية مراوغة ، تتمزق فيها الأعمال الأدبية بين قطبي الحب والكراهة ، ليصبح النقد - في النهاية - نقدا انطباعيا .

٣ - النقد الانطباعي :

إن النقد الانطباعي يعتمد على العواطف الخاصة للناقد ، باعتبارها أساسا جذريا في العملية النقدية . هذه العواطف - فيما يقال - وليدة التعاطف مع العمل الأدبي ، والإذعان له إذعانا يشعر معه الناقد وكأنه تمل بما امتلأت به نفسه من العمل . إن الناقد الانطباعي يقرأ العمل الأدبي فيهتز له أو يفعل به ، وما عليه - أثناء ذلك ، أو بعد ذلك - إلا أن يصف انفعاله ، وأن يحدده ، وأن يحاول أن يقتنص ملامح هذه الهزة التي اهتز معها ، وهو يطالع العمل الأدبي ، محاولا - بذلك - أن يعبر عما أثاره العمل الأدبي في نفسه من انفعال ، بحيث يكون نقده - دائما - وصفا للتأثير النفسي الذي تحدثه القراءة .

وطه حسين ناقد انطباعي ، يكشف عن انطباعيته عندما يتخلى عن السعي وراء مرآة المجتمع ، أو الأديب أو المثل الأعلى للإنسانية ، ويأخذ في البحث عن الخاصية الجالية للعمل الأدبي الذي يثيره . وهو يعلن انطباعيته منذ اللحظة التي يسلم فيها نفسه للعمل الأدبي . ويعلن طه حسين عن هذه الانطباعية عندما يؤكد :

« إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوق . وبما أتبح لي من طبع يحب الجمال ويطمح إلى مثله العلي . والكاتب المجد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسني نفسي . ويشغلني عن التفكير . وبصرفني عن التحليل والتأويل . ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لي مايشاء مما يقول ،^(٢٠) »

وبقدر ماتتجلى الانطباعية - في هذا النص - في التأكيد البالغ للقلب والذوق فإنها تتجلى في تأكيد حالة عقلية سالبة تسم عملية التلقي ، وتصيها بما يشبه الحذر ، وتعكر على موضوعية عملية التحليل والتعليل ، أو التفسير والحكم ، أثناء القراءة أو بعدها .

ويكشف طه حسين عن انطباعيته النقدية ويعلن عنها ، بنفس القدر ، عندما يقول :

« أنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمي ماأراد حقا . وأنا لا أقيس براءة الشاعر بقدرته على أن يفهمي ماأراد حقا . وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور . ومن التفكير والخيال »^(٢١) .

ولو مضينا مع دلالات هذا الذي يقوله طه حسين قلنا : إن الناقد الانطباعي لا يطلب من الشاعر أن يسمعه شيئا يتجاوز عالم الناقد الخاص ، كما أنه لا يريد أن يلغى ذاتيته أو يتخلى عنها هونا ، أو يضعها في علاقة جدلية مع النص الذي يقرأه ، ليفهم هذا النص فهما أقرب ما يكون إلى الموضوعية ، بل - على العكس - يسعى الناقد الانطباعي - واعيا أو غير واع - إلى أن يتوسل بالنص الذي يقدمه الشاعر ، ليسبح في أجواء العواطف وليفتح بنفسه ولنفسه ، وبواسطة نص هو مثير ذاتي فحسب ، أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال .

وتشبيه العمل الأدبي بالموسيقى - في هذا السياق - تشبيه لافت ؛ ذلك لأنه تشبيه يؤكد - أولا - حرية الانطباعات الذاتية التي تتولد عن الاستماع إلى الموسيقى . ويؤكد - ثانيا - أن العمل الأدبي - كالموسيقى - يثير دلالات تتلون بلون لحظات الاستماع نفسها . إن العمل الأدبي - من هذا المنظور - يدفع المستمع ، أو الناقد ، إلى « عالم من الخيال لاسحد له » . لكن هذا العالم الخيالي ليس عالما ثابتا دائما ، بل هو عالم متقلب بتقلب المزاج ، ومرهون بلحظة الاستماع نفسها . « وقد تسمع اللحن الموسيقي الآن فيثير في نفسك لونا من الخواطر وتسمعه بعد ذلك فيثير في نفسك لونا آخر »^(٢٢) . ويشبه العمل الأدبي الموسيقي - ثالثا - على أساس مايتيح كلاهما ، للمستمع أو القارئ ، من تباعد عن الواقع الحشن ، وارتحال بالنفس إلى عالم من الخواطر الذاتية المتعالية ، تغتسل فيه النفس « من أوصار الحياة

اجتماعية»^(٢٣) . ويشبه العمل الأدبي الموسيقى - أخيرا - على أساس أن التأثير بكليهما قد ينتهي «إلى شيء يشبه الذهول»^(٢٤) . وفي هذا «الذهول» يعمل «الذوق» ، فيقترن بتأثير وطرب لاتعليل لها ، على نحو يتعطل فيه «الفهم» ، أو يخلو الأمر فيه لحرية الانطباعات الذاتية وتقلبها ، وتموجها ؛ فيصبح العمل الأدبي ، كاللحن الموسيقي ، مثيرا يفتح أمام الناقد الانطباعي أبوابا «من الحس والشعور ، ومن التفكير والخيال» .

وعادة ما يتباعد الناقد الانطباعي عن العمل الأدبي ، تحمله موجة تأثيراته الذاتية بعيداً عن العمل ، لتلقى به في لُجّة عواطفه الخاصة ، فيحدثنا - آخر الأمر - عن نفسه أكثر مما يحدثنا عن نص محدد . ويقدر ماتفقّد عمليات التحليل والتفسير موضوعيتها ، واعتمادها الأساسى على الفهم ، فإنها تتحول إلى عمليات لا يصف فيها الناقد الانطباعى سوى موجات التأثير التي أثارها فيه العمل ، شأنه في ذلك شأن من تشغله العوجات الدائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذي أثار هذه العوجات . أعنى أن هذا الناقد يركز على مجموعة من المعلولات ، يتولد بعضها عن البعض ، تولد تأثير عن آخر ، أو تولد تداع عن غيره ، دون أن يركز بنفس القدر على العلة الأساسية التي أنتجت تولد هذه المعلولات والتداعيات ، بكل ما يصحبها من تأثيرات دائرية متموجة . ويقدر ماتشحب عمليات التحليل والتفسير ، في هذه الحالة ، لتتحول إلى عملية تصوير لتأثيرات الناقد الخاصة ، تهتز عملية الحكم ، فتفقّد مبررها العقلاني المرتبط بالفهم والإفهام ، لتتحول - بدورها - إلى عملية ترتبط أوثق الارتباط بما يجده الناقد في «تذوقه» المنفصل عن «الفهم» ، أو بما يجده الناقد في داخله من «عواطف» ، قد تتأني على الوصف أو التعليل^(٢٥) .

وعندما يقوم الناقد الانطباعى بعمله - على هذا النحو - فإنه لا يحدثنا عن العمل الأدبي الذي يقرأه في ذاته ، وإنما يحدثنا عن العواطف والانفعالات التي خلفها هذا العمل على صفحة إحساسه ؛ فحديثه - من هذه الزاوية - حديث ذاتى ، يتصل بمعاناته هو أكثر مما يتصل بالوجود الموضوعى للعمل الأدبي ، واعتماده على ما يسميه طه حسين «الذوق» أكثر من اعتماده على «الفهم»^(٢٦) . صحيح أن هذا الناقد يظل يتحدث عن عمل أدبي محدد ، ولكنه لا يتحدث عنه باعتباره كيانا مستقلا ، أو وجودا موضوعيا ، وإنما يتحدث عنه باعتباره مؤثرا أو علة لما حدث في داخله . وهو لا يتحدث عن المؤثر ، أو العلة ، إلا من حيث هما مبرر أولى للحديث عن الآثار أو المعلولات النفسية التي بزغت داخله ، نتيجة هذا العمل الأدبي أو ذلك ، دون أن يتوازى حديثه عن هذه الآثار أو المعلولات - بالضرورة - مع حديثه عن المؤثر

أو العلة . ولذلك يفتقد النقد الانطباعي أى أساس موضوعي ، بل يفقد - في حقيقة الأمر - خاصيته الأساسية كنقد .

ومن الممكن أن أوضح هذا الأساس الموضوعي للنقد بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأونطولوجية) للعمل الأدبي . إن العمل الأدبي - من حيث هو موضوع - يمثل حالا من الوجود المادى المستقل عن وعينا ، ابتداء من أوراقه وكتلته المطبوعة ، أو المسجلة أو المسموعة ؛ وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الكلمات والأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة ، متجسد في كيان مادي مستقل ، قابل لأن يعرف أو يدرك في ذاته . ولكن هذا الكيان المستقل للعمل الأدبي ينطوي على مفارقة لا تدمر استقلاله ، وإن كانت تحد منه ، فتحدد - من ثم - مستويات للموضوعية .

إن العمل الأدبي كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة ، غير أن معرفة هذا العمل لا تتم بعيدا عن ذات فاعلة ، بل إن هذه المعرفة نفسها ليست سوى نتيجة مواجهة بين الذات الفاعلة وموضوعها المستقل عنها . ومعنى هذا أن العمل الأدبي لا يتم إدراكه أو التعرف عليه إلا بواسطة ناقد - أو قارئ - يتعامل معه ، في عملية إدراكية متميزة . والعلاقة بين الناقد والعمل الأدبي - في هذه العملية - علاقة بين ذات مُدْرِكَة - بكسر الراء - وموضوع مُدْرَك - بفتح الراء . وبديهي أن يفرض استقلال العمل - كموضوع مُدْرَك - أثره على الناقد المُدْرِك له . ولكن الناقد المُدْرِك - بدوره - يؤثر - لاشك - في تكييف موضوع إدراكه ، فيساهم - من ثم - في تحديد الوضع الأونطولوجي للعمل الأدبي وبعده المعرفي على السواء . ولا يعنى تأثير الناقد المُدْرِك ومساهمته في تكييف موضوع إدراكه خلقا لعمل أدبي جديد ، يخالف العمل الأدبي الموجود أمامه . كما أن هذا التأثير وهذه المساهمة لا تعنى تجاهل الخصائص الأساسية للعمل الأدبي ؛ ذلك لأن العمل الأدبي يفرض وجوده على الناقد ، وهو - وإن تكييف بوضع الناقد وتوجهه الإدراكي - يظل محافظا على وجوده الخاص واستقلاله المتميز .

ولذلك يظل العمل الأدبي منفصلا عن ناquده ومتصلا به في الوقت نفسه ، كما يظل العمل الأدبي مؤثرا ومتأثرا ، فاعلا ومنفعلا . ولذلك - أيضا - تظل عملية النقد عملية موضوعية وذاتية في آن . وهى موضوعية لأنها تقوم على تحليل وتفسير كيان مادي محدد ، يستقل بوجوده عن الناقد المُدْرِك له . وهى ذاتية لأن الناقد يتدخل في النهاية ، ويساهم في تكييف موضوعه المُدْرَك . وتتأثر الأبعاد المعرفية للعمل الأدبي .

ناتج هذا التكييف - بدرجات متباينة - في مستويات التحليل والتفسير والتقييم . والمهم - في العملية كلها - تحقيق أقصى درجة من التوازن بين الذات المدركة وموضوعها . ومن ثم ضرورة انضباط الجوانب الذاتية وتوافقها مع العوامل الموضوعية الخالصة . ويبقى النقد موضوعيا - من هذا المنظور - ما ظل الناقد محافظا على الوجود الموضوعي للعمل المنقود . أى ما ظلت ذات الناقد المدركة محافظة على استقلال موضوع إدراكها - العمل الأدبي - وتميزه عنها . وما ظل للموضوع المدرك ذاته استقلاله الذى يفرض نفسه ، والذى لا يشحب - فقط - ليصبح مجرد إسقاط ، أو صدى ، للذات المدركة للناقد .

إن الأساس الموضوعي للنقد - بهذا الفهم - يقترن بعملية إنتاج لدلالة العمل الأدبي ، وأغنى عملية إنتاج يظل نص العمل الأدبي فيها بمثابة الأداة الأساسية للإنتاج ، ويظل الناقد - مهما كان ، وأيا كان - الأداة الثانوية في الإنتاج . ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسى ، أو شحب الوجود الموضوعي للعمل المدرك تحت سطوة الذات المدركة ، فلا بد أن تخفى الموضوعية ، وتسيطر الذاتية ، وتدخل - من ثم - دائرة النقد الانطباعي .

ولن يغدو النقد - في هذه الدائرة - إنتاجا لدلالة العمل ، بل وصفا لانطباعات عنه . ولن يصبح للعمل المنقود قوة التوجيه ، في العملية الإدراكية التى لا يتم دونها التعرف عليه ، بل يغدو العمل الأدبي شيئا سالبا ، يتحول - تدريجيا - إلى محض إسقاط من المدرك - بكسر الراء - الذى لن « ينقد » بل « يتأثر » ؛ ولن « يحلل » وجود موضوع يحاول التعرف عليه بل « يخلع » انطباعه على هذا الموضوع ؛ ولن « يفسر » كيانا مستقلا عنه بل « يسقط » عواطفه وانفعالاته على هذا الكيان ؛ ولن « يكشف » بالتحليل الهادئ العناصر المكونة لعلاقات هذا الكيان ، بل « يصور » بلغة العواطف الآثار المتولدة عن هذا الكيان . ويغدو العمل الأدبي - فى النهاية - صدى لما فى داخل الناقد بأكثر من معنى ، فيتبدد وجوده المستقل ؛ ليتحول إلى « مجلى » لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو إلى « دافع » لحديث عن عواطف وانفعالات ذاتية .

وإذا كان النقد الموضوعي - لذلك كله - إدراكا للعمل الأدبي وأداء لدلالته ، فإن النقد الانطباعي يبدأ من التأثير بالعمل ، ولكنه سرعان ما يغادر العمل إلى الانطباعات المستقلة التى يتولد بعضها عن بعض ، فى تعاقب يخضع للمزاج النفسى للناقد ، أكثر مما يخضع لسياق العمل الأدبي نفسه ، أو عناصره التكوينية المستقلة . وعندئذ لن يطلب الناقد الانطباعي من الشاعر أن يفهمه ما أراد حقا ، بل يطلب منه أن يفتح له أبوابا من الحس والشعور والخيال .

ولن يقرأ الناقد الأدب بعقله ، وإنما يقرأه بقلبه وذوقه . ولن يحاول أن يضع يده على العناصر التكوينية للعمل الأدبي ، بل يستسلم لموجات شعوره وخياله ، كما لو كان مستمعا يذوق الموسيقى ، دون أن يفهمها .

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن تسيطر الذات المُدرِّكة ، في هذا النوع من النقد ، على موضوع إدراكها ، إلى درجة يغدو معها الموضوع المُدرِّك مجرد مرآة للذات ، يعكسها بقدر ما تسقط نفسها عليه . وتغدو « ذاتية » هذا النقد قرينة « ذوق فردى » يتضخم دوره ، ليصبح بمثابة المركز الذى يدور حوله النقد الانطباعى . ولأن هذا الذوق مسألة هروب ، تعتمد على العواطف المتقلبة للفرد ، فإنه ينتهى بالناقد إلى التوسل بلغة الحب والكراهة ، ويجعل من حالته المزاجية معياراً نقدياً متقلباً ، فيؤكد بعداً ذاتياً طاغياً ، يصلح لوصفه ما قاله جول لومتر Jules Lemaitre من أننا لانحج المؤلفات الأدبية لأنها جيدة ، بل تبدو جيدة لأننا لانحجها^(٢٧) . وقد لخص طه حسين نفسه هذا البعد الذاتى ، عندما أدار الحوار التالى بين كاتب وقارئ :

« قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أى الكتب أحب إليك ؟

قال : الذى يعرض على صورة نفسى .

قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة قبيحة ؟

قال القارئ : إذا أعلم أنه لم يرد إلى تصويرى . وإنما أراد إلى تصوير غيرى من الناس »^(٢٨)

والناقد الانطباعى أشبه بهذا القارئ الذى يتحدث عنه طه حسين ، ذلك لأن أحب الأعمال إليه هى تلك التى تعرض « صورة » نفسه ، أو « صدى » نفسه ، أى تلك الأعمال التى يمكن أن تكون مرآة له . صحيح أن طه حسين نبه إلى خطر هذه الذاتية ، وما يقترن بها من ذوق فردى طاغ . عندما أكد - فى مطلع حياته النقدية - أن الذوق « يتبع المزاج لطافة وكثافة . ويجزى معه اعتدالا وانحرافا . وما وكل أمر العلم إلى الذوق وحده إلا اضطرب وكثر الافتراق فيه . ألم تر أنك تؤثر الشيء الآن وتمتته بعد حين ؟ وإنما سبيل العلم إن خضع للذوق واستبداده أن يكون كالأرياء تتبدل ويكثر فيها البدع من يوم إلى يوم »^(٢٩) . ولكن النقد الأدبى . عند طه حسين . عماده « الذاتية » و« الذوق » . لأنه لا سبيل إلى أن يبرأ الناقد « من شخصيته وذوقه »^(٣٠) . وإذا دخلنا منطقة « الجمال الفنى » التى ينطوى عليها الأدب . وبجئنا عن « المذة الفنية » التى نجدها فيه - مثلما نجدها فى قطعة من الموسيقى . أو « مظهر من مظاهر

لطبيعة الساحرة» .^(٣١) - لم نجد سوى الذوق الفردى نعتمد عليه ، ولم يعتمد الناقد إلا على « أشياء إضافية تختلف باختلاف الأذواق »^(٣٢) . ومهما يحاول الناقد أن يكون عالما فلن يستطيع أن يستحسن القصيدة إلا إذا لاءمت ذوقه ، ووافقت عاطفته وهواه ، ولم ينفر منها مزاجه الخاص . فالناقد « أديب » حين يدلنا على « مواضع الجمال الفني » . وليس على المتلق أن يقبل ما يقوله الناقد أو يرفضه ، « وإنما لك أن تنظر فيه ، فإذا وافق هواك فذاك ، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص »^(٣٣) .

ولذلك يؤكد طه حسين .

« أن الذاتية هي المؤثر الأول في النقد ، وأن الذوق هو المسيطر على الناقد . حين يعرض لقصيدة من الشعر ، أو لأى أثر من آثار الفن . وأن الناقد فيها يكتب من الفصول لا يزيد على أن يقول لقراءه : أنا أحس هذا . وأشعر بهذا وأرى هذا . وأجد لذة ، أو ألما ، أو إعجابا . أو نفورا لهذا الذى أحس وأشعر وأرى »^(٣٤)

ومادامت الذاتية هي التي تجعل الأدب أدبا - فيما يقول طه حسين - فما ينبغي لنا أن نخرج نقد الأدب عن دائرة الأدب . ذلك لأن نقد الشعر - مثلا - « كالقصيدة سواء بسواء ... في القصيدة شخصية الشاعر ، وفي النقد شخصية الناقد . في قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية ، وفي قراءة النقد أو استماعه لذة فنية ، لعلها أن تربي على اللذة الفنية الأولى »^(٣٥) .

وتبدو « الموضوعية » - من هذا المنظور - وكأنها محاولة لتدمير النقد الأدبي . وإلغاء لطبيعته الأدبية التي يلخ عليها طه حسين . إنه يؤكد « أن النقد الموضوعى محاولة لا تنفع ولا تفيد ، وهي إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والنشاط ، أدنى منها إلى إصلاحه ومنحه ما ينبغي له من الحياة والنشاط »^(٣٦) . أما « الذاتية » فإنها الوسيلة الحقة لتحقيق « الحياة الأدبية » ، كما أنها الوسيلة التي يسعى بها النقد إلى تحقيق « الجودة والجمال واللذة الفنية » . وهي الأساس الذى يوسع من مفهوم الأدب نفسه ، فيجعله « يشمل كل كلام يقصد فيه إلى الجودة والجمال ، وإحداث اللذة الفنية ، مهما يكن موضوعه » . وأهم من ذلك كله أن « الذاتية » تحدد الأساس المعرفى للنقد الأدبي نفسه ، وتضفى طابعا محددًا على العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبي .

٤ - الناقد والعمل الأدبي :

وتبدو العلاقة الإدراكية بين الناقد والعمل الأدبي ، فيما يراها طه حسين ، على المستوى النظرى ، علاقة بين ذات طاغية وموضوع مُدْرَك يتصف بالسلب . أعنى أن الذات المُدْرَكة للناقد ، فى هذه العلاقة ، يتضخم وجودها إلى درجة يشحب معها وجود الموضوع المُدْرَكة ذاته ، فيتحول هذا الموضوع إلى إسقاط للذات ، ويفقد وجوده المستقل ككيان معرفى وأونطولوجى . ومادام العمل الأدبى يفقد وجوده المستقل ، فى هذه العلاقة ، فلن يتوجه التركيز النظرى ، فى تحديد هذه العلاقة ، إلى العمل الأدبى فى ذاته ، بل يتوجه التركيز إلى الناقد ، بحيث تشحب - والأمر كذلك - صورة الفرد المبدع الذى أنتج العمل ، ومن ثم صورة المجتمع والإنسانية على السواء ، فلا نواجه - فى حقيقة الأمر - سوى الناقد .

ويصعب على طه حسين - فى هذا السياق - أن يسلم بأى وجود موضوعى لما أسماه - فى سياق آخر - صورة الشاعر أو الكاتب . بل يخامر الشك فى مدى تمثيل الكتاب والشعراء لعصورهم المختلفة ، ومدى ما ينطوى عليه أدبهم من مثل أعلى ، لطبيعة إنسانية ، تتجاوز الناقد نفسه . ويتحول الوجود الموضوعى للأعمال الأدبية ، ولصورة الكاتب ومرآة المجتمع ، فى سياق هذه العلاقة الإدراكية الذاتية بين الناقد والعمل ، فتصبح الموضوعية الملموسة فيه هى وجود الناقد نفسه ، وما تنطوى عليه إدراكاته المتميزة للأعمال الأدبية .

ولذلك يشك طه حسين ، فى غير موضع من كتاباته ، فى وجود حقيقة موضوعية ، تميز بين الوجود التاريخى المستقل للكتاب أو الشعراء أو أعمالهم والوجود التاريخى المستقل للناقد . إنه يؤكد - فى هذا السياق - أننا نكتب عن أنفسنا عندما نكتب عن الآخرين ، ونتخذ الأعمال الأدبية تكأة للحديث عن النفس . ومن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول الأديب ، مهما يكن ذكى القلب نافذ البصيرة ، فيما يقول طه حسين ، أن يبلغ الغاية من تصوير الحقيقة التاريخية ؛ ذلك لأن أقل الناس علما بالتاريخ الأدبى ، وممارسة لصناعته « يعرفون أن كثيرا من المؤرخين ربما خيّل إليهم أنهم يصورون هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا المفكر أو ذاك ، ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يصورون إلا أنفسهم . يعكسون أنفسهم على رجال التاريخ ، ويصفون أنفسهم حين يصفون رجال التاريخ ، ويفهمون النصوص الأدبية كما يستطيعون ، وكما تريد طبائعهم وأمزجتهم ، لا كما أراد الأدباء والمفكرون الذين أمّلوا هذه النصوص أو كتبوها » (٣٧) .

ترى هل يستطيع ناقد - في ظل هذا الحزم - أن يقول شيئاً محدداً عن أبي العلاء أو المتنبي؟ وهل يمكن أن يكون للنص العلائقي أو لنص المتنبي وجود موضوعي مستقل عن ذات الناقد التي تدركه؟ وهل يستطيع الناقد أن يحلل العلاقات التكوينية التي تصنع علاقاتها بنية العمل الأدبي، أو الأعمال الأدبية، لهذين الشاعرين التاريخيين؟ إن طه حسين يؤكد أن العقاد - عندما كتب عن «رجعة أبي العلاء» - أراد أن يعطينا «صورة من أبي العلاء»، ولكنه «أعطانا صورة من الأستاذ العقاد الذي يعيش في هذا العصر»^(٣٨). أما المتنبي فإن طه حسين يقول في كتابه عنه:

«إن هذا الكتاب إن صور شيئاً فهو خليق بأن يصورني أنا. في بعض لحظات الحياة، أثناء الصيف الماضي، أكثر مما يصور المتنبي. وإنه لمن الغرور أن يقرأ أحدنا شعر الشاعر أو نثر الناثر. حتى إذا امتلأت نفسه بما قرأ - أو بالعواطف والخواطر التي يثيرها فيه ما قرأ - فأمل هذا أو سجله في كتاب. ظن أنه صور الشاعر كما كان، أو درسه كما ينبغي أن يدرس. على حين أنه لم يصور إلا نفسه. ولم يعرض على الناس إلا ما اضطرب فيها من الخواطر والآراء»^(٣٩).

ولتجاوز عن نبرة التواضع التي تغلف الفكرة الأساسية التي يطرحها طه حسين، في النص السابق، ولنهتم بجوهر الفكرة ذاتها، وهو استحالة الوصول إلى الوجود المستقل للموضوع المدرك، أو شعر الشاعر، أو نثر الناثر. إن هذه الفكرة ليست سوى النتيجة اللازمة - على المستوى النظري - للإلحاح على «الذاتية» والنفور من «الموضوعية». إذ مادامت «الذاتية» هي الأساس الذي يصل بين النقد الأدبي وموضوعه، بل يوحد بينهما، فإن هذه الذاتية هي التي تحدد منهج النقد الأدبي، مثلما تحدد طبيعته المعرفية. ولكن بقدر ما توحد هذه الذاتية بين النقد الأدبي وموضوعه - الأدب - فإنها تجعل الأساس المعرفي للنقد الأدبي قرين نظرة مثالية مغرقة، تنفي أي وجود موضوعي للمُدْرَكَات، فلا تسلم بوجود المُدْرَكَات إلا من حيث هي مجرد إسقاط للذات المُدْرَكة.

ومن السهل - من منظور الفكر المثالي نفسه - أن نجد ما يكشف عوار هذه الفكرة وينفيها، وذلك لو استعنا بصيغة حاسمة من صيغ هيجل. وأعني تلك الصيغة التي تؤكد «وحدة الذات والموضوع في الفكر». إن هذه الصيغة يمكن أن تُطوّر، على نحو يؤكد أن ذات المفكر - أو الباحث - في العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي، تشكل جانباً، مجرد جانب، من الموضوع الذي تتوجه نحوه^(٤٠). ويقدر ما تحفظ هذه الصيغة للنقد الأدبي

موضوعيته ، دون أن تنفى عنه ذاتيته ، فإنها تؤكد أن النقد الأدبي لا يمكن أن يكون له طابع موضوعي ، كذلك الذى تصصف به العلوم الطبيعية ، وتؤكد أن تدخل الذات المدركة فى بنية الفكر النقدي أمر عام محتم . ولكن هذه الصيغة لا تغالى فى تضخيم ذات الناقد ، كما تفعل فكرة طه حسين ، بل تجعل منها ، إلى حد ما ، وبعض الاحتراز ، مجرد جانب من جوانب العملية النقدية ؛ فلا يخفى الوجود الموضوعي للعمل الأدبي ؛ لأنه وجود مستقل عن وعي الناقد من ناحية ، ولا تضع الأثار الذاتية المرتبطة بوعي الناقد نفسه من ناحية أخرى . وبمثل هذه الصيغة يغدو النقد الأدبي ذاتيا وموضوعيا فى آن ، كما يصبح للعمل الأدبي ، كموضوع مُدْرَك ، وجود مستقل ، لا يقلل منه ، بأى حال ، الاعتراف بتدخل الذات فى عملية إدراكه . ولعل فيما تنطوى عليه الصيغة الهيكلية ، بهذا المعنى ، ما يميز الطابع الموضوعي للنقد الأدبي عن الطابع الموضوعي للعلوم الطبيعية ، بل ما يسمح بتطوير الطابع الموضوعي للنقد الأدبي نفسه ، والوصول به إلى درجة الاستقلال الكامل بمنهجه .

أما فكرة طه حسين ، فضلا عما فيها من إلغاء أى وجود مستقل للعمل الأدبي ، فإنها تؤدي - بدهاء - إلى تعدد الصور الإسقاطية للعمل الأدبي نفسه ، بتعدد الانطباعات عنه لدى الناقد الواحد ، أو بتعدد ألوان التأثيره عند النقاد المتعددين ، فيغدو العمل الأدبي - من ناحية - قابلا لكل تفسير أيا كان ، مثلما يغدو العمل الأدبي - من ناحية أخرى - أعمالا أدبية تتعدد بتعدد التأثيرين به ، فتكون النتيجة استحالة الوصول إلى أى معيار موضوعي فى تفسير العمل الواحد . وأهم من ذلك التناقض المنطقي الذى لا بد أن يقع بين التسليم بهذه الفكرة والتسليم - فى الوقت نفسه - باستقامة البحث عن مرآة المجتمع ، ومرآة الفرد . ومرآة الإنسانية على السواء . إن التسليم بهذه الفكرة يعنى نفي الوجود المستقل للعمل الأدبي . أو الشخصية التاريخية لصاحبه . وإثبات التأثير الآتى لوجود شخصية الناقد . والتسليم بسلامة البحث عن مرايا المجتمع والأديب والإنسانية يعنى نفي التأثير الآتى . لوجود شخصية الناقد . وإثبات الوجود التاريخي المستقل لصور تعكسها هذه المرايا .

قد نقول إن طه حسين يتجاوز التناقض - كالعادة - عن طريق صيغة المجاورة التى تضع هذا الطرف إلى جانب ذلك ، دون أن يحاول أن يضم كل الأطراف فى وحدة جدلية . ولكن التسليم بهذه الفكرة يعود فيتحوّل إلى دعم لمفهوم «الذاتية» بعد أن كان نتيجة لها . ويعود فيضخم من دور «الذوق الفردي» ، على نحو يعكّر على الإمكانية الإيجابية لعملية «الفهم» . فينتهى الأمر بالفكرة إلى نفي ما سبق أن أكدّه صاحبها . عندما سعى وراء حقيقة موضوعية .

عمادها تمثيل الكاتب لعصره وشخصيته والقيم الإنسانية المشتركة . كما ينتهي الأمر بالفكرة إلى فرض آخر . مؤداه أن العملية النقدية تدور وجودا وعدما ، مع مزاج الناقد وتقلب لحظاته الذاتية . ويقدر ما يختبئ الوجود الموضوعي للعمل الأدبي مع هذه الذاتية ، تختبئ الحاجة إلى المعايير الثابتة في التفسير ، أو التحليل ، أو الحكم . ولماذا لا نقول - مع طه حسين نفسه - إن كل شيء في النقد يخضع للحظات لا يملكها الناقد ولا يستطيع تصرّفها ؟ ! ولماذا لا نقول إن كل شيء في العملية النقدية يخضع للمصادفة ؟ !

لقد قال طه حسين - في كتابه «مع أبي العلاء في سجنه» - «ليست حياة رجل من الناس آخر الأمر إلا مصادفات يتبع بعضها بعضا»^(٤١) . واختتم كتابه «مع المتنبي» بقوله :

ومن المحقق أني كنت أرى في المتنبي قبل إملاء هذا الكتاب آراء عدلت عنها أثناء الإملاء . ومن يدري ؟ لعل أرى في المتنبي غدا أو بعد غد أو اليوم آراء غير ما أُنيتُه في هذا الكتاب . إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصرّفها ولا دعاءها ولا ردّها عنا . حين تقبل علينا . وهي تقبل علينا بشيء كثير لا نحصىه . ولما تقبل علينا به آثار لا نحصى . في تهيئة مزاجنا للفهم والحكم . وللتأثير والتأثير . ما أحق فكرة اللحظات هذه بشيء من العناية . وما أجدر العناية بها أن ترد النقاد والأدباء الباحثين إلى شيء من التواضع هم في حاجة إليه ،^(٤٢) .

إن التسليم بأهمية «المصادفة» هو الوجه الآخر من التسليم بأهمية «اللحظات» ؛ ذلك لأن اللحظات تسقط على الإنسان «كما يسقط الجدار على الغريب الذي مرّ به مصادفة وهو يميل إلى السقوط»^(٤٣) . إن «هذه اللحظات القصار المفاجئة» تغير حياة المرء ، لأنها «تحمل في وعائها الضيق الضئيل من العواطف والأهواء ، ومن الأمل والذكرى ، ومن اللذة والألم ، ما يضيّق به كثير من الساعات بل كثير من الأيام»^(٤٤) . ولذلك فهي قادرة على التأثير في حركة العملية النقدية وتحويل مجراها من التقيض إلى التقيض .

ويقول طه حسين إن هذه اللحظات تبعثها قوى خفية تعمل داخل الناقد ، لا يعرفها - شأنه شأن غيره ممن تبدهم هذه اللحظات - موطنها ولا موعدا ولا سببا ظاهرا . إنها لا تسنح للناس جميعا ، ولا تسنح للناس في كل وقت . «ولو عرفت وسيلة إلى أن أتبين كيف تسنح للناس ومتى تسنح لهم ، ولأيهم تسنح ، لكنت من أكبر المستكشفين والمخترعين» .

قد تكون هذه «اللحظات» نوعا من الحدس ، يتكشف فيه كل شيء على نحو مباغت ، كأنه المصادفة ، أو كأنه الصدمة ، فيعيد الناقد حساب كل شيء ، ويغدو قادرا على

تفسير كل شيء . وقد يكون طه حسين متوافقا مع هذا الفهم للحظات عندما قال :

«إني لا أعدل بهذه اللحظات القصار . المفاجئة . المدبرة . كثيرًا من أجزاء الزمن
مهما تطل . ومهما تقصر . ومهما تمتلئ . ومهما تفرغ»^(٤٥)

ولكن ماذا عن المحتوى المعرفي لهذه اللحظات ؟ وكيف نهتمن من سلامة هذا الذى «لا نحصىه» مما تقبل به علينا ؟ وكيف نتحقق من اتساق الآثار التى «لا نحصى» فى تهيئة مزاجنا للفهم والحكم والتأثر والتأثير ؟ وكيف نتجنب تلك الجبرية إلكامنة فى داخل هذا التصور الذى يجعل النقاد «عبيدا» لهذه اللحظات ؟ هل نقول إن هذه الجبرية هى الوجه الآخر للجبرية الاجتماعية والفردية فى مرآتى المجتمع والأديب ؛ ولكن على مستوى الناقد هذه المرة ؟ وإذا صح ذلك فكيف يمكن أن نكيف التعارض الحاد بين جوانب هذه الجبرية المتدايرة ؟

إن طه حسين لا يجيب عن كل هذه الأسئلة . ولكنه - وهذا هو المهم - يقول :

«قد يكون من الخير أن نقتصد . وألا نتشدد فى هذه النظرية التى يحبا المحدثون ويشطفون بها . وهى أن الشعر مرآة الشاعر . وأن الأدب مرآة الأديب . صدقنى
إنى أصبحت لا أطمئن الى هذه النظرية . ولست أشك فى أن الشعر مرآة لشيء .
ولكنى لا أدرى : أهذا الشيء هو نفس الشاعر أم هو شيء آخر غيرها ! ومهما أغلو
فى تصديق هذه النظرية . وفى الثقة بنقد النقاد وبحث الباحثين . فلن أنجاز
أن أقول : إن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته . قد شغلها بلحظات من
حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه»^(٤٦) .

ولنلاحظ - أولا - أن طه حسين لا يحتاج أحدا - فى هذا النص الأخير - سوى نفسه ، فهو الذى ألح على أن الشعر مرآة للأديب ومرآة للمجتمع .. الخ . ولنلاحظ - ثانيا - أننا لسنا إزاء مرحلة من مراحل التطور النقدى عند طه حسين ، كما ذهب بعض دارسيه^(٤٧) . لسبب بسيط هو أن ما يقوله طه حسين فى «مع المتنبي» فى الثلاثينيات ، عام ١٩٣٦ تجديداً ، سبق أن قاله فى العشرينيات ، بل قبلها^(٤٨) ، فليس فى الأمر تطور . كل ما فى الأمر أن أحد أطراف صيغة المجاورة يصل إلى أقصى مداه ، فيشحب - والأمر كذلك - وجود الأطراف الأخرى للصيغة ، وعندئذ يتناسى طه حسين الوجود الموضوعى للعمل الأدبى ، ومظهره الفردى والاجتماعى ، ولا يعنى - على المستوى النظرى - إلا ما يفرضه الذات المُدركة للناقد

في طغيانها على موضوعها المُدْرَك ، ولا ينتبه - على نفس المستوى النظري - إلا إلى أهمية الوجود الذاتي لشخصية الناقد ، بالقياس إلى الوجود الموضوعي للعمل الأدبي ، فيأخذ في تبرير هذه الأهمية وتأكيدهما ، ، حتى إذا عاد طه حسين إلى درس آخر ، وسياق آخر ، واجهتنا الأطراف المتعددة الأخرى لصيغة المجاورة ، ويتم التركيز على أحدها - ومن ثم وصوله إلى أقصى مداه - دون غيره ، حسب الأحوال .

ولنلاحظ - أخيرا - أن طه حسين لا يشك في أن الشعر مرآة لشيء ، ولكنه - في خاتمة «مع المتنبي» - يجعل الشعر مرآة للناقد نفسه ، بعد أن كان الشعر ، قبل ذلك ، مرآة للمجتمع والأديب . وليس ذلك إلا لأن طه حسين يركز على طرف الصيغة الذي يجعل من النقد أدبا ، ويجعل من الناقد أديبا ، فيصبح النقد مرآة للناقد ، وبجبال لإنشاء أدبي يتطلب درسا متميزا .

الهوامش

- (١) فصول في الأدب والنقد ، ص ٨ - ٩
- (٢) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٢
- (٣) المصدر السابق ، ص ٣٧ - ٣٨ ، ويؤكد طه حسين هذه القسمة اللافتة للأدب - مرة أخرى - حين يقول : « وفي الحق إلى أميل إلى أن أقسم الأدب إلى قسمين . أدب المشعين وأدب الباقدين الدارسين . أو قل أدب الكتاب والشعراء ، وأدب العلماء من المؤرخين والباقدين ، فشوق أديب . وهو الأديب حقا . لأنه ينتج الأدب إنتاجا . وهو أديب منشيء ، ولكنه ليس عالما بالأدب - لا يستطيع درسه ولانصويره ولانعليمه ولانأريجه ... والأدباء المنشئون يختلفون : فمنهم النابغة الفرد . ومنهم المتوسط ومنهم المسف . والأدباء العلماء يختلفون . فمنهم المهود ذو الرأي ، ومنهم الآلة الحاكية أو البغاء . وأولئك هؤلاء تختلف مذاهمهم في إنشاء الأدب ودرسه فمنهم المقلد . ومنهم المجهتد المتكرر ، ومنهم من يذهب مذهب الحرية ، ومنهم من يؤثر مذهب الرق . ومنهم من يتحوسو الفلسفة ، ومنهم من يتحوسو النقل والرواية » . راجع : من بعيد . ص ٢٦٠ .
- (٤) في الأدب الجاهلي ، ص ٤٥ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ٥٥

(٦) يقول طه حسين : « الباحث عن تاريخ الآداب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب ، بل لابد له أن يلم إلماما بعلوم الفلسفة والدين ، ولابد له من أن يدرس التاريخ وتقوم البلدان درسا مفصلا ... والباحث عن تاريخ الآداب لا يكفي من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان وما في المخصص والمحكم ، وما في التكملة والعباب . بل لابد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى ... والباحث عن تاريخ الآداب لابد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات ، إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار ... واللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد أن يكون أدبيا ومؤرخا للآداب حقا ، إذ لابد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا ، ودرس مناهج البحث عند الفرنج ، بل ما كتب الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين . » راجع تحديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ .

(٧) في الأدب الجاهلي ، ص ٥٦

(٨) حديث الأربعاء ٥٣ / ٢

(٩) يقول طه حسين : « من العسير جدا أن يخلص المؤرخ ، ومؤرخ الأدب بنوع خاص ، من عواطفه وشهوته ، ومن ميوله وأهوائه . ومن دوقه في الأدب والفن ، فهو خليق أن يخضع لهذا كله قليلا أو كثيرا ، حين يدرس الشعراء والكتاب ، أو يوارن بينهم أو يحكم عليهم . » راجع : حافظ وشوقي ، ص ١٧٨ .

(١٠) من بعيد ، ص ٢٦١ .

(١١) في الأدب الجاهلي . ص ٣٦ - ٣٧

(١٢) المصدر السابق . ص ٦٦

(١٣) يوه كد كز E. H. Carr - في كتابه « ما التاريخ ؟ » - « أن الإيمان بمجهر صلب لحقائق تاريخية توجد على نحو موضوعي ، يستقل عن تفسير المؤرخ . إنما هو وهم مناف للعقل » راجع .

E. H. Carr, what is History?, Penguin, London 1964, p. 12

ذلك لأن هذه « الحقائق » يصنعها مؤرخ . يختارها ليصوغ منها دلالة . إن « التاريخ الذي نقرأه » ليس سوى « سلسلة من أحكام متقبلة » (ص ١٤ من المرجع نفسه) ويفسر المؤرخ مادته من خلال موقفه كإنسان يعيش في مجتمع . وفي زمن محدد . يختلف كلاهما عن مجتمع وزمن موضوعه . ويصوغ المؤرخ تفسيره داخل إطار محدد من القيم يختلف - بدوره - عن الإطار القيمي لمعطيات الموضوع الذي يكتب عنه . ولذلك يتحدد التاريخ على أساس من النظر إلى الماضي « بعين الحاضر . ومن منظور مشاكلة » (ص ٢١ من المرجع نفسه) .

(١٤) يقال : « إن فهم العمل الأدبي ليس تأملا مجردا . أو سعيًا وراء لون من العلمية يخلق بعيدا عن وجودها نفسه ، وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وجود داتية في هذا العالم الذي نعيشه » راجع

R. E. Palmer, Hermeneutics, North western University Press, 1969, p. 10

(١٥) انظر : E. D. Hirsch, Validity in Interpretation.

(١٦) في الأدب الجاهلي ، ص ٥٢

(١٧) راجع . حارر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص ٢٥٥ .

(١٨) راجع . لاسون ، مبعث البحث في الأدب ، ص ٢٣ ، ٣١

- (٢٤) فصول في الأدب والنقد . ص ٨ .
- (٢٥) مصدر السابق . ص ٥٠ .
- (٢٦) مع الشئ . ص ٢٤٠ .
- (٢٧) فصول في الأدب والنقد . ص ١٧٤ .
- (٢٨) حة الشوك . ص ١٠٤ .
- (٢٩) حديث الأربعاء . ٢٦ / ٣ .
- (٣٠) قدر ما يؤكد طه حسين - في هذا السياق - تمايز « الفهم » عن « الذوق » يؤكد إمكانية أن يعمل أحدهما في عيبة الآخر . فيقول « إن الذوق شيء والفهم شيء آخر . فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن نذوقها ... وقد نذوق أشياء كثيرة دون أن نفهمها . وإثبات ذلك ليس بالشيء العسير . مما أظن أن الذين يتذوقون الموسيقى ويطربون لها . يفهمونها جميعا . بل يعتقد أن الكثرة المطلقة من الذين يسمعون الموسيقى لا يفهمون الموسيقى » . راجع حديث الأربعاء . ٢ / ٢٥٤ - ٢٥٥ .
- (٣١) الفهم - في هذا السياق - أقرب إلى القدرة على التحليل العقلي للعمل الأدبي إنه العملية التي يصل بها الناقد إلى معنى « للعمل الأدبي » ويتحدث معها الناقد عن استيعابه له « مقصد » محدد وراء هذا العمل أو ذلك . كما أنه العملية التي تتيح للناقد الانتقال من العمل الأدبي ، باعتباره صورة في مرآة ، إلى الأصل الخارجي السابق عليه . وذلك ليرى الناقد - في العمل - مرآة مختمعة محدد . أو صورة نفسية لأديب بعينه ، أو تجليات نسبية تقود إلى مثل عليا لإنسانية مطلقة . أما « الذوق » فهو أقرب إلى الاستجابة الوجدانية للعمل الأدبي . ويرتبط بتحقيقه - فيما يبدو - بالعملية التي تعطف للناقد - أو القارئ - على هذا العمل الأدبي أو ذلك ، وبالعملية التي يجد فيها الناقد - أو القارئ - نفسه ، أو يجد ما يحب في هذا العمل أو ذلك . ولذلك يرى طه حسين أن الذوق « ليس عقلا خالصا ، قوامه البحث والنقد والتقدير والحكم » . (راجع : أحاديث ، ص ٤٦ - ٤٧) . ويؤكد أنه « ملكة طبيعية تسبق التفكير ، وتعين على تمييز الجيد من الرديء ، والحسن من القبيح ، وما يليق مما لا يليق » . (راجع : بين بين . ص ٨٧) . صحيح أن هناك ما يسمى « الذوق الجماعي » في مقابل « الذوق الفردي » . ولكن طه حسين يشك في قيمة الذوق الأول ، ذلك لأن الفرد من غير شك ينسى أكثر فرديته حين يحتلظ بأمثاله ، ولا يستبقى من هذه الشخصية إلا أقلها وأيسرها وأعجزها عن المقاومة » . (راجع : نقد وإصلاح ، ص ٧١) .
- (٣٢) عطية عامر ، مدرسة النقد التأثري ، مخطوط لم يطبع .
- (٣٣) حة الشوك ، ص ١١٨ .
- (٣٤) تحديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٩٤ .
- (٣٥) في الأدب الجاهلي . ص ٥٢ .
- (٣٦) حديث الأربعاء . ٢ / ٥٣ .
- (٣٧) في الأدب الجاهلي ، ص ٢٤٦ .
- (٣٨) المصدر السابق . ص ٥٦ - ٥٧ .
- (٣٩) « بين هيكل وبيبي » ، مجلتي . ع ٨ ، ١٥ مارس ١٩٣٥ ، المجلد الأول ، ص ٧٣٢ .
- (٤٠) المصدر السابق . ص ٧٣٣ .
- (٤١) المصدر السابق . ص ٧٣٤ .
- (٤٢) فصول في الأدب والنقد . ص ٢٥ .
- (٤٣) المصدر السابق . ص ٢٤ .

(٣٩) مع المتنّى ، ص ٣٧٨

(٤٠) راجع

Lucien Goldmann, The Sociology of Literature, International Social Journal, Vol XIV no.4, 1967, pp. 493 - 494.

وراجع ترجمة هذا البحث وتقدّمًا له في العدد الثاني ، السنة الأولى ، من مجلة «فصول» ، القاهرة يناير ١٩٨١ .

(٤١) مع أنى العلاء في سجنه ، ص ٤

(٤٢) مع المتنّى ، ص ٣٨٠

(٤٣) من لغو الصيف ، ص ٨١

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٨١

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٨٢

(٤٦) مع المتنّى ، ص ٣٧٩ - ٣٨٠

(٤٧) انظر

D. Semah, Four Egyptian Literary Critics, Leiden 1974, pp. 137-138.

(٤٨) راجع - مثلا - تجديد ذكرى أنى العلاء ، ص ١١٢ - ١١٣ ومقالا بعنوان «المذهبان» ، الهلال ديسمبر ١٩٢٦ ،

وصوت باريس ، ص ٤٣٦ .

الأدب النقدي



«في قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية ، وفي قراءة النقد
أو في استماعه لذة فنية ، لعلها ترقى على اللذة الأولى ، .
«بين هيكل وبيبي . مجلتي ١٩٣٥ ،

لقد آمن طه حسين أن الناقد أديب بأدق معاني الكلمة ، مثلاً آمن أن النقد أدب بأصح معاني الكلمة . وبقدر مادفعه هذا الإيمان إلى قراءة الكتابات النقدية ، بوصفها أعمالاً أدبية ، فإن هذا الإيمان دفعه إلى إنشاء كتابة نقدية ذات طبيعة أدبية . من المؤكد أنه كان يهدف بهذا النوع من الإنشاء إلى توسيع دائرة قراءة النقد ، وجذب أكبر قدر من القارئ إلى متابعة الكتابة النقدية ، باعتبارها مصدراً مستقلاً للمتعة الأدبية . ولذلك كان الإنشاء النقدي ، عنده ، يهدف إلى إطلاق فاعلية الخيال الأدبي للناقد ، وحثه على أن يصوغ - بنقده - عالماً يوازي - في أسره - عوالم الأعمال الأدبية ، لعله يوسع - بهذا العالم الأسر - دائرة القراءة ، ويحجب الأدب إلى قراء غير متعاطفين . ولكن ما كان يمكن لهذا الهدف أن يتأصل لولا أساس نظري يوحد بين النقد والأدب ، ويوحد بين الناقد والأديب ، وأعلى أساساً يؤكد أن الناقد أديب يصدر نقده عن شخصية متقدمة ، نجد اللذة - كالأديب - في التعبير عن عواطفها ، وتشعر بالبهجة - كالأديب - في توصيل ماتشعر به إلى الآخرين . إن هذا الأساس النظري هو الذي جعل طه حسين يؤكد أن كثيراً من الناس يجدون «اللذة الفنية الحاصلة» ، في فصل من فصول النقد ، أكثر مما يجدونها في فصل من فصول الأدب .

ولكن ما النتائج التطبيقية التي يمكن أن تترتب على تحول النقد إلى أدب وتحول الناقد إلى أديب ؟ إن الأمر ينتهي بالناقد الذي يحرص على تقمص شخصية الأديب إلى منطقة تنذبذب

بين قطبي الأدب والنقد ، لتغدو أقرب إلى الأدب منها إلى النقد . وأعلى بذلك ما يحرص عليه هذا الناقد من تقديم لون من الأدب النقدي - إذا جاز التعبير - يصور انفعاله بالأعمال الأدبية من ناحية ، ويمثل هذا الانفعال لخيال القارئ من ناحية ثانية ، وينافس الأثر الأدبي الخاص بالأديب - أو أعماله الأدبية - من ناحية ثالثة . إن كل عمل أدبي يغدو ، في عيني هذا الناقد ، في حالة التأثر الإيجابي ، عالماً مثيراً لعوالم أخرى ، يشكلها خيال متعاطف ، له - عند أديب مقتدر مثل طه حسين - قدرة على الإيحاء ، أو إثارة القارئ بنوع من العدوى .

ويمكن - بالطبع - لهذا اللون من الأدب النقدي أن يمتح من كل مصادر المعرفة ، وأن يفيد من خيرة واسعة بالموروث الأدبي ، يزواج بينها وبين ثقافة حديثة ، تعمل في خدمة الخيال المتعاطف للناقد وتؤكد حركته . وتمثل الطبيعة الأساسية لحركة هذا الخيال المتعاطف في اهتزاز الناقد ، إزاء جزئيات بعضها من العمل الأدبي ، تم عزل هذه الجزئيات عن سياقها ، وإعادة إنتاجها - أو صياغتها - في سياق آخر ، داخل مجال حر من الخبرات أو التذاعيات الذاتية .

وتظهر أبسط تجليات هذا النقد في شكل أقرب إلى المعارضة الأدبية ، حيث نرى إزاء النص الأدبي ، أو بعض أجزائه ، خصوصاً الشعر ، نصاً نقدياً آخر يوازيه ، بقدر ما ينافسه في أدبيته . ولعل هذا النص النقدي الجديد يكون صدقاً للنص الأدبي ، بقدر ما يلتزم به أو يسير في إطاره ، ولكنه يتحول إلى مرآة ، تعكس التأثيرات الذاتية للناقد أكثر مما تعكس الحقائق النوعية المستقلة للنص الأدبي . وتظهر أكثر تجليات هذا النقد تركيباً في شكل أقرب إلى القص الخيالي ، حيث تتحول النصوص الأدبية ، بعضها أو كلها ، لتصبح - شأنها في ذلك شأن كُتَّابها - عناصر في قص مستقل ، ينطوي على أحداث وشخصيات مخترعة ، ويؤدي وظائف متميزة ، يمكن تحليلها وتفسيرها ، بالقياس إلى عالم الناقد نفسه .

ويتحرك الناقد بين أبسط تجليات هذا اللون من الأدب النقدي وأكثرها تركيباً ، متقمصاً شخصية الأديب ، لا يوازي حرصه على إمتاع القارئ سوى إيمانه بأن الناقد أديب بأدق معاني الكلمة ، وأن كثيراً من الناس « يجدون اللذة الفنية الخاصة في قراءة فصل من فصول سانت يوف عن موسيه ولامرتين أكثر مما يجدونها في قراءة موسيه ولامرتين نفسها »^(١) .

٢ - المعارضة الأدبية :

وتتحرك المعارضة الأدبية ، في هذا اللون من الأدب النقدي ، على أساس عملية تمثّل وجداني للنص الشعري بوجه خاص . ويقدر مايتفهم طه حسين ، في هذه العملية ، النص على أساس من حالة وجدانية سائدة ، تفرض هذه الحالة نفسها عليه ، مثلما تفرض نفسها على النص ، فتجدد له دلالة بعينها ، تتناسب مع طبيعتها . ويقوم طه حسين ، في هذه العملية ، بإعادة إنتاج النص ، أو صياغته مرةً أخرى ، معبراً في هذه الصياغة عن هذه الحالة السائدة . والفارق بين النص ، في هذه العملية ، وصياغته الجديدة هو الفارق بين النص بوصفه موضوعاً مستقلاً وبينه بوصفه مرآةً تنعكس عليها الحالة التي يعاينها الناقد .

ولكن هذه الصياغة تأخذ أشكالاً متعددة . وأكثر أشكالها شيوعاً في كتابات طه حسين هي تقديم النص الشعري ، أو تقديم جانب من النص الشعري ، والتعقيب عليه بصياغة نثرية له . وقد تكون هذه الصياغة النثرية محايدة ، من حيث الظاهر ، فتشير إلى النص بضمير الغائب ، ولكن سرعان ما يصبح النص نفسه مثيراً للون من الاستبطان المستقل . يحمل طه حسين بعيداً عن النص . وقد تكون الصياغة النثرية غير محايدة ، منذ البداية ، فيقدم طه حسين بعض أبيات النص الشعري ، خصوصاً تلك التي يشعر أنها تهزه أكثر من غيرها ، فيتجاوب معها ، ويعبر عن انفعاله إزاءها ، من خلال ضمير المتكلم . ويوحّد التعبير - في هذه الحالة - بين صوت الناقد وصوت النص ، أو - على نحو أكثر دقة - يسقط الناقد حالته الوجدانية على النص فينطق من خلاله ، متممماً صوت النص في الظاهر ، معبراً عن انفعاله في حقيقة الأمر ، مثلما يفعل طه حسين مع الأبيات التالية للمنتى :

لافتخاراً إلا لمن لايضامُ مُدْرِكُ أو محاربٌ لاينامُ
ليس عزمًا مامرضَ المرءُ فيه ليس هَمًا ماعاق عنه الظلام
واحتمال الأذى ورؤيةً جانِبِ هِ غِذاءِ تَصْوَى به الأجسام

حيث يصور دلالتها عندما يعيد صياغتها على النحو التالي :

«إما الفخر لمن يأفي الضمير ويمتنع على الدلّ منتصراً على الخن والحطوب . قد
ضحى في هذه المقاومة بالراحة والنوم . وآثر الجهاد والسهاد . وما فعلت من ذلك

شيئا وإنما اهزمت للمحنة حين ألمت في . وآثرت الراحة حين أتيت لي . وأنا
أحس من نفسي عزما ماضيا وهما بعيدا . ولكن ما هذا العزم الذي يقصر صاحبه
عن إنفاذه . وما هذا الهم الذي يرتد عنه صاحبه لأول ما يعرض له من العقبات !
كلا ! إني أحس في نفسي حاجة إلى شيء غير الفخر : أحس في نفسي ألما . وفي
جسمي سقما . وأكد أن دفع إلى أن أشكو وأبكي . لا إلى أن أفأخر وأكافر . لقد
احتملت الأذى ورأيت من كان يجنيه عليّ ويلحقه في . فلم أدفع الأذى عن
نفسي . ولم آخذ من جانبه محي . وإنما أذعنت واستكنت . وآثرت الخضوع
والاستسلام»^(١١) .

إن كل ما يفعله طه حسين ، في هذه العملية ، هو اقتطاع الجزء الذي يثير انفعاله من
سياقه في القصيدة الأصلية ، وتمثل هذا الجزء وجدانيا ، على نحو يتمكن معه من أن يوحد بين
موقفه الوجداني الآتي والدلالة التي يفترضها في الجزء المقتطع . ومن الواضح أن هذه العملية
تنطوي على لون من التخصص ، ينشط فيه خيال الناقد ، ليصوغ من معطيات الجزء المستقل
دلالة جديدة ، تتناسب مع تأثيرات الناقد الذاتية . وبقدر ما يؤكد ضمير المتكلم ، في هذه
الصياغة ، إلغاء المسافة الموضوعية ، أو الهوة التاريخية بين الناقد والنص ، فإنه يؤكد ضغط
التأثرات الذاتية ، وتحولها إلى ضغط تعبيرى ، يتدفق معه أسلوب الناقد تدفق موجات التعبير
الذاتية ، فلا يتوقف إلا بعد أن يشعر باكتمال عملية التعبير عمّا في داخله .

ولقد بدأت هذه الكيفية في التمثل الوجداني لدلالة النص ، عند طه حسين ، مع أول
كتاب له ، وهو «تجديد ذكرى أبي العلاء» (١٩١٤) ، واستمرت معه ، دون أن تفارقه ، في
كل ما كتبه عن أبي العلاء بعد ذلك . لقد توقف طه حسين ، في الكتاب الأول ، عند هذه
الآيات الشهيرة لأبي العلاء :

غير مجدي في ملتي واعتقادي نوحُ بالكِ ولا ترمّ شادي
وشبيه صوت النعي إذا قيد سن بصوت البشير في كل نادي
أبكت تلكم الحمامة أم عند ست على فرع غصنها اليباد

فاقتطع الأبيات من سياقها ، على نحو يظل خاصية أساسية في التعامل الانطباعي لظه حسين
مع الشعر ، وتمثلها وجدانا ، وأعاد إنتاجها وصياغتها على النحو التالي :

«أتري أن البكاء يرد مفقودا ، وأن الغناء يحفظ موجودا ؟ أليس استيلاء الضعف على نفسك ، وعينه بلبك هو الذي يحزنك لصوت الناعي . ويطربك لصوت البشير ؟ أليس الاستبشار بالشئء مقدمة حزن عليه ؟ أرايت حزنك يعظم على الهالك ، إن لم يكن حرصك عليه شديدا . وحبك له موفورا . وأنسك بقربه عظيما ؟ أرايت لو صدقت نفسك الحديث ، ووطنها على احوال الاشياء كما هي نجد كبير فرق بين الخير والشر؟» (٣) .

وتوقف طه حسين ، بنفس الكيفية ، عند بيت أبي العلاء :

هذا جنناه أي علىَ وماجنيت على أحد
وأعاد صياغته على النحو التالي :

«مالي وللزواج والنسل ! لولا أن أبي قذف بي في هذه الحياة لما لقيت ألما ، ولما احتملت عناء . أفليس يقنعني أن أحتمل هذه الجنابة حتى أنقلها إلى برئ لم يجن ذنبا . ولم يقترف إعما» (٤) .

وقد يتجاوز طه حسين التوقف عند بيت بعينه إلى تمثل مجموعة من الأبيات حول فكرة واحدة لأبي العلاء ، ليعيد صياغة الأبيات المرتبطة بهذه الفكرة ، في لون من التقمص الوجداني ، عماده ضمير المتكلم ، على النحو التالي :

«ومصدر الشقاء المتصل الذي ألح على أبي العلاء ... هو أن الله لم يده إلى الإيمان بالنبوات ... لكنه في الوقت نفسه لم يقطع برفضها كلها . وإعما كان يسأل نفسه بين حين وحين :

من يدري ؟ لعل بعض هذه النبوات حق ، ولعل بعض ما جاءت به أن يكون صحيحا . وإذن فويل لي إن صح ما جاءت به ولم ألام بينه وبين سيرتي العملية . ولكن أي سيرة عملية . وكيف تكون الملاءمة بين سيرتي وبين هذه النبوات المختلفة ، أسير سيرة اليهود ؟ فإني أعيب عليهم كثيرا من أقوالهم وأعمالهم ؟ أسير سيرة المسلمين فإني أعيب عليهم كثيرا من أقوالهم وأعمالهم أيضا ؟ أم أسير سيرة أهل الهند ؟ أم أسير سيرة الفرس ؟ فما أكثر ما أعيب على أولئك وهؤلاء من الأقوال والأعمال . ومع ذلك فاذا أصنع إن صح ماتبتنا به هذه الديانة أو تلك؟» (٥) .

قد نقول إن هذا التقمص ينطوي على تفسير ضمني لنص أبي العلاء أو نصوصه ، مثلما

يصفى على موقف عقلى - مهما كانت مراوغته - من هذه النصوص . ولكن هذا التقمص يؤكد اعتقاد الناقد على تأثيراته الذاتية ، مثلما يؤكد تحول النص نفسه إلى وسيلة تتيح للناقد لونا من المعارضة الأدبية . تسمح لعمل الناقد - فيما يفترض - أن يدخل عالم الأدب وإذاعات هذه المعارضة الأدبية تتضح على نحو جزئى ، فى «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٤) . وفى «مع أبى العلاء فى سجنه» (١٩٣٨ - ١٩٣٩) ، فإنها تتضح على نحو كامل وفى «صوت أبى العلاء» (١٩٤٤) ، لتصبح الأساس المحرك للكتاب كله .

وبقدر ما يحرص طه حسين فى هذا الكتاب ، على أن يترجم النص الشعرى إلى نثر أدبى فإنه يحرص كل الحرص على أن ينافس بنصه النثرى النص الشعرى المترجم عنه . ولذلك يبدو الكتاب وكأنه الصوت الشعرى وصداه النثرى . ومن هذا التشبيه المركزى نفسه - أى الصوت والصدى - استمد الكتاب عنوانه . ولكنه - فى حقيقة الأمر - منافسة بين ناقد ناثر وشاعر ناظم ، أعنى منافسة يحاول فيها الناقد الناثر أن يبارى الشاعر ، أو يتفوق عليه ، فى إمكانية توصيل نفس المعنى إلى القارئ ، عبر وسيط مختلف ، قد يحدث متعة تفوق الاستماع إلى الصوت الأصيل .

ولـ «صوت أبى العلاء» - فى ظل هذا الفهم - غاية مباشرة وأخرى مضمّنة . أما الأولى فيعلنها طه حسين - منذ البداية - عندما يقول إن أبى العلاء لم ينشئ «اللزوميات» لعامة المثقفين ، بل لعله أن يكون قد أنشأها لنفسه ، وللذين يرقون إلى طبقته ، من أصحاب العلم الكثير والبصيرة النافذة . ولذلك أصبحت اللزوميات صعبة القراءة عسيرة الفهم على عامة المثقفين وأوساطهم . ولأبأس - والأمر كذلك - لو حاول طه حسين أن يبسر اللزوميات لأولئك الذين لا يستطيعون أن يقرأوا «شعرها العنيف» ، فبمثل ذلك التيسير ، يقوم طه حسين ببعض دور الناقد ، خصوصا عندما يكون الناقد أقرب إلى «الرسول الحكيم الذى نصح القدماء باتخاذها لذوى الحاجات»^(٦) . وبأخذ هذا التيسير الذى يقوم به الناقد - الرسول الحكيم - شكل ترجمة نثرية أدبية مختارات من قصائد اللزوميات ومقطعاتها ، بحيث تقوم هذه الترجمة مقام الوسيط ، فتدل القارئ على ما يحسن أن يقرأ وعلى ما يحسن أن يفهم مما يقرأ ، وتبين له - أبلغ الإبانة - عن رسالة الشاعر وصداه فى نفس قارئ أكثر امتيازاً منه ، وأعنى قارئاً يقوم بدور هذا الرسول الحكيم «بين هذين العاشقين اللذين يختصمان حيناً ويأتلفان حيناً آخر ، وهما الأديب والجمهور»^(٧) . لكن هذا «الرسول الحكيم» سرعان ما ينسى حكيمته ،

ويتنافس من أرسله في الفوز بقلب هذا الجمهور الذي يتوجه إليه كلاهما ، فيتحول الكتاب إلى هذه «المعارضة الأدبية» التي أتحدث عنها .

هكذا نواجه - في «صوت أبي العلاء» - مجموعة صغيرة نسبيا من المقطوعات المختارة من اللزوميات ، ينتزع بعضها من سياقها داخل القصائد ، ربما لأن كل مقطوعة - فيما يفترض - تحمل فكرة متكاملة ، أو مجموعة من الأفكار المتصلة . ويقابل المقطوعة الشعرية مقطوعة أخرى نثرية من إنشاء طه حسين ، ويفترض في هذه الأخيرة أن تكون نثرا أدبيا لأبيات أبي العلاء . وإذا كان أبو العلاء صاحب خيال نفاذ ، يصعد إلى أرقى ما يستطيع الخيال أن يبلغ ، وينفذ إلى أعمق ما يستطيع الخيال أن ينفذ ، فمن المفترض أن يتوسط هذا النثر الأدبي بين أبيات أبي العلاء والقارئ ، محاولا الوصول بهذا الأخير إلى أعمق ما يمكن من خيال أبي العلاء ، أو أبعد ما يمكن من خيال طه حسين .

ويعي طه حسين أن البعض قد ينكر هذه الترجمة لأنها «لون من ألوان الأدب العربي الحديث»^(٨) ، ولكن طه حسين يرى أن الغريب - حقا - هو الأنترجم هذا «الشعر الغريب» لأبي العلاء . «فن استطاع أن يقرأ هذه النصوص دون أن يحتاج إلى ترجمتها فليفعل وخلاه ذم ! ومن استطاع أن يقرأ الترجمة وعجز عن قراءة النص فليفعل ، وحسبه ما يظفر به من الفائدة . ولكن قوما بين أولئك وهؤلاء سيقروا النص وسيقروا الترجمة ، وسيوازنون بين الصوت والصدى . وما أشك في أنهم سيجدون صوت أبي العلاء أعذب في نفوسهم وأحب إلى قلوبهم من صدهاء الذي تصوره الترجمة ؛ لأنني أنا أجد صوت أبي العلاء أعذب في النفس وأحب إلى القلب من كل صوت ومن كل صدى» [ص ١١]

ولو تجاوزنا تواضع طه حسين المراوغ إلى ما ينطوي عليه «صوت أبي العلاء» كله من مسلمات ضمنية ، وجدنا أن الناقد مازال يلح على الطبيعة الأدبية لعمله ، فبرى في «الترجمة» النثرية للشعر «لونا من ألوان الأدب» ، يستحق أن يكون قَماً في ذاته ، لأنه ينطوي على جمال خالص . ولولا ذلك لما قدم طه حسين عمله باعتباره ذا فائدة أدبية لجمهور المثقفين ، ولولا ذلك - أيضا - لما تقبل إمكانية القناعة بقراءة الترجمة النثرية دون الشعر .

ومن المؤكد أن طه حسين كان يتابع - في «صوت أبي العلاء» - نهجه القديم في تفسير الشعر ، وأعني هذا النهج الذي يقوم على تقمص صوت الشاعر في لون من المعارضة الأدبية . ولعل طه حسين كان يحاول - في «صوت أبي العلاء» بوجه خاص - الإفادة من بعض

المحاولات الأوروبية في تبسيط الشعر الكلاسيكي ، وتقديمه تقدماً سهلاً ، يغرى القارئ العادي بالقراءة . ولكن المؤكد أن المعارضة الأدبية التي تكمن وراء حركة الصياغة النثرية ، في هذا الكتاب ، تجعل من عمل طه حسين أقرب إلى تقاليد «البلاغة» العربية منه إلى تقاليد تبسيط الشعر الكلاسيكي . أعنى أن كيفية تمثّل طه حسين للنص العلامى ، وإعادته صياغة هذا النص ، تصل بينه وبين مذهب أستاذه سيد بن على المرصفي ، في «حسن الفهم لآثار العرب»^(٩) ، يضاف إلى ذلك أن هذا «الفهم» يصل الصياغة النثرية لأبيات أبي العلاء بتقاليد «نثر النظم وحل العقد» في البلاغة العربية القديمة .

لقد ارتبطت «البلاغة» - فيما ارتبطت - بنثر النظم وحل العقد . وأسندت أهمية بعض «الرسائل» إلى ما فيها من حل لمعقود الكلام . وقد «قيل للعتابي : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول»^(١٠) . وقد تواترت التآليف الخاصة بهذا اللون من البلاغة ، من قبيل «الإرشاد إلى حل المنظوم» و«الهداية إلى نظم المشورة» للشمالي . وكان طه حسين عندما يتحدثنا عن عمله ، في «صوت أبي العلاء» ، باعتباره «لونا جديدا من ألوان الأدب العربي الحديث» ، إنما يتحدثنا - في حقيقة الأمر - عن استخدام جديد للون قديم من ألوان البلاغة التي تقوم على حل معقود الكلام

ومن المنطقي أن يستبق طه حسين لهذه البلاغة الجديدة في الظاهر بعض خصائصها القديمة . بكل ماتنطوى عليه هذه الخصائص من حرص الناثر على أن يتفوق على الناظم ، بكل ما يملك من وسائل الأداء اللغوي . فإذا قال الناظم - وهو أبو العلاء :

دنياك مساوية لها نوبٌ شقى سماوية وأبناء
أفبها جُلُّ ما يفسد بها من فاز فيها الطعام والباء

قال الناثر - وهو طه حسين :

«أيا ابنه الماء وفات التوب والأبناء ! أنت التي لا تثبت على حال ولا يستر لها لمر .
أنت المضطربة المأجمة والمرتبكة المانجة . أنت الفرارة الخداعة والمناحة المتأهة . أفبها
لك ! لقد قل فيك الخير وكثر فيك الشر . ولقد صغرت أمورك وهانت الآمال فيك
فأعظم حظ الفائز بك والظافر برغائبك طعام يسبغ روفت يناله ، [ص ٤٣]
- [٤٤] .

وفي مثل هذا النثر الجديد ، أو النظم المحلول ، يمكن أن نجد البلاغة ، بكل ما تنطوي عليه من تسجيع وتجنيس ، أو مقابلة وحسن تقسيم ، أو ازدواج وترصيع ، أو مخاطبة الجهاد خطاب العاقل ، والحرص على التكرار ، والاتفات إلى التتميم ، والتلطف في الإيغال ، وترشيح الاستعارة أو تجريدها على السواء ، ناهيك عن طرائق الإسناد وأساليب الإنشاء ؛ فبمثل هذه الخصائص يمكن للنثر الجديد - طه حسين - أن يبارى الناظم القديم - أبا العلاء - لعله يتفوق عليه مثلاً تفوق العنابي مجل معقود الكلام . لكن لا مفر من أن تضعيع فاعلية الإيجاز ، ويحتفى تعدد المعنى في بيتي أبي العلاء ، وتنقطع صلتها بالسياق

وإذا أردنا مثلاً آخر لهذه المعارضة الأدبية التي تمثل الغاية المضمنة من هذا « اللون من ألوان الأدب الحديث » ، في « صوت أبي العلاء » ، فمن الممكن التوقف عند هذين البيتين :

أراهم يضحكون إلى غشاً وتغشافي المشاقص والخطاء
فلست لهم وإن قربوا أليفاً كما لم يأتلف ذالاً وظاء

الذين ينحل نظمها المنعمد ليصبح هذا الشعر المحلول :

« جدُّوا أيها الناس فما أنتم بسبيله من تقرب إلى وتلطف بي . ومن رفق تظهرونه
وغش تضمرونه . ومن لفظ حلو تهدونه إلى ولوم مر ترموني به . فلقد كثر
ما أظهرتم الحب لي . وأصابني من بغيكم طوال السهام وقصارها . وعظام الأمور
وصغارها . جدُّوا في ذلك كله . فلم يكن تقريكم إلى ليؤلف بيني وبينكم إلا إن
صح اتلاف الذال والظاء ، [ص ٣٥] .

ولو تمعنا في هذا الشعر المحلول ، عماد المعارضة الأدبية في « صوت أبي العلاء » ، سهل علينا أن نلاحظ - مرة أخرى - أن طه حسين ينظر إلى عمله - كناقد - باعتباره عملاً أدبياً يهدف إلى تحقيق « اللذة الفنية الخالصة » . وقد ينطوي هذا العمل على بلاغة تقترن بهذه « اللذة الفنية » . وقد تؤكد هذه « البلاغة » بطريقتها الخاصة ، عند بعض القراء ، ما ذهب إليه طه حسين عندما قال : « في قراءة القصيدة أو استماعها لذة فنية ، وفي قراءة النقد أو في استماعه لذة فنية ، لعلها تربي على اللذة الأولى »^(١١) . ولكن هذه البلاغة قد انتهت بظه حسين الناقد إلى تجزئة أبيات أبي العلاء ، ومن ثم تدمير الفاعلية الخاصة بالسياق في قصائد اللزوميات . يضاف إلى ذلك أن هذه البلاغة قد أدت - على مستوى التفسير - إلى تثبيت

معنى الأبيات المقطعة من سياقها . في دلالة وحيدة الجانب . بدل الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه الدلالة . وبقدر ماتسطح الدلالة يُتَبَت المعنى في جانب واحد . لعله يتسم بالسداحة . في غير موضع من نثر الناظم . وبقدر ماتقتلع هذه البلاغة الأبيات التي توافق هوى ضه حسين الأديب من جذورها . وتفصلها عن مالا تنفصل عنه من أبيات لا توافق هوى ضه حسين الناقد . فإن هذه البلاغة تكشف عن ميول الناقد الأديب ومراجه أكثر مما تكشف عن شعر أبي العلاء نفسه .

ولو تركنا بلاغة حل معقود الكلام . من حيث خصائصها الظاهرة . إلى ما يمكن أن نضوى عليه من فرضية نقدية تحركها . وجدنا أنفسنا - مرة أخرى - أمام ثنائية اللفظ والمعنى . بكل ما يترتب على هذه الثنائية من مزالق . لقد افترض طه حسين - في هذا اللون الجديد « من ألوان الأدب العربي الحديث » - القدرة على « ترجمة » الشعر . وآمن أن العلاقة بين « الترجمة » و« الأصل » أشبه بالعلاقة بين « الصوت » و« الصدى » . وتشبيه الصوت وانصدي بردنا - في دلالاته المركزية - إلى التشبيه الأساسي للمرأة . أعنى إلى العلاقة بين صورة المرأة وأصلها . ولكن تشبيه الصوت والصدى يكشف - في هذا السياق - عن مبدأ ضمني يرتبط بعلم البلاغة . وأعنى ذلك المبدأ الذي يؤكد إمكانية « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه »^(١٢) . ومعنى ذلك أن الفارق بين النص العلائى وترجمته المترية هو فارق بين كسوتين مختلفتين لمعنى واحد . يكتسى رداء النظم في حالة الشعر . ويكتسى رداء التري في حالة الترجمة . لتظل العلاقة بين حالتي المعنى الواحد أشبه بالعلاقة بين الأصل الأدبي وصورته المعكسة في مرآة الناقد . أو العلاقة بين الصوت والصدى .

وتمثل هذا التكيف يمكن أن يكون البيتان التاليان لأبي العلاء .

خسست بأمننا الدنيا فأفٍ لنا بنو الخسيصة أوباش أخساء
وقد نطقت بأصناف العظاات لنا وأنت فيما يظن القوم خرساء

أصلاً تنعكس صورته في مرآة الناقد ، أو صوتاً يردد صده ، أو معنى يورد بطريقة مختلفة ، في وضوح الدلالة عليه ، كالتالي :

« أي أمننا الدنيا . إنك خسيصة حقيرة . فأف لنا نحن أبناءك من أوباش أخساء .
ورثنا عنك الحسة وضعة القنر إنك لتعطينا أصناف العظاات . وتقدمين لنا ألوان

النصح . مما تكشفين لنا عنه من السوء والشر . والناس مع ذلك يرونك خرساء
لاتنطقين» | ص ١٤ - ٢٦ | .

وقد تختلف في القيمة التي نخلعها على الصدى بالقياس إلى الصوت نفسه . وقد نجد الجدل في القيمة المضافة التي نخلعها الصورة في المرآة على أصلها . ولكن هذا الخلاف أو الجدال لن يعكس على الحقيقة الملموسة ، وهي أن الصدى لن يختلف عن الصورة . من حيث إن كليهما كساء مستقل ، لعرض مادة موجودة سلفاً . كما أن كليهما طريقة في إيراد نفس المعنى الثابت . ولكن بطرق مختلفة . ولن تبعدنا هذه الحقيقة عن ثنائية اللفظ والمعنى التي ينطوي عليها نقد طه حسين ، بل لن نجد خلافاً بين النتيجة التي تنتهي إليها المعارضة الأدبية لطه حسين . عن طريق حل العقد أو نتر النظم ، وبين الفكرة القديمة التي أكدها ابن طباطبا العلوي . عندما تحدث عن الأشعار المحكمة المثقنة الحكيمة المعاني . العجيبة التأليف . وقال إن هذه الأشعار «إذا نقصت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها» (١٣) .

٣ - القص الخيالي للنقد :

إن هذه المعارضة الأدبية بكل نتائجها ، إنما هي بعض جوانب تلك المنطقة التي تتذبذب بين الأدب والنقد ، والتي يندفع إليها طه حسين عندما يوحد - نظراً وتطبيقاً - بين الأدب والنقد ، ويؤكد أن «الذاتية» هي المؤثر الأول في النقد . ويقدر ما يحرص طه حسين . في هذه المنطقة ، على تقديم نوع من الأدب النقدي ، يحرص على التقديم التمثيلي لأفكاره وعلى التصوير الأدبي لانفعاله .

ونادراً ما يحاول طه حسين في هذه المنطقة . أن يدعم انطباعاته . أو أن يتمسك بنظرية أدبية محددة . بل لعله يشك في جدوى النظرية . ويرفض الاحتكام إلى مبادئ عامة . وقد يعلن . في ثورة من ثورات انطباعاته . نفوره من الدرس والبحث . وانصرافه عن التحليل والتعليل . وإيثاره تصوير «ما يجد من حس أو شعور» (١٤) . وبحته عن «الخيال الفني الذي يعجب القلوب ويلذ العقول» (١٥) .

وعندما يعمل الخيال المتعاطف لطه حسين الأديب ، في خدمة الانطباعات أو التأثيرات الذاتية لطه حسين الناقد ، تتحرر العملية النقدية من قيود الدرس التاريخي . وأعراف الشرح النصي ، لتصل إلى شيء أقرب إلى القص الخيالي . وتتصاعد درجة القص الخيالي بتصاعد

حده «الذاتية» . واطلاقها فيما يشبه النجوى التي تكشف عن عالم الناقد الخاص . وتوتره .
أما ما تكشف عن عالم الأعمال الأدبية المتميزة .

ونقد التفت محمد حسين هيكل إلى هذه الخاصية عندما قال :

اكاد لأغلو إذا قلت إن النقد الذاتي ليس نقداً وإنه إلى من القصص أقرب .
وهل تراه يريد على وصف التأثيرات الخاصة لشخص معين أمام مظهر من مظاهر
المر ؟ فإذا كان هذا الشخص عادياً . كان قصصه عادياً وإن كان ممتازاً كان
قصصه ممتازاً ولكنه على كل حال قصص وليس بنقد^(١٦) .

ونكن الأمر . في هذا القص الخيالي الذي أتحدث عنه . عند طه حسين . يتجاوز
وصف التأثيرات الخاصة « التي يتحدث عنها هيكل ، ليصبح شيئاً أقرب إلى خلق بناء
قصصى متميز . وأعلى بناء ينطوي على عناصر القص . بعضها أو كلها . بما فيها من وصف
وسرد وأحداث . وبما فيها من شخصيات محترقة لبطل أو أبطال . يتحدث عنهم الناقد الذي
ينحول - بدوره - إلى رآو في هذا القص .

وبقدر ما يلعب الناقد الراوى دوراً مهماً . في هذا القص . تتحول الشخصيات التاريخية
لستعراء لتصبح شخصيات متخيلة . تتجاوز زمانها التاريخي ومكانها الواقعي . لتحل في زمن
نقص ومكانه الخياليين . فتؤدى دوراً في بنائه . وبقدر ما تتأرجح هذه الشخصيات بين الرمز
والتمثيل تفقد بعدها التاريخي . وتكتسب بعدها المتخيل الذي يخلقه الناقد الراوى . لتتجاوز
هذه الشخصية المتخيلة مع أزمة . أو مشكلة . يعانها البطل الراوى أو البطل الناقد على
السواء .

ولا يصل طه حسين إلى هذا القص الخيالي للنقد إلا في حالات معينة . ترتبط
تجديداً . بأزمة حادة يحاول تجاوزها . على المستوى الفردي أو على المستوى الاجتماعي . في
هذه الحالات يلعب القص الخيالي للنقد دوره الأساسي في خدمة الأزمة التي يعانها الناقد .
وتتحول الأعمال الأدبية إلى عناصر تكوينية في صياغة موقف من هذه الأزمة . وتتحول
الشخصيات التاريخية للشعراء العرب القدامى ، محديداً ، إلى شخصيات متخيلة . وتؤدى هذه
الشخصيات المتخيلة دوراً أساسياً ، يتيح لذات الناقد أن تتأمل أزماتها الخاصة ، لتعبرها من
خلال ذات أخرى شبيهة بها ، بمعنى أو بآخر .

ويتم هذا التأمل ، غالبا ، في إطار من الحوار المتوتر . وقد يكون هذا الحوار بين طه حسين الناقد الراوى وبين شخصية متخيلة لشاعر قديم ، مثل أبي العلاء ، تصل بينه وبين الناقد علاقات ذاتية متشابكة . أو يكون هذا الحوار بين الناقد (طه حسين) وشخصية أخرى مخترعة ، تنتمي إلى الحاضر ، لكنها تعمل كمرآة للناقد وقناع له في نفس الوقت . ولنتذكر - في هذا السياق - ثنائية « الطالب الفتى » و« الأستاذ الشيخ » في « جنة الشوك » ، والحوار الذى يدور - في « حديث الأربعاء » - بين الراوى والبطل النقيض نصير الثقافة الحديثة ، وأخيرا الحوار الذى يدور بين « أديب » و« أدبية » في « من لغو الصيف » . ولكن الحوار مع أبي العلاء يكتسب أهمية خاصة في هذا السياق .

ولست في حاجة إلى أن أوضح الأهمية الخاصة التى يحتلها أبو العلاء في كتابات طه حسين . حسبي أن أشير إلى أن أبا العلاء قد حظى درسه من طه حسين بما لم يحظ به أى شاعر أو أديب آخر . وحسبي أن ألفت الانتباه إلى الطابع الدرامى المتوتر الذى يكتسبه سياق الكتابة عن أبي العلاء . خصوصا عندما يتحرر طه حسين من قيود الدرس التاريخى ، ليفرغ إلى شاعره الأثير . في لحظات توحد متميزة . تنطوى على أشكال متعارضة من التقمص والتوتر . وأعنى التقمص الذى يوحد بين صوتى الشاعر والناقد ، فيجعل من الثانى صوتا للأول ، أو العكس . والتوتر الذى يفصل ، بقدر ما يصل ، بين الناقد والشاعر ، فيمكن الأول من « تجديد ذكرى » صاحبه ، والحياة معه « في سجنه » ، والفرار من وطأة هذا السجن في نفس الوقت .

وإذا كان « مع أبي العلاء في سجنه » (١٩٣٨ - ١٩٣٩) يمثل هذا القص الخيالى الذى أحدث عنه . فإنه يمثل امتدادا لنفس الخاصية البنائية التى تجلت على استحياء في أول كتاب لطفه حسين . وأعنى « تجديد ذكرى أبي العلاء » (١٩١٤) . والبداية في الكتاب الأول القديم لاختلاف عن امتدادها الموسع في الكتاب الثانى الأحدث . ذلك لأن كلا من البداية والامتداد يرتبط بدرجة عالية من الاتحاد الوجدانى بين الناقد (طه حسين) والشاعر (أبي العلاء) . ولا ينطوى مهاده هذا الاتحاد على فقد كل من الشاعر والناقد حاسة البصر التى جعلت كليهما مستعينا بغيره ، بل تمتد لتنطوى على مجموعة من العلاقات المتصارعة ، يصوغها هذان الكتابان مع غيرهما من الكتب أو الكتابات .

ويتجلى هذا الاتحاد الوجدانى . في « تجديد ذكرى أبي العلاء » ، في اللحظات الذاتية

الحائصة من الكتاب . عندما يتحرر الناقد من قيود الدرس التاريخي وقواعده . ويحاول التعرف على شخصية شاعره . في لحظة من التوحد . يتفصل كلاهما عن كل شيء إلا الوعي بأزمة تصل بينهما . في هذه اللحظة . تحديدا . تصل العلاقة الذاتية بين الناقد والشاعر إلى حل من التقمص . يختفي فيه الحاجز بين ذات الناقد وموضوعها . فيصبح الموضوع داتا واندات موضوعا . ويحل العالم القديم للشاعر في العالم الحديث للناقد . لينطق الثاني صوت الأول . ويتحول الصوت فيصبح قصا خياليا على هذا النحو :

« قف بنا الآن على دار عمرة النعمان لم يصفها التاريخ . ولكنها كانت من غير شك ظاهرة الفقر ليست بالجميلة ولا المزدانة . قد انزوى فيها رجل مكفوف محيف . في وجهه آثار الجدري . ترسم على جبينه صور مختلفة تمثل حزنه على أمه حينما وأمله من عشرة الناس حينما . وأمله في تلك السعادة التي يجبوها له هذا السجين المظلم الذي لا يبتدى إليه النجم ولا تصل إليه الظنود . وهذا الرجل لم يعد من عمره الثامنة والثلاثين . نحيل ما استطعت في أن تدخل هذه الدار . وتقف من هذا السجين وتسمعه . ربما رأيت في ناحية من نواحي الدار خادما قد جلس . وإن الكسل ليعث به . وإن الجمول ليتسلط عليه . لأنه لا يجد من الأعمال ما يفيد القوة والنشاط . تلتطف بهذا الخادم حتى لا يأتي من الحركات ما يؤذن هذا السجين بمكانك . خذ هذا السجين بعينك وألق إليه سمكك . إنك لتراه على ما قدمنا من الوصف . وقد التف في ثوب غليظ من القطن . وجلس على فراش من اللبد وهو يقول .

مالي وللناس ؟ لقد بلوت أخلاقهم فلم ألق إلا شرا . واختبرت طباعهم فلم أجد إلا نكرا . فلنضربن بيبي ويبيهم الحجب . ولنسدلن بيبي ويبيهم الأستار . لقد سمعت منهم لما نطقوا إلا محالا . ولقد تحدثت إليهم . وتحدث إليهم قبل الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء . وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات . فلنصمن عن حديثهم أذى . ولنعقدن عن حديثهم لسان . ولنحجن من قلوبهم شخصا وليحسبى بعد اليوم من أهل القبور .

مالي وللدينا ؟ لقد أيتها كارها . وعاشرتها كارها . ولأخرجن منها كارها . ولقد ذقت من لذاتها مالم أرج . واحتملت من الأمها مالم احتسب . فإذا اللذة إلى ألم . وإذا السعادة إلى شقاء . وإذا الأمل إلى بأس . والرجاء إلى قنوط . إلى لأحمق

إن لم أطرحتها قبل أن تطرحى . وأزدرها قبل أن تزدرى . وأملا قلبى من لذاتها
بالعزاء النافع والصر الجميل .

مأى وللحيوان ! أسخره و مناهى . وأصرفه و مآرى . ولا يرضى ذلك حتى
أنتليه من الحياة حقاً لأملك استلابه . وأحمله من الألم قسماً لاندفعى الرحمة
عن تحميلة إياه !! لظالماً روعت الفرخ بأمه . وفجعت الشاة بسلخها . ولظالماً
صدفت عن الفصيل دره . وغصبت النحل غمرة كذها . وإبى على ذلك نظام
أنيم : إن فيما تخرج الأرض من النبات لدفعاً للجوع . وإن فيما تنزل السماء من الماء
لشفاء للغليل . وإن و الحرص على ما فوقها لشرها أنا له كاره وعنه عيوف .
مأى ولنفسى ! لقد أصغيت لها حيناً فكلفتى أعاجيبها منى وفرادى . ومأرانى
أفدت من طاعتها إلا الألم والكذب وسوء الحال فلاخذها بقانون لايجوزه . وحد
لاعدوه . ولأملكها بعد أن ملكتى ولأسيطرن عليها بعد أن سيطرت على .
ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان .

كذلك كان يتحدث هذا السجين إلى نفسه . حين لزم بيته آخرسة أربعمائة : يبدأ
سيرة قاسية ويلتزم مالا يلزم فى كل شىء . يعتزل الناس ومن حقه أن يلقاهم .
ويلبس خشن الثياب ومن حقه أن يتخير ليها . ويأكل غليظ الطعام ومن حقه
أن يتذوق رفاقته . ويؤثر العزوبة والعقم ومن حقه أن يسكن إلى الزوج . وأن
يتمتع بالنسل . ثم يلتزم فى القافية حرفين وقد رخص له الله و التزام حرف واحد .
فهل وفق إلى تنفيذ هذا القانون ؟ نعم قد وفق إلى تنفيذه ولم يخل بأصل من أصوله
إلا شيئاً واحداً لم يستطع أن يظفر به ولا أن يصل إليه . ذلك هو اعتزال
الناس « (١٧) »

ومن الواضح أننا لانقف ، فى النص كله ، على دار تاريخية لأبى العلاء ، ذلك لأن دار
أبى العلاء لم يصفها التاريخ ، وإنما نقف على دار خيالية ، ندخل إليها مثلما ندخل عالماً
قصصياً . ويقدر مايركز السرد ، فى هذا العالم القصصى ، على الوصف الخارجى لأبى
العلاء - الوجه ، والحجم ، والجلسة ، والثياب - يحاول هذا السرد أن يصف تعابير الوجه ،
ليشى بما فيها من « صور مختلفة » من الحزن . ويؤدى التجاوب الدال بين الخادم الكسول
والبيت الفقير ، فى هذا السرد ، دوراً لايقبل فى دلالاته عن التجاوب بين خشونة الملبس
والفرش وخشونة الحياة ، فإذا اكتملت الدلالة الخارجية اختفى السرد ، وحلت محله نجوى
داخلية ، يتفجر فيها مايشبه أن يكون تياراً للوعى . ولانسمع شيئاً سوى صوت أبى العلاء

المتحيل . يندفع مرة واحدة ، وكان صاحبه يعانى اختيارا حادا ، أشبه بالاختيار الذى تتحدد على أساسه مصائر الشخصيات فى القصة .

ويتجمع كل شئ فى مواجهة هذا الاختيار وفى خدمته ، ليتكشف التعارض بين الدات من ناحية ، والدنيا وعالم الزواج والنسل من ناحية ثانية ، ويتكشف التضاد بين الإنسان والحيوان من ناحية ، وبين النفس والعقل من ناحية ثانية . وبقدر ما يتجاوب الفقر مع العاهة يتجاوب فقد الأم مع فقد القدرة على التواصل مع الناس . ويصبح النفور من اللذة وجها آخر للنفور من الدنيا ، مثلما يصبح العطف على الحيوان وجها آخر للوعى بالإثم . وبقدر ما تقترن النفس بالرغبة واللذة والزواج والنسل ، باختصار الشر ، يقترن العقل بالنسل والطهر والنور . باختصار الخير ؛ فيتعارض العقل مع النفس تعارض الخير والشر ، ليساهم هذا التعارض فى صياغة توتر الاختيار . ولكن التوتر ينحل من الخارج ، عندما يغيض تيار الوعى ، ويسكت صوت أبى العلاء ، لىأتى تعقيب خارجى للراوى الناقد . يقدم النتيجة الهائية للاختيار ، وهى إثارة العزلة . وتختزل السيرة العائلية اختزالا يلخصه التساؤل الأخير والإجابة عنه فى آن .

ومن المؤكد أن هذا القصة الخيالى كله لا يتحرك فى فراغ ، ولا يتشكل من عدم . إن بعض المعطيات التاريخية للسيرة العائلية ، وبعض آيات اللزوميات – أو قصائدها – ترفد هذا القصة بما يشبه المادة الخام . ولكن المادة الخام تعاد صياغتها بواسطة خيال متعاطف ، يصل تعاطفه إلى درجة التقمص التى تمكن الناقد من أداء صوت موضوعه وتفسيره . ولا يتم التركيز . فى هذا الأداء ، إلا على تلك العزلة الحادة التى تفصل بين الذات المتخيلة للشاعر والآخريين . فيتكرر – فى النص – « هذا السجن المظلم » الذى ينزل فيه « السجين » ، لتسدل « الأستار » بينه وبين الآخريين ، فى عزلته التى تشبه عزلة « أهل القبور » . وبقدر ما يشير « هذا السجن المظلم » – فى النص – إلى ظلمة كف البصر التى تعزل الشاعر المتخيل ماديا عن العالم ، يشير « هذا السجن » إلى الوجه الآخر لهذه العزلة ، حيث تصبح الظلمة قرينة التوحد الذى يوازى – فيه – سوء الظن بالآخريين عدم القدرة على التواصل معهم .

وعندما تقع آفة فقد البصر ، تحديدا ، فى بؤرة هذا القصة الخيالى ، يتم التركيز على نفس المعطيات ، ولكن من منظور مغاير . وفى هذا المنظور يحتفى صوت أبى العلاء ليرب صوت

الناقد القاص الذى يتحدث عن هذه الآفة ، من حيث هى مشكلة ذاتية ، يحاول القاص - أو الناقد - استبطان مشاعره إزاءها ، على النحو التالى :

« أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم . يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته . لا يفارقه ولا يبعده . ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة . وكلما ناله من الناس خير أو شر . بل كلما لقبهم فى مجمع عام أو خاص . لما يزال الحزن يؤله ويجزه إلا أن يفقد الشعور . وتصيبه البلادة المطلقة . وكلما قوى فيه الحياء . والحرص على مجاراة الناس فى المحافظة على آدابهم وأوضاعهم العامة . اشتد أثر هذا الحزن فى نفسه . لأنه لن يوفق إذا لقي المبصرين أن يكون مثلهم مها كان فذاً ذكياً ...
والمكفوف إذا جالس المبصرين أعزل . وإن بزهم بأديه وعلمه . وفاقهم فى ذكائه وفطنته . فقد يتندرون عليه بإشارات الأيدى . وغمز الأخطا وهز الرءوس . وهو عن كل ذلك غافل محبوب . فإن نمت عليهم بذلك حركة ظاهرة أو صوت مسموع . فحجته عليهم منقطعة . وحجبتهم عليه ناهضة . وليس من ذلك إلا ألم يكتمه وحزن يخفيه . ثم هو إن اشتد ذكاؤه . وانفسح رجاؤه كثرت حاجته إليهم . وكثرت نعمهم عليه . فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم . وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفضلهم . وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطولوا عليه ...

مكان المكفوف فى نفس زوجه وبنيه دون مكان المبصر . فإجلالهم إياه محدود . وطاعتهم له مقصورة على ما ينتبه إليه . ثم هو بعد ذلك كله قد حرم التمتع بلذة يكبرها الناس . وجهله إياها بضاعف خطرهما فى نفسه . فإن تعاطى صناعة الشعر أو الوصف . فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله . وحال بينه وبين مجاراة الشعراء والواصفين فيما يتنافسون فيه . إلا أن يكون مقلداً أو محتدياً . ثم هو يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الربيع . وجمال الربى . وعن اتساق الأزهار . والتفاف الأشجار . وعن اكتساء الأنهار الجارية . والبحار الطامية . ثياباً فضية أو عسجدية فى الصباح والأصيل . وعن أولئك الحسان الفاتنات . توردت حدودهن . ولبمت لغورهن اللؤلؤية بين شفاههن اللعس . والتأمت من وجوههن وشعورهن نفدة النهار وفحمة الليل . وعن السماء وأفلاكها . والنجوم وحركاتها ...

يسمع أحاديثهم عن هذا كله وما أبدعوا فيه من تشبيه لا يعقله ولا يفقه كبه . فضلاً عن أن يجارهم فيه أو يسبقهم إليه . ثم هو بعد هذا كله قاعد إن نفر الناس لقتال

أر حرب . قد ينس وطنه من نصره . وقنط من حفاظه فلم ينط به أملا . ولم يعقد به رجاء . كلُّ على الناس لى كل شيء . تكلة لى حياته المادية والمعنوية . فاللباس أخلق به من الرجاء . والموت خير له من الحياة . إلا أن يكون له نافلة من فضيلة الصبر وشدة الأيد . فإذا أضيف إلى هذه الآلام فساد الأخلاق . والمحطاط النفوس وازدراء المنكوبين . وأصحاب الآفات حتى من الخاصة وأهل العلم . ثم اشتداد الفقر ونضوب موارد العيش . أنتجت هذه المصيبة من الآثار ماستراه فى حياة أفى العلاء . (١٨)

ومن السهل أن نلاحظ أن التركيز - فى هذا النص - يقع على الاستبطان الذاق للقصص ، مما يؤكد أننا نواصل نجوى الناقد ، وليس نجوى أبى العلاء التاريخى . أما أبو العلاء التاريخى ، فإنه يتحول إلى شخص متخيل ، تتطابق مأساته ، فى لحظة القص نفسها ، مع مأساة الناقد ، ويعاد تكيف المأساة الأولى ، على نحو يغدو كل استبطان لها استبطانا للمأساة الثانية . وبقدر ما يوحد هذا الاستبطان بين المأساتين ، يصل بين الناقد والشاعر المتخيل ، فى علاقة تنطوى على مجموعة من العناصر الدالة .

وأول هذه العناصر الدالة هو «العجز» ، الذى يقترن بفقد البصر ، العجز الذى يجعل صاحبه مستعينا - دائما - بالآخرين ، واعيا - دائما - حاجته إليهم ، بحيث تغدو كل رحمة منهم مؤكدة عجزه ، وتغدو كل متعة يتحدثون عنها مذكرة له بنقصه ، ويزيد من وطأة هذا العجز وذلك النقص عدم القدرة على الإبداع (خصوصا الشعر الذى فشل أبو العلاء المُتخيل فى فن الوصف منه ، وكف الناقد المتخيل عن كتابته أو محاولاته نظم الشعر) وعدم القدرة على تمثل جمال الطبيعة والتمتع الكامل بها ، وعدم القدرة على الدفاع عن النفس . ويقود هذا الشعور بالعجز إلى العنصر الدال الثانى ، وهو «العزلة» التى يذكر معها المكفوف بصره كلما لقي الناس . فتسدل الأستار بينه وبينهم ، ويفرق فى «هذا السجن المظلم الذى لا يتهدى إليه النجم ولا تنصل إليه الظنون» . والمكفوف - فيما يقول الاستبطان - «أعزل إذا جالس المبصرين وإن بزهم بعلمه وأدبه . وبقدر ما تزيد حاجته إليهم تزيد عزلته عنهم . فلا تنتج هذه العزلة سوى حالة متأصلة من «سوء الظن» ، يتزايد معها التناقض بين الحاجة والعجز ، وتتجاوب فيها العزلة مع التوجس ، فيبدو الآخرون مصدرا للحنان ودريئة للريب ، ولكن ترتفع درجة الريبة كلما تذكر العاجز أن هؤلاء الآخرين قد يهزون منه ، أو يتغفلونه ، أو يتندرون عليه « بإشارات الأيدى ، وغمز الأخطاط ، وهز الرؤوس ، وهو عن ذلك غافل» .

وبقدر ما ينطوى «سوء الظن» على إحساس ضمني بالضعف ينطوى على إحساس مباشر بالحزن. وأعنى الحزن الذى قد تصل مرارته إلى تصور أن اليأس أخلق من الرجاء، والموت خير من الحياة، أو الحزن الذى قد تلتطف قوة الإرادة من حدته، لكنها لا تنفيه، فيظل «يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته، لا يفارقه ولا يعدوه».

وللعزلة - فى هذا السياق - أهمية خاصة، ذلك لأنها حالة من التوحد، يمتزج فيها الإحساس بالعجز مع الإحساس بالحرمان، ويتجاوب فيها سوء الظن بالآخرين مع الخوف منهم، لتصبح الحاجة إليهم والاستعانة بهم مظهراً آخر للنفور منهم، وعدم القدرة على التواصل الكامل معهم. ويمتد سوء الظن من النفس إلى الآخرين، ويشمل الآخرين مثلما يشمل العالم، فلا يماثله فى حدته إلا الألم الذى يرادف الإحساس بالعجز، أو يرادف الغوص عميقاً فى العزلة التى تشبه «السجن» مثلما تشبه «القبر».

وإذا كان أبو العلاء قد تقبل العزلة المظلمة للبصر، لأنها قدره المقدر، إن صح هذا التأويل، فإنه قد أضاف إليها - مختاراً - عزلة المكان، عندما سجن نفسه فى بيته، وأضاف إلى هاتين العزلتين العزلة الفلسفية للنفس التى سجنّت فى الجسم الخبيث، فأغلق أبو العلاء على نفسه كل الأبواب، وألقى بنفسه فى هذه السجون الثلاثة التى أشار إليها بيته:

أراني فى الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيث
بفقدى ناظرى، ولزوم بيثى وكون النفس فى الجسم الخبيث

وإذا كان أبو العلاء - من هذا المنظور المتخيل - قد اختار عزلته عندما أضاف إلى سجن البصر سجنين آخرين، فإنه قد اختار أقسى درجات العزلة، وأشدّها ظمًا؛ «فلم يظلمه أحد كما ظلم نفسه، ولم يكلفه أحد قط من الجهد والعناء، ومن المشقة والمكروه، مثل ما كلف نفسه نحو خمسين عاماً. ولم يفتن أبو العلاء فى شيء كما افتن فى ظلم نفسه، وتحميلها ما تطيق، وما لا تطيق، وأخذها بالمكروه فى حياتها العملية والعقلية أيضاً»^(١٩).

هذا الاختيار العلائى للعزلة هو، تحديداً، ما يفرّق منه الناقد المتخيل - فى قصة - ويحاول الفرار منه، كما أن هذا الاختيار العلائى هو الذى يشرح جدار العالم الخيالى الذى يتحد فيه الناقد والشاعر، فينفصل كلاهما عن الآخر، وكأن كل شيء يوحد بينهما إلا هذه

عزلة التي تقترن بالسجون الثلاثة لأبي العلاء ، والتي تكاد ترادف الاسحاح من العالم عند طه حسين .

وبقدر - ما يحاول طه حسين الناقد - في القصص - أن يؤكد أن « العزلة التامة لم تكن ميسورة لأبي العلاء . وإنما كانت أمنية ضائعة » . فإنه يحرص على أن يؤكد العناصر المضادة حتى حنق من وطأة هذه العزلة . فيلفت الانتباه إلى « العلم والتأليف » اللذين قد ملكا أبا العلاء واستأثرا به . واللذين كلفاه « عشرة الناس » . صحيح أن « العلم والتأليف » كلفا أبا العلاء الاستطاعة بالآخرين ، ولكن الاستطاعة بالآخرين - في هذا السياق - مصدرها العلم وليس في العلم ما يؤذيه أو يسوؤه .

ودلالة « العلم » - في هذا السياق - دلالة مراوغة . ذلك لأن هذا « العلم » يصل بين صاحبه والآخرين بنفس القدر الذي يفصل بينه وبينهم . إنه يستعين بهم لكن لكي يتميز عنهم . ويأخذ بواسطتهم لكن لكي يبدع مستقلا عنهم . وبقدر ما ينفي عطاء هذا « العلم » وطأة الإحساس بالعجز . فإن إبداع هذا « العلم » يمثل تجاوزا لهذه العزلة . وبقدر ما يخفف « تأليف العلم » - مع هذه الدلالة - وطأة الاستطاعة بالآخرين . فإنه ينفي الإحساس بالعجز إزاءهم . فيحول استطاعة صاحبه بهم إلى استطاعتهم به . وينقل القصور من عالمه إلى عالمهم .

ولكن هذا التجاوز للعزلة - إذا نظرنا إليه من منظور مغاير - يظل يتجاوز مؤقتا مهما طال . إنه يظل منتفيا ما ظل صاحبه مشغولا بهذا « العلم » . شاغلا الناس بتأليفه . ولكن تمة فترة من الهدوء ، أشبه بالراحة . أو المراجعة . تأتي في أعقاب هذا الانشغال . أو في فواصله . يتباعد فيها صاحب هذا « العلم » عن « التأليف » وعن الآخرين . فيفرغ لنفسه في حال من التوحد . في هذه الفترة تأتي لحظة من هذه اللحظات القصار المفاجئة . تسقط على انثس « كما يسقط الجدار على الغريب الذي مر به مصادفة ، وهو يميل إلى السقوط » (٢٠) . فتعود النفس - رغما عنها - مرة أخرى . إلى الوعي الحاد بهذه العزلة ، بما فيها من ظلمة « السجن » . أو « القبر » . « حيث لا يبتدى النجم ، ولا تصل الظنون » .

في هذه اللحظة . تحديدا . يندفع إلى سطح النص أو الوعي . كل ما يرتبط بالعزلة . وكل ما تنطوي عليه من سوء الظن بالنفس والآخرين . وينفجر كل ما يذكر بالعجز وكل

مايفضى إلى الحزن . فتغدو الراحة ثقيلة والتوحد قائما . ويضيق المتوحد بنفسه والعالم .
فيتضخم وعيه بالعجز . ليرى أنه « ضئيل ضعيف » وأن الحياة بأسرها « ليست شيئا يستحق
العناية » . وعندئذ يقول الناقد عن نفسه . وليس عن أبي العلاء :

«إني أبغض نفسي أشد البغض . وأبغض معها الحياة . وأرى كل شيء مردولا .
فأسأم كل شيء . وأزهده في كل شيء . وإنما تعرض لي هذه العلة إذا اتصلت
خلوئي إلى نفسي . كما اتصلت لي هذه الراحة التي أكرهت نفسي عليها »^(٢٢)

إن هذا الوعي الحاد بالعزلة ، هو الذى يصل بين طه حسين وبين أبي العلاء المتخيل
 ويفصله عنه في نفس الوقت ، وأعنى هذا الوعي الذى يندفع معه المتوحد إلى الغوص عميقا
 في نفسه « فيحللها ويبالغ في تحليلها ، ويدرس الدقائق من عواطفه ومشاعره وأهوائه درسا
 مفصلا دقيقا ، فلا يرى من هذا كله إلا ما يشعره بأنه ضئيل ضعيف . بأنه ليس شيئا يذكر .
 بأنه ليس شيئا يستحق الحياة ، وربما فكّر في الحياة . فرأى أنها ليست شيئا يستحق
 العناية »^(٢٢) .

لذلك ينفر طه حسين من العزلة ، بل يقترن صيف أوروبا الهيج بهذه العزلة غير مرة .
 حيث ترتفع حدة الوعي بالتوحد ، فتصبح الذات مفعولا للتأمل وفاعلا له ، كما لو كانت
 الذات تجتلي نفسها في مرآة ، فتكون النتيجة هي هذا الوعي الحاد بالعزلة ، وما يصحبه من
 سوء ظن بالنفس والآخرين على السواء . وليس تشبيه المرآة - في هذا السياق - من عندى .
 بل هو تشبيه طه حسين ، حين يقول - متحدثا عن إحدى رحلاته إلى أوروبا :

« نعم إذا أقبل الصيف دنوت من نفسي فاستفتحت باها . فإذا فتح لي هذا الباب
 نظرت . فما أسرع ما أذكر الخطيئة حين رأى وجهه في صفحة الماء فهجاه .
 أستعرض ما علمت . فإذا هو منقوص . وإذا التقصير يعيبه ويفسده . وأستعرض
 ما قبلت من الناس . فإذا هو ردىء مشوه مهين . وإذا أنا قد هدأت حين كانت
 نجب الثورة . وسكنت حين كانت نجب الحركة . وسكنت حين كان يجب الكلام .
 وإذا أنا ساخط على ما أعطيت . ساخط على ما نلت . منكر ما نيت . وإذا أنا
 ضيق بنفسي . وإذا نفسي ضيقة لي . وإذا أنا أود لو ينقض الصيف . وأنعمى لو
 أستقبل فصل العمل . فإن النشاط على ما به من قصور وتقصير خير من هذا الهدوء
 الذى لا يرى الإنسان فيه إلا نفسه . ما أشد عجبى للذين يطولون النظر في
 المرآة »^(٢٣) .

لنقل إن أبا العلاء لا يظهر في سياق هذا النص المتوتر . وإن الخطيئة هو الشاعر الذي يستعمل في إبراز التوتر الذاتي للناقد . ولكن الخطيئة «الوحيد . الغريب . فاقد المحور» - على نحو ما يصعب طه حسين في «حديث الأربعاء» - يبدو وكأنه يتسير بوحده وتوحده إلى أبي العلاء العائب عن النص . والذي يظل فاعلا فيه . ولنلاحظ - من هذا المنظور - مفارقة المرأة نفسها . وماتنطوي عليه من إدراك بصرى . يشي عيابه بأزمة حادة تعانيتها ذات الناقد . في الصيف الأوروبي البهيج . إن النظر إلى النفس . كالنظر إلى الوجه على صفحة الماء . أو صفحة المرأة . كلاهما حالة وعى بالنفس . سالها وموجها . وبقدر ما يؤكد الوعى بفقد النصر الوجه السالب في الذات . فإن الوعى بضرورة تجاوز العجز المقترن بهذا الفقد يؤكد الخائب الموجب لها . فيدفعها إلى كسر العزلة والخروج إلى الآخرين . ولكنها تظل متوترة في الحائتين . مطوية على حزن دفين . ولنتأمل هذا النص الآخر الذي يحدثنا فيه طه حسين عن متعته في أحد جبال أوروبا :

«وأنا أشهد أن أجد لذة قوية في هذا النحو من الراحة في الجبل في أول الأمر . ولكي لا أكاد أقضى في هذه الحياة أياما حتى أحس مللا لاحد له . وسأما لاسبيل إلى احتاله . إلا أن يعينى عليه كتاب أقرأ فيه . أو فصل أمله . ولو أنني خيرت لما قضيت في مثل هذه المواطن إلا الأيام القصار ... وليس في ذلك شيء من الغرابة . فإنا لاملك الشرط الأساسي الذي يجيب إلى الناس الجبل والبحر وما فيها من لذة بريئة . وكل ما أجده من ذلك إنما هي هذه الراحة الطبيعية التي أتلقاها مضطرا من الهواء واختلاف الأجواء . فأما هذه اللذة الفنية فيجدها من يصير الطبيعة في أشكالها المختلفة . ومناظرها المتباينة . وألوانها البديعة . التي تتباين بتباين الأضواء . ومواقفها على الأرض أول النهار وآخره وإبانته . ثم هذه المناظر البديعة التي تكون في الجبال حين تتفاوت قممها ارتفاعا وانخفاضاً ... كل هذه المناظر لاحظ لي منها . لا أستطيع أن أراها ولا أن أذوقها . وإنما يقص منها على الشيء إثر الشيء فأحقق بعضه . وأعجز عن تحقيق بعضه الآخر . وإذا كنت راضى النفس . مطمئنا . فقد أسمع ذلك مغنبتا ببعضه . غير مكترث لبعضه الآخر . فأما إن كنت مضطرب النفس سىء الخلق - وكثيرا ما يعرض لي هذا - فلعل لا أسمع ما أسمع من الوصف . دون أن أشعر بأنم يريد أن يكون شديدا . لولا أني أخذت نفسي منذ سنين طوال بهذا البيت القديم .

لا بد مما ليس منه بد

فأنا لا آسى على ما فات . ولا أكلف بطلب ما لا سبيل إليه» (١١) .

إن أبا العلاء المُتخَيَّل غائب عن سياق هذا النص ، من حيث الظاهر ، ولكنه حَالٌ فيه في حقيقة الأمر . ولتندكر كل هذه المناظر التي « لاحظْ » للناقد - طه حسين - منها ، لأنه لا يستطيع « أن يراها » ، أو « أن يذوقها » ، كى نقرن بينها وبين ماسبق أن قاله نفس الناقد ، منذ سنوات بعيدة ، وفي سياق نص آخر ، عن أبي العلاء الذى « يسمع الناس يتحدثون عن بهجة الربيع وجمال الربى » ، وهو « لا يعقله ولا يفقه كنهه »^(٢٥) ، بل ماسبق أن قاله نفس الناقد من أن إجادة الوصف الشعرى لشيء من الأشياء « تقتضى أن يحدِّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقا يظهره على دقائقه ، ويرسمه فى نفسه رسما يمسُّ عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء ، نقلا عما تركت صورته فى خياله وقلبه . من الشكل المفصل والتأثير الشديد . ومن الواضح أن ضريرا كأبى العلاء ليس له إلى ذلك من سبيل »^(٢٦)

إن هذا التجاوب بين سياقات النصوص يؤكد أن الناقد القاص يظل قريبا من شاعره المتخيل متجاوبا معه ، فى لحظات وعيه الحاد بمأساته التى هى مأساة أبى العلاء . ولذلك يرتحل أبو العلاء الشخصية التاريخية ، عبر الزمان والمكان ، ليتحول إلى ما يشبه مرآة للناقد ، فى الصيف الأوروبى البهيج . وبقدر ما يتأمل الناقد ذاته فى مرآة أبى العلاء يتأمل مأساته الخاصة . وبقدر ما يختنق أبو العلاء التاريخى ، فى هذا التأمل ، يتجلج أبو العلاء المتخيل ، ليصبح موازيا رمزيا لواحد من اختيارات متصارعين فى وعى الناقد القاص . ولكن التأمل ، هذه المرة ، يسيطر على كتاب كامل هو « مع أبى العلاء فى سجنه » (١٩٣٨ - ١٩٣٩) .

لقد استحضرت الناقد - فى هذا الكتاب - أبا العلاء « من سجنه » فى « معرفة النعمان » إلى « نابولى » ، و« كبرى » ، و« ستيرزا » فى أوروبا ، لاليتحدث مع أبى العلاء - أو إلى القارىء - عن أبى العلاء التاريخى الذى عاش فى الشام فى القرنين الرابع والخامس الهجريين ، وإنما ليتحدث عن أبى العلاء الذى أصبح موازيا رمزيا لبعض ما يعاينه الناقد . لذلك ينطوى الكتاب على مفارقة لافتة : ناقد يتاح له السفر كل عام إلى أوروبا ، مصطحبا أسرته ، للتمتع بمباهج الطبيعة . ولكنه - مع ذلك - غير قادر على التمتع كما يريد بسبب فقد نعمة الإبصار . وكلما أحس بمتعة من حوله ، أو استمع إلى حديث صحبه وأسرته عن جمال ما يرون ، وشعر بوجود هذا الجمال البصرى الذى « كان يخرجهم عن أطوارهم » وعى عجزه عن الاستمتاع بهذا الجمال . أو التحقق منه . وأيقن أنه عاجز عن الاتصال الكامل بهذا الجمال ، أو التواصل الكامل مع الآخرين من حوله . لأنه « رجل مستطيع بغيره » كأبى العلاء .

ويجد الناقد نفسه - إزاء هذا الوعي - متوترا بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقترن بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حسٌ ومنتعة . تعوض بلذاتها المتعددة ما يفوت نعمة الإبصار . وهنا ، يدخل الشاعر المتخيل - أبو العلاء - سياق الموقف المتوتر للاختيار ، ليكون عاملا مساعدا ، يعين الناقد القاص على استبطان توتره الذاتي ، فيختفي البعد التاريخي للشاعر نفسه ، ويصبح مرادفا لدافع يتصارع مع آخر . داخل التوتر الذي يتحدث عنه الناقد . وبقدر ما يدخل بيت أبي العلاء :

وَلَمْ أَعْرِضْ عَنِ اللذاتِ إِلَّا لِأَن خييارها عني حَسَنَةٌ

سياق هذا التوتر ليزيد من اغراب الناقد عما حوله ، فإنه يرسخ فيه هذا الاغتراب ، عندما يتجاوب مع ما يتحدث به الناقد إلى نفسه . أو ما يتحدث به أبو العلاء المتخيل إليه ، من أن معرفته بالطبيعة إنما هي معرفة مشوهة . وانه لو لاءم بين ما يحس من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن يجد لهذه الملاءمة من سبيل .

وعندما يقول أبو العلاء للناقد - فيما يقصه الثاني - في حوارها المتوتر :

« إنك تعلم حق العلم أن لو ظهر المبصرون على ما حصل لنفسك من حقائق الأشياء ومظاهر الطبيعة لضحك منك الضاحكون وأشفق عليك المشفقون »^(١١)

فإن صوت أبي العلاء - في هذا الحوار - ليس صوت الشخصية التاريخية التي عاشت في سجونها الثلاثة في « معرة النعمان » وإنما صوت الشاعر المتخيل الذي ينطق أحد الاختيارين اللذين يطرحهما الناقد على نفسه في الخيالي . وعندما يفر الناقد القاص من هذا الصوت فإنه يفر من الاختيار القائم للغزلة ، محاولا أن يتجاوز عزلته بتأكيد اتصاله بالآخرين . ولذلك يقول :

« ويشند على هذا الحوار بيني وبين أبي العلاء حتى ابرم به وأفر منه . وأطلب إلى من حوى ان يدعوى إليهم وأن يستنقذوني من هذه الحياة التي كنت أحيها في القرن الرابع للهجرة أو العاشر للمسيح . » [ص ١٠] .

ومن الواضح أن طه حسين - في هذا كله - لم يكن يحيا في القرن العاشر للمسيح وإنما كان يحيا في صيف من أصيفه النصف الأول من القرن العشرين . ومن الواضح أن أبا العلاء الذي يتحدث عنه ليس أبا العلاء الذي عاش في « معرة النعمان » بل أبو العلاء المتخيل - في

أغسطس ١٩٣٨ - ليكون أحد هذين الرجلين اللذين يرمزان إلى توتر ذاتي ، يكشف عنه طه حسين بقوله :

« انا بين رجلين يدعوني أحدهما إلى زهد شاحب مظلم لاني لا اشهد لذات الحياة
ولا اكاد احصلها ، ويدعوني الآخر إلى حياة كلها حسن وممتعة . لأن جمال
الطبيعة ينفذ إلى نفسي من كل وجه . فاما الأول فهو ابو العلاء وأما الثاني فهو
أندريه جيد . » [ص ١٣ - ١٤]

ومن اللافت للانتباه أن أندريه جيد يدخل سياق الموقف فجأة ، دون مبرر ظاهر ،
ليخفى بعد ذلك دون مبرر ظاهر . ولعل طه حسين لم يذكر اسمه ، على هذا النحو المفاجيء ،
إلا باعتباره تمثيلا عشوائيا لاختيار إيجابي . يقابل الاختيار السلبي الذي يمثله أبو العلاء .
وبذلك لا يختلف أندريه جيد عن أبي العلاء في حقيقة الأمر ؛ ذلك لأن كليهما ليس مقصودا
لذاته ، وإنما هو أداة تساعد القاص على استبطان ذاته ، أو مرآة تساعد الناقد على تأمل توتره
الخاص وتجاوز وعيه الحاد بعزله .

إن هذا الوعي الحاد بالعزلة هو المسؤول عن الانطلاق الخيالي في « مع أبي العلاء في
سجنه » ، وهو المسؤول عن تحول أهم فصول الكتاب إلى قص خيالي لصحبة تجمع بين ناقد
وشاعر ، ليحاول الناقد أن يتأمل - في هذا القصص - توتره من خلال قربنه الشاعر « في
سجنه » . ويقدر مايقترن « السجن » - في الكتاب - بالعاهة العلائية يقترن بعاهة الناقد .
ويقدر مايتحول « السجن » إلى مواز رمزي ، لكل ما يفصل الناقد وشاعره عن العالم ، تتحول
أغلب صفحات الكتاب ، لتأخذ طابع الخواطر المرسله من ناحية ، والحوار المتوتر بين الناقد
المتخيل والشاعر المتخيل من ناحية مقابلة .

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يبدأ طه حسين الكتاب بأن يحدثنا عن
خواطره المرسله وهو يقرأ كتاب بول فاليري عن الرسام ديجماس ، وعما تقوده صفات الرسام التي
يحددها فاليري إلى صفات أبي العلاء التي يتخيلها طه حسين . وليس حديث طه حسين عن
هذه الخواطر حديث المحلل الواصف ، وإنما حديث من تقمص شخصية أديب بقص ، حين
يستبطن خواطره الذاتية فيقول :

« لم أكد أسمع لمقدمة بول فاليري حتى رأيت خواطري مصورة ومعاني ممثلة . وحتى
خيّل إلى أن هذه المعاني والخواطر قد قامت أمامي صاحكة من هازلة لي تقول :

لقد حاولت أن تكظمتنا وتكتمنا فلم تفلح ولم توفق . وحاولت أن تفرّ منا إلى هذا الكتاب . فإذا نحن نطالعك . وإذا أنت تطالعنا في أوله فأذعن للقضاء . وخذ في الإملاء . [ص ٦] .

ويترك طه حسين هذه الخواطر الضاحكة الهازئة قليلا ، ليحدثنا عن سبب عودته إلى الاهتمام المجدد بأبي العلاء ، ولكنه سرعان ما يترك هذا الحديث ليحدثنا عن نفسه ، وعن رحلته إلى أوروبا . فيتمصص - مرة ثانية - شخصية القاص ، ونسمع حديث راوٍ ، ونتعرف على المكان الذي يعيش فيه هذا الراوي ، وكيف خرج مع أسرته إلى مدينة نابولي للترويض على سواحل هذه المدينة . ولكنه لا ينظر إلى البحر والسماء وإلى المناظر المختلفة لأنه لا يراها ولا يتصورها ولا يعرف كتبها ، فينصرف عن الطبيعة وأسرته ليدير في نفسه حواراً بينه وبين أبي العلاء «موضوعه الرضا عن الحياة والسخط عليها ، والابتسام لها والضيق بها» [ص ٩] .

ويقول الراوي لأبي العلاء - في هذا الحوار - إن تشاؤمه لا مصدر له سوى العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة . فيسخر أبو العلاء المتخيل من هذا الراوي الذي يرضى بما لا يعرف ويعجب بما لا يرى . ويذكر أبو العلاء المتخيل صاحبه الراوي بما «أملاه في ذلك الدفتر الصغير» الذي أهمله إهمالا ، وأبى أن يسر إليه بذات نفسه . ويحاول الراوي أن يواجه سخرية أبي العلاء بنوع من التأمل ، يقلل معه من تميز المبصرين عن المكفوفين فيقول :

« إن المبصرين الذين يرون ما لا ترى - ويشهدون ما لا تشهد . ويستمتعون من جمال الدنيا بما لا نستمتع به . إنما يأخذون من أسباب هذا بأوهنها وأضعفها . وأنهم لو حققوا ما يرون - وأبى لهم ذلك ؟! - لما وجدوا بين ما يرون في نفوسهم من الصور وبين الحقائق الواقعة إلا أيسر الأسباب وأبعدها عن المتانة والقوة . وعن الصدق والمطابقة . فحقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد من أن يظن المبصرون وغير المبصرين . وما ينبغي للرجل الزاهد أن يشعر الحسد . وأن يضيق بما يجد الناس من نعمة . وأن يسخط على الحياة لأنه لا يبلغ أعماقها ولا يصل إلى حقائقها . وأن يسخط على الأحياء . لأنه لا يشاركهم في كل ما يستمتعون به . وإنما يشاركهم في قليل منه . ويستأثرون من دونه بالكثير» [ص ١١] .

ويقودنا الحوار كله إلى شخصية الراوي أكثر مما يقودنا إلى أبي العلاء الذي يتحول

- بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة في الحياة . لذلك يختفى أبو العلاء نفسه من بؤرة المشهد في الحوار . بل يغادر المشهد كله ليفرج الأمر للراوى ، لنسمع تأمله الصامت الحكيم الزاهد في مجال الطبيعة . وإذا تذكر الراوى أبا العلاء مرة أخرى فإنما ليلقى إليه بخلاصة هذا التأمل . ولكنه يشتد هذه المرة في اللوم ، ذلك لأن من الإثم أن يسمى أبو العلاء الدنيا «أم دفر» . وهى التى تهدى - فى نابولى؟! - هذا العبير . وإذا فرغ الراوى من لوم أبى العلاء ، عاد إلى أسرته ليغادر معها إلى جزيرة كبرى ، حيث يقنع - دونهم - بركة الهواء . ويترك الراوى جزيرة كبرى ليصل إلى مدينة ستيريزا . يستقر فيها ساعات ، ليرتك إيطاليا كلها إلى قرية من قرى فرنسا ، حيث الطبيعة وجاها . مرةً أخرى ، وماتدعو إليه من «اللذة والراحة» و«السلو والنسيان» . فيعود إلى وعيه بعزلته . فإذا به - بعد ساعات - «كأبى العلاء رهين سجون ثلاثة» [ص ١٥] . وإذا عاد هذا الراوى إلى الحديث عن أبى العلاء فإنما يعود ليحدثنا عن الجانب الآخر من نفسه ، حيث العزلة بكل ما فيها ، ولذلك يعلن عن حبه لأبى العلاء . وحرصه على أن يتحدث عنه «حديث القلب ، الذى يحب ويعطف ، وليس حديث العقل الذى يمحص ويحلل» [ص ٢١] .

وإذا كان الراوى «شديد الإشفاق على أبى العلاء من نفسه ، قبل كل شىء ، وقبل كل إنسان» ، فذلك لأن أبا العلاء لم يظلمه أحد قط كما ظلم نفسه ، «ولم يكلف أحد قط من الجهد والعناء ، ومن المشقة والمكروه ، مثلاً كآف نفسه نحو خمسين عاماً» [ص ٢٩] . ولكن هذا الظلم هو ، محديداً ، ما يرفضه الراوى . لكنه - مع رفضه - لا يملك إلا الإعجاب به واستبطان أبعاده ، لينتهى إلى أن العلة الحقيقية التى شقى بها أبو العلاء خمسين عاماً هى الكبرياء . فالكبرياء هى التى دفعته إلى محاولة ما لا يطيق ، و«إلى الطمع فيما لا مطمع فيه» [ص ٤٦] . ولكن الراوى - من ناحية أخرى - يعجبه الطموح العلالى ، وأعنى ذلك الطموح الذى اقترن بكبرياء العقل ، فى هذه العزلة المظلمة كالسجن أو كالقبر ، وتطلعه - أى العقل - إلى التردد على كل شىء ، واكتشاف معنى لكل شىء . ولولا هذه الكبرياء ولولا هذا الطموح ما كنا نظفر باللزوميات «وبما نجد فى قراءتها من هذا المتاع العقلى المؤلم المر ، الذى نجبه ونستعذبه ، برغم ما فيه من ألم ومرارة» [ص ٤٨] .

ويحاول الراوى أن يستبطن رحلة العقل المرهقة المضطربة لأبى العلاء المتخيل ، إن «هذا الرجل النحيل الضئيل العاجز الضعيف» [ص ٤٥] «معذب دائماً أشد العذاب» [ص ٣١]

«يود حين لا ينفخ الود ، ويبكى حين لا يجدى البكاء ، ويكون تمنيه ووده وبكاؤه مصدر شقاء وحسرات تضاف إلى ما هو فيه من شقاء وحسرات» [ص ٣٩]. لقد كان يعي سجنه المادى ، ويتأمل سجنه الفلسفى ، ويفكر فى «التناقض الهائل بين أمل النفس وطاقتها» [ص ٣٤]. وكان عاجزا «عن فهم هذه الحكمة التى يمتاز بها الخالق الحكيم» [ص ٤٣]. وكان مسعى العقل العلالى أشبه بمسعى ذلك الرجل «الذى دفع إلى سفر غير قاصد ، فى طريق طويلة طويلة لا ينتهى طولها ، عسيرة عسيرة لا يسهل عسرها ، قد سلطت عليها الشمس أشعتها الملهية المحرقة ففر من حوله كل شيء ... وهو مع ذلك مدفوع مدفوع لا يستطيع أن يرجع أدراجه ... وأمل ضئيل نحيل يسبقه ... وإنه لفي هذا السفر المتصل والعذاب الأليم وإذا شجرات حضر قد بدون له مورقات مزهرات ... فيسرع المسكين إلى هذه الشجرات فيستظل بظلها حيناً ، ويشعر بشيء من النعيم لحظة ... وما كاد صاحبنا يستريح ويستقر حتى أخذ عقله يضطرب ... وكأن القوة التى كانت تدفعه منذ حين إنما تحلّت عنه لحظات لا ليرجحه بل لتخيل إليه الراحة ... وماهى إلا لحظات حتى تستخفى الشجرات الخضر والنسيم العليل والغدير العذب . وإذا صاحبنا فى جحيمه القديم تأخذ النار من جميع أقطاره» [ص ٤٩ - ٥٣].

وبقدر ما يتخيل الناقد الراوى الجدة العقلية لأبى العلاء يركز على تشاؤمه ، ويوازن بينه وبين تشاؤم شاعر كفيف مثله . هو بشار بن برد ، وتشاؤم شاعر آخر مبصر ، هو المتنبى ، وذلك لترجح كفة أبى العلاء على الاثنى معا ، لأن أبى العلاء «لم يدع لنفسه شهوة إلا أذلها ... واعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع» [ص ٧١].

وبقدر ما يظل أبو العلاء - فى كل هذه الموازنة - مصدرا للإعجاب يظل متحدًا بجانب من شخصية الناقد الراوى ، ذلك الذى يعود إلى نفسه - فى النهاية - ليوازن بين الجانب المتشائم الذى يمثله أبو العلاء بعزلته والجانب المتفائل الذى تمثله الطبيعة فى أوروبا . وتم الموازنة الجديدة بالمصاحفة ، ويحتفى التوتر ليحل محله اعتدال يصل بين الجانبين معا فى توسط يريح الراوى ، ويدفعه إلى أن يلقى خلاصة تجربته إلى من لعله يستمع إليه قائلا :

«صدقى إن الحياة لا تستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا الهجة والرضا . كما أنها لا تستقيم لك إذا لم تلتمس فيها إلا الحزن والسخط . فلا تم بين ذلك وعذ من هذا ومن ذلك يحظ . وإذا وجدت الهجة والرضا عند هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء المتفائلين فلا تكره أن تلتمس شيئا من الحزن والسخط عند بعض الشعراء

المتشاكين . فإن السرور المتصل كاذب . وهو خليق أن يقتل النفس ويميت القلب . وإن الحزن المتصل صادق ولكن نفوس الناس لا تطيق له احتمالاً . فلا أقل من أن نلم به . وتشرف عليه . وتصيب منه قليلاً يصلح من أمرها . ويعطيها من هذا النسيان الذى هى مننية إليه إن كانت حياتها صفواً خالصاً . وهل إلى الصفر الحاصل من سبيل ؟! « [ص ٧٧] .

ويمثل هذا التبرير الجديد بداية نعمة جديدة فى الحوار الخيالى بين الراوى وأبى العلاء ، بل يحنى الحوار بحلول المصالحة والتوسط ، ليحل محله الاستماع إلى صوت أبى العلاء . وعندئذ يدخل با الراوى إلى حجرة أبى العلاء ، ولكن على نحو مغاير للكيفية التى أدخلنا بها - من قبل - إلى دار أبى العلاء :

وأدخلت على الشيخ إلى حجرة واسعة بعيدة الأرجاء . قد جلس هو و صدرها على حصر . لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الحدة . وبين يديه نفر يكتبون . وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون . يسمعون ويعجبون . ولكهم لا يقبضون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحباً حزينا قد ألقيت عليه مسحة من كآبة . ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتاً ممتلئاً . بمازج حزنه شىء من الرضا والأمن . وشىء آخر لا يكاد يحس كأنه يمثل غبطة هائلة . وابتهاجا متواضعاً بما أتبع للشيخ من فوز . وكان يملى هذه الأبيات .

يدلّ على فضل المات وكونه إراحة جسم أن مسلكه صعبُ
ألم تر أن المجد تلقاك دونه شدائد من أمثالها وجب الرعبُ
إذا افترت أجزاءنا حط ثقلنا ونحمل عبثاً حين يلتئم الشعب
[ص ٩١]

ومن السهل أن نلاحظ غياب التوتر فى هذا السياق ، وأن الصورة المتخيلة لأبى العلاء ليست هى الصورة المتخيلة لذلك الآخر الذى يطلق على الدنيا «أم دفر» ، بل صورة القرين الحكيم الذى يفلسف الأشياء ، ويلقى خلاصة حكمته فى ذلك الصوت «الشاحب المشرق والحزون المبهج» . ويحدثنا الراوى - بعد هذه الصورة المتصالحة لصوت يتجاوز فيه التقيضان - عن الأمور الثلاثة التى لفتته فى أبيات أبى العلاء ، وماتنطوى عليه الأبيات من

اثتلاف غريب بين إنتاج العقل الفلسفي وإنتاج الخيال الشعري ، متلما يحدثنا عن المعاني الى « لانكاد ندنو منها حتى تلقاها نفوسنا هاشة لها مسريحة إليها » ، وعن الألفاظ الى « ترضى الذوق » ، وعن الأسلوب الذي يصور جهدا محببا إلى النفس مشيرا لعطفها وإعجابها . ومايكشفه هذا كله عن شخصية أبي العلاء الذي « كان خفيف الروح ، حلو الشائل ، رضى النفس ، سمح الطبع ، يصدر عنه الشعر المتكلف الذي يستسجج من غيره . فإذا نحن نلقاه باسمين له مسريحين إليه » [ص ٩٩] .

وعلى هذا النحو يمضى كتاب « مع أبي العلاء فى سجنه » . قد يتوقف القص الخيالى لنواجه شرحا لبعض الأبيات ، أو تفصيلا لبعض الحصائص ، وقد يتجاوز الشرح للزوميات إلى الفصول والغايات ، وقد يتجاوز الشرح مع نر بعض المعلومات التاريخية ، أو الاجهاد فى تقديم تفسير لبعض الظواهر . ولكن ذلك كله لا يقضى على الطابع القصى للكتاب بل يرفده ويدعمه ، ويعمل الناقد التاريخى فى خدمة الناقد الأديب غير مرة . وينسحب الأول ليرك السيطرة للثانى ، فنسمع أحكاما من قبيل : « إن الزوميات ليست نتيجة العمل وإنما هى نتيجة الفراغ ، وليست نتيجة الجهد والكد وإنما هى نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ ونتيجة جد جر إليه اللعب » [ص ١٠١] .

ولاينتهى انطلاق القص الخيالى إلا فى لحظة وداع ، يتوحد فيها الناقد المتخيل وشاعره المتخيل ، ليهمس الأول إلى الثانى بقوله الدال :

« ما عرف شيئا من الأشياء احب إلى وائر عندى من التحدث إليك . والاسماع منك والحديث عنك . ولكى مضطر الآن إلى ان اردعك راغما . فقد تقدم الليل . وإذا أشرفت شمس الغد فلا بد من الرحلة إلى باريس . وانت لاتعرف ما باريس وماؤها كانت قادرة على ان تصرفك عن حزنك وتشاؤمك اما انا فإن باريس تصرفنى عن الحزن والتشاؤم ... وهى على كل حال تزعجنى عن سجنك الذى كنت اود لو اطيل المقام فيه » [ص ١٥٧]

٤ - التمثيل الكنائى للنقد :

وليس من الضرورى أن يتوقف القص الخيالى عند شاعر واحد كأبى العلاء . إن هذا القص يمتد ، عند طه حسين ، فيصل بين مجموعة متباينة من الشعراء ، فى مرحلة زمنية

واحدة ، أو مراحل زمنية متقاربة . ولكنه الوصل الذى لا يكشف عن الأعمال الأدبية لهؤلاء الشعراء ، وإنما يوحد بين المعطيات للأعمال والشعراء ، على أساس من العلاقة المتميزة التى تنشأ بين هذه المعطيات وبين ذات الناقد ، فى موقف من مواقف التوتر الحاد . وأعنى موقعنا تعانى فيه الذات أزمة فى علاقتها بالآخرين ، فى الحاضر الذى تعيش فيه ، وليس الماضى الذى تخلفت فيه الأعمال ، وفى الزمان النفسى للأننا وليس الزمان التاريخى للشعراء . ولذلك يسقط الفاصل الزمنى الذى يميز بين ماضى الأعمال الأدبية والحاضر الذاتى للناقد ، وتتلشى حواجز المكان ، ليسقط عالم الناقد على عالم الأعمال الأدبية المستقلة . لتغدو الأعمال – بدورها – عناصر تمثيلية مكونة للقصة الخيالى للناقد .

ويصبح هذا القصة الخيالى للنقد تمثيلا كئيبا ، عندما تنطوى الأزمة التى يعانىها الناقد على أبعاد إشكالية ، ذات طبيعة سياسية أو اجتماعية أو ديبية . وأعنى بالتمثيل الكئيب – فى هذا المجال – شيئا أقرب إلى الأليجورى allegory بوصفه خاصية بنائية فى الأدب .

ويوجد التمثيل الكئيب – فى الأدب – عندما تشير أحداث القصة ، على نحو مستمر ، مترامن ، إلى بنية أخرى من الأحداث التاريخية ، أو الأفكار الأخلاقية ، أو الفلسفية . وأبسط صورته أن تقول الكلمات شيئا ، وتعنى شيئا آخر وراءه . ولكن بقدر ما ينطوى التمثيل الكئيب على غاية تعليمية – صريحة أو ضمنية – ينطوى على فرار من المباشرة التى قد تصطدم بعوائق سياسية أو دينية أو اجتماعية . ولذلك تبدو البنية السطحية للتمثيل ، رغم جاذبيتها الظاهرة ، وكأنها تلح على لفت الانتباه إلى بنيتها التحتية المحددة ، فلا تكتمل دلالة الأولى إلا باعتبارها دليلا على الثانية ، ولا يغدو المعنى الأول للبنية السطحية مفهوما إلا باقترانه بالمعنى الثانى ، الذى هو لازمه وأصل دلالته (٢٨) .

ويتحول القصة الخيالى للنقد إلى تمثيل كئيب – بهذا المعنى – أو بشكل قريب منه – عندما يوظف طه حسين الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها . فى صياغة موقف خاص من أزمة محددة ، بحيث تشير بنية القصة الخيالى ، على نحو متكرر مترامن . إلى بنية أخرى مرتبطة بأحداث تاريخية بعينها ، ومرتبطة بأفكار متميزة ، لها دلالتها الكاشنة ومغزاها المهم ، بالقياس إلى الناقد نفسه . وليس بالقياس إلى الأعمال الأدبية التى يتحدث عنها .

والمثال اللافت الذى يستحق وقفة متأنية على هذا التمثيل الكئيب هو « احاديث

الأربعاء» تلك التي تدور ، محديدا ، حول الشعر الجاهلي . والتي نترت في جريدة «الجهاد» (٣٠ يناير - ٢٢ مايو ١٩٣٥) وأصبحت القسم الأول من الجزء الأول لكتاب «حديث الأربعاء» في شكله الأخير^(٢٩) .

إن هذه «الأحاديث» تصاغ ، منذ البداية حتى النهاية ، في قالب حوار يدور بين شخصيتين خياليتين . كأهـما البطل والبطل النقيض في القص . أما البطل فتمثله شخصية دأرس الشعر العربي القديم - وأفترض أنه ممثـل مباشر لظه حسين نفسه - الذي يبدو ، منذ اللحظة الأولى . محبا لهذا الشعر ، مدافعا عنه ، ويظل حتى اللحظة الأخيرة ، من حيث الظاهر على الأقل . واثقا كل الثقة بما يؤمن به ، منتصرا في كل الأحوال . أما البطل النقيض فهو ممثـل آخر ، من حيث الظاهر على الأقل ، لنوع من المثقفين المحدثين . ويبدو هذا المثقف المحدث . منذ اللحظة الأولى ، قارئا ممتازا لإنتاج الغرب وليس لإنتاج الشرق . معجبا متحمسا لأدب الحاضر الغربي ، نافرا كارها لأدب الماضي العربي ؛ فهو يقرأ آثار الشعراء الإنجليز والفرنسيين والألمان ، يفهم ما يقرأ ، ويجد فيه لذة ، ولكنه ينهر من الشعر العربي القديم . لا يصبر على المضي في حدائقه المهملة ، ويجد العناء في مطالعة صفحة أو صفحات من شروحه القديمة ، فينهي الأمر به إلى الزورار عن هذا الشعر ، بل الجزم بأنه شعر لا ياسب العصر ، ولا يصلح للحياة الحديثة المعقدة ، ولا ينطوي على متاع عقلي أو لذة روحية .

وَتَقْصُ «الأحاديث» كلها من منظور البطل الذي يتحول إلى راوٍ يقص علينا - بضمير المتكلم - أطراف الحوار المتقلب بيه وبين البطل النقيض . ويمضي الحوار ، كما يمضي الحوار في مسرحية . ولكنه يزدوج مع لون من السرد القصصي ، يكشف عن طبائع الشخصيات ، ومهاد الأحداث ، والتفاعل بينها عبر الزمن الخاص بالأحاديث ، بل نمضي الأحداث التي يقصها البطل الراوي كما نمضي أحداث الحكبة التقليدية : مهاده يتجلى في مجموعة من الحصال المتعارضة ، تكشف عن لحظة البداية في تصاعد اللقاء ، ليبدأ الحوار بين البطل ونقيضه ، من لحظة خلاف حادة ، يحتاج معها البطل النقيض في نفوره من الشعر القديم ، فيتحدث «في صوت حازم ، ولهجة حادة ، وحاسة تبلغ العنف ، ونشاط لم يقتصر على نفسه المفكرة العاقلة ، وإنما تجاوزها إلى جسمه أيضا ، فكان كثير الاضطراب والحركة : يقوم ويعقد ، ويتلفت إلى يمين وإلى شمال ، ويحرك يديه وذراعيه حركات عنيفة مختلفة ، كأنه كان خطيبا

يريد أن يقهر الجماهير» [ص ١٠ - ١١]. ونواجه - في مقابل هذا التوتر - هدوء البطل الراوى ، من حيث الظاهر على الأقل ، وتعقله وحكمته ، وقدرته الدائمة على الاستشهاد المقنع ، والحجاج المفعم . ولاغرابة في ذلك فالبطل الراوى جمع الثقافة المعاصرة إلى القديمة ، وقادر على تذوق شكسبير بنفس الدرجة التي يتذوق بها شعر لبيد . ولدى هذا الراوى ، فضلا عن ذلك ، الحججة التي ترفع الشعر العربي القديم إلى آفاق المثل العليا للإنسانية .

وينتهي الحوار الأول بالاتفاق بين البطلين على قراءة الشعر الجاهلي معا ، على أن يكون البطل الراوى رائدا يرود الطريق أمام البطل النقيض . وتبدأ القراءة الأولى بساعة مع شاعر جاهلي ، تمتد إلى ساعات ، يصبح معها البطل النقيض مؤهلا للسير في دروب الحديقة المهملة لهذا الشعر ، ومن ثم التخلي عن نفوره . ويمضي البطلان ساعات أخرى كثيرة ، منها ثلاث ساعات لكل من لبيد وزهير ، وساعتان لكل من طرفة والحطيئة ، وساعة لكل من كعب بن زهير ، وعندرة ، وسويد بن أبي كاهل ، والمثقب العبدى ؛ فتجمع الساعات بين نماذج مختلفة من الشعراء ، وقصائد متباينة في الأساليب .

ويتطور الحوار بين البطلين تدريجيا ، سريعا حيناً ومزاجياً أحياناً ، بل يتحول الحوار فيصبح - في بعض الأحيان - مجوى يتفرد فيها الراوى بالحديث ، حتى يصل إلى ما يشبه الذروة الأولى التي يتحول معها البطل النقيض ، ليتغير موقفه فيصبح محبا للشعر القديم ، مؤمنا أن هذا الشعر لا يزال قادرا على تغذية العقول والقلوب ، وأنه - من ثم - عون لنا على فهم أنفسنا ؛ فالتجديد ليس إماتة القديم ، بل إحياء الصالح منه لدعم الحاضر . وكلما مضت الساعات أذعن البطل النقيض كل الإذعان لآراء البطل الراوى . بل صار أكرمه حماسا لهذا الشعر . وبقدر ما ينقلب موقف هذا البطل النقيض . يتولى زمام الحديث ، خصوصا في المواقف الإشكالية .

وتتجلى درامية الحوار في العلاقة بين شخصيى البطلين . عندما يصل التوتر بينهما إلى ما يشبه نقطة الكشف . بمعناها المألوف في القصة . وعند هذه النقطة نسمع حوارا يذكرنا ، بمعنى من المعاني فحسب . بمسرح بيراندللو ، وأسمى «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» .

ولكنه . عند طه حسين ، حوار بين البطل الراوى وشخصية البطل النقيض ، ذلك الذى يتكشف عن شخصية اخرعها البطل الراوى ، ومع ذلك يحاول هذه الشخصية المحرعة التمرد على خالقها . لقد غضب البطل النقيض لأن البطل الراوى دأب على أن يظهره على حظ كبير من الإهمال والقصور ، فقرر الزهد فى الأحاديث ، وأعلن الانسحاب منها ، مالم يغير البطل الراوى من عادته فى السخرية منه ، والمهوين من شأنه . وعندئذ يصفه البطل الراوى بالغرور قائلا :

« تريد ان تاخذ على العهود . وتملى على الشروط . وأنت تعلم حق العلم أنك مدين لهذه الاحاديث بالوجود . وانك ماكنت لتشهد الحياة . او لتشهدك الحياة . لو لم اخبرك اخراعا . وأبتكرك ابتكارا . وامنعك من الحياة والحركة ماعمكنك من ان مجادل ومحاور . وتلقى السؤال . وتنتظر الجواب . وإلا فحدثى من انت ؟ ومى كنت ؟ وكيف تستطيع إذا قطعنا هذه الاحاديث ؟ » [ص ٦٧] .

فيجيبه البطل النقيض :

« لست اول من نجى على منشته وتمرد على موجدته . ولم يكن لى بد من هذا التجنى والتمرد ... وماظن انك تجهل ان جماعة غير قليلة من امثالك من الكتاب مخلوقون الاشخاص فى القصص والاحاديث خلقا . هم يلقون مهم شططا . والحط ان تظن انى لا اوجد إلا بك . وانك تستطيع ان تستمعى على مى شئت . لما دمت قد انشأتى ياسيدى فلا بد ان عتملى كما انا . ولا بد ان تدعن لبعض ما اريد . إن لم تدعن لكل ما اريد » [ص ٦٧ - ٦٨] .

وأحسب أن الإشارة واضحة - فى هذا السياق - إلى بيراندلو بشخصياته التى يبحث عن مؤلف ، وقد تتجاوزها لتؤكد تصور الناقد القاص للعلاقة الإبداعية بين الأديب الخالق وشخصياته المخلوقة . ولكن المؤكد أن هذه الإشارة ترتبط بسياقها الخاص ، وأعلى هذا التوتر المتميز الذى يتصاعد فيه الخلاف بين البطل الراوى والبطل النقيض . إن الخلاف ، فى هذا السياق ، يغدو سبيلا إلى الكشف عن كلتا الشخصيتين ، ويتوجه ، فى حومة المواجهة ، إلى تعرية موقف متوتر يعانىه البطل الراوى . ويقدر مايكشف البطل النقيض عن جوانب هذا الموقف ، عندما يواجه البطل الراوى بصفاته الأساسية ، يكشف الحوار المتوتر كله عن دلالة مركزية ، تنسرب فى السياقات المتباينة للأحاديث كلها ، فيبدو الشعر الجاهلى ، أو القديم ،

موضوع الأحاديث ، من منظور مغاير لما يتبدى به في ظاهر الأمر .

وتبدو أحاديث البطل الراوى - من هذا المنظور المغاير - وحواره مع البطل النقيض ، والكيفية التي ينظر بها إلى الشعر القديم موضوع هذه الأحاديث ، والقرار المردد المتكرر في التغنى بأبيات هذا الشعر ، والتكليف المتميز للمعاني المؤداة في تفسير أبياته ، والعلاقة المتكررة الرجوع التي تأخذ شكل نمط متكرر بين البطل الراوى والشعراء الجاهليين ، يبدو ذلك كله مفضيا إلى بعد آخر ، يكمن تحت السطح الظاهر للحديث بين هذين البطلين ، ويحركه تماثلًا يحركها .

وإذا تجاوزنا البعد السطحي للحديث إلى بعده التحتي أدركنا أننا إزاء ما يشبه أن يكون بنية ، تتحرك عناصرها التكوينية في علاقات تتجاوزها أطراف ثلاثة ، هي . البطل الراوى . والبطل النقيض ، والشعر الجاهلي . قد يبدو البطل النقيض - للوهلة الأولى - في علاقة تعارض بسيط مع البطل الراوى ، حول موضوع الشعر الجاهلي . أو يبدو الشعر الجاهلي وكأنه مجرد موضوع للحديث ، ولكن التأمل في المستويات المتشابكة لهذه الأطراف يكشف عن علاقات تحتية تصل بينها جميعا ، باعتبارها عناصر فاعلة في أداء دلالة مرتبطة ببنية تمثيلية كناية متميز .

وبقدر ما تكشف المستويات المتعددة للعلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض عن أزمة يعانها البطل الأول ، وعن دور مهم يلعبه البطل الثاني ، في الكشف عن هذه الأزمة وتجاوزها ، تكشف المستويات المتعددة للشعر الجاهلي ، في الحديث كله ، عن هذه الأزمة . مثلما تكشف عن دور آخر مهم يلعبه الشعر الجاهلي في صياغة هذه الأزمة من ناحية . وفي توجيه العلاقة المتداخلة بين البطل الراوى والبطل النقيض من ناحية أخرى .

ومن السهل أن نلاحظ أن البطل الراوى ، حتى على مستوى السطح من الحديث . يعانى أزمة ، أو على الأقل يخرج من أزمة ، لايزال يعانى بقايا مرارتها . وتتكشف هذه الأزمة ، حتى على مستوى السطح من الأحاديث . في تكرار نمط دال من « الخواطر الشاحبة الحزينة » ، ينسرب في سياقات الأحاديث ، ويتفرع في اتجاهات كثيرة . ليعود - دائما - إلى ما يشبه أن يكون محورا ثابتا ، وأعنى محورا تغدو معه العودة إلى الماضي الذي يمثله الشعر الجاهلي وكأنها تجاوز للحاضر عن طريق نفيه بنقيضه الماضي . أو - على الأقل - مواجهة لبعض مافي

الخاصر بنقيض أفضل منه . ويبدو التضاد اللافت بين الماضي والحاضر . من منظور هذا المحور الثالث . وكأنه وجه آخر للتضاد اللافت بين البطل الراوى والآخريين .

ولذلك يبدو الماضي الذى يمثله الشعر الجاهلى . من منظور التضاد الأول . ماضيا «جميلا» . يطوى على «الاطمئنان» . و«العزاء» . و«الحنان» . العودة إليه عودة إلى «هدوء» مفتقد . والاقتراب منه اقتراب من «عواطف جميلة حلوة» . تثير فى النفس «شوقا حلوا» . و«حزنا هادئا» . قد يثير هذا الماضي «الجميل» كثيرا من «الخواطر الشاحبة الحزبية» . ولكنها خواطر تثير «لذات شاحبة» ، تنزل على النفس «كما تنزل السكينة» . ولذلك يبدو كل شىء - فى هذا الماضي - محببا إلى النفس ، وكأنه وسيلة لتجاوز الحاضر ، والسمو على مافيه . وارتحال إلى عالم آخر ، يتيح للبطل الراوى التماسك ، واستعادة القدرة على مواجهة الآخريين ، فى الحاضر .

ويقدر ماتبدو العلاقة بين البطل الراوى والآخريين ، من منظور التضاد الثانى ، علاقة تعارض حاد ، تنعكس هذه العلاقة الحاضرة ، بنفس القدر ، على العلاقة القديمة ، بين الشعراء المتحدث عنهم وبين مجتمعاتهم ، بما فيه من أعداء وأصدقاء ، وبما فيه من أقارب وصاحبات . ويبدو توتر العلاقة بين الشعراء الجاهليين وبين الآخريين ، فى الماضي ، وكأنه تمثيل رمزى لتوتر العلاقة بين البطل الراوى وبين الآخريين ، فى الحاضر . ولذلك يظهر الشعراء الجاهليون ، من خلال عيني المحب ، ويتحركون فى عالم من التعاطف الخالص ، دون أن يُوجّه إلى أى منهم غمز فى معنى ، أو قدح فى قصيدة ، بل يترجع صوتهم كالصدى الجميل ، يتردد عبر القرون ، «فيه عظمة تأتيه من هذا القدم» [ص ١٦٥] ، وفيه «مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة ، ولكل قلب ذكى ، ولكل خلق نقي» [ص ١٥٢] . إن هؤلاء الشعراء القدماء يؤدون ، فى سياق الأحاديث ، دورا يتصل بهذه «السكينة التى تمنح الراحة» ، مثلا يتصل بهؤلاء الأشخاص الخياليين الذين «قد يكونون أعظم أثرا وأشد سلطانا على حياة الأحياء من الأشخاص الذين يستمتعون بالحياة الواقعة» [ص ٦٨] .

وعندما نضم العلاقة بين الماضي والحاضر إلى العلاقة بين الراوى والآخريين ، يبدو تعارض العلاقة بين البطل الراوى والبطل النقيض تعارضا دالاً فى تحوله ، الذى يتذبذب بين نقيضى العلاقة التى تصل بين الماضي والحاضر وتفصل بين الراوى والآخريين . ولذلك تصل

بداية الأحاديث بين البطل النقيض وبين الآخرين ، باعتباره بعض الحاضر المرفوض ، وأعلى البعض الذى يمثل سوء فهم الآخرين للحضارة الحديثة من ناحية ، والتعجل فى إصدار الحكم ، وسوء الظن والالتهام ، من ناحية ثانية . ولكن ينقلب هذا الموقف ، فى تحولات الأحاديث ، ليصبح البطل النقيض نصيراً للشعر القديم ، فيغدو أقرب إلى البطل الراوى . وعندئذ يتحدث البطل النقيض ، بدل البطل الراوى ، عن الخطيئة الذى ينطوى تقديره والتعاطف معه على صدمة للآخرين فى الحاضر ، متلما يتحدث هذا البطل النقيض عن شخصية واحد من ألد خصوم البطل الراوى ، فى الحاضر الذى يعيش فيه ، وليس الماضى الذى يعيش فيه الشعراء الجاهليون .

ويتحول البطل النقيض ، لذلك ، إلى مايشبه أن يكون قناعاً ومرآة لشخصية البطل الراوى . يؤدي دوره كقناع عندما يتحول إلى وسيط . يوصل صوت البطل الراوى على نحو غير مباشر ، تعقيد المراوغة المحاذية فيه على ماقد يترتب على الصوت المباشر من مشاكل ، أو تبعات . ويؤدي دوره كمرآة عندما يتحول إلى وسيط مغاير ، يتيح للبطل لحظة - أو لحظات - وعى كاشف . يصبح فيها الوعى نفسه ذاتاً وموضوعاً فى آن ، فتجتلى ذات البطل الراوى فى هذه المرآة صفاتها ، سالبها وموجبها ، وتتأمل فيها أزماتها مع الآخرين ، على مستوى الحاضر الذى يغدو ماضياً ، وعلى مستوى الماضى الذى يغدو حاضراً .

وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يؤكد البطل النقيض ، فى لحظة التوتر ، تشابهه مع البطل الراوى . يؤكد له ذلك عندما يذكره بقول الشاعر : [ص ٨١]

عن المرء لاتسأل وسل عن قرينه فكل قرين بالمقارن يقتدى

ويؤكد له ذلك عندما يقول له ، على نحو أكثر مباشرة :

« مابالك تأبى على مانت غارق فيه إلى أذنيك . ومابالك تنكر مى مانعرفه عن نفسك ! كلا ياسيدى ! ... فقد تزعم أنك أوجدتى لىنبغى إذن أن أكون صورة صادقة لك وأثرا دالا عليك . ومحتصرا يتمثل فيه كل ما يظهر أو نحو فيك من عيب » [ص ٦٧ - ٦٨] .

وبقدر مايتحد البطل النقيض بالبطل الراوى فى الدور الأول - القناع - ينفصل عنه فى الدور الثانى - المرآة . وإذا كان يتيح له - فى الدور الأول - أن يهاجم الآخرين هجوم

المراوعة المجازية . فإنه يتيح له - في الدور الثاني - أن يعي أزمته ، عندما يتحول وعيه من خلال المرأة إلى ذات وموضوع ، ولكن يظل البطل النقيض منظويا ، في الدورين معا ، على صفات سالبة وأخرى موجبة فيمثل - في جانب السلب منه - سوء فهم الآخرين ، وتعجلهم وظلمهم من ناحية . ويمثل الوجه السالب للبطل الراوى في عيني الآخرين من ناحية ثانية ، مثلا يمثل الصورة السالبة لهذا البطل من خلال وعيه نفسه من ناحية ثالثة . ويمثل هذا البطل النقيض - في جانب الإيجاب منه - قدرة البطل الراوى على تجاوز داته ، واكتشاف هذه الذات في مرآة وعي ، تحاول الذات فيه أن تتجاوز نفسها بنفسها ، لتقهر عزلتها ، وتنفي سالبها . فتؤكد موجبها .

ومن هذا المنظور يبدو موقف البطل الراوى من البطل النقيض ، في بدايته ، وكأنه موقف من الآخرين ، الذين يرفضونه ويتهمونهم بالشذوذ ، فيقول البطل الراوى للبطل النقيض :

هل عرفت منى إلا المحاورة والمداورة ... والحد في إثبات ماألف الناس أن ليس إلى اثباته سبيل . ونوى ما استيقن الناس أن ليس إلى نفيه سبيل ! وقد يقال إلى رجل شاذ في التفكير . شاذ في الحديث . شاذ في الفهم والحكم . فلم تريد أن تحولني عن هذا الشذوذ . وأن تجعلني رجلا مثلك . مستقيم المنطق . معتدل المزاج . أقر مايقره الناس . وأنكر ما يتكرون . أعلم مايعلمه الناس . وأجهل مايجهلون ؟ ... وإن كنت أنا أرى الشذوذ فيك وى أصحابك « [ص ٥٦] .

وعندما يقول البطل الراوى ذلك كله للبطل النقيض فإنه يصل بينه وبين هؤلاء الآخرين من أصحابه . ويقدر مايعلم البطل الراوى عن اختلافه عن هؤلاء الآخرين فإنه يرد الاتهام إليهم ، ليؤكد أنه - وحده - على الحق وأنهم على الباطل .

ولكن من هؤلاء الآخرون ؟ إنهم « الناس » الذين لا يحسنون الظن ، ولا يقولون احير ، ولا يكفون عن السعى والشااية . « الناس » الذين « يغرمهم الغرور ، وتفسدهم أعراض الدنيا ، فيؤثرون بها أنفسهم ... ويتكلفون في سبيلها ما لا ينبغي أن يتكلفه الرجل الكريم ، من ... نقص المروءة وإيذاء الإخوان » [ص ٧٣] . وإذا كان هذا البطل الراوى يتساءل : « وهل للوحش أمن إذا أقبل الناس ؟ » [ص ٢٦] . فإن نفس هذا البطل يؤكد : « لايسوءنى أن يظن الناس بي الظنون » مثلا يؤكد - بسبب هؤلاء الناس - أن أمور الحياة « تجرى ... على

الشر أكثر مما تجرى على الخير ، والناس إلى الإساءة أسرع منهم إلى الإحسان . فاصبر لما يقال فيك . وما يساق إليك . ولا تظهر الضعف فتطمع فيك من لا ينبغي أن يرقى لك « [ص ٦٦] .

وعندما يمضي الحوار بين البطل الراوى والبطل النقيض يتغير موقع البطل النقيض يقترب من البطل الراوى . فيكتشف له عن أزمته . مثلما يصبح مرآة تنكشف فيها عزلته واغترابه . وعدده يقول البطل النقيض لنظيره الراوى :

- « أنت صاحب صراع وخصام . بينك وبين الناس شؤون لا تنقضي تثبت لهم ويشنون لك . وتصبر عليهم ويصرون عليك . وتقول فيهم ويقولون فيك . » [ص ٦٦] .

- « خصلة أخرى لأحبا منك وأود لو تخلص منها ولو قليلا . وهي تعمذك للضعف . وقصدك إلى العسر . وازدراؤك أو انصرافك عن السهل الميسور . كأنك تؤمن لنفسك بقوة نادرة . لا ينبغي لها إلا أن تواجه المشكلات والمعضلات . والناس بعمدون هذا أحيانا . ويرون فيه شجاعة وجرأة وإقداما . ولكن أحافه عليك . وأشفق أن تصيبك بعض آثاره السيئة . فهو قد يصدر عن شجاعة وإقدام . ولكنه قد يصدر أيضا عن غرور وإسراف في الاعتداد بالنفس » [ص ٧٧ - ٧٨] .

- « أنت لاتصور الحوار أو لاتكاد تنصوره إلا أن يكون هذا الحوار خصومة بينك وبين من تحدثه . ولست أدري لم لا يحاور الناس بعضهم بعضا ؟ أو لم لا يجذث الناس بعضهم بعضا فيما يحبون وفيما يتفقون على إكباره والرضا عنه والإعجاب به ؟ ويخجل إلى أن هذا فن من الكلام لم يحسنه . لأنك نشأت محاصما . فغلب عليك حب الخصام . » [ص ٧٩ - ٨٠] .

- « أنت لاتب التيسر ولا الأناة ولا الهيو الهادئ المترف لما تأتي من الأمر . وإنما تدفع نفسك إلى ما تريد دفعا . وتهجم بها على ما ينبغي هجوما . لاتعهد الطريق [ص ٨١] .

وتبدو كل هذه الأقوال . في سياق الأحاديث . وكأنها مرآة تنعكس عليها خصال البطل الراوى . أعنى مرآة يتأمل فيها ذاته . ساليها وموجبها . في لحظة وعى حادة . تعاني فيها الأنا هذا الانقسام الحاد الذى يقع داخلها . وذلك الانقسام الحاد الذى يفصل بين عالمها

وعالم الآخرين . وأحسب أن هذا التأمل المنعكس للذات في مرآة وعيها هو الذى يجعل البطل النقيض - مرآة البطل الراوى - يهمس إليه بالنصح ، محاولا أن يقلل من حدة هذا الانقسام ، ومحاولا أن يخرج قرينه من عزلته التى يكرهها ، فيقول له :

- «ابسم للأيام وللناس . فلعل الأيام أن تبسم لك . ولعل الناس أن يلقوك بغير الحذر والحوف . وليكن بعض حديثك إلى الناس صلحا وأمنا وسلاما» [ص ٧٩] .
- «ولو أفى ملكت من أمرتك بعض الشيء . لقممت منك مقام المعلم . ولنفتحك بهذا التعليم . فجنبتك بعض ما تترط فيه من الشر . وأنتحت لك بعض ما تحتاج إليه من الراحة . وعلمتك أن الحياة ليست كلها جهدا ومشقة وعنفا وعسرا . وإعما فيها اللين والحفص . وفيها النعيم والبسر» [ص ٧٨] .
- «الحير أن تعلم هذا النوع من الحوار الهادئ» [ص ٧٩] .

إن «الأمن» و«السلام» و«الراحة» و«الحوار الهادئ الحلو» ، هى الأقاليم التى يفتقدها البطل الراوى فى علاقته بالآخرين . و«العزلة» التى يحبها ويبحث عنها هى التى تتيح له هذه الأقاليم ، أو - على الأقل - تمكنه من استعادة بعضها فى عالم الآخرين . ولكن بشرط أن تكون هذه العزلة قريبة ارتحال . فى الزمن النفسى والتاريخى معا ، إلى عالم مغاير . يجد فيه البطل الراوى أقاليمه المفقدة . والشعر الجاهلى - فى هذا السياق - هو العالم الذى يتيح هذه العزلة . ويسمح بهذه الأقاليم المفقدة ، فى الزمن الحاضر .

وليس الشعر الجاهلى ، فى هذا السياق ، الشعر الذى كان موضع الشك ودرية للريبة . وموضعا للنفي على مستوى الصحة التاريخية ، لمؤرخ عقلانى يجتبر صحة الوثائق ، فى كتاب «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) . أو «الأدب الجاهلى» (١٩٢٧) ، وإنما الشعر الجاهلى . فى هذا السياق ، شعر آخر ينطوى على الأقاليم المفقدة فى الحاضر ، وشعر آخر تتحول قصائده إلى تمثيلات لما يعانى منه البطل الراوى . وتبدو المفارقة قرينة هذين الوجهين المغايرين للشعر الجاهلى ، من منظورين مختلفين لناقد واحد ؛ أعنى الوجه الذى كان مصدر أزمة ، والوجه الذى يساعد على تجاوز أزمة . إن نفس الشعر الذى كان الشك فيه مصدر أزمة حادة (عام ١٩٢٦) ، والذى كان ينظر إليه بعينى مؤرخ يتوسل بالديكارتية ، مثلما يتوسل بمكتشفات البحث التاريخى فى الشعر اليونانى القديم . والذى كان درسه يقترن بنقض المسلمات السائدة .

بما فيها المسلمات الدينية نفسها ، يعود نفس الشعر ، في هذا السياق ، لتصبح النظرة إليه (عام ١٩٣٥) من خلال عيني المحب . وقلب الباحث عن مخرج من أزمة .

ولذلك تحتفي عقلانية الناقد التاريخي في السياق الجديد للشعر الجاهلي ، وينبئ الدرس الجامعي نفيًا متعمداً ، متكرراً^(٣٠) ، كما لو كان البطل الراوي والبطل النقيض ، تخصيصاً ، يعانى شيئاً بسبب هذه «الجامعة» ، وطريقتها في الدرس والتأمل والبحث . ويرفرف شعور ديني يقترن بهذه «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة التي تثيرها أحاديث الأولين» [ص ١١٦] .
مثلاً يقترن بهذه «المرأة الصافية التي تجلو لنا طرفاً من أخلاق النبي» ، لأننا قد «نشأنا ... على إكبار النبي والإيمان له» ، [ص ١٢٠] . ويتراجع الشك في الوثائق مستحيباً ، ليعود كى يلعب دوراً مراوغاً يتصل بالسخرية^(٣١) ، ويخلو المجال للحظات عاطفية ، يوحد التذوق فيها بين موضوع الأحاديث - الشعر الجاهلي - واللحظات التي يعانها البطل الراوي ، ليصبح الحديث ارتحالاً إلى عالم ينطوى على هذا الجمال الفني . الذي «يرد إلى النفوس أملاً بعد يأس ، وابتهاجا بعد اكتئاب ، ونشاطاً بعد فتور» [ص ١٤٧ - ١٤٨] .

ولذلك يقول البطل الراوي إن هذا الشعر الجاهلي قد يكون خشن الملمس ، غليظ اللفظ ، ولكن قصائده «تثير في نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة التي تخرجك عن طورك العادى ، ولا تبلغ بك الحزن الممض ، ولا اليأس المهلك ، ولا الأسى العميق ، وإنما تحيى في قلبك طائفة من الذكرى البعيدة التي طال عليها العهد ، فلم يبيلها ولم يفتها ولم يمحصها ، وإنما خفف من حدتها ، وجعلها خليقة أن تثير في النفس شوقاً حلواً ، وحرناً هادئاً لا لوعة محرقة» [ص ٨٢] . أما الاستماع إلى صوت الشاعر الجاهلي فهو استماع «بشركثيراً من الخواطر الشاحبة الحزينة ، التي لا تخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها» [ص ١٦٤] .

ولا يتحدث البطل الراوي ، في هذا السياق ، عن الشعر الجاهلي في ذاته ، كشعر متميز مستقل عن قارئه ، وإنما يتحدث عنه باعتباره شعراً يتجاوب مع ما يعاناه هو . إن «هذا الشعر القديم المسكين» [ص ١١] يتجاوب مع لحظات هذا البطل ، ليصبح «هذا الشعر الرقيق الخفيف» [ص ٥٠] ، أى الشعر الذى يرتبط بالهدوء والسكينة ، والراحة والسلام ؛ فهو «مؤنس في شىء من الدعة والحلاوة والإذعان المطمئن المحبب إلى النفس» [ص ٦٤] ، وهو يترجّع «في وداعة نفس ... تثير ... هذه الأشجان الهادئة الرقيقة» [ص ٨١ - ٨٢] . أما

قصائده التي تثير «حزنا هادئا» فتنتزل على نفسك «كما تنزل السكينة التي تمنحك الأمن والراحة والهدوء» [ص ٧٢]. ولذلك فإن «هذه الحركة الهادئة المطمئنة» [ص ١٠٨] في القصائد قرينية «العواطف الجميلة الحلوة الهادئة» [ص ١١٦] ، وقرينة «الأشجان الهادئة الرقيقة» [ص ٨٢] ، تلك التي تنعكس في تصوير الشعر «وهدوئه» [ص ٦٠] ، لتصبح الصفة «هادئ» [ص ٨٢] صفة أساسية ، دالة في تكرارها على بعض هذا الشعر ، الذي يتحرك ما فيه «في هدوء» [ص ٨٤] .

ويقابل «هدوء» الشعر الجاهلي ، في هذا السياق ، «صخب» العالم الذي يحاول البطل الراوي تجاوزه . وقد تكون أبيات هذا الشعر - فيما يقول هذا البطل - «بعيدة عن مألوفنا» لكن فيها - وهذا هو المهم - شعراً قويا غنيا ، خصبا ممتعا «خليقا أن يثير في نفوسنا عاطفة قلما تثيرها فيها خطوط حياتنا المتحضرة ، التي تشغلنا بالعاجل من الأمر ، والتي نتمننا من أن نعود إلى نفوسنا ، ونعكف عليها ، ونستخرج منها ، أو نتبين فيها ، عواطف الشوق والحب والحنان والحنين أيضا» [ص ١٨ - ١٩] . ويقدر ما يجعل التقابل الكامن - في النص - من «خطوب حياتنا المتحضرة» حاجزا صارما يعوق العودة إلى النفس . ويحجب عواطف الحب والرفق والحنان ، فيصم «حياتنا المتحضرة» بالخشونة والغلظ ، وكلاهما ينصرف - عادة - إلى الشعر الجاهلي ، يرفع هذا التقابل من عالم الشعر الجاهلي ، وينبئ عنه الصفات السالبة التي تنصرف اليه ، ليؤكد صفات موجبة ، قرينة «الدعة» و«الحنان» و«الأشجان الهادئة» و«الحزن الهادئ» ، وقرينة ما ينطوي عليه هذا الشعر من عودة إلى النفس ؛ أعنى العودة التي قد «تحيي في قلبك طائفة من الذكرى» [ص ٨٢] ، والذكرى التي تملأ القلب «حنانا وشوقا» [١٠٧] ، والذكرى التي يلوذ بها البطل - كالشاعر القديم - «ليتعزى بها عن الحزن ، ويستبق بها بعض الحنان» [ص ١٠٨] ولذلك ينطوي الشعر الجاهلي على «هذه البيئة الشعرية التي يخرج فيها الإنسان عن أطوار الحياة الواقعة المادية ، ويرتفع إلى جو آخر ، فيه عواطف الحنين والشوق ، والاستعداد للغناء أو الاستماع للغناء» [ص ٣٢] .

وعندما يصبح الشعر الجاهلي قرين هذا الحياة القديمة التي تعارض «الحياة المتحضرة» ، وعندما تصبح البيئة الشعرية لهذا الشعر قرينة «الخروج عن أطوار الحياة الواقعية المادية» ، فإن هذا الشعر يغدو قرين «السذاجة» ، التي تقابل - بدورها - تعقد «الحياة الواقعية المادية» ،

وما فيها من «خطوب» . و«نقص الساذج السير» [ص ٣٥] - في هذا السياق - قرين «الفخر الساذج» [ص ٤٤] و«الغزل الساذج» [ص ٩٩] و«التشبيبات الرائعة الساذجة» [ص ١٤١] والفلسفة التي «تمثل حياة ساذجة» [ص ٧٠] والمعاني البدوية «الساذجة كل الساذجة ، السيرة كل اليسر» [ص ١٠٠] . إنها - جميعا - تنطوي على «ساذجة حلوة» [ص ١٥٧] و«ساذجة رائعة» [ص ١٢٣] ، لا يستقيم بعضها للعقل الحديث ، ولكن هذا البعض - مع ذلك - «محبب إلى النفس» . [ص ١١٦] . وعندما يقول البطل الراوى : «أحب ساذجة الشاعر في تصويره وهذوته وبعده عن التكلف في عرضه» [ص ١٦٠] فإن قوله هذا يلفتنا إلى اقتران «الساذجة» و«الهدوء» ، من حيث هما علامة على عالم «برىء من كل تكلف ، حر من كل قيود» [ص ٨٥] ، يناقض عالم «الحياة الواقعة المادية» ، بكل ما فيها من «خطوب» و«تعقد» .

ولكن - مع ذلك كله - يبدو هذا العالم القديم ، «الساذج» «المهادئ» ، للشعر الجاهلى - في جانب آخر منه - وكأنه مرآة ينعكس عليها عالم «الحياة الواقعة المادية» ، ببعض ما فيها من «خطوب حياتنا المتحضرة» . ولنلاحظ - في هذا المستوى - أن البطل لا يتحدث عن كل الشعراء الجاهليين ، وإنما يتحدث عن مجموعة قليلة منهم فحسب . إنه يتحدث عن ثمانية شعراء تحديداً ، أكثرهم جاهليون خلّص ، وأقلهم مخضرمون لحقوا الإسلام . وبقدر ما يؤدى هذا الاختيار دورا دالا في السياق فإن زاوية التركيز ، داخل الاختيار نفسه ، تلعب دورا أوضح في الدلالة . إذ بقدر ما تركز هذه الزاوية على جانب «الحب» ، و«الحنان» ، و«الهدوء» ، و«الساذجة» ، تلفتنا - بفاعلية التضاد - إلى جانب مقابل ، كأنه الوجه الآخر لكل هذه الصفات . حيث تنطوى العلاقة بين هؤلاء الشعراء الثمانية والآخرين ، في مجتمعهم ، على صدع لافت ، قد تتفاوت درجات حدته من شاعر إلى آخر ، لكنه يظل موجوداً ملحا في دلالاته .

إن كل واحد من هؤلاء الشعراء يصطدم ، من زاوية مغايرة بالآخرين ، قد يكون الآخرون القبيلة التي تؤثر الحرب على السلم (كحالة زهير) ، أو القبيلة التي تؤثر «السيرة البغيضة» للأثرة على السيرة النقية للإيثار (كحالة طرفة) . وقد يكون هؤلاء الآخرون القبيلة التي يقف سادتها ضد عبيدها ، حين لا يرى بعض هؤلاء العبيد أى فارق يميز هؤلاء السادة

عنهم ، بل لعلهم يرونهم أدنى منهم (حالة عنتره) . وقد يقترن الآخرون بالضميم الذى يجب أن يُرْفَضَ (حالة لبيد) ، أو الوشاية والظلم الذى قد يفضى إلى السجن (حالة سويد) . أو يقترن الآخرون بكل ما يدفع الشاعر إلى الارتحال الدائم والقلق المقيم (حالة المثقب) . وقد يقترن هؤلاء الآخرون - فى النهاية - بعقيدة جديدة ، تحدث صدعا فى العالم المألوف للشاعر . وقد يفلح الشاعر فى رَأْب هذا الصدع أو تجاوزه (حالة كعب بن زهير) ، أو لا يفلح فى التجاوز ، فيظل ضائع الرشد فاقد المحور (حالة الحطيئة) . وقد يتمثل هؤلاء الآخرون فى فرد يصطدم به الشاعر ؛ هو الحبيبة (فى حالة لبيد ، وزهير ، وعنتره ، والمثقب) ، أو ابن العم العاق لحقوق القرابة وواجب الإيثار (فى حالة طرفه) ، أو هذا العدو الذى يتمنى موتا لم يُطْعَم (فى حالة سويد) . ولكن هذا الفرد يرتد إلى الجماعة فى النهاية ، فيرتد إلى الآخرين ، ليصبح الصدام بينه وبين الشاعر صداما مع الآخرين ، فى الماضى من ناحية ، وصورة تعكس صدام البطل الراوى مع الآخرين ، فى الحاضر من ناحية ثانية .

ولذلك يبدو طرفه الذى تحامته «العشيرة كلها» ، وأفرده إفراد «البعير المعبد» عنصرا موازيا ، يماثل الحطيئة الذى «هو وحيد ، أو كالوحيد» ، فى هذه البيئة العربية التى كان يحبا ويهاها ، ويتخذ لنفسه فيها آمالا عراضا» [ص ١٣٠] . لقد نظر الحطيئة حوله «فرأى كل شىء حوله قد تغير إلا نفسه ... فإذا هو غريب فى وطنه ، وخلج أو كاخلج فى داره ... فكان مهاجما من جميع نواحيه ، مضطرا إلى أن يدافع عن نفسه من جميع نواحيه أيضا ... وكان كل شىء يقوى فى نفسه سوء الظن بالناس وقبح الرأى فيهم» [ص ١٣١] .

إن «الناس» فى عالم الحطيئة ، فى هذا السياق ، لا يفترون من حيث الدلالة عن «الناس» فى عالم طرفه ؛ ذلك لأن «هذه السيرة التى يسيرها الناس المغرورون الذين تخلبهم الدنيا ، وتأسرهم أعراضها ، وتصرفهم عن الكرم والوفاء ، هذه السيرة المخزية التى يتورط فيها أكبر الناس فى كل عصر ، وفى كل بيئة ، والتى تفرض عليهم النفاق فرضا ، والتى تصغرهم فى نفوسهم وفى نفوس نظرائهم ، هذه السيرة هى التى أظمت طرفه ... شعره هذا الجميل» [ص ٧٣] . ومن المؤكد أن هؤلاء «الناس» كانوا وراء ألم عنتره . ذلك الألم الذى يكمن - رغم كل شىء - فى قوة عاطفته ورقة قلبه . صحيح أن عنتره «عزّ بعد ذلة ، وتحرر بعد رق» ، ولكنه «قد تألم فى طفولته وصباه ، واحتمل الأذى فى شبابه ، وأى أذى ! هذا الذل

الذى يداخل النفس ، ويختلط بها اختلاطاً ، فيصنف عواطفها تصفية ، ويلطف مزاجها تلطيفاً [ص ١٥٠] .

ومن اللافت أن نلاحظ أن الصدام بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين ، لاينتهى بواحد من الشعراء إلى الانكسار ، أو الخور ، بل على العكس ينتهى الصدام بتأكيد «الرجولة العربية الكاملة» ، بكل ما فيها من «قوة» ، وكل ما فيها من «عواطف مصفاة» . وإذا كان الألم يصهر نفوسهم ، فإنه يصهرها كما تصهر النار المعدن الآبي عليها ، فتخرج النفوس - كالمعدن - أشد صفاء وصلابة .

وتجمع «الرجولة» - في هذا السياق - بين الشعراء الخانية . قد تتفاوت درجاتها ، من حيث اقترابها أو ابتعادها عن «المثل الأعلى» الذى لا يكف طه حسين عن الحديث عنه ، ولكن تظل هذه «الرجولة» تصل بين عالم الشعراء ، مثلما تفصلهم عن عالم الآخرين . ولذلك توازى «الرجولة الكاملة» عند سويد «قوة النفس» عند المثقب . وبقدر ما تكشف رجولة الأول عن الرجل الشجاع «يصبر للعدو ، ويتحدها غير حافل به ولا آبه له» [ص ١٦٢] فإن قوة نفس الثانى ليست سوى القدرة التى تواجه «مكر الأقدار بالناس» ، الناس الأنخيار هذه المرة ، أولئك الذين «يتفنون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور ، ولكن الشركامن لهم ، يرصدهم حيناً ، ويسعى إليهم حيناً آخر ، وهم لا يدرون أينتهون إلى مايرون من خير ، أم يقعون فيما يريدهم من شر» [ص ١٧٠] . وبقدر ما تميز هذه «الرجولة» زهيراً عن قومه ، وهو «يصرفهم عما يكرهون ، وعما يكره لهم ، وعما يدفعون إليه بهذه الأحقاد التى لا تريد أن تخمد ، وهذه الحزازات التى لا تريد أن تنفضى» [ص ١٨٥] ، فإن هذه الرجولة هى التى تصل بين زهير ولييد ، لتفصل بين لييد والآخرين ، فتجعله «لا يقيم فى مكان يسام فيه الضيم ... فإن أقام فى مكان يسام فيه الضيم فهو لن يقبل الضيم ، ولكن سيأباه ويقاومه ، فإما أن يموت فى هذا الإباء وهذه المقاومة وإما أن يميت» [ص ٣٧] .

وتتبدى هذه «الرجولة» فى تجليات متعددة . تتجلى فى العلاقة بين الرجل والمرأة ، ليصبح «الرجل الذى يحسن الوصل ، حين يتاح له الوصل ، هو الرجل الذى يقدر على الهجر ، حين لا يكون من الهجر بد» [ص ٢٢] . وتتجلى هذه الرجولة فى العلاقة بالأعداء ، حين يصبر الرجل ذى «النفس الأبية» و«القلب الذكى» للعدو ويتحدها ، فليبق عداء العدو وكيد الكائدين ، دون أن يضعف أو يهون . وتتجلى هذه الرجولة فى الثبات للأيام و«كيد

الأقدار» ، مثلما تتبدى في إباء الضيم . وأحسب أن هذه الرجولة - أخيرا - هي التي تجعل الصداقة موازية للحب ، في علاقة يماثل فيها التعامل مع المحبوبة التعامل مع الصديق : ليتجاوب بيت لبيد :

فأقطع لبانة من تعرض وصله ولخير واصل خلة صرامها
مع بيت المثقب :

فإما أن تكون أحمى بحق فأعرف منك غنى من سميني
وإلا فاطرحني واتخذني عدوا أتسبيك وتسبيني

ومن الدال أن هذه «الرجولة» تنطوي على «القوة» و«الرقّة» في آن ، دون أن تنتهي «القوة» إلى «الغلظة» ، أو تنتهي «الرقّة» إلى «الضعف» . لذلك يظل لبيد «قوى النفس» ، شديد الأيد ، عظيم الحظ من الإرادة ... لا يستسلم للعاطفة ولا يخضع لسلطانها ... يحزن ولكن على ألا يفسده الحزن ، ويفرح ولكن على ألا يبطره الفرح» [ص ١٩] . ويبدو طرفه «ظريفا ، لبقا ، رشيقا خفيف الروح ، حازما مع ذلك كل الحزم ، واثقا بنفسه أشد الثقة ... شاعرا يواجه الاجتماعي أوضح الشعور وأقواه» [ص ٦١] . ويظل زهير يحمل «نفس الحكيم المطمئن الذي لا يزهيه فرح ولا حزن ، ولا تستخفه عاطفة مهما تكن» [ص ٨٣] . وليس الخطيئة - في هذا السياق - رغم كل معاناه «ضعيفا فاترا ولا رخوا» [ص ١٤٣] بل هو شبيه بسويد بن أبي كاهل الذي كان «قوى الحس جدا ، رقيق الشعور جدا» [ص ١٥٥] . ويظل كلاهما أشبه بعنزة والمثقب ، خصوصا حين يبدو الأول رقيقا «دون أن تنتهي به الرقّة إلى الضعف» ، شديدا «دون أن تنتهي الشدة به إلى العنف» [ص ١٥١] ، وحين يبدو الثاني «قوى النفس شديد الحزم ، يكاد ينتهي إلى شيء من الغلظة ، رقيق القلب مع ذلك يكاد يذوب رقّة ولينا» [ص ١٦٥ - ١٦٦] .

وإذا كانت هذه «الرجولة» هي مصدر الصدام الحاد بين هؤلاء الشعراء وبين الآخرين فإنها ، تحديدا ، تصل بين البطل الراوى وبينهم . ولذلك لا يبلغ البطل الراوى ذروة انفعاله إلا عند الأبيات التي تصور هذه الرجولة في صدامها مع الآخرين ، وتصور معاناة أصحابها وعذابهم ، فيختفي كل هدوء البطل الراوى ، ويتلاشى كل حذره وتعقله ، ويصبح «أفعل التفضيل» ومصاحباته اللغوية عنصراً أساسياً في تعليق هذا البطل أو تعقيبه .

وبقدر ماينفعل البطل الراوى - فى هذا السياق - بيت لبيد :

ترآك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها

الذى «يصور إباء الشاعر للضميم أروع تصوير وأبدعه» [ص ٣٧] فإنه يهتز كل الاهتزاز إزاء أبيات المثقب عن ناقتة :

إذا قت أرحلها بلبل تأوه آهة الرجل الحزين
تقول وقد درأت لها وضيبي أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حلّ وارتمال أما يبقى على ولا يقيني

التي يراها «من أروع ماقال الناس ، لا فى اللغة العربية وحدها ، بل فى غيرها من اللغات أيضا .» [ص ١٧٠] وبقدر مايهتز البطل الراوى بهذه الأبيات يهتز البطل النقيض - قناعه ومرآته - بالأبيات الأخرى التي تصور عذاب «الرجل الحر الكرم» عند الخطيئة . وهل نرى - فيما يقول هذا البطل - فى غير بيت الخطيئة :

جمعت يأسا مرىحا من نوالكم ولن ترى طاردا للحر كالياس

«أسر من هذا التعبير، وأدنى إلى الفهم ، وأحسن وقعا فى النفس ، وأبلغ تأثيرا فى القلب !» . إن «اليأس المريح» قرين ذلك المثل الذى يرسله الشاعر المتألم «مثلا صادقا خالدا على اختلاف الأزمنة وتباين الظروف» [ص ١٠١] . ولايختلف بيت الخطيئة - فى هذا السياق - عن بيت سويد :

كيف باستقرار حر شاحط ببلاد ليس فيها متسع

حيث تتجلى ذروة انفعال البطل الراوى فى تعقيبه التالى :

«نم ! كيف باستقرار حر شاحط ببلاد ليس فيها متسع . ولاسما حين يكثر من

حولك الأعداء . وتنتشر الخصومات . ويسمى بك الساعون . ويكيد لك

الكالدون» [ص ١٦٢] .

إن مثل هذه الأبيات تنفصل عن سياقها الأصيل انفصالا واضحا ، مما يعكّر كل التعكير على دعوى «الوحدة» التي نادى بها البطل الراوى ، والتي نسيها بمجرد أن فرغ من الشاعر الذى أثارها . ويتم التركيز على الأبيات المنفصلة تركيزا يتناسب مع تحولها إلى مرايا تمثيلية تعكس أزمة البطل الراوى ، لتغدو الأبيات وسيلة مراوغة فى الإشارة إلى هذه الأبيات

وبقدر ماتخفى وحدة الأبيات في قصائدها ، يخفى الماضي الذى تمثله القصائد نفسها ، لتشير الدلالة التمثيلية إلى الحاضر الذى يعاينه البطل الراوى .

و«الحاضر» - في هذا السياق - حاضر مؤلم ، يبعث على اليأس والنفور من الآخرين . إنه الحاضر الذى يطرد الحر ، كاليأس . والحاضر الذى يجعل الحر شاحطاً في بلاد ليس فيها متسع . والحاضر الذى لاتصلح الحياة فيه إلا مع الحل والارتحال ، وكأن كل الدهر - في هذا الحاضر - حل وارتحال لايقى ولايقى . وبقدر ما يبدو الماضي جميلاً إزاء هذا الحاضر ، وبقدر ما يبدو الشعراء الجاهليون مصدراً للعزاء ، يثير لذات شاحبة ، تزدوج فيه الرقة مع القدرة لتصنع مثلاً أعلى ، ينطوى على «الرجولة العربية الكاملة» ، يبدو الحاضر كرمها لا يثير سوى الرغبة فى الارتحال عنه . ويبدو الآخرون ثقبلى الوطأة ، لا يثيرون سوى الرغبة فى العزلة عنهم ، خصوصاً «حين يكثر من حولك الأعداء ، وتنتشر الحضومات ، ويسعى بك الساعون ، ويكيد لك الكائدون» .

وقد يستمد البطل الراوى بعض العزاء من هذه «الرجولة العربية الكاملة» ، وقد يخفف بعض ما عاناه الشعراء الجاهليون ، أو المخضرمون ، بعض ما يعاينه هذا البطل الراوى ، فيقول للبطل النقيض - مرآته ، وكأنه يقول لنفسه ، متعزياً :

«أى الناس أمن ألسنة الناس ! وأى الناس استوتق من أن الناس سيحسنون به
الظن . وسيقولون فيه الخير . وسيكفون عنه ألسنتهم وأقلامهم . وسيصدون عنه
سعايتهم ووشايتهم» [ص ٦٦] .

ولكن هذه الألسنة والأقلام ، وهذه السعاية والوشاية ، تظل ماثلة فى وعى البطل الراوى ، فتتجلى - فى النصوص - نفورا من الحاضر وإيثارا للماضى ، ولذلك يختم البطل الراوى حديثه عن لبيد بهذا الختام الدال ، حين يقول لصاحبه :

«اقرأ معى هذا الحديث الذى يرويه أبو الفرج . فهو أحسن ختام لحديثنا عن لبيد .
ولأبأس هنا برواية الإسناد . فقيمة الحديث فى إسناده .
قال أبو الفرج : حدثنا محمد بن جرير الطبرى قال : حدثنا أبو السائب سالم بن
جاندة قال : حدثنا وكيع بن هشام عن عروة عن أبيه عن عائشة أنها كانت تنشد
بيت لبيد :

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم وبقيت فى خلف كجلد الأجر

ثم تقول : رحم الله ليبدأ ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال عمرو :
رحم الله عائشة ! فكيف بها لو أدركت من نحن بين ظهرائهم ! قال هشام : رحم
الله أنى ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال أبو السائب . رحم الله
وكيفا ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم ! قال أبو جعفر : رحم الله أبا
السائب ! فكيف لو أدرك من نحن بين ظهرائهم . قال أبو الفرج الأصبهاني . ونحن
نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف .
قال صاحبي . وكذلك تمضي الأجيال لا يستقبل بعضها الحياة إلا أحب الماضي
وآثره . وكره الحاضر وضاق به . فرحم الله هؤلاء الناس جميعا ! فليت شعري !
ماذا كانوا يقولون لو عاشوا في هذه الأيام . ورأوا ما نحن فيه من خير قليل وشر
كثير . أكانوا ينشدون قول ليبيد .

ذهب الذين يعاش في أكنافهم وبقيت في خلف كجلد الأجر

أم كانوا يستقلون هذا البيت . ويرون أنه لا يبقى بوصف ما يجدون من الضيق كما
رأى أبو الفرج .

قلت : أما أنا ياسيدي . فراض على الجيل الذي أعيش فيه . ولعل لو خبرت أن
أعيش في الأجيال التي كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون لأثرت عصري . وجيل .
وبينى . ولقنمت بحظي من ذلك ولأنشدت قول ليبيد :

فأفنع بما قسم المليك فإنه قسم الخلائق بيننا علامها

[ص ٥٣ - ٥٤]

وعندما نقرأ - نحن - هذا الحوار ، تلفتنا الدلالة الكاشفة لبيت ليبيد ، من حيث
التضاد الحاد فيه بين الحاضر والماضي . إن الحاضر الكريه لا يقترن - في البيت والتعقيب
عليه - بجلد الأجر فحسب ، وبالقياس إلى ليبيد فحسب ، بل يغدو حاضرا مطلقا ،
بالقياس إلى كل العصور ، وبالقياس إلى كل من تحدثوا بعد ليبيد ، من عائشة - رحمها
الله ! - إلى البطل الراوي . ويغدو الماضي - بدوره ، في هذا السياق - ماضيا مطلقا ، أجمل
في كل الأحوال من الحاضر ، ولذلك تمضي الأجيال ، « لا يستقبل بعضها الحياة إلا أحب
الماضي وآثره ، وكره الحاضر وضاق به » .

قد يغدو الحاضر المطلق أشد وطأة بالقياس إلى البطل النقيض ، ليصبح حاضرا خاصا ،

لا يبي معه «جلد الأجر» بوصف «مانحن فيه من خير قليل وشر كثير». وقد يهون البطل الراوى من وطأة هذا الحاضر الخاص على البطل النقيض بأن يضع في مواجهة بيت لبيد القائم بينا آخر لنفس الشاعر ، أقل من البيت الأول وطأة ومرارة ، وأكثر منه إثارة للعزاء . ولكن التعارض بين البيتين لا يفتقر عن التعارض بين صوتى البطلين ؛ فما يقوله البطل النقيض ليس سوى ما يريد أن يقوله البطل الراوى فى آخر المطاف . إنه التعارض بين درجة الصوت الذى يصدر عن القناع ودرجة الصوت نفسه حين لا يصدر عن القناع . ولأن الصوت واحد ، ولأن الفارق بين البطل النقيض وبين البطل الراوى - فى هذا السياق - ليس سوى الفارق بين القناع ومن يخفى وراءه ، ينطوى التعارض بين درجتى الصوت على سخرية لافتة ؛ تقوى حدتها المفارقة بين «آثرت عصرى وجبلى وحظى» ، وهذه «الأجيال التى كان يعيش فيها هؤلاء الصالحون» . ويقدر ماتغذى هذه المفارقة حدة السخرية وتدعمها - والمفارقة هى أس السخرية المكين - فإن هذه المفارقة تؤكد المرارة الملازمة لتعقيب البطل الراوى ؛ لتصبح القناعة «بما قسم المليك» . أشد وطأة من الشكوى المباشرة .

وقد يحدث تبادل فى المواقع . فينطق البطل الراوى بالشكوى المرة ، وينطق البطل النقيض بالتعقيب المريح . ولكن النتيجة تظل واحدة فى الحالتين ، وتظل مراوغة الدلالة قرينة نفس المرارة التى تقترن بالحديث عن الحاضر . يحدث ذلك عندما يتحدث البطل النقيض إلى البطل الراوى عن بعض ما يخشاه عليه ، بسبب خصامه الدائم مع الآخرين ، من سأم الخليط وإبداء الصديق . ويدور بينهما الحوار التالى :

قال ...ألست ترى أنك ما تفتأ مشغوفاً بالحصومة . متعلقاً بأسبابها . مجذّ حيناً فتكون مرا . وتسخر حيناً فتكون لا ذعاً ! ألست ترى أنك خليق بأن تظهر لنا ناحية من نواحي نفسك لامرارة فيها وللذع ! فإن اتصال هذه الحثونة منك قد يؤذى الصديق . ويسمّ الخليط . وقد ينهى إلى عزلة تكرهها .

قلت سمع الله لك . وعفا الله عنك ! لما أعرف أنى أحب شيئاً أو أمتأه كما أحب أن يتاح لى حظ من العزلة . أرجع فيه إلى نفسى . وأستريح فيه من هذه الحياة الاجتماعية التى سئمت تكاليفها . وأذنى ألقاها .
قلت : فإنك لم تعش بعد ثمانين حولاً لتسام كما سمّ زهير .

قلت . وأين تقع تلك الخمانون التي عاشها زهير . هلأت نفسه سأمًا ومللا وضيقًا من عشرين سنة . أو عشرين سنين . أو خمس سنين . نعيشها نحن في هذه الأيام ! إن الناس يزعمون أن أعماهم تقصر بالقياس إلى أعمار القدماء . وقد يصح هذا في الحساب وعدد الأيام والشهور والسنين . ولكنه لن يصح في حقيقة الأمر . وقد كانت أيام القدماء فارغة بالقياس إلى أيامنا . وقد كانت أعوامهم لاتعد شيئًا بالقياس إلى أعوامنا . وأي شيء أسر من أن تقيس يوما من أيامنا في القاهرة إلى يوم من أيام ... أهل البادية في نجد أو في الحجاز . فترى أن ساعاتنا أيام . وأن أيامنا شهور . وأن أعوامنا عصور طوال بالقياس إلى أرملة أهل البادية . فإذا سمّ زهير لأنه عمّر ثمانين عاما . وإذا سمّ ليبد لأنه تجاوز المئة . فمن حقنا أن نسام حين نعيش أعواما قليلة تبلغ العشرة أو تزيد عليها .

قال . كلا ياسيدي ! فليس في حياتنا من الاطراد مثل ما في حياة أهل البادية . وتشابه الأوقات والأحداث . وطلوع الشمس عليك اليوم مثل ماطلعت به عليك أمس . وغروب الشمس عنك غدا مثل ماغرب به عنك اليوم هو الذي يغرى بك السأم ويبسط عليك سلطانه . فأما أن تستقبل اليوم بغير مااستقبلت به أمس . وأن يلقاك الليل بغير مالقىك به النهار ... فهذا خليق أن يتعبك ويضنيك لا أن يثير في نفسك سأمًا ومللا .

قلت . فهبى أخطأت الصواب في التعبير . ووضعت السأم مكان التغرب »

[ص ٧٩ - ٨٠] .

قد نقول إن البطل الراوى - في هذا الحوار - هو الذى ينطق الشكوى من الحاضر ، على عكس الحوار السابق ، وأن البطل النقيض هو الذى يتولى تخفيف الشكوى ، ولكن الدلالة واحدة في الحوارين . والنتيجة - في الحوار الأخير - هي ذلك « السأم » من الحاضر أو « التغرب » فيه ، ومن ثم يثار « العزلة » التي تريح « من هذه الحياة الاجتماعية » ، في الحاضر . وسواء كان البطل الراوى يقصد إلى « السأم » أو « التغرب » فالدلالة متقاربة ، ذلك لأن « السأم » قرين « العزلة » وعدم المشاركة . إن كليهما حالة تنطوى على وعى حاد بالتوحد . وفي هذا التوحد ينتفي التجاوب بين أنا البطل وذوات الآخرين ، فتطول أيامه القصيرة لتصبح الأيام عصورا ، يعانى فيها « السأم » ، وتثقل وطأة « السأم » عليه - بدورها - فتزيد من حدة عزلته عن الآخرين ، وتغربه عنهم وفيهم . وتتجاوب - في هذا التوحد - وطأة الأيام والسنين مع تكاليف الحياة الاجتماعية التي تؤود أثقالها ، ليصبح السأم قرين التغرب أو وجهه الآخر .

وبقدر ماتتجاوب - في هذا الحوار - دلالة بيت زهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا - لا أبالك - يسأم

مع دلالة بيت لبيد :

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس كيف لبيد

فإن « هذا الناس » في بيت لبيد تتجاوب - بدورها - مع « هذه الحياة الاجتماعية التي سئمت تكاليفها وأذنتى ألقاها » . أعنى التجاوب الذي يلعب فيه البيتان المحذوفان والمشار إليهما - على سبيل التضمين الجزئي - دورا فاعلا في إكمال دلالة ما يُضَمَّن منها ، داخل السياق الجديد في الحوار . ولذلك تتجاوب « هذا الناس » في بيت لبيد مع « تكاليف الحياة » في بيت زهير ، ليحدد تجاوبها وطأة « هذه الحياة الاجتماعية ... وتكاليفها » ، في عالم البطل الراوى ، من حيث علتها التي تتصل بالآخرين - « الناس » - أولئك الذين لا يكفون « ألسنتهم وأقلامهم » ، ولا يكفون « سعيهم ووشايتهم » ؛ إنه التجاوب الذي لا يجعل الزمن الشعري للماضي يحل في الزمن الفعلي للحاضر - في هذا السياق - فحسب ، ولكنه التجاوب الذي يجعل الزمن الأول وسيلة لتأمل الزمن الثاني ، ليبدو الزمن الأخير أشد وطأة من الزمن الأول ، تماما مثلما تبدو السوات أو الأعوام التي « نعيشها نحن في هذه الأيام ... في القاهرة ... عصورا طويلاً بالقياس إلى أزمنة أهل البادية ... في نجد أو في الحجاز » .

ومن المؤكد أن هذا التجاوب الذي أتحدث عنه لا تكتمل دلالته إلا بالتفاعل الكامل لكل سياقات الحوار بين البطل الراوى وقرينه - أو مرآته وقناعه - البطل النقيض . إن كل حوار يتفاعل مع الآخر ؛ يكشف عنه مثلما يتكشف به ، كما أن كل حوار يفضي إلى الشعر القديم . ليكشف عن هذا الشعر من منظور الحوار ، مثلما تكتمل دلالة الحوار بالشعر القديم . وبقدر ما يتم التجاوب بين الحوار والشعر ، تتكشف الأبعاد المتعددة للأزمة التي يعانيها البطل الراوى ، وتتحدد أبعاد دلالة « الناس » الذين يكمنون وراء هذه الأزمة في الحاضر .

ولكن هذه الأبعاد لا تأخذ طابعها الصدامي الحاد ، على مستوى الحاضر ، إلا على لسان البطل النقيض ، الذي يلعب دوره كوسيط لتجاوز الأزمة بوعيها - أو تلفظها - من خلال آخر ؛ ولذلك يتحدث البطل النقيض مباشرة عن الحاضر ، يشير إلى بعض أحداثه ،

ويتحدث عن بعض مشكلاته ، ويعرض ببعض شخصياته ، وقد يتجاوز التعريض إلى الهجاء- المباشر ، بينما لا يتحدث البطل الراوى عن هذا الحاضر إلا تلميحاً ، من وراء ستار الشعر ، أو من وراء قناع البطل النقيض .

وبقدر ما يكشف تعريض سريع يلقيه البطل النقيض ، عندما يقول :

« لقد صبرنا للظلم منذ أعوام » [ص ٢٩] .

عن البعد السياسى لأزمة البطل الراوى يتجاوب هذا التعريض مع مقاله البطل الراوى عن الأعوام التى تقاس بالعصور . ويتحول الشعراء « فى نجد أو فى الحجاز » ليصبحوا وسيلة للحديث عن خصوم سياسيين ، فى السنوات التى « نعيشها نحن فى هذا الأيام ... فى القاهرة » .

ولعنترة - فى هذا السياق - دلالة لافتة ؛ ذلك لأن عنترة - أولاً - هو الرجل الذى احتل الأذى الذى ألم « الطفولة والصبا والشباب » ، والذى الذى « يداخل النفس ويختلط بها اختلاطاً » . ومع ذلك فهذا الرجل - عنترة - تجاوز ألمه مثلاً انتصر على ذله ، فعز بعد ذلة وتحمر بعد رق . وعنترة - ثانياً - هو الفارس الذى تمرد على سادة عبس . لم يقبل ما فرضوه عليه من ذل . بل حوّل ألمه إلى قوة فرضت نفسها فى الفارس الذى انتصر . فرد الكرامة والحرية إلى قبيلته ؛ وفى الشاعر الذى أحب . فمال مالم ينله الأحرار . عندما لم يضعف أو يتدنّى فى علاقته بعبلة . وعنترة - ثالثاً - هو العبد الذى أراد له الآخرون الرّق ، ولكنه الحر الذى صنع حريته بنفسه . وحقق بإرادته « معنى الرجول العربية الكاملة » . وعنترة - رابعاً - هو الأسطورة التى تحوّل معها الفارس الشجاع المقدم إلى « مثل أعلى » ، ظل يغذى أحلام الأجيال جميعاً بالأمل . وظل يمنحها العزاء بسيرته . « كلما ألمت ملامة أو اذلهم خطب » [ص ١٤٦] . لهذا كله تنطوى معلقة عنترة - فيما يقول البطل الراوى - على « معنى الرجولة العربية الكاملة » ، فكثير جداً من أبيات هذه المعلقة - فيما يقول البطل الراوى - قد ظفر بحظ عظيم من « الامتلاء » حتى جرى مجرى الأمثال .

« وأى الناس لا يتمثل قوله

يبثك من شهد الواقعة أنى أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وأى الناس لا يتمثل قوله
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر للحرب دائرة على ابني ضمضم
وأى الناس لا يتمثل قوله
الشامى عرضى ولم أشتمسها والناذرين إذا لم ألقها دمي
وأى الناس لا يتمثل قوله
إن يفعلا فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم

كل هذه القصيدة . أو أكثر هذه القصيدة . بجري محرى المثل . وينشد على
اختلاف العصور والبيئات والظروف . فلا يمل إنشاده ولا تحس النفس نبؤا عنه
أو نفور منه . وإنما تحس كأنها تجرى فيه . وكان هذا الشعر مرآة صافية لكل نفس
كريمة . ولكل قلب ذكى . ولكل خلق نقي . (ص ١٥٢) .

إن الأبيات التي يتمثل بها البطل الراوى من عنتره لها دلالتها الهامة في الكشف عن
أزمته ، وأعنى الدلالة التي تجعل هذه الأبيات مرآة للبطل الراوى ، « كأنها تجرى فيه » ، وكأنه
ينعكس فيها . وليس من المصادفة أن يستخدم البطل الراوى تشبيه المرآة في هذا السياق .
ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ؛ ذلك لأن انتصار عنتره على خصومه القدماء يتجاوب
مع عالم البطل الراوى ، الذى يبدو - فى الحديث عن عنتره - وكأنه انتصر - بدوره - على
خصوم سياسيين . هؤلاء الخصوم المحدثون يكشفهم حوار البطل الراوى مع البطل النقيض .
عبر المفارقة التي تنطوى عليها السخرية .

ونلاحظ أن سيرة عنتره تنطوى - فى هذا السياق - على مفارقة لافتة . وإذا كان
« الشجاع المقدام » فيها يمثل عزاءً و« متلا أعلى » للنفوس التواقفة إلى الحرية والعدل . فيمثل
وجها آخر لكل من « يملأ قلوب خصومه فزعا ورعبا . ويغير من حوله كل شيء » . فإن
« الرجل الحر الكريم » - فى هذه السيرة - يتحول إلى نقيض . ينطوى مجرد ذكره على هجاء
حاد لكل من يتباعد عن صفات الرجولة من المحدثين . ويقدر ما يتحول عنتره المثل إلى عزاء
للشبيه ، يتحول عنتره النقيض إلى سخرية حادة من كل نقيض له . وفى إطار هذه السخرية
يمكن لعنتره أن يشير إلى نقيض له من الخصوم السياسيين . فى العصر الحديث ، « فى القاهرة »
و« فى هذه الأيام التي نعيشها » . على أساس من فاعلية التضاد من ناحية . وفاعلية التشابه فى

عدم تصديق السيرة الأسطورية من ناحية أخرى . وكان النقيض في عنتره الأول يذكر بالنقيض في عنتره الثاني ، وكان عدم التصديق الذى أحاط أفاعيل الأول يذكر بعدم التصديق الذى لا بد له أن يحيط بأفاعيل الثاني .

إن البطل الراوى ، من المنظور المراءوغ للسحرية . يشك في وجود عنتره ، ويلمح إلى أن العقل قد ينكر أفاعيل عنتره الحارقة كل الإنكار . ولكنه يقول لقرينه البطل النقيض :

«ومن يدري ! لعل مايرفضه العقل من أحاديث الأجيال الماضية أجدر أن يقبل . وأحرى أن يصدق . من هذه الأشياء التى يراها العقل حقائق ثابتة ... فهذه الحقائق الثابتة التى تحمل اليقين . أو مايشبه اليقين إلى الناس . كثيراً ما تحمل إليهم الحزن اللاذع واليأس الممض . وكثيراً ما تصرفهم عن الحيز صرغاً ... وتمحو من قلوبهم أثر ما كانوا يحرصون عليه من الثقة بالنفس . والاطمئنان إلى الناس »
[ص ١٤٥] .

ويقدر مايسخر البطل النقيض من شك البطل الراوى فإنه يلمح إلى « القسوة الساخرة » أو « السخرية القاسية » في عباراته . ولكن هذا البطل النقيض - بدوره - يمضى مع هذه « السخرية القاسية » ، ليتلاعب بها مع قرينه ، فيدور بينهما الحوار التالى :

قال : ولست أدرى ماذا تنكر من أمر عنتره ! وما الذى تشك فيه من أنبائه وأخباره ! لقد كان شجاعاً مقداماً . وأى غرابة في أن يكون رجل من الناس شجاعاً مقداماً . لقد كان يفعل الأفاعيل ويملأ قلوب خصومه فزعاً ورجياً . ويغير من حوله كل شيء . وأى غرابة في هذا كله أو بعضه ! ... إن بين المعاصرين الذين نلقاهم فنسمع منهم . وتحدث إليهم . وتقص علينا أنبأؤهم وآثارهم . فيما يحيط بهم من الأشياء . ومن يحيط بهم من الناس . لقوما سنكر الأجيال المقبلة من أمرهم ماتنكره أنت . من أمر عنتره . ولو أنهم عاشوا منذ قرنين لأنكرتهم ولشككت فيهم . كما تنكر عنتره وتشك فيه . وهل تظن أن الأجيال المقبلة ستصدق ماسؤثر لها عن عنتره هذا العصر الحديث ! ألسنت ترى أنهم سيلقونه بمثل مالقى أنت به عنتره العرب الجاهليين من الشك والإنكار . ومن السخرية والدعابة . ومن الاستعاج لأحاديثه مبتسماً . وإظهار التصديق لهذه الأحاديث في كثير من الرفق والإشفاق . وأنت تصغر التكذيب العنيف البغيض !

قلت : ومن عسى أن يكون عنزة هذا العصر الحديث ؟ -
قال : فابحث إن كنت لا تعرفه عن أعظم الناس المعاصرين حظا من البطولة
وأحسبم بلاء . كلما ألمت ملمة أو ادلمم حطب . وأشدهم صرفا للناس
إلى نفسه وحديثه عن كل شيء . وعن كل إنسان . وعن كل حديث .
وأحقهم أن يستقبل بحديثه الليل إذا آن أو ان السمر وأراد الناس أن
يتخففوا كما تقول من أثقال الحياة . ويلقوا عن أنفسهم أعباءها ويتسلوا
عن آلامها باللذيد الطريف من لهُو الحديث .
قلت . ما أرى إلا ان يكون وزير التقاليد
قال : هو هذا . انتظن أن الأجيال المقبلة ستصدق من أحباره مايداع ويشاع .
وما تصدقه انت الآن كل التصديق ؟ [ص ١٤٦]

إن البطل الراوى - في هذا الحوار - يتلاعب بالشك (ولنتذكر - الآن - أن هذا
الشك كان وراء أزمة كتاب « في الشعر الجاهلي » ١٩٢٦) ولكن التلاعب - في هذا السياق -
لايراد منه البحث التاريخي ، وإن ذكرّ به ، وإنما يراد به السخرية من خصم سياسى محدد .
ولذلك يتولى البطل النقيض دفع هذا الشك ؛ ليتولى الهجوم على العقل ، وليثبت إمكانية
وجود اللامعقول في التاريخ ؛ فيربط بين أساطير « عنزة العرب الجاهليين » وأساطير « عنزة
العصر الحديث » ، ويصل بهذا الربط إلى تحديد الخصم السياسى وهو « وزير التقاليد » .

و« وزير التقاليد » هو التسمية الساخرة التى أطلقها طه حسين - مع بعض الخصوم
السياسيين لحكومة صدق (باشا) المشهورة - على محمد حلمى عيسى (باشا) وزير المعارف فى
هذه الحكومة (٣٢) . ولقد كان محمد حلمى عيسى (باشا) أداة السلطة الباطشة فى الأزمة
الحادة التى أطاحت بطه حسين من منصبه فى الجامعة ، والأزمة الحادة التى رسخت بعض
التقاليد المضادة للتقدم - فى تاريخنا الحديث - بتدخل السلطات فى حرية الفكر ، وفى
استقلال الجامعة ومؤسسات البحث . وتبدأ قصة هذه الأزمة برفض طه حسين - عميد كلية
الآداب - مطلب وزارة صدق - « حزب الشعب !؟ » - منح الدكتوراة الفخرية لقائمة
ضمت على ماهر ومحمد توفيق رفعت وآخرين غيرهما . وكان رفض عميد كلية الآداب مطلب
الحكومة «حفاظا على كرامة العلم والدكتوراة» . وكان طه حسين عميد كلية الآداب قد
رفض - قبل ذلك - التعاون مع حزب الشعب وتولى تحرير جريدته . وعلى إثر هذا الرفض
أصدر وزير المعارف محمد حلمى عيسى قراره (التاريخى) المشهور بنقل طه حسين من الجامعة

إلى وزارة المعارف في ٣ مارس ١٩٣٢ . ورفض طه حسين تنفيذ القرار ، فصدر قرار آخر بإحالة طه إلى الاستيداع .

وتولى النواب الموالون لحكومة صدقي ، تغطية للموقف السياسي . إثارة قضية « في الشعر الجاهلي » مرة أخرى في « مجلس النواب »^(٣٣) . وأعلن بعض النواب تكفير طه حسين الذي « اشتهر بين إخوانه بتلك النزعة اللادينية والآراء الشاذة »^(٣٤) . وطالب بعض النواب بحرق كتابي « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) ، و« في الأدب الجاهلي » (١٩٢٧) ، وطرد صاحبيهما نهائياً من الجامعة ، حتى لا ينفث « هذا الرجل سمومه متحصناً بالجامعة ، وما كانت الجامعة في البلاد المتمدنية أداة للهدم » . وقيل : « لا يكفيننا مطلقاً أن ينقل طه حسين من الجامعة إلى وزارة المعارف » .

وفي نفس جلسة مجلس النواب ، ٢٨ مارس ١٩٣٢ ، التي طالب فيها بعض « النواب الأفاضل » بحرق كتابي طه حسين وإحالة طه إلى الاستيداع ، أعلن هؤلاء النواب اغتباطهم وجميل تهنيتهم إلى « حضرة صاحب المعالي رئيس مجلس النواب محمد توفيق رفعت » بمناسبة إهدائه الدكتوراة الفخرية من كلية الحقوق ، في الجامعة المصرية ، بعد أن رفض عميد كلية الآداب (الشاذ) - طه حسين - منحها لأحد من السياسيين .

وانطلقت حملات الهجوم على طه حسين طوال وزارة صدقي وعهد محمد حلمي عيسى (باشا) . وصاحب الحملة إغلاق معهد التمثيل بدعوى الحفاظ على الأخلاق ، ورفض الاختلاط في الجامعة .. الخ . واستمرت حدة الأزمة التي أخرج فيها طه حسين وأولاده من حظيرة الإسلام . واستغل كل الخصوم الفرصة لتسديد كل الحراب - مرة واحدة - إلى كل ما يمثل طه ، وكأنهم أرادوا الإجهاد على حرية الفكر واستقلاله في شخص طه حسين . وتكررت التهم التي لم تكف عن التردد (العالة لدولة أجنبية ، العالة لجهات التبشير ، المسلم المرتد ، الأزهرى الآبق الذي ينفث سموم حقه على الأزهر لفشل فيه ، الحياة المريية الشاذة ، الدعوة إلى الفسق والفجور في اختلاط الطلبة والطالبات ، الشاذ الذي لا يكتب إلا عن الشواذ والمجان ، السوء الطوية الذي ينفث سموم كفره بالكتابة المغرضة عن الدين وتاريخ المسلمين ، الباحث العلمي الزائف الذي يسرق أفكار المستشرقين والمبشرين)^(٣٥) . وشهد طه حسين أزمة عنيفة لم يخفف من وقعها عليه سوى ارتباطه بالوفد^(٣٦) ، وتحوله إلى رمز شعبي في مواجهة حكم استبدادي . واستمرت الأزمة المعقدة ثلاث سنوات تقريبا إلى أن ذهبت وزارة

صدقى ، وجاءت وزارة نسيم فأعيد طه حسين إلى الجامعة أستاذاً في ديسمبر ١٩٣٤ . ودخل الجامعة محمولاً غلى أكتاف طلابه .

ومع بداية العام الجديد ، تحديداً في ٣٠ يناير ١٩٣٥ ، بدأ طه حسين سلسلة مقالاته عن الشعر الجاهلي ، في جريدة «الجهاد» . وكأنه كان يتحدى خصومه بالكتابة عن الشعر الذى كانت حرية البحث فيه ذريعة للنيل السياسى من قضية الحرية بأسرها . ولكنه - هذه المرة - لايفعل مفاعله من قبل ، فى الأزمة الأولى لكتابه «فى الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) ، فيتحدث عن حرية البحث ، «هذه الحرية التى يطمع فيها كل علم ناشئ ، ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة» (٣٧) . ولايتحدث هذه المرة - ثانياً - عن حرية الدارس الذى يدرس تاريخ الآداب ، «فى حرية وشرف» ، لايجشى «فى هذا الدرس أى سلطان» (٣٨) . ولايتحدث طه حسين هذه المرة - ثالثاً - عن السلطة السياسية ، من حيث علاقتها بالمؤرخين ، صارخاً : «هب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضعوا تاريخهم تحت تصرف السياسة ، فلا يكتبون ولايدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييد للسلطة السياسية أو نحو من أنحاء تصرفها ، أليس المؤرخون جميعاً ، إن كانوا خليقين بهذا الاسم ، يؤثرون أن يبيعوا القول أو الكراث ، على أن يكونوا أدوات فى أيدي السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق» (٣٩) . ولايتحدث طه حسين هذه المرة - رابعاً - عن العلاقة «بين العلم والدين» وصلتها بالسياسة ليؤكد أنه «لولا أن السياسة تريد أن تتخذ ماتستطيع من الطرق والوسائل لتتسلط على نفوس الناس ، وتملق عواطف السواد ، لما قتل الأثينيون سقراط ، ولما حاول اليهود صلب المسيح ، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى ، ولما أخرجت قریش محمداً وأصحابه من ديارهم ، ولما عذب ابن رشد وجليلى ، ولما حرق من شرد من شرد من العلماء والمفكرين» (٤٠) . ولايسخر طه حسين - أخيراً - من شيوخ الأدب - أو «المشايع» - بالقص التمثيلى المراوغ عن ديكارت ، ذلك المجهول الذى لايعرف طائفة من شيوخ الأدب - فى مصر - اسمه ولامذهبه «ولايدركون كيف يؤكل ، وإن دروا كيف تؤكل الكتف ، ولايعرفون كيف يشرب وإن عرفوا كيف تشرب القهوة والشاى ، وكيف يشرب الخروب والعرقسوس» (٤١) .

إن طه حسين لايتحدث - هذه المرة - كما تحدث من قبل ، ولايفعل - هذه المرة - كل مفاعله فى أزمة «فى الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) ، أو مآعقها مباشرة ، وإنما يلجأ إلى المراوغة

الساخرة ، فيعود إلى الشعر الجاهلي ، مصدر كل الأزمت ، وكأنه يدافع عن « هذا الشعر القديم المسكين » [ص ١١] في وجه أنصار « الحضارة الحديثة » ، ويصوغ هذا الحوار المراءغ بين البطل الراوى والبطل النقيض ، أى بينه وبين « هذا الشاب ... ضحية ... الحضارة الحديثة » [ص ١٤] . ولكن تحت هذا السطح المراءغ الشيق تكمن بنية أخرى ، يؤدى فيها الشعر الجاهلى والبطلان معا دوراً مغايراً لما يبدو على هذا السطح الشيق الخادع .

ويتكشف هذا الدور - أولاً - عندما يتحول « حديث الأربعاء » إلى حديث ذاتى من ناحية ، وأعنى حديثاً بلوغاً بالشعر القديم ليلتمس البطل الراوى فيه « الحنان » ، و« الراحة » ، و« الدعة » . ويتكشف هذا الدور - ثانياً - عندما يتحول « الحديث » إلى مكاشفة للذات ، عن طريق وعى أزمته من خلال آخر هو مرآة لها . ولاعرابية فى أن تتم عملية الوعى هذه بعد تلاشى الموجة الحادة العنيفة للأزمة نفسها ، وحلول حالة من الهدوء النسبى ، تُمكن من التأمل وتساعد عليه . ويتكشف هذا الدور - ثالثاً - عندما يتحول هذا الآخر - البطل النقيض - إلى قناع يقلل صوته المراءغ من حدة الهجاء للآخرين - الناس الذين يسرون « هذه السيرة الخزية ... فى كل عصر ، وفى كل بيئة » - وإن كان لايعكر على حدة السخرية .

وإذا كانت المفارقة هى أس السخرية المكين ، كما ألمحت من قبل ، فإن المفارقة - هنا - تتبدى فى العودة إلى الحديث عن « هذا الشعر المسكين » ، سبب أعنف الأزمت التى عاناها طه حسين . وإذا كان طه حسين قد تجاوز - إبداعياً - الأزمة الأولى (عام ١٩٢٦) بالعودة إلى ماضيه الذاتى فى « الأيام » ، كما أكد بعض دارسيه (٤٢) ، فإنه يتجاوز الأزمة الثانية (١٩٣٢ - ١٩٣٤) بما يشبه تجاوز الأزمة الأولى ، رغم مخالفته الحادة لها من حيث الظاهر . إنه يعود إلى الشعر الجاهلى ، « هذا الشعر القديم المسكين » ، باعتباره ماضياً ذاتياً من ناحية ، ويتجاوز هذه الأزمة نقدياً من حيث الظاهر من ناحية ثانية . ولكن النقد يتحول - هذه المرة - إلى قص خيالى ، لم يمارسه الناقد - على هذا النحو - من قبل فى كتاباته ، وأعنى قصاً يقوم على تمثيل كئائى متعدد الأبعاد ، يتحول النقد معه إلى ما يشبه إبداع « الأيام » ، ولكن فى مجال مغاير فحسب .

وإذا ركزنا على السخرية لاحظنا أن البطل النقيض - كقناع - يستبقى عنصر المفارقة الذى كان أساس السخرية فى الكتابة عن « ديكاوت » ، ذلك الذى كان « مجذوباً من أهل

الخطوة» ، أعنى يستبقى العنصر البنائى الذى يمكن الكاتب - فى جانب - من أن يتحدث عن شىء وهو يريد شيئا آخر ، ويمكن الكاتب - فى جانب ثان - من أن يهاجم وضعا بعينه فى عبارات يتباعد ظاهرها عن الهجوم أو الهجاء . وبقدر ماتحول الكتابة - فى هذين الجانبين - إلى كتابة مجازية مراوغة ، يسترجع طه حسين بعض التقاليد العلائقية المراوغة ، التى كشف عنها أبو العلاء بقوله :

وليس على الحقيقة كل قولى ولكن فيه أصناف المجاز

ولابد لمن يقرأ هذا النوع من الكتابة المجازية أن يعقل معناها الظاهر على أساس من معناها الباطن ، أو يجعل المعنى الأول سبيلا إلى المعنى الثانى ودليلا عليه .

أما المعنى الأول لسطح الكتابة المراوغة فإنه يتوجه - فى مفتتح «الأحاديث» - بالسخرية إلى «التعصب للحضارة الحديثة» ؛ لأن هذه الحضارة «حملت إلى عقولنا شرا غير قليل ، لم يأت منها هى ، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنما أخذنا منها بالظواهر ، وقتعنا منها بالهين اليسير ، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضا» [ص ١٣] . ولكن المعنى الثانى يكشف عن الاتجاه الحقيقى للسخرية وهو «التعصب للقديم» . إن السخرية - من حيث الظاهر - تحمل على البطل النقيض ، نصير الثقافة الحديثة ، ولكن هذا البطل النقيض يتغير موقفه ، ليصبح أشد حساساً للشعر القديم من البطل الراوى ، فيقول له الثانى :

- «حسبك ! لما رأيت كالبروم محاميا عن شاعر قديم» [ص ١٣٦]
- «حسبك ! فإن أفهم أن ألح عليك أنا فى رواية هذا الشعر لأحملك على حب الشعراء القدماء . فأما أن تستحيل داعية وقد كنت مدعوا فهذا غريب» [ص ١٤٤] .

ووجه المفارقة - فى الموقف - أن نصير الثقافة الحديثة ، الذى يفترض فيه العداء للقديم ، يتحول فيصبح نصيرا للقديم ، عندما يدرك عدم تعارض الأصيل منه مع ثقافته الحديثة ، وعندما يدرك أن التجديد ليس إماتة للقديم بل إحياء له . لكن هذا التحول الإيجابى عند نصير الثقافة الحديثة يثير السؤال الضمنى عن إمكانية التحول المماثل عند المتعصب

للقديم . أترأه يدرك أن التجديد ليس قتلا للقديم ؟ أم تراه يدرك أن القديم قابل للتطور ؟ أم يظل قابعا في جموده فيخنت القديم والجديد على السواء ؟ ولأن الإجابة الضمنية على هذه الأسئلة تقترن بالنفي ، تتحول السخرية من «التعصب للحضارة الحديثة» التي لاتهاجم في ذاتها ، لتتوجه إلى أنصار القديم الذين «لايدرسون الشعر القديم كما ينبغي ، ولايتعمقون أسراره ومعانيه ، وإنما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون فيه مايقال لهم من الكلام ، في غير تحقيق ولااستقصاء... أما علماءهم فيكتفون بالأغاني ومايشبه الأغاني من الكتب ولايلتفتون إلى الدواوين» [ص ٣١] .

وبقدر ماتشير الكتابة المراوغة - في هذا الجانب - إلى شيوخ الأدب من خصوم الفكر ، وكانوا عوننا للسلطان في الأزمة التي عاناها طه حسين ، تتصاعد حدة السخرية - من جانب ثان - فتستغل شخصية البطل النقيض في الهجوم على خصوم السياسة الذين كانوا يحركون خصوم الفكر . وعندئذ يُستغل «عنترة العرب الجاهليين» ، بكل مايمثله وينطوي عليه ، في السخرية من «عنترة العصر الحديث» ، أي «وزير التقاليد» محمد حلمي عيسى (باشا) . وتصل هذه السخرية إلى أقصى مداها ، متلاعبا بعنصر الشك ، عندما يقول البطل النقيض لقربنه :

«أنت ترى أن وزير التقاليد إذا بعد به العهد وطال عليه الزمان سيصبح أسطورة من الأساطير وقصة من القصص . وسينكر الناس من أمره وأحاديثه مثل ماتنكر أنت من أمر عنترة وأحاديثه ! فقد كان القدماء يرون عنترة معجبين به مصدقين لأخباره . كما تعجب أنت بوزير التقاليد وتصدق أخباره . وتتخذة مثلا أعلى في كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا ! ثم بعد العهد وطال الزمن . فذهب القدماء وذهب معهم بطلهم العظيم . وأخذت أنت وأمثالك تشكون فيهم وفيه . وسيبعد العهد . وسيطول الزمن . وسيخلف خلف من الناس لاينظرون إلى وزير التقاليد إلا كما تنظر أنت إلى عنترة . ولايعجبون بوزير التقاليد إلا كما تعجب أنت بعنترة . ولايصدقون مايروى لهم عن وزير التقاليد إلا كما تصدق أنت مايروى لك عن عنترة . ومع ذلك فهل تستطيع أن تشك في هذا البلاء الحسن الخالد العظيم الذي أبلاه وزير التقاليد في الجامعة . وفي وزارة المعارف . وفي فروع التعليم . وفي مدارس الصناعة والزراعة . وفي معاهد التمثيل ؟ كلا ليس إلى الشك في هذا البلاء من سبيل الآن . ولكن سيكون إلى الشك فيه بعد حين الف سبيل وسبيل . وأنت تشك فيما يضاف إلى عنترة القديم من الشعر وتزعم أن الرواة قد صنعوه

صنعاً . وحملوه عليه حملاً . فسيخلف من الناس خلف يشكون فيها يضاف إلى وزير التقاليد من الخطب والمقالات والأحاديث . ومن يدري ! لعلهم يزعمون أن قد كان في عصر وزير التقاليد من الموظفين الموصولين به والمتقطعين إليه من كانوا يصنعون الخطب والمقالات والأحاديث . ينفقون فيها بياض النهار وسواد الليل . حتى إذا استقامت له أذاعوها في الناس . وحملوها على الرجل حملاً . وهو منها يرى كل البراءة ! ومن يدري لعلهم يمارون فيها يروى لهم من الشعر الرائع الذي يوصف فيه الدجاج . وتصور فيه الأرناب . ويزعمون أن وزير التقاليد لم يعرف أرناب ولا دجاجاً . ولم يقل فيها شعراً ولا نثراً . وإعما هو كلام حمل عليه حملاً . وأضيف إليه إضافة . وذهب به أصحابه مذهب الدعابة والمزاح ؟
لا تسرف في الشك . إذن . ولا تغفل في المراء . ولا تستقبل أحاديث عنتره وشعره بهذا الاستخفاف . فإن لكل عصر عنترته . والرجل العاقل هو الذي يجتنب الغرور ما استطاع اجتنابه . ويطرح الشك ما استطاع اطراحه . ويصدق ما يقوله الناس دون إغراق في البحث والاستقصاء وفي التحقيق والمحميص .
[ص ١٤٦ - ١٤٧] .

ومن السهل أن نلاحظ أن تقديم شخصية « وزير التقاليد » - محمد حلمى عيسى (باشا) - يتم على نحو واضح المراوغة . أعنى أنه يتم - من ناحية - بطريقة « الضد يظهر حسنه الضد » . وذلك عندما تربط أفاعيل عنتره - بفاعلية التضاد - بأفاعيل محمد حلمى عيسى ، ويتم - من ناحية أخرى - بشيء من « الذم بما يشبه المدح » ، إذا أفدنا من المصطلح البلاغى القديم . وتقرن حدة السخرية - في السياق - بتأكيد الصفة عن طريق قلبها ، أو التخيل بتقيضها ، في مراوغة تذكر بهجائيات أبى العلاء عندما قال :

هذا أبو القاسم أعجوبة لكل من يدري ولا يدري
لا ينظم الشعر ولا يقرأ له - قمرآن وهو الشاعر المقرئ

ولذلك يتلاعب البطل النقيض بـ « إعجاب » (!؟) البطل الراوى بوزير التقاليد ، الذى طرده من الجامعة . مثلاً يسخر من وزير التقاليد عندما يتحدث عن الكيفية التى يتخذ فيها البطل الراوى من وزير التقاليد « مثلاً أعلى في كل ما يمكن أن تتخذ فيه المثل العليا » . وتمتد السخرية ، بفضل هذا التلاعب ، لتحدد الكثير من « أفاعيل » وزير التقاليد ، فتشير إلى مافعله الرجل بالجامعة ، وإلى ماروى عن فساده في وزارة المعارف ، وفي مدارس

الصناعة والزراعة ، وإغلاق معهد التمثيل . ولكن السخرية لا تتوقف عند هذا الجانب ، بل تمضى لتتال بسهامها كل من كانوا عوناً للوزير ، وكل من كانوا صنائع لحكومته ، فتشير إلى الموظفين الموصولين به من المناققين ، مثلما تشير إلى الكتاب المأجورين ، الذين كانوا يكتبون زلفي ، وتشير - أخيراً - إلى ما كتبه هؤلاء على لسان الوزير ، خصوصاً « وصف الأرناب والدجاج » ، بكل ما ينطوى عليه هذا الوصف من تعريض متعدد الأبعاد .

وليس من الصعب أن نصل بين السخرية - في هذا السياق - وبين « السيرة المخزية التي يتورط فيها أكثر الناس في كل عصر ، وفي كل بيئة ، والتي تفرض عليهم النفاق فرضاً ، والتي تصغرهم في نفوسهم وفي نفوس نظرائهم » (ص ٧٣) . إن هذه السيرة التي سارها الناس المغرورون - في عصر طرفه - أولئك الذين كانت « تحلبهم الدنيا وتأسرهم أعراضها » هي نفسها السيرة التي سار عليها وزير التقاليد والموصولون به والمنقطعون إليه .

و« الرجل العاقل » - في هذا السياق - هو الذي ينأى بنفسه عن هذه « السيرة البغيضة » . إنه « الرجل الذي يجتنب الغرور ما استطاع اجتنابه » [ص ١٤٧] فيما يقول البطل النقيض لقريته البطل الراوى . و« الرجل العاقل » هو الذي يلوذ في أزمته - إذا شئنا المضي في الوصل بين السياقات - بالرجولة العربية الكاملة ، تلك التي يمثلها عنتره الذي « كان يفعل الأفاعيل ، ويملاً قلب خصومه فزعا ورعباً . ويغير من حوله كل شيء » [ص ١٤٦] . و« الرجل العاقل » - أخيراً - هو الذي ينفي ألمه من مرارة الحاضر بالارتحال إلى نقيضه الماضي . فيلتمس في هذا الماضي « الحنان » ، و« الرقة » ، و« الهدوء » . ويتعزى بما وجده الآخرون - في الماضي - من ألم بسبب رجولتهم العربية الكاملة . وما لم يقله البطل النقيض صراحة . وإن كان قد قاله ضمناً . هو أن « الرجل العاقل » هو القادر على المراوغة . أى القادر على السخرية . وعلى توصيل المعنى الهجالي من خلال التمثيل الكنائى .

وليس من الضروري - في هذا السياق - أن يتحدث البطل النقيض أو البطل الراوى حديث الناقد العقلانى أو المؤرخ الذى يناقش صحة الوثائق التاريخية ، بل الأكثر ضرورة أن يؤثر - كلاهما - « الحرية المطلقة في الحديث » ، وأن يدع - كلاهما - التحقيق والتحجيص « للجامعيين في جامعتهم » ، وأن يتحدث كلاهما حديث الجواز ، وأن يلقي - كلاهما - بالتمثيلات الساخرة التي تجعل الماضي وسيلة للإحالة إلى الحاضر ، ووسيلة في التعريض ببعض شخصياته . وليس من الضروري أن يتطرق البطل الراوى - في سياق التعريض والإشارة إلى

الأزمة - بل الأكثر ضرورة أن ينطق البطل النقيض ، ويطرح الأسباب الأساسية للأزمة .
فيتيح للبطل الراوى - بذلك - الفرار من المباشرة فى الحديث عن أزمة محددة خاصة به .
ويتيح له - فى نفس الوقت - الفرصة للابتعاد عن الأزمة بتأملها من خلال آخر . ولذلك
تنتهى كلمات البطل النقيض - فى الحوار عن عنتره - بما يشبه الحكمة التى لا تخلو من مفارقة .
فيقول لقرينه : « إن لكل عصر عنترته » ، وتنتهى كلمات البطل النقيض - أيضا - بتأكيد
التباعد عن الدرس الجامعى ، والاقتراب من عالم شعرى . « يرد إلى النفوس أملا بعد يأس .
وابتهاجا بعد اكتئاب ، ونشاطا بعد فتور » [ص ١٤٨] .

وعندما تنكشف أزمة البطل الراوى ، على هذا النحو ، وعندما يتكشف البعد السياسى
لهذه الأزمة ، من خلال السخرية المباشرة فى الحوار حول عنتره ، تتغير طبيعة الأحاديث
نفسها ، فتميل إلى القصر والحدة . ويخفت صوت البطل النقيض فيكاد يتحول إلى مجرد
مستمع ، كأن كل أدواره الأساسية قد انتهت بانتهاء الكشف عن البعد السياسى الحاد لأزمة
البطل الراوى نفسه ، وتخلو الأحاديث للبطل الراوى الذى يصبح - بدوره - أكثر وضوحا .
وأقل مراوغة ، فى الحديث عن أزمته .

ولذلك لا يتوقف البطل الراوى - بعد عنتره - إلا عند شاعرين اثنين فحسب ، هما
سويدبن أبى كاهل والمتعب العبدى . وبقدر ما ينطوى حديثه عن هذين الشاعرين على تطوير
للبعد التمثيلى الكامن فى الأحاديث كلها ، تصل أبيات هذين الشاعرين بهذا العنصر إلى
ذروته ، وكأنها النهاية الحادة الحاسمة ، لكل السياقات التحتية فى « حديث الأربعا » .

وفى هذا الختام تبدو أهمية اختيار سويد ، ذلك الذى سجن « ولم يخرج من السجن إلا
جماعة من عبس » [ص ١٥٤] . وذلك الذى أصاب عبث الحظ قصيدته العينية . « وليس
عبث الحظ مقصورا على الناس فهو ينال الأشياء أيضا » [ص ١٥٥] . ويتجاوب سويد ، فى
هذا الختام ، مع الراوى الذى ينطق صوت طه حسين ، خصوصا عندما ينحى سويد على
عدوه ومنافسيه فيهاجمهم أشد مهاجمة ، « ويأخذهم أخذنا عنيفا » [ص ١٥٦] . وعندئذ
يصل الراوى إلى أعلى درجات عنفه وأكثرها مباشرة فى الحديث عن أزمته . فيتوقف عند هذه
الآبيات الحاسمة - ولعله لم يختر عينية سويد إلا بسببها - ليقول عنها :

«وما عرف شعرا أجمل ولا أروع ولا أبلغ في تصوير الرجل الشجاع دى القلب
الذكى . والنفس الأبية . بصر للعدو ويتحداه . غير حافل به ولا آبه له من هذه
الآيات

رب من أنضجت غيظا قلبه قد تمنى لى موتا لم يُطع
ويرانى كالشجى فى حلقه عسرا مخرجسه ماينستزع
مُزِيدٌ يخطر مالم يرنى فإذا أسمعته صوقى انقمع
بشما يجمع أن يغتأبى مطعمٌ وخمٌ وداءٌ يُدرِّعُ
ويحسبى إذا لاقبته وإذا يخلو له لحمى رتع

تم يمضى [سويد] فى هذا الفخر الحميل بنفسه . وفى هذا الوصف الرائع لعدوه .
حتى ينتهى إلى هذه الآيات التى يصور فيها اهزام خصمه له . وقد أعينته الحجة .
وعجز عن الخصام . فيقول

فرّ منى حيث لاينفعه موقر الظهر ذليل المتضع
ورأى منى مقاما صادقاً ثابت الموطن كتّام الوجع
ولسانا صرفيا صارما كحسام السيف مامس قطع

وعلى هذا النحو الحزل السهل الرصير الرائع يمضى الشاعر حتى يتم قصيدته بذلك
البيت الذى نملؤه الهبة والروعة

هل سويد غير ليث هادر تشدّت أرض عليه فانتجع
[ص ١٦٢]

وليس من المبالغة - الآن - أن نرى فى هذا الخصم - الذى يصور سويد اهزاه -
تمثيلا كئاثيا يشير إلى «وزير التقاليد» وأمثاله من خصوم البطل الراوى ، أو خصوم طه حسين
فى أزمتيه على السواء . أما سويد نفسه فإنه يتحول إلى مثال «الرجولة الكاملة» التى تصل
الشاعر القديم بالبطل الراوى ، فتصل الماضى بالحاضر ؛ لتجعل من هذا الوصل درسا
تعليميا - والتمثيل الكئاثى ينطوى على تعليم - للشبان . ليتأدبوا به تأدبًا ، ففيه :

«يجدون الرجولة الكاملة . والمروءة التى تعلمهم كيف يثبتون للأيام . ويمتثلون
المكروه . ويلقون عدااء العدو وكيد الكائدين» [ص ٦٣] .

وينطوى حديث البطل الراوى عن المثقّب - وهو آخر أحاديث الأربعاء عن الشعر الجاهلى موضعا وزمان كتابة - على أبعاد تمثل انفعال بطل ، ينتصر على خصمه بعد ما يشبه الهزيمة . ويتحرز بعد قيد . ويتنفس فيما يشبه هدوء العاصفة . ويسترجع الأزيمة كلها متأملا لها . فتطلق خواطره الشاحبة الحزينة التى تثير لذاب شاحبة حزينة مثلها . ويتم التوقف عند المثقّب باعتباره صدى ضئيلا متصلا . لشاعر قد نسيه الزمن أو كاد ينساه .

« فى التحدث إلى الصدى . وفى إطالة الوقوف عنده . والاستماع له . شعر لأندرى أندوقه أم لا أندوقه . ولكنى أراه جميلا . شديد التأثير فى النفوس . يثير كثيرا من الخواطر الشاحبة الحزينة . التى لا تخلو من أن تثير لذات شاحبة حزينة مثلها . ومارأيك فى صوت تحمله القرون الطوال حتى تنتهى به إليك ، وحتى تنتهى به إلى من بعدك من الأجيال ؟ وأنت تسمع الصوت وتبين جرسه ونغمه . وتتبعه مزاجا مع هذه القرون . حتى إذا انتهت إلى آخرها أو إلى أولها . لا تجد شخصا بينا . وإنما وحدت شخصا شائعا . أو لم تجد إلا هذا الصوت نفسه - [ص ١٦٥] .

إن النعمة الشاحبة لصدى الصوت الضئيل للمثقّب . فى هذا السياق . تثير الخواطر الشاحبة ؛ لأنها صدى لنغمة شاحبة أخرى لأزيمة قد ولّت . أو كادت . « والتحدث إلى الصدى وإطالة الوقوف عنده » عملية مزدوجة الدلالة . فى هذا السياق ؛ ذلك لأنها ترتبط بالمثقّب مثلما ترتبط بالأزيمة التى يتجاوزها البطل الراوى . وبقدر ما ترتفع درجة الخواطر الشاحبة لهذه الأزيمة تشحب صورة المثقّب نفسها ، ليتحول الشاعر التاريخى المتعین إلى مجرد صوت مبهم . غير محدد أو متعین ، ولا يبق منه شخص يبين . بل شخص شائع . يمكن أن تتقمصه حالة من الخواطر الشاحبة المسيطرة . ولذلك يؤكد البطل الراوى إعجابه بهذا الصوت :

« الذى لا تستطيع أن تنتهى به إلى شاعر معروف واضح الحاصل » [ص ١٦٥]

ولأن الأزيمة التى يعانها البطل الراوى قد ولّت ، أو كادت ، فإن « الخواطر الشاحبة الحزينة » - فى هذا السياق - لا تخلف مرارة سوداء . تثيرها « بلاد ليس فيها متسع » . أو « خلف كجلد الأجرى » ، وإنما تثير « لذات شاحبة حزينة » مثلها ، تنزل على النفس « كما تنزل السكينة » . وفى سياق هذه اللذات الشاحبة ينطلق صوت المثقّب ليعاتب حبيته . مثلما يعاتب صديقه ، ويصف رحيله الدائم فى حوار مع ناقته . ليحدد موقفه النهائى من الأصحاب الذين آلموه فى أزمتهم ، ومن الحياة التى فرضت عليه هذه الأزيمة .

وتتجاوب قصيدة المثقب ، من هذا المنظور ، مع قصيدة سويد ، أعنى التجاوب الذى يشير إلى العلاقة بالأصدقاء الذين ينفرد عقدهم فى الأزمان ، والأصدقاء الذين تتلون نفوسهم ، والأصدقاء الذين يغشاهم النفاق مثلما يغشاهم الخوف . وإذا كان سويد يشير إلى جانب النفاق فى هؤلاء الأصدقاء الأعداء ، أو الأعداء الأصدقاء ، عندما يقول :

ويحسبني إذا لاقيتسه وإذا يخلو له لحمى رتع

فإن المثقب يشير إلى جانب التلون والتردد والكذب فى علاقة الحب والصدقة فى آن .
ولذلك يتوقف البطل الراوى عند مفتتح قصيدة المثقب .

أفاطم قبل بينك متعيني ومنعك ماسئلت كأن تبيني
فلا تعدى مواعد كاذبات تمر بها رياح الصيف دوى
فإني لو تخالفتنى شمالي خلافاك ماوصلت بها يميني
إذا لقطعتها ولقلت بيني كذلك أجتوى من يحتويني

ليؤكد « الحزم » فى العلاقة بالآخرين ، ملخصا الأبيات بقوله الدال : « إني أكره من يكرهنى ، وأتحول عنمن يتحول عنى » [ص ١٦٧] ويصل بين هذا « الحزم » فى العلاقة بالحبيبة و« الحزم » فى العلاقة بالأصدقاء ، ليتوقف عند « هذه الأبيات الشهيرة التى لم يحفظها الناس إلا لأنها راعتهم وأعجبهم حقا :

إلى عمرو ومن عمرو أتتى أخي النجدات والحلم الرصين
فإما أن تكون أخى بحق فأعرف منك غنى من سميني
وإلا فإطرحنى واتخذنى عدوا أتقيك وتتقيني »

[ص ١٧٠]

وبقدر مايقترن هذا الحزم بالخلاوة فى صوت المثقب ، ليصبح كلاهما « هذا الصوت الحازم الحلوى » [ص ١٦٦] فإن هذا الحزم يؤكد « الرجولة العربية الكاملة » ، فيذكر بالجانب الخلقى الذى وصفه سويد عندما قال :

كتب الرحمن والحمد له سعة الأخلاق فينا والصلع
وإباءً للسدنيات إذا أعطى المكثور ضيما فكنع

وبناء للمعالي إما يرفع الله ومن شاء وضع

وبقدر ما يشير قول سويد «يرفع الله ومن شاء وضع» إلى نوع من التأمل في الأحداث والمصائر ، فإن قوله يقتزن - في سياق حديث البطل الراوى - بنهاية قصيدة المثقب ، خصوصا هذين البيتين اللذين ينطويان على صورة :

• من أجمل الصور وأروعها لجهل الناس بما تضمهم الأقدار .
ومأدرى إذا مجمت أمراً أريد الخير أيها يلىنى
أأخبر الذى أنا أبتغيه أم الشر الذى هو يستغنى

• وانظر إلى هذا البيت الأخير خاصة كيف صور الشاعر فيه أجمل تصوير مكر الأقدار بالناس ، فهم يتغنون الخير حين يقصدون إلى أمر من الأمور . ولكن الشر كامن لهم . يرصدهم حيناً . ويسعى إليهم حيناً آخر . وهم لا يدرون أينتون إلى ما يريدون من خير أم يقعون فيما يريدهم من شر " [ص ١٧٠] .

قد نقول إن ختام قصيدة المثقب ينقلب - في هذا الحديث - إلى نوع من التأمل «المهادى» للأزمة التى عاناها البطل الراوى ، ولكن المؤكد أن هذا التأمل يذكر بسياقات أخرى ، سبقت في الحديث عن زهير ، خصوصا عندما اقترنت أبيات زهير بباطل الحياة ،

« غرور الإنسان وحيه للباطل وقتنه بما لا ينبغى أن يثق به . واطمئنانه إلى مالا ينبغى أن يطمئن له » [ص ٥٣] .

وقد نقول - أخيراً - إن هذا التأمل «المهادى» يتيح للبطل الراوى الخروج من أزمته وتجاوزها . وهذا صحيح فيما أظن . ولكن تجاوز البطل الراوى لأزمته لا يكتمل - في الحديث عن المثقب - إلا بإشارة ختامية دالة ، تنطوى على مغزى تعليمى يحرص البطل الراوى أن يوصله من خلال التمثيل ، وأن يجعله ختاماً له . إن هذا البطل يحتتم حديثه عن المثقب ، وعن الشعر الجاهل كله ، بالتوجه إلى «الوزراء والكبراء وأصحاب الجاه» ، ممن أعقب عهدهم عهد «وزير التقاليد» وحكومة صدق ، فيتوقف هذا البطل عند أبيات المثقب :

لا نقولنَّ إذا ما لم ترد تم الوعد فى شىء نعم
حسن قولنَّ نعم من بعد لا وقبىح قول لا بعد نعم

إن لا بَعْدَ نَعْمَ فاحِشَةٌ فبِلا فابداً إذا خفت الندم
فإذا قلت نَعْمَ فاصبر لها بنجاح القول إن الخلف ذم
ليهمس البطل النقيض بالتعقيب الأخير :

« ليت هذه الأبيات تروى للوزراء والكبراء وأصحاب الجاه . كلما أصبحوا وكما
أمسوا . لعلهم أن يجتنبوا التخلص بالوعد من إلحاح الملحين . وهم يأبون الوفاء .
أو يعجزون عنه » [ص ١١١ - ١٧٢] .

٥ - الظاهرة المقابلة :

إن ظاهرة تحول الناقد إلى أديب تتجاوب مع ظاهرة مقابلة عنه طه حسين ، وهي تحول
الأديب إلى ناقد ، بكل ما يترتب على هذه الظاهرة الأخيرة من تجاهل الأديب لوظيفته
الأساسية - في غير موضع - وانهاكته في وظيفة مغايرة . وما يجمع بين الظاهرتين ويصل بينها
هو هذا التداخل المستمر الذي يفرضه طه حسين على مجالين مختلفين كل الاختلاف ، وأعنى
الأدب والنقد . وأحسب أن المبرر النظري الذي وحّد به طه حسين بين الإبداع الأدبي
والتحليل النقدي هو نفسه المبرر الذي استند إليه ، عندما افترض أن عمل الأديب لا يفترق
عن عمل الناقد ؛ فإدام الناقد لا يمكن إلا أن يكون أديبا ، فليس ما يمنع من التسليم بصحة
العكس ، ومن ثم افترض أن الأديب لا يمكن إلا أن يكون ناقدا . وإذا صح هذا القياس
المحتمل ، وهو صحيح من وجهة نظر طه حسين ، أمكن لطه حسين الأديب أن يكتب قصصا
تجمع بين صفتي الأدب الإنشائي والأدب الوصفي على السواء ، وأعنى قصصا تنطوي على
صوتين متغايرين : صوت الناقد وصوت القاص ، وذلك دون أن يشعر طه حسين بالتنافر
البيّن بين الصوتين ، أو ما يترتب على هذا التنافر من تشويه للقصص .

ومن السهل أن نلاحظ أن قصص طه حسين (وتشكل - في مجموعها - الجانب
الإبداعي البارز من أدبه) ينطوي أغلبها على ازدواجية واضحة ؛ فهناك - من ناحية -
مستوى القص نفسه ، بكل ما ينطوي عليه هذا المستوى من شخصيات وأحداث وسرد .
تجسد فيه القصة ، دون أى تدخل مفروض ، أو مقحم من الخارج ، وتتحرك فيه القصة

حركة ذاتية نتيجة التفاعل بين عناصرها الأساسية . وهناك - من ناحية ثانية - مستوى آخر يتجاوز القصة نفسه ، بل يفرض عليه من الخارج ، دون أن يكون له أية صلة بالحركة الذاتية لتفاعل عناصر القصة .

ويقدر ما يمثل المستوى الأول ، بطرائق غير مباشرة وبوسائط متعددة ، صوت الأديب الذى تختفى شخصيته وراء حركة الأحداث وتفاعل الشخصيات ؛ يقدم لنا المستوى الثانى ، بطريق مباشر ودون أى توسط ، صوت الناقد الذى يفرض نفسه على حركة الأحداث ، ويوقف تفاعل الشخصيات ، ولذلك يتمزق كثير من قصص طه حسين بين طرفين متعارضين ، يحاول كل منهما أن يسيطر على لعة القصة وحركته ، فلا تفلح مجاذبتها إلا فى أن تنتج (تشوشا) ملحوظا .

وإذا فصلنا بين عناصر هذا (التشوش) أمكن عزل صوت الناقد عن صوت القصة أو القاص ، دون أن تخسر القصة نفسها شيئا ، بل لعلها تكسب كثيرا ، مثلما يمكن أن يحدث لو حاولنا فصل صوت الأديب عن صوت الناقد ، فى كتابات تاريخ الأدب أو الكتابة النقدية .

ولا أريد - فى هذا المجال - أن أتوقف كثيرا عند صوت القاص ، فى الأعمال الأدبية الخالصة لطله حسين ، فذلك مجال آخر للدرس يخرج عن الإطار الذى أتحدث فيه . وإنما أريد أن أتوقف عند هذا الصوت الآخر ، صوت الناقد ، الذى يتدخل فى حركة القصة ، باعتباره صوتا يصدر عن دارس للأدب وليس عن مبدع له . إن هذا الصوت الأخير ينطوى على أهمية واضحة ؛ وذلك لأنه يكشف عن مظاهر فعلية من الخلط بين النقد وتاريخ الأدب من ناحية ، وبينها وبين الإبداع الأدبى من ناحية أخرى . ويقدر ما يكشف هذا الصوت عن الآثار التطبيقية للخلط بين الأدب والنقد يزيدنا معرفة بصورة الناقد ، التى نتأمل فيها ، ونحاول تبين خصائصها .

وترتبط أول مظاهر هذا الخلط - فى قصص طه حسين - بتدخل الناقد فى حركة الأحداث ، ذلك التدخل الذى يجمد الشخصية فى القصة ويوقف نموها الذاتى ليصفها من الخارج ، ملخصاً لها كفكرة ، أو عارضاً لها كأمثلة ، وليس كنموذج بشرى متعين . إن قصة

قصيرة مثل « الحب المكروه » ، (من مجموعة « الحب الضائع ») على سبيل المثال . تسعى إلى خلق نموذج بشري ، يمكن أن ينطوى على ثراء وتنوع ، لامرأة تتوتر علاقتها بزوجها بين نقيضين هما الحب والخوف ، وبقدر ما يدفعها الحب إلى القرب من الزوج يدفعها الخوف إلى النفور منه . وتكاد القصة أن تصل إلى تأسيس لهذا النموذج البشري المتوتر . في حركة ذاتية بين عناصرها ، ولكن يتعطل ذلك كله بعد البداية بقليل ؛ إذ يتوقف كل شيء بلا مبرر . وتختفي الشخصية نفسها ، ويتحول صوت الراوي في القصة ليصبح صوت ناقد من نوع متميز . يقول :

« ... إنها لم تكن خادما ماهرة . ولا امرأة جميلة . ولا مغنية بارعة . ولا متحدثة يشق لها غبار . وإنما كانت هذا كله . وكانت شيئا أكثر من هذا كله . كانت فيلسوفة . وفيلسوفة بأوسع معاني الكلمة . لا بأدق هذه المعاني . فهي لم تكن تحسن المنطق وعلم النفس . ولا تجيد الأخلاق وما بعد الطبيعة . وماذا تصنع بهذه الترتبة التي يفضي الفلاسفة فيها أعمارهم . إنما كانت تفلسف في الحياة الواقعة وفيما يملأ هذه الحياة الواقعة من الأحداث . وكانت تفلسف في حياتها الخاصة فتحسن الفلسفة . والحق أن حياتها الخاصة كانت خليقة بالروية والتفكير . وأهم ما كان يعينها من حياتها هذه هي هذه الصلة التي كانت بينها وبين زوجها . فهي كانت تحبه ولكنها تحبه كارهة له . خائفة منه أشد الخوف . وقد ترى أنت وقد أرى أنا في هذا الكلام تناقضاً وفساداً . ولكن مصدر هذا في أكبر الظن أننا لمحسن الفلسفة كما كانت تحسنا مدام ليونتين
فهي كانت ترى - ويظهر أنها لم تكن محظنة - أن الحب يكون مع البغض . وأن الأمن يكون مع الخوف . وأن الامتنان يكون مع الاشمئزاز . وأن السعادة بعد هذا كله تكون مع الشقاء . وهي كانت تعلن هذا كله . وتقيم من نفسها ومن حياتها الدليل عليه . وهي كانت تقنع الناس وتقنعى أنا . فإذا لم أستطع إقناعك بما كانت تقنعى به . فمصدر ذلك أفي لم أحسن النقل عنها ولا الإعراب عما كانت تقول . لأن لا أجد مثل ما نجد ولا أحسن مثل ما نحس . ولن يحسن المترجم فنه فيما يظهر إلا إذا استعار شخصية من يترجم عنه . فخلطها بشخصيته خلطاً . أو مزجها بشخصيته مزجاً كما يقول أصحاب الكيمياء »^(٤٣) .

ومن الواضح أن كل هذا الوصف التقريرى إنما هو وصف يصدر عن ناقد يلخص الشخصية ويصفها من الخارج ، محاولاً اختزالها في صفة مجردة ، تصلح تفسيراً للشخصية

نفسها ، ولذلك لايلعب الراوى - فى قصص طه حسين - دوره كعنصر من العناصر التكوينية للقصص تماماً ، وإنما يختلط بهذا الدور دور مغاير ، يخدم الناقد الذى يعرض ويلخص . وبدل أن يدخلنا الراوى - فى هذا الدور المغاير - إلى أعماق الشخصية ليساهم فى خلق نموذج فإنه يتحدثنا عن النتائج التى انتهى إليها فى تأمله لنموذج بعيد عن أنظارنا .

إن هذا الراوى هو الذى يتدخل - فى رواية مثل «شجرة البؤس» - ليوقف كل شىء ، فيلخص الأحداث تلخيصاً مجرداً ، ويحمل المعنى المباشر الذى يستخرجه من الأحداث . ويستنبط العلاقة بين تطور الحياة ومصائر الشخصيات ، على هذا النحو :

«والشئ الذى أستطيع أن أقره وأنا صادق عند نفسى . سواء أصدقى القارىء - أم لم يصدقى . هو أنى تبعت حياة هذه الأسرة عن قرب وى كثير من العناية والدقة . فرأيت كثيراً من الأحداث التى عرضت لها والخطوب التى ألمت بها خليفاً أن تكتب فيه القصص . وتنشأ فيه الكتب . وتؤلف فيه الأسفار الطوال . وأكرر الظن أن هذا ليس مقصوراً على هذه الأسرة . وإنما هو شأن كثير من الأسر المصرية فى هذا العصر الخطير من حياة مصر . حين أخذ القرن الماضى ينتهى وأخذ القرن الحاضر يبتدىء . وأخذت الحياة المصرية تنتقل من طورها القديم إلى طورها الجديد فى عصف هنا وفى رفق هناك . فى هذا الطور من أطوار الحياة المصرية اختلفت على أسر المدن والأقاليم خطوب . لم يكن يحفل بها أحد . ولا يلتفت إليها إنسان . وهى مع ذلك قد خلقت مصر خليفاً جديداً . وبدلتها من خمونها القديم نباهة . ومن جمودها القديم نشاطاً . وما من شك فى أن الذى أقصه من أنباء هذه الأسرة - أسرة خالد - يمكن أن يقص مثله من أنباء أسر أخرى . كانت تتصل بها صلة الجوار أو صلة المشاركة فى العمل . ولها كان العمل يترك وى حياتها من آثار . وأنا مع ذلك لا أقص من أنباء هذه الأسرة إلا أقلها وأيسرها . فقد كثر أبنائها وبناتها . واختلفت بهم وبين نوب الأيام . وذهب كل واحد منهم مذهبه فى الحياة . كما دفعت كل واحدة منهم إلى طريقها التى رسمت لها من قبل . لم ترسمها لنفسها ولم يرسمها لها أبوها . وإنما رسمها لها القضاء الذى ليس للإنسان عليه سلطان» (١١)

وعندما يتحدث هذا الراوى عن شخصيات القصة التى يرويها فإنه يصفها بنفس الطريقة التى يصف بها طه حسين الناقد شخصيات مسرحية أو قصة يعرض لها . هكذا يصف

الراوى إحدى شخصيات رواية «ماوراء النهر» قائلاً :

« وأول مانشده من حوادث القصة منظر هذا الشاعر الذى نَبف على الستين ولكنه احتفظ بقوة توشك أن تكون قرة الشباب . وهو على ذلك يتكلف الشبخوخة ويتصنع الضعف حين يراه سادة القصر . وهو لا يمشى إلا متوكئاً على عصا يسرف فى الاعناء عليها إذا رآه الناس . فإذا خلا إلى نفسه اعتدلت قامته واستقام قدمه ونظر إلى ماحوله معجباً تياها .^(١٥) »

وذلك وصف لا يختلف عن وصف الناقد لشخصية من الشخصيات فى عمل يقرأه ، إذ يعتمد الوصف - فى كل الأحوال - على التقرير الخارجى مثلما يعتمد على التلخيص الذى مجرد الشخصية فى صفة ثابتة ، وليس هناك فارق كبير - على مستوى كيفية الوصف - بين هذا الشاعر فى «ماوراء النهر» و«الكابتن ميخالى» - أحد الأبطال الأساسيين فى رواية «الحرية والموت» للكاتب اليونانى الحديث كازنتازا كيس - الذى يقدمه الناقد على النحو التالى :

« والكابتن ميخالى .. مغضب دائماً . عابس دائماً ... لا يكاد يخرج من صمته إلا حين تدعوه الضرورة إلى أن يقول شيئاً . فإذا قال أوجز فى القول أشد الإيجاز . وهو على ذلك عريض فى الفضاء . طويل فى السماء . مهيب المنظر والمظهر . يملأ الأرض من حوله خوفاً^(١٦) . »

إن صوت الناقد الذى يطغى - فى غير موضع - على قصص طه حسين ، هو الذى يحوّل شخصية «الراوى» عن دورها الحقيقى فى القص عند طه حسين ، ويجعل منها شخصية «ناقد» ، يهتم بالحديث عن القصة التى يحكيها أكثر من اهتمامه بالقصة نفسها . ولهذا السبب يترك الراوى أحداث القصة ، غير مرة ، ليحدثنا عن قصته هو مع هذه القصة ، مثلما حدث فى قصص «المعذبون فى الأرض» حيث يترك الراوى أحداث قصته - «صفاء» - ليقول :

« والشئ الذى أوكدته للقرىء هو أنى لم أختبر . ولم أكن أستطيع أن اختار أشخاص هذه القصة وأحداثها . وإنما اختارت طبيعة الأشياء هؤلاء الأشخاص . وأجرت طبيعة الأشياء عليهم ما أجرت من الأحداث . وأرادت أن يكون هذا فى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن . وأن أشهد القصة . وأنأثر بها أشد التأثير وأعماقه . وأن أدخرها فى نفسى لشيء لم أكن أعرفه حين شهدت القصة وادخرتها . وقد أخذت أعرف الآن حين بدأت أملى هذا الحديث . إنما أنا شهدت القصة وادخرتها لأحدث بها إلى قراء هذا السفر بعد أن مضى على أحداثها ما يقرب من نصف قرن . »

بل أكاد أقطع بأنى لم اختر . ولم أكن أستطيع أن اختار . أن أتخذ هذه القصة موضوعاً لهذا الحديث . وإنما هى التى اختارنى لتصل من طريق إلى القراء . ولست أستطيع أن أبين لذلك سبباً . لأننى لا أستطيع . والقارىء نفسه لا يستطيع . أن أسأل القصة عن السبب الذى من أجله اختارت أن تذاق فى هذه الأيام . والذى من أجله اختارت أن تذاق من طريق أنا . ومن طريق هذه الجملة التى أكتب فيها .

وإنما أرى أنى قد فرغت أياماً وأياماً . لموضوع من موضوعات الأدب الفرنسى . وجعلت أدرسه وأستقصيه لأتخذة موضوعاً لهذا الحديث . وبلغت من ذلك أكثر مما كنت أريد . إن لم أكن بلغت كل ما كنت أريد . وجلست إلى صاحبى لأمل عليه ما قدرت إملاءه . ولكن صاحبى لا يسمع منى حديثاً عن شىء يتصل بالأدب الفرنسى من قريب أو بعيد . وإنما يسمع منى بدء هذا الحديث . وهم أن يراجعنى ... ولكنى أعرض عنه بوجهى . وأناى عنه بجانبى . أشعل سيجارى فى شىء من حزم . وأمضى فى الإملاء . فيمضى هو فى الكتابة ، ويظهر أمامى أشخاص هذه القصة مزدحمين أشد الازدحام . ملحين أعظم الإلحاح . كلهم يريد أن يسبق إلى مكانه من هذا الحديث كأنما طال عليهم النوم حتى سئموا . ونقل عليهم النسيان حتى ضاقوا به . فهم يريدون أن يستيقظوا . وهم يريدون أن أذكرهم أنا . وأن يذكروهم القراء . وأن يستردوا بذلك شيئاً من حياة . وإن كانت حياتهم تلك الأولى لأهون وأشقى من أن يفكر فيها أصحابها . ومن أن يحرصوا على أن يستردوا منها نصيباً قليلاً أو كثيراً . وهؤلاء الأشخاص كثيرون بعض الكثرة . فلا بد من أن أصطنع شيئاً من النظام الحازم لأردهم إلى بعض القصد . ولأظهرهم فى أماكنهم المقسومة من هذا الحديث .^(١٧)

وقد يترك الراوى أحداث قصته ليحدثنا عن حيرته كناقد مع أبطاله . مثلما حدث فى « ما وراء النهر » ، على نحو يذكرنا بحوار الشخصيتين المتعارضتين فى « حديث الأربعة » ، ولكن الحيرة - هذه المرة - تصبح ذريعة للاستطراد ، ومن ثم التعرض لبعض فلسفة سارتر عن الوجود ، وكيف أن الوجود لا يكتمل إلا بالتسمية ، فإطلاق الاسم ينتزع الأشياء من عمائها ويحقق وجودها ، ولذلك يوشك الرجل الذى ليس له اسم ألا يكون موجوداً . ولكن الوجود - فيما يراه الراوى - ليس شيئاً يستحق الطمع فيه أو الطموح إليه ، ويدفع هذا الاستطراد عن الوجود فى ذاته إلى استطراد آخر عن قيمة الوجود ، ليقول الراوى مخاطباً القارىء :

« وليس ينبغى لك أن تظن أنى أفرح أو أداعب حين أغض من قيمة الوجود .

فلست أنا في هذا ، بندلاً ولا مبتكراً . ولست فيه بدعا من الناس . وما أكثر الفلاسفة والشعراء الذين ينكرون قيمة الوجود ويرونه شراً أى شر . ويبدون لو أنهم لم يدفعوا إليه . أو لو أنه لم يدفع إليهم . وأنت تذكر بالطبع أن أبا العلاء تنفى غير مرة لو أن حواء ماتت قبل أن تمنح زوجها الولد . أو لو أنها ماتت عقب ولادتها لابنها الأول . وأنت تذكر كذلك أن أبا العلاء . ومن قبله فلاسفة كثيرون . كان يرى النسل جنابة لا ينبغي أن يجنيها الرجل العاقل الحازم . وقد ظن بنفسه العقل والحزم فلم يقترف هذا الأثم . ولم يتورط في هذا الجنابة .

ولو سمع لى أشخاص القصة وقبلوا نصحي لهم ومشورتي عليهم . لما طعموا في الوجود ولما طمحووا إليه . ولما ألقوا على بهذا الإلحاح في أن تكون لهم أسماء يعرفون بها . كما أن لغيرهم من الناس أسماء يعرفون بها . ولكن أرسطاطاليس قد أخطأ تعريف الإنسان حين قال إنه حيوان ناطق . ولو قد وُفق إلى الصواب لقال إنه حيوان أحقق . وليس أدل على حمقه من طعمه في الوجود . وطموحه إليه وحبه للحياة » (٤٨)

إن هذه الخاصية الاستطراذية - فيما يبدو - هي التي تدفع الراوى - في كثير من الأحيان - إلى تقمص شخصية الناقد ، ومن ثم الحديث على لسانه وليس على لسان الشخصيات ، وعلى نحو نستمتع فيه - مرة أخرى - إلى صوت الناقد أكثر مما نستمتع إلى صوت الشخصيات التي يخترعها الأديب . هكذا يترك الراوى وظيفته الأساسية ليؤكد لنا - في «الحب الضائع» - أن «الأصل في الكاتب أنه صديق القارىء ينصح له ، ولا ينبئه إلا بالحق» (٤٩) ، أو يقول لنا - في «المعذبون في الأرض» - إن «من حق الكاتب أن يذهب ماشاء من المذاهب في كتابته ، ولكن من حق القارىء أيضاً أن يفهم في وضوح وجلاء مايقدم إليه الكتاب من المقالات والفصول» (٥٠).

ولا يكف الراوى ، عند طه حسين ، عن إلقاء الأحكام والمفاهيم النقدية في القصة ، ولذلك يتيح لنا السبيل لأن نتعرف عليه كناقد من ناحية ، ونتعرف على أفكار خالقه المنفصلة عن القصة من ناحية ثانية . خصوصاً حين ينقلب هذا الراوى إلى معلم يطرح بعض الأفكار الدالة عن الأدب ، من قبيل :

« وقد علمنا النقاد منذ عهد بعيد أن هناك صلة فنية بين أقوال الناس وأعمالهم وبين البيئة التي يعيشون فيها ويتأثرون بدقائقها في حياتهم اليومية » (٥١) .

«قوانين الطبيعة لا تستطيع أن تثبت أمام قوانين الفن»^(٥٢).

«الجمال لا يستقيم إلا إذا جاوره القبح»^(٥٣).

«أنت لا تحسن الوصف والتصوير لشيء من الأشياء إلا إذا وصلت به ملحقاته التي تكمله وتعطيه صورته النهائية»^(٥٤).

«ليست القصة حكاية للأحداث وسرداً للوقائع . كما استقر على ذلك عرف النقاد والكتاب . وإنما القصة فقه لحياة الناس . وما يحيط بها من الظروف . وما يتابع فيها من الأحداث»^(٥٥).

«لماذا لا ينتبه القراء إلى هذه الخصلة الرائعة من خصال الفن . وإلى قدرته على أن ينحى الكاتب وقراءه على العيون والأسماع وسائر أدوات الحس والشعور . بل على أن يتيح للكاتب وقراءه قدرة هائلة بلغون بها مسافات الزمان والمكان . وما يقوم في الزمان والمكان من عقبات تحول بين الناس وبين أن يروا ويسمعوا ويعلموا ما يريدون أن يروا وأن يسمعوا وأن يعلموا»^(٥٦).

«الكتاب البارعون في الفن يؤخرون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزان ضمائرهم إلى آخر الحديث . ويجعلون من هذا كله عبرة لمن يريد أن يعتبر . وموعظة لمن يريد أن يتعظ . فيجعلون من أنفسهم أساندة في الأخلاق . ومصالحين لنظم الاجتماع . ويرضون عن أنفسهم بعد ذلك كل الرضا . ويجهلون أن القارئ أشد منهم مكرماً وأبلغ منهم دهاء . وأنه يقرأ أول الحديث لما قد يجد فيه من تسلية . أو لما قد يلتبس فيه من تسلية . ويترك آخر الحديث لأنه يضيّق بدروس الوعظ والإرشاد والإصلاح أشد الضيق :

ومن الكتاب البارعين من يشيعون خواطر عقولهم وعواطف قلوبهم وأحزان ضمائرهم في حديثهم كله منذ يبدأونه إلى حيث يفرغون منه . يتخذون من قصصهم أغشية بهذه المواضع والمعر . فيخدعون بذلك بعض القراء عن أنفسهم ولكنهم لا يخدعون القراء جميعاً . فلا يكاد الأذكياء منهم يقرأون حتى يستكشفوا مكر الكاتب ويعرفوا حيلته . فيقرأونه على كره . أو يزورون عن القراءة ازوراراً»^(٥٧).

وإذا تأملنا الأحكام النقدية التي يلقيها الراوي - في قصص طه حسين - وجدنا كثيراً من هذه الأحكام يتكرر في كتاباته النقدية ، وكأن هذا الراوي حريص على أن يذكر القراء بما سبق لهم أن قرأوه من قبل ، أو كأنه حريص على المسافة التي تفصل بين القصة وبين الكتابات

النقدية ؛ ولهذا السبب نسمع - في « ما وراء النهر » - عن جبرية العملية الأدبية ، فنقرأ :

« ولو غير الشاعر لاختار أن تتصل غلوه إلى النهر أطول وقت ممكن . وأن يحتمل
من شدوده واستبداده ماشاء النهر أن يحتمل . ولكن الشاعر لم يكن محيراً في شيء .
ومنى غير الشعراء وأصحاب الفنون في شيء ! إنا هم عبيد الطبيعة . تفرض
عليهم ما فيها من جمال وقبح ومن نعيم وبؤس . ونخيل إليهم أو يخيلون هم إلى
أنفسهم أنهم أحرار يستنبطون من الطبيعة أسرارها ويصوغونها في صيغهم الفنية
المألوفة شعراً . أو رسماً . أو نحتاً . أو تصويراً . أو غناء . أو إيقاعاً . »^(٥٨)

فتتذكر على الفور ما سبق أن قاله طه حسين - في « حديث الأربعاء » - من أن الأديب أقرب
إلى أن يكون مجرباً منه إلى أن يكون مختاراً ، وأنه « أصدق صورة للرجل المجرب الذي لا رأى له
ولا إرادة ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الخالصة »^(٥٩) ، أو نتذكر ما قاله طه حسين
- وهو يتحدث عن كتاب توفيق الحكيم « سجن العمر » - من أن المواهب الفنية كلها « سجنينة
الطباع التي فطر عليها أصحابها »^(٦٠) .

ومثلما يحدثنا الراوى عن جبرية العملية الأدبية واعتمادها على إذعان الأديب لما يلقي إليه ،
يحدثنا عن جوانب أخرى لهذه العملية على مستوى القراءة نفسها ، ويعنى بذلك أن القارئ
يشبه الأديب ، من حيث إن كليهما لا يختار سلفاً ، بل يأخذ ما يلقي إليه ، أما القارئ فيأخذ
من الأدب ما يتيح له الأديب ، مثلما يأخذ من الشجرة أو الزهرة ، دون أن يسأل الشجرة
أو الزهرة أو الأديب عن علة هذا الذي يأخذه أو غايته ، وكأن الأديب يقول لقارئة - في
هذه العملية الجبرية للقراءة - ما قالته شهرزاد التي تقصّ - كالأديب - على شهريار الذي
يسمع - كالقارئ :

« إنك لا تسأل هذه الشجرة ولا هذه الزهرة ما هي ولا ماذا تريد . وإنما تنظر إليها
وترضى عنها وتعجب بها . وتحمد الله على ما أنعم عليك من الاستمتاع بها . فانظر
إلى كما تنظر إلى هذه الشجرة وإلى هذه الزهرة . وخذ مني ما أعطيك . وأعطني
ما أسألك إن استطعت . ولا تكلف نفسك أكثر من هذا ، »^(٦١) .

وعند ما نقرأ هذه الأفكار - في « أحلام شهرزاد » - تعود بنا الذاكرة إلى ما سبق أن قاله
طه حسين - « في الأدب الجاهلي » - من أن الأدب هو هذه الآثار التي « تصدر عن صاحبها
كما يصدر التغريد عن الطائر العُرد ، وكما ينبعث العرف من الزهرة الأرجة »^(٦٢) ، ونتذكر

ما قاله طه حسين - في «مع أبي العلاء في سجنه» - من أن الشاعر مثل الزهر لا ينتج إلا ما هو ميسر لإنتاجه^(٦٣) ، بل نذكر ما سوف يقوله طه حسين - في «خصام ونقد» - من أن الأدب يحدث آثاره في الناس على نحو طبيعي ، كضوء الشمس وعبير الزهرة ، «فضوء الشمس لا يصدر عنها لتحقيق الأغراض وبلوغ الغايات ... وإنما يصدر عنها بطبيعته ... والزهرة لا تنشر عرفها وشذاها لتملق منك هذا الحسن ... بل هي لا تعرفك وعسى ألا تعرف نفسها» .^(٦٤)

وربما كانت هذه الجبرية التي تصل بين الأديب والقارئ ، من منطلق الراوى ، هي التي تجعل العملية الأدبية شركة بين الأديب والقارئ على السواء . ولم يخلق الله أديبا - فيما يؤكد الراوى - يستطيع أن يستأثر وحده بوصف ما يعرض على قرائه من الأشياء والأحياء ؛ فهذا الوصف شركة دائماً بين الأديب المنتج والقارئ المستهلك :

«وليس من الخفق أن الأشياء التي يعرضها الأديب تقع في نفوس القراء كما يعرضونها عليهم . وإنما الشيء الذي ليس فيه شك هو أن القراء يشاركون في الخلق والإشياء . ويسبقون من ذات أنفسهم على ما يجلوهم الكتاب من صور ألواناً لعل الكتاب أنفسهم لم يروها . ولعلها لم تخطر لهم على بال ... فالإنتاج الأدبي إذن شركة بين الأديب وقارله . وليس الأديب في حقيقة الأمر إلا رائداً مجهد الطريق» .^(٦٥)

ويذكرنا هذا الذي يقوله الراوى بما قاله طه حسين نقلاً عن سارتر ، وذلك عندما عرض - في «ألوان» - لأفكار سارتر عن الالتزام والحرية ، من حيث تجليهما في عملية القراءة . والقارئ فيما يفسر طه حسين أفكار سارتر - يعاون الكاتب ويؤتمه ، بأدق معاني كلمة المعاونة والإتمام «ذلك أن الكاتب لا يودع الصحف كل ما في نفسه ، لأنه لا يستطيع ذلك ولا يريد ، وإنما هو يرسم ما في نفسه رسماً تخطيطاً ، يرشد به القارئ إلى أن يملاً ما بين الخطوط» .^(٦٦)

ويتوجه الراوى في قصص طه حسين ، ربما نتيجة إيمانه بهذه المشاركة بين الكاتب والقارئ ، بالخطاب الإرشادي إلى القراء . ويأخذ هذا الخطاب أشكالاً متعددة . وقد يساعد الراوى القارئ ، أحياناً ، على فهم القصة التي يرويها له ، فيحدثه - مثلاً - عن مذهبيها الأدبي ، أو طريقة بنائها في عبارات من قبيل :

«وأنا أظن أن القصة التي أريد أن أقصها عليك خفيفة أن أشركك إليها ، وأنيك

إلى دقائقها . ومن هنا ذهبت في أولها مذهب الكتاب المحدثين . ومن يدري ؟ لعل لم أفضل ذلك إلا تقليداً لهم واقطاعاً لأنارهم . وتكلفاً لبعض فهم الطريف ... إنى أريد أن أذهب في هذا ... مذهب جماعة من الكتاب المحدثين الذين يريدون أن يظهر لك لا على القصة التي يحبون أن يقصوها عليك فحسب . بل على مذهبهم من القصص وطريقتهم في التشكيك أثناء القصص . يريدون أن يظهر لك على أنفسهم حين يتحدثون إليك . لتراها واضحة جلية . ولتري أنهم يصدفونك ويكبرونك كل الإكبار . فلا يعبئون بك ولا يتكلفون لك . ولا يكذبون عليك « (٦٧) .

« وقد يخطر للقارئ أن يسألني عن هذا الصبي ما اسمه ؟ وما موطنه ؟ وما بيته ؟ وما أسرته ؟ ومن عسى أن يكون ؟ ولكني أجيب القارئ إن خطرت له هذه الأسئلة . كما كان الكاتب الفرنسي ديديرو يجيب قراءه . حين يجيل إليه أنهم يسألونه أو يهجون أن يسألوه عن بعض الأمور من قصصه . أجيب القارئ بأنه يسرف على نفسه وعلى هذه الأسئلة . التي قد يكون الرد عليها مفيداً . لتكون القصة متنسقة حسنة البناء ملتزمة الأجزاء . يأخذ بعضها برقاب بعض كما كان النقاد يقولون . ولكني لا أحاول أن أصنع قصة .. » (٦٨)

ويتولى الراوى - في أحيان أخرى - مساعدة القارئ في فهم القصة وتفسيرها ، وذلك بأن يقارن بين بعض أحداث القصة التي يروها أو رموزها وأحداث قصص أخرى ورموزها ؛ فإذا تحدثت الراوى - مثلاً - عن الصلة بين الربوة والقصر من ناحية وبين القرية والسفح من ناحية أخرى ، في « ما وراء النهر » ، نبه القارئ إلى أن هذه الصلة قريبة كل القرب ، يسيرة كل اليسر :

« ليست بعيدة ولا عسيرة كالصلة بين القصر وقرينته ، في قصة الكاتب المعروف كهككا Kafka . لأنى لا أصطنع في حديثي رمزاً ولا إيماء . وإنما أصطنع الصراحة التي تؤثر الجلاء وتكره الغموض . والذين قرءوا قصة القصر لهذا الكاتب ذى الصوت البعيد ، يعرفون أن قصره إنما هو رمز للعالم العلوى . وأن قرينته إنما هي رمز للعالم السفلى ، ومن هنا تعقدت الصلة بين هذين العالمين . أما ربوى أنا فهي ربوة من هذه الربى التي يراها الناس في كل يوم ويقراءونها عنها في كل كتاب من كتب الأحباب ، وليس أدل على ذلك من أنى قد استعرتنا من ذلك الشاعر الأندلسي القديم . وأما قصرى أنا فهو قصر من هذه القصور التي يشهدها الناس

حين يصبحون وحين يمسون . قد بنى من المادة التي تبنى منها القصور واث بالاناث
الذى تزدهى به القصور . وأترف أهله كما تعود الناس أن يترفوا في هذه الحياة التي
تحياها . وفي هذا العصر الذى نعيش فيه .» (٦٩)

وقد يقدم الراوى - الناقد إلى القارئ ، في أحيان مغايرة ، توجيهات عامة ، تساعد
هذا القارئ في عملية القراءة . وتأخذ هذه التوجيهات أحياناً شكل نصح رقيق بالصر
الجلد ، أو شكل تكليف حازم ، أو شكل تحذير من سوء الفهم ، من قبيل :

- « وأنا أرجو لك أن تكون جلدا وجسورا . وأن تغضى في القراءة شيئاً . فلعلك
تفهم عاقبة هذه الألغاز والرموز .» (٧٠)
- « هذه القصة لا تحتمل القراءة السلية . وإنما هي تريد . بل هي لا تقوم إلا على
المشاركة الإيجابية بين الكاتب حين يرسم الخطوط وبين القارئ حين يتم الرسم ويملاً
ما بين الخطوط من فراغ لعله ترك عن إرادة وعمد .» (٧١)
- « لا تفحك أيها القارئ العزيز من صاحبي . فلم تكن قصته تثير ضحكا . أو
تعرضه لقليل من السخرية أو كثير .» (٧٢)

وقد يكف الراوى عن التحذير ، ولكنه يظل يتوجه بالخطاب المباشر إلى القارئ ،
موضحاً له - مرة - أنه مضطر إلى الإيجاز ، راغب عن الإطالة ، ومبيناً له - أخرى - أنه
يمكن أن يمضى وحده في الطريق ليكمل ما قاله الراوى ، فيسمع القارئ شيئاً من قبيل :

- « وحمل أنت هذه الكلمات ما تستطيع أن تحملها من المعنى فلن تؤدي إلا بعض
ما أريد أن أقول .» (٧٣)
- « ليس يحتاج القارئ فيما أظن إلى أن أمضى به في هذا الحديث البهيس إلى غاية
فهو يستطيع أن يبلغها وحده .» (٧٤)
- « والقراء يعطوني - دون شك - من أن أصور لهم ما كان بين نعم وعذيمة من
قرب وبعد . ومن دنو ونأى . ومن هذه المحاولات الكثيرة المعقدة التي ينسج الحب
خيوطها بين الخيول في أناة ومهل . ثم في اندفاع وعجل . ثم يأخذهم فيها كما تؤخذ
الطير فيما ينصب لها من الشراك . القراء يعطوني من تصوير هذا كله ، فهم يعرفونه
حق المعرفة . بقراءونه في القصص وفي شعر الشعراء . ويجده كثير منهم في أنفسهم

ويسمعونه فيما يدار عليهم من الحديث . وهم بعد هذا يستطيعون ان يصوروا نشأة
هذا الحب بين خديجة ونهم كما يشاءون» .^(٧٥)

والحق أن شخصية « الراوى » - في قصص طه حسين - تستحق دراسة خاصة ، تعرض لكل التفاصيل والخصائص ، ولكن يكفيننا - فيما أظن - هذا الجانب الذى يكشف عن تقمص الراوى لدور الناقد من ناحية ، مثلما يكشف عن بعض الآثار العملية لهذا الخلط الذى يفرضه طه حسين على الأدب والنقد من ناحية أخرى . إن هذا الخلط جعل من طه حسين الناقد أديباً يعارض الأدباء الذين يتحدث عنهم ، هو نفسه الذى جعل من الراوى ، عند طه حسين ، ناقداً ينافس النقاد الذين يمكن أن يتحدثوا عنه . والعلاقة بين الراوى الناقد - فى الأدب - والناقد الأديب - فى النقد - هى نفسها التى جعلت كليهما يلح على مخاطبة العواطف ، والتوجه إلى الشعور والقلب . ويقدر ما ينبه الناقد الأديب - فى « مع أبى العلاء فى سجنه » - القارئ إلى أنه يتحدث « عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا عن العقل الذى يحصى ويحلل ، ويقسو فى التحجيص والتحليل » ،^(٧٦) ينبه الراوى الناقد - فى القصص - القارئ إلى نفس الأمر ، فيقول له :

«أؤثر أن أحدث إلى قلبك . وما يضطرب فيه من عاطفة . وما يشيع فيه من
شعور . على أن أحدث إلى عقلك وذوقك . وما يثيران فى نفسك من تهالك على
النقد وحب الاستطلاع» .^(٧٧)

وكان الناقد الذى يتقمص شخصية الأديب لا يتميز عن الأديب الذى يتقمص راويه شخصية الناقد ، من حيث إن كليهما يؤثر منطقة العواطف المرتبطة بالأدب ، ومن حيث إن كليهما يعتمد على لغة القلب وليس تحليل العقل . وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يعلن كلاهما أنه لا يلتزم بالقواعد الجاهزة أو القوالب المحددة . وليس من المصادفة أن يعلن كلاهما نفوره من العقل والتحليل . وليس من المصادفة - أخيراً - أن يعلن كلاهما أنه كتب ما كتب تحت وطأة قوة القاهرة ، لم يكن يملك إلا أن يذعن لها .

أما الناقد الأديب فقد كانت كتابته «خواطر مرسلة» ، تثيرها فى نفسه قراءة الأدب . وما أكثر ما سيطرت هذه «الخواطر» على صاحبها ، وألهته عن كل شىء سواها ، لقد كانت هذه «الخواطر» ، فى «مع أبى العلاء فى سجنه» ، أقوى من الناقد ، خصوصاً حينما أخذت

تدور في رأسه ، وتحرك لسانه ، وتطلق صوته ، ليقول : «أملئ على كره مني ، وعلى غير علم بما سأقول بعد حين» .^(٧٨) ، وما حدث «مع أبي العلاء» حدث «مع المتنبي» ، إذ يجتم الناقد كتابه قائلاً :

«ولست أدرى ! ماذا صنع المتنبي لي . أو ماذا صنعت أنا بالمتنبي . فقد كنت أريد أن أمضي معه متباطئاً . وأحدث إليه أو أحدث عنه متثاقلاً . ولكني لم أكد آخذ في الإملاء حتى دفعت إليه . ودفعت فيه دفعاً عنيفاً . لم أستطع له مقاومة ولا عليه امتناعاً ... حتى إذا انتهيت إلى حيث انتهيت . وجدته مكثراً قد انتهى في الإعياء إلى أقصاه . ووجدته لم أقل للمتنبى ولم أقل عنه كل ما كنت أريد أن أقول» .^(٧٩)

إن «الخواطر المرسله» - في هذا السياق - قرينة «اللحظات القصار المفاجئة» التي تعرض للناقد على غير انتظار ، فتدفعه دفعاً عنيفاً لا يستطيع له مقاومة أو امتناعاً . ولذلك يؤمن طه حسين أن «قوى أخرى» - غير قوة الناقد الواعية - تعمل في الخفاء على تهيئة هذه اللحظات والخواطر ، مثلما تعمل على دفع الناقد إليها أو دفعها إليه ، «عن قضاء مدبر وقدر مقدر في حقيقة الأمر» .^(٨٠) . ومن الواضح أن هذه القوى مرتبطة بتلك العملية الجبرية التي تصل الناقد بالأديب لتجعل كليهما «أشبه بالمرأة التي تتلقى الصور وهي لاتعرف كيف تتلقاها»^(٨١) . ولذلك يتجاوب الجبر الذي يتحدث عنه الناقد مع الجبر الذي يتحدث عنه الأديب

وليس هناك فارق كبير - من هذا المنظور - بين حديث الناقد المجبور وحديث الأديب المجبور ، عند طه حسين ؛ ذلك لأن الثاني هو الوجه الآخر من الأول ، والعكس صحيح ، ولذلك يكرر الراوي في «المعذبون في الأرض» ماقاله الناقد من قبله ، خصوصاً عندما يقول الراوي :

«الشيء الذي أؤكد للقارئ هو أنني لم أختار ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة وأحداثها ... بل أكاد أقطع بأنني لم أختار . ولم أكن أستطيع أن أختار . أن أأخذ هذه القصة موضوعاً لهذا الحديث . وإنما هي التي اختارتني لتصل من طريقى إلى القراء . ولست أستطيع أن أبين لذلك سبباً» .^(٨٢) .

ولا يتميز ما يقوله هذا الراوى - أخيراً - عن طه حسين الناقد ، بل عن طه حسين الذى يحدثنا - فى مفتتح «على هامش السيرة» قائلاً :

«ولست أريد أن أخدع القراء عن نفسى ولا عن هذا الكتاب . فإني لم أفكر فيه تفكيراً . ولا قدرته تقديراً . ولا تعمدت تأليفه وتصنيفه كما يعتمد المؤلفون . وإنما دفعت إلى ذلك دفعا . وأكرهت عليه إكراها . ورأيتى أفرا السيرة فتمتلئ بها نفسى . ويفيض بها قلبي . وينطق بها لساني ... فليس في هذا الكتاب إذا تكلف ولا تصنع . ولا محاولة للإجادة ولا اجتناب للتقصير . وإنما هو صورة يسيرة طبيعية صادقة لبعض ما أجد من الشعور» .^(٨٣)

إن الأديب يتجاوب مع الناقد ، فى هذا السياق ، التجاوب الذى يستند إلى هذه «الصورة اليسيرة الطبيعية الصادقة من الشعور» ، وبقدر ما يتحول كلاهما فيشبه الرجل الملهم «الذى يأتيه الوحي وهو لا يعرف كيف ولا من أين يأتيه» ، ينفر كلاهما من «العقل» ، خصوصاً عندما يصبح «القلب» بمثابة «المرأة» ، التى تنعكس عليها «العواطف» ، وكما يؤكد طه حسين - فى مفتتح «على هامش السيرة» - أن العقل «ليس كل شيء» ، وأن للتاس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل^(٨٤) ، فإن الراوى الذى ينطق بلسان الناقد يؤكد نفس الأمر^(٨٥) ، وإذا كان البطل النقيض ، فى «حديث الأربعاء» ، يهمس إلى قرينه قائلاً :

«صديقى إن العقل الإنسانى يفر نفسه فتفتز . ويخدع نفسه فتخدع . وهو مغرور حين يصدق . وهو مغرور حين يكذب . وهو مغرور فى حالى الشك واليقين جميعاً» .^(٨٦)

فإن شهرزاد ، فى «أحلام شهرزاد» ، تهمس فى أذن صاحبها ناصحه :

«عش بحسك وقلبك وضميرك . وتحفف من عقلك بين حين وحين . عش عيشة الإنسان الحى لا عيشة العالم الباحث . فإن للعالم الباحث وقتاً مقسوماً من حياة الناس . وما ينبى أن تكون حياتهم كلها علماً ومخاً وتعليلاً وتحليلاً» .^(٨٧)

إن هذا النفور من «العقل» وإيثار «القلب» هو الذى ينتهى بالراوى والناقد إلى هذا الموقف الغريب ، أما الراوى الذى يقص القصة فإنه ينفى عن نفسه هذه الصفة ، وكأنه يتبرأ أو يتهرب من تبعاتها ، خصوصاً عندما يشعر أن للقص قواعد لا بد أن تلتزم ، أو يشعر بمطالب

القارئ في البحث عن قصة ، «متسقة البناء ملتزمة الأجزاء» ، فيقول للقارئ :

- ولكن لا أحاول أن أضع قصة فأضعها لما ينبغي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد ... ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول . لأنى لا أؤمن بها . ولا أذعن لها . ولا أعترف بأن للنقاد مها يكونوا أن يرسوا لى القواعد والقوانين مها تكن . . وإنما هو كلام يخطر لى فألميه ثم أذيعه . فمن شاء أن يقرأه فليقرأه . ومن ضاق بقرائه فليصرف عنه ، (٨٨) .

«إنى لا أضع قصة . وإنما أسوق حديثاً . وأضيف إلى ذلك أن الذين يسوقون الأحاديث لا يقدمون بين يديها هذه المقدمات التى يبينون فيها الوطن والبيئة والأسرة والزمان والمكان . إلى آخر هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد ، (٨٩) .»

ولكن هذا الراوى نفسه هو الذى يعلمنا ، فى مواضع أخرى ، احترام «هذا الكلام الكثير الفارغ الذى يلهج به النقاد» ، بل يؤكد ضرورة الالتزام بهذا الكلام :

«والا لبطلت قواعد الفن . ولفسد التاريخ الأدبى . ولذهب الأدباء بإنتاجهم الأدبى كل مذهب وسلوكوا به كل سبيل . لا يخلصون لأصل من الأصول . ولا يتقيدون بقانون من القوانين التى وضعها أرسطاطاليس وأسلافه وأخلافه ولم يفرغوا من وضعها إلى الآن» . (٩٠)

هذا الموقف الغريب الذى يتخذه راوى قصص طه حسين هو نفس موقف طه حسين الناقد ، خصوصاً عندما يسيطر القلب على العقل ، ويعلن الناقد التنصل من كل ما يتصل بالتحقيق والتحخيص ، أو البحث والتعليل ، وعندئذ يقول :

- «أنا معلم يتكلف الأدب الخالص حين يستريح من التعليم . وحين يخل بينه وبين الحياة . فلا يجد ما يعمل إلا أن يشعر ويتأثر . ويحاول أن يصور ما يجد من حس أو شعور» . (٩١)

- «إنما ندع التحقيق والتحخيص للجامعين فى جامعتهم . ولنتمس هذا الجمال الفنى الذى يعجب القلوب» . (٩٢)

- «لا أريد أن أدرس المنهى ... فالذين يقرءون هذه الفصول لا ينبغي أن يقرءوها على أنها علم . ولا على أنها نقد . ولا ينبغي أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد . وإنما هى خواطر مرسله تثيرها فى نفسى قراءة المنهى ... قراءة مقطعة

متفرقة . أقصد إليها أحيانا لأني أربدها . وأقصد إليها أحيانا أخرى . لأن نفسي تنازعني إلى كتاب من كتب الأدب الفرنسي فأعاندها وأمانتها وأكرهها على أن تسمع للمتني أو تتحدث إليه .^(١٢)

«إني لا أقدم إليك كتاباً في البحث العلمي عن أبي العلاء . ولا في النقد الأدبي عن أبي العلاء ... وإما أتحدث إليك عن صديق لا يرجى نفعه ولا يتق شره . ولا يصدر المتحدث عنه إلا عن الحب المبراً من الرغب والرهب ومن الطمع والإشفاق . أفترأك تكره مثل هذا الحديث ؟ ألم تسأم هذه الأحاديث الكثيرة التي تتلى بالبحث العلمي والنقد الأدبي ... ؟ ألم يجهدك هذا السفر المتصل في هذه الطريق المتتوية طريق البحث العلمي والنقد الأدبي ؟ ألسنت في حاجة إلى أن تعرج على هذه الواحة الخضراء لتستريح لحظة في ظل الحب النقي الكريم .»^(١٣)

الهوامش

- (١) بين هيكل وبيبي ، محلق ، ١٩٣٥ ، ص ٧٣٣
- (٢) مع المتني ، ص ١٤٠ .
- (٣) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢١٣ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .
- (٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٦) فصول في الأدب والنقد ، ص ٧ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ٧ .
- (٨) صوت أبي العلاء ، ص ١٠ وستذكر صفحات بقية الاقتباسات في المتن .
- (٩) راجع : تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٨ .
- (١٠) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٧٨ .
- (١١) بين هيكل وبيبي ، محلق ، مارس ١٩٣٥ ، ص ٧٣٣ .
- (١٢) القزويني ، الإيضاح ، ص ٢١٢ .
- (١٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ١١ - ١٢ .

- (١٤) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٨ .
 (١٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٧ - ١٤٨ .
 (١٦) محمد حسين هيكل ، في أوقات الفراغ ص ١٧ .
 (١٧) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٦٧ - ١٦٩ .
 (١٨) المصدر السابق ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
 (١٩) المصدر السابق ، ص ١٦٩ .
 (٢٠) من لعمرو الصيف ، ص ٨١ .
 (٢١) من بعيد ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
 (٢٢) المصدر السابق ، ص ١٥٢ - ١٥١ .
 (٢٣) رحلة الربيع والصيف ، ص ١٠٦ .
 (٢٤) المصدر السابق ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .
 (٢٥) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
 (٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .
 (٢٧) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٠ . وستذكر صفحات نقية الاقتباسات في المتن .
 (٢٨) قارن مما طرح من تأصيل لهذا الطراز الرمزي من الكتابة في .

Angus Fletcher, Allegory, The Theory of a Symbolic Mode, Cornell University Press, New York 1964.

(٢٩) صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٩٢٥ ، ويحتوي مقالات «القدماء والمحدثون» عن العصر العباسي الأول ، التي نشرت في جريدة «السياسة» من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤ . وصدر الجزء الثاني عام ١٩٢٦ ويحتوي مقالات «العلون» في العصر الأموي ، التي نشرت في جريدة «السياسة» من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ . وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور ، بعد نشر مقالات الشعر الجاهلي في جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ ، فخصص الجزء الأول للجاهلية والإسلام ، وخصص الجزء الثاني للعصر العباسي ، وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث . وسعتمد - في الصفحات التالية - على الشكل الأخير ، الذي صدر له طبعات كثيرة من دار المعارف بالقاهرة ، وأسشير إلى أرقام الصفحات في المتن ، وكلها من الجزء الأول .

(٣٠) وسمع .

- إنكم معشر المعلمين لتلحنون على الشعر الجميل بالنقد والتحليل ، حتى تذهبوا جماله ونضرتة ، وتردوه كلاما كغيره من الكلام [ص ٥٠] .
- إلى تركت الدرس العلمي للجامعة والجامعيين ، وأثرت الحرية المطلقة في الحديث ، هذه الحرية التي لا يقيدها شيء من هذه الأوضاع التي تخلفونها لأنفسكم ، وتفرضونها عليها ، فتجعل علمكم جافيا خشنا وغلظا لجاجاً [ص ٩١] .
- إنما ندع التحقيق والتحيص للجامعيين في جامعتهم ، ولنتمس هذا المجال التي الذي يجب القلوب ، ويولد العقول ، ويرد إلى النفوس أملاً بعد بأس ، وابتهاجاً بعد اكتئاب ، ونشاطاً بعد فتور؟ [ص ١٤٧ - ١٤٨] .

- (٣١) راجع حديث الأربعاء / ١ / ٤٩ ، ٥٨ ، ٨٨ ، ٩٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٦٥ .
 (٣٢) راجع مقالات مثل : «أطالب الحكومة المصرية» (الجهاد / ٤ / ٤ / ١٩٣٤) ، «عيسويات : وزير المعارف» (الوادى / ١٩ / ٦ / ١٩٣٤) ، «عيسويات: وزير التقاليد قوى عزيز» (الوادى / ١٧ / ٧ / ١٩٣٤) . وقارن مما كتبه طه حسين عن «وزير التقاليد» في كتبه - من أدب البنتيل العربي ، فصول في الأدب والنقد ، مستقبل الثقافة في مصر - مما يستحق بحثاً مستقلاً .

- (٣٣) راجع . مجاح عمر ، طه حسين - أيام ومعارك ، ص ٦٧ - ٧٢ ، ١٤١ - ٢١١ ، خصوصا القسم الخاص بالوثائق . وقارن ما ذكره حمدي السكوت ومارسدن جور ، طه حسين (أعلام الأدب المعاصر في مصر ، الجزء الأول) حيث بليوحرافيا المقالات التي كتبها طه حسين في فترة الأرملة ، والأحاديث التي أدلى بها ، والمقالات التي كتبت دفاعا عنه أو هجوما عليه .
- (٣٤) لتذكر - إراء همة «الشذوذ» هذه - ما يقوله البطل الراوي - في «أحاديث الأربعماء» - لصاحبه : «أنا أرى الشذوذ فيك وفي أصحابك» [حديث الأربعماء ١ / ٥٦] .
- (٣٥) راجع مجموع هذه الهمم (الرائفة) في : أنور الجدي ، طه حسين : حياته وفكره في ميزان الإسلام ، دار الاعتصام ، القاهرة ١٩٧٦ ، وقارن بتقليد للكتاب السابق في : عبد الحميد عبد السلام المحتسب ، طه حسين مفكرا ، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٧٨ . وقارن بأهميات أخرى في محمود محمد شاكر ، المتنبي ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٦ ، ومجيب محمد الهبيبي : المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٧٨ . وتستحق هذه الكتابات - في تزامها وتشابهها في الأسس الفكرية - دراسة مستقلة ، لا مجال لها في هذه الدراسة .
- (٣٦) هذا الارتباط السياسي الحديدي بالوفد أصاب بالحلل الصدقات التقليدية لطله حسين مع قادة الأحرار الدستوريين - حياته السابقين - وأحدث في هذه الصداقة صدعا لافتا . على أنه لا ينبغي أن ننسى استقالة أحمد لطفى السيد من منصبه ، كمدير للجامعة المصرية ، احتجاجا على نقل أستاذ (واحد) من أساندها . راجع نص خطاب الاستقالة في القسم الخاص بالوثائق من كتاب مجاح عمر ، طه حسين : أيام ومعارك .
- (٣٧) راجع : في الأدب الجاهلي ، ص ٦٢ .
- (٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٤ .
- (٣٩) في المصدر السابق ، ص ٦٥ .
- (٤٠) من بعيد ، ص ٢١٩ .
- (٤١) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .
- (٤٢) راجع : عبد المحسن طه ندر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) ، ص ٣٠٢ - ٣٠٣ خصوصا حين يقول : «كان الإحساس بالظلم الذي واجهه طه حسين نتيجة للضجة والثورة التي واجهت ما البيئة كتابه «في الشعر الجاهلي» هو الذي أعاد إلى ذاكرته صور الحرمان والظلم التي تعرض لها في طفولته وصباه نتيجة لجهل بيئته ، هذا الجهل الذي يواجهه من جديد في رجولته . وكان كتاب الأيام تعبيرا عن حرمانه في طفولته وصباه من ناحية ، واحتجاجا على جهل بيئته من ناحية أخرى . ويتحكم في هذا التعبير كريا المؤلف والأديب الذي انتصر على حرمانه ورعبته في أن يظل قويا صلبا في مواجهة بيئته» .
- (٤٣) الحب الضائع ، ص ٨٢ .
- (٤٤) شجرة البؤس ، ص ٣٨١ - ٣٨٢ .
- (٤٥) ما وراء الهر ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٤٦) من أدينا المعاصر ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٤٧) المعتذون في الأرض ، ص ٩٧ - ٩٩ .
- (٤٨) ما وراء الهر ، ص ٤٨ - ٤٩ .
- (٤٩) الحب الضائع ، ص ٧٦ .
- (٥٠) المعتذون في الأرض ، ص ٤٥ .

- (٥١) ما وراء النهر ، ص ١٩ - ٢٠
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .
- (٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ .
- (٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٦ - ٢٧ .
- (٥٥) المصدر السابق ، ص ٣٠ .
- (٥٦) المصدر السابق ، ص ٨١ .
- (٥٧) المعتذون في الأرض ، ٦٩ - ٧٠ .
- (٥٨) ما وراء النهر ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٥٩) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢١٧ .
- (٦٠) خواطر ، ص ٨٢ .
- (٦١) أحلام شهر زاد ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٦٢) في الأدب الجاهلي ، ص ٣٧ .
- (٦٣) راجع ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٤٤ - ١٤٥
- (٦٤) خصام ونقد ، ص ٥٨ - ٥٩ .
- (٦٥) ما وراء النهر ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٦٦) ألوان ، ص ٢٨٢ .
- (٦٧) الحب الضائع ، ص ٧٥ .
- (٦٨) المعتذون في الأرض ، ص ١٨ .
- (٦٩) ما وراء النهر ، ص ٣٠ - ٣١ .
- (٧٠) الحب الضائع ، ص ٧٥ .
- (٧١) ما وراء النهر ، ص ٢٩ .
- (٧٢) الحب الضائع ، ص ٩٩ .
- (٧٣) المصدر السابق ، ص ٧٨ .
- (٧٤) المعتذون في الأرض ، ص ٤٧ .
- (٧٥) ما وراء النهر ، ص ٧٠ - ٧١ .
- (٧٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢١١ .
- (٧٧) المعتذون في الأرض ، ص ٢١ .
- (٧٨) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧ .
- (٧٩) مع المتنبي ، ص ٣٧٧ .
- (٨٠) من لغو الصيف ، ص ٨٢ .
- (٨١) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢١٧ .
- (٨٢) المعتذون في الأرض ، ص ٩٧ - ٩٨
- (٨٣) على هامش السيرة ، ص ١٠ .
- (٨٤) المصدر السابق ، ص ١١ .
- (٨٥) راجع ، الحب الضائع ، ص ١٢ ، والمعتذون في الأرض ، ص ٢١ .

- (٨٦) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٦
- (٨٧) أحلام شهر زاد ، ص ٧٢ .
- (٨٨) المعدنون في الأرض ، ص ١٨ .
- (٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٨ .
- (٩٠) ما وراء النهر ، ص ٢٠ - ٢١ .
- (٩١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٨
- (٩٢) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٧ - ١٤٨ .
- (٩٣) مع المتنبي ، ص ٩ - ١٠ .
- (٩٤) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢٨ .



طبيعة الحديث النقدي

أخذت نفسي بالآأ أخذحك لمأ أكتب ، وبأن أظهورك و
وقت واحد على نفس الكاتب الذي أحلله وعلى نفسي أنا
أيضاً وقت التحليل . فأنا لا أنتقب أو أستتر حين أحدث
إليك ، وإنما أظهر كما أنا ، وأحدث إليك صادقاً
مخلصاً .

صوت باريس

من اللافت للانتباه أن يفرأوى القصة - عند طه حسين القاص - من القصة ، وينبئ صفة القص ليؤكد صفة الحديث ، ومن اللافت للانتباه - أيضاً - أن يفرأوق الأدب - عند طه حسين الناقد - من النقد ، وينبئ صفة الدرس ليؤكد صفة الحديث . ولكن هذا الأمر اللافت للانتباه يغدو أكثر قابلية للفهم عندما نقدر صفة «الحديث» باعتبارها صفة تجمع بين الناقد والأديب وتوحد بينهما . وعندئذ يبدو «الحديث» في الأدبين الإنشائي والوصفي قرين «خواطر مرسله» ، هي بمثابة «لحظات» تثمرها صداقة متميزة ، تصل بين الناقد والقارئ من ناحية ، وبين رأوى القصة وقارئها من ناحية ثانية . وبقدر ما يتحول الأدب إلى نقد في هذه اللحظات ، أو يتحول النقد إلى أدب ، ينتسب كلاهما إلى انطباعية تتباعد بالراوى عن موضوعية القصص ، وتتباعد بالناقد عن موضوعية النقد ، فيغدو نتاج كليهما نوعاً متميزاً من «الحديث» ، لا يعنينا منه - في هذا السياق - سوى «حديث الأصدقاء» في مجال النقد .

١ - حديث الأصدقاء :

إن العلاقة بين الناقد الانطباعى والعمل الأدبى علاقة وجدانية أساساً . وهى ليست - بحال من الأحوال - شبيهة بتلك العلاقة شبه المحايدة ، التى تربط بين دارس الأدب ونص متعين ، أشبه ما يكون بالمادة المعطاة التى يتعامل معها العالم تجريبياً ، كما يكاد يذهب دارس معاصر مثل لوسيان جولدمان ، وإنما هى علاقة وجدانية ، أشبه بالعلاقة التى تنشأ بين

الأصدقاء ، بمعنى أنها علاقة تقوم على لون من الحب ، مصدره التعاطف ، وعلى لون من القارب ، مصدره تجارب تجربة العمل الأدبي مع تجربة الناقد . وتظل هذه العلاقة قائمة ما ظل قوامها باقياً ، وإلا فإنها تنقطع ، كالعلاقة بين الأصدقاء ، عندما يصبح التنافر هو الأساس ، أو يصبح سوء الظن - أو سوء الطوية - هو القاعدة .

والعمل الأدبي الحق - من هذه الزاوية - صوت لنفس متميزة ، هي نفس الأديب ومرآته الخاصة . ولقاء الناقد مع هذا العمل لقاء بين نفسين مؤتلفتين ، يجمع بينهما التعاطف ، وتصل بينهما حرية الإفشاء . ويزداد تعاطفها قوة بهذه التجوى المتقطعة ، أو الدائمة ، التي يستمع معها الناقد إلى ما يحبه من العمل ، ويفضى فيها العمل بما لديه إلى الناقد . وتتجلى هذه العلاقة - أوضح ما تكون - في شكل « الحديث » ، حيث يتحدث طرف ليستمع الآخر ، أو العكس ، أو يتبادل الطرفان « حديثاً » خاصاً ، في لحظة - أو « لحظات » - توحد متميزة ، يخلو فيها كل من الطرفين إلى الآخر ليفضى كل بما لديه . إن وعى الراوى - في قصص طه حسين - بهذه الخاصية هو الذى جعله ينفى عن نفسه - أكثر من مرة - صفة « القص » ليؤكد صفة « الحديث » . كما أن هذا الوعى نفسه هو الذى جعل طه حسين الناقد ينفى عن عمله - أكثر من مرة - صفة « الدرس » أو « النقد » ليؤكد صفة « الحديث »

« والحديث » الذى يقصد إليه كل من الراوى والناقد تواصل لغوى حر ، يقوم على « الخواطر المرسله » التى يتبادلها طرفان ؛ ويتم في « لحظات » أقرب إلى الخلوة والتوحد بين نفسين ، حيث لا توجد قواعد محددة سلفاً لتوجيه مجرى الخواطر في إرسالها ؛ ويحدث بشكل طبيعى يتسم بالتلقائية والعفوية ، دون أصول أو أعراف خارج إطار اللحظة أو اللحظات . ويتطوى هذا التواصل الحر على خطاب يتيح الاتصال بين طرفين أو أكثر ، ولكن الخطاب نفسه - مثل الموقف أو السياق - لا يتسم بالتحديد ، بل بالرونة ، ولا يهدف إلى أداء وظيفة ثابتة ، بل تتحول الوظيفة مع التحول الدائم لمجرى الخواطر المرسله . وتتجاوز وظائف متعددة للغة - في هذا « الحديث » - تجاور الخاطرة التى تعبر عن انفعال مع الخاطرة التى تحمل معلومة ، مع الخاطرة التى تقفز فوق الانفعال والمعلومة معاً ، لتفضى إلى « لحظة » مغايرة .

وقد يبدأ « الحديث » - في لحظة من هذه اللحظات - من نقطة بعينها ، ولكنه لا يلتزمها التزاماً صارماً ، بل يمضى الحديث هيناً لنا في مسارب متعددة ، قد لا يصل بينها رابط سوى الحالة الوجدانية المسيطرة على اللحظات التى يدور فيها الحديث . والاستطراد والتفريع ^(١) - بل الانقلاب المنطقي ، أحياناً ، من فكرة إلى نقيضها - سمة أساسية لمثل هذه

للحظات التي يتوجه فيها الحديث في كل اتجاه ، ليصبح أقرب إلى «المسامرة الحرة» أو «أحاديث ما بعد العشاء» فيما يقول ناقد مثل ديفيد ديتشس^(٢) ، أو أقرب إلى «الخواطر المرسلة» فيما يقول طه حسين نفسه .

على أن المهم في «الحديث» ليس الاستطراد أو التفريع وإنما التلقائية التي يتحرر فيها طرفان ، والعفوية التي تتناجى معها نفسان ، والتوحد الذي يصل بينهما ويفصل ما بينهما وبين الآخرين ، وكأن كل طرف يقول للآخر ما قالته شهرزاد لشهريار الملك :

« اصمعي مني وتحدثي إلى أو لا تسمعي مني ولا تتحدثي إلى فقد خلصت نفسك لي
كما خلصت نفسي لك ، فليفرغ كل منا لصاحبه ، فقد عمل عنا كل شيء لأننا
خرجنا من كل شيء وبعدنا عن كل شيء ... المهم أن تتحدث نفسك إلى نفسي
وأن يصل إلى نفسي حديث نفسك سواء أحمله إلى الصوت أم انتهت به إلى نجوى
الضمير » .^(٣)

وليس من المصادفة - مع هذا الوعي الذي أشير إليه عند الراوي والناقد - أن تحتل لفظة «الحديث» مكاناً أساسياً في عناوين كتب طه حسين . هناك «حديث الأربعماء» عن الأدب العربي القديم ، وهناك «حديث الأحمد» عن الأدب الأوروبي ، خصوصاً الفرنسي . وقد جمع طه حسين مقالات الحديث الأول في ثلاثة مجلدات تحمل نفس العنوان ، وجمع بعض مقالات الحديث الثاني في مجلدين بعنوان «لحظات» . وهناك فضلاً عن «حديث الأربعماء» و«حديث الأحمد» سلسلة من المقالات كتبها طه حسين ، مثل «حديث الخميس» و«حديث السبت» و«حديث اليوم» و- أخيراً - «أحاديث رمضان» ،^(٤) ولنضيف إلى هذه المقالات كتابي طه حسين «من حديث الشعر والنثر» و«أحاديث» لتظهر أهمية لفظة «الحديث» ودلالاتها . وإذا أضفنا إلى هذا كله عناوين كتابين آخرين ، مثل «كلمات» و«خواطر» تجلت لنا الأهمية التي يحتلها «الحديث» ، من حيث صلته بالخواطر المرسلة من ناحية ، وبالكلمات التي تدور في لحظات متميزة من ناحية أخرى ، بحيث تقترن الكلمات والخواطر بالصوت الذي يتردد في الحديث ، سواء أكان هذا الصوت «صوت باريس» أم «صوت أبي العلاء» .

ولا يقتصر الأمر - في هذا السياق - على مجرد التأثر بـ «أحاديث الاثنين» لسانت بييف ، بل يتجاوزه ليصبح «الحديث» عنصراً من العناصر التكوينية في نقد طه حسين ، بحيث يبدو «الحديث» - في أغلب الأحوال - تجسيدا لعلاقة صحيحة في «لحظات» أقرب إلى لتوحد والخلوة إلى آخر . ولذلك كان طه حسين الناقد يرى أن تعامله مع الأعمال الأدبية «إنما

يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه»^(٥) . والأساس فى هذه «اللحظات» هو صحبة الأصدقاء ، تلك الصحبة التى يتحدث فيها صديق مع آخر ، كى يعود هذا الصديق ليتحدث إلى القارىء - الصديق اللاحق - عن هذه اللحظات ، قائلا له - منذ البداية :

وأعدت نفسى بالأأعدك فى أكعب ، وبأن أظهرك فى وقت واحد على نفس

الكتاب الذى أحله وعلى نفسى أنا أيضا وقت التحليل ، فأنا لا أنتخب أو أستتر

حين أتحدث إليك . وإنما أظهر كما أنا .^(٦)

والعملية التى يقوم بها الناقد - على هذا النحو - عملية «حديث» مزدوجة ، يتحدث فيها الناقد - أولا - مع الأديب ، من خلال عمله أو حوله ، ويتحدث فيها الناقد - ثانيا - عن الأديب إلى القراء . وبين هذا «الحديث مع» و«الحديث إلى» تتحرك العملية النقدية ، فى دائرة علاقة الصداقة التى تصل - أولا - بين الناقد والأديب ، وتصل - ثانيا - بين الناقد والقارىء .

وليس يكفى - فى إطار «الحديث مع» - أن نذكر عنوان كتاب مثل «مع المتنبي» ، أو عنوان كتاب آخر مثل «مع أبي العلاء فى سجنه» ، بل نتجاوز العنوان إلى داخل الكتابين حيث يعلن طه حسين - فى الكتاب الأول - أنه لا يريد درسا ولا بحثا للمتنبي وإنما يريد «صحبة ومرافقة ليس غير» ،^(٧) أو يعترف - فى الكتاب الثانى - قائلا : «أحب أبا العلاء وأريد أن أتحدث عنه حديث الصديق» ،^(٨) أو يقول - فى كتاب ثالث - «أنا أحب أبا العلاء وأكلف به وأحب التحدث عنه والتحدث اله» .^(٩)

وإذا كان «الحديث مع» الأديب يتم فى إطار من العفوية والتلقائية فإن «الحديث إلى» القارىء لا يخرج عن هذا الإطار ، ذلك لأن كلا الحديثين وجهان لعملية واحدة . ويوضح لنا طه حسين طبيعة هذا «الحديث إلى» عندما يحدد علاقته بالقارىء على النحو التالى :

ولا أتملق القارىء ولا أترضاه ولا أبغى إليه الوسيلة . وإنما أعطيه ما عندى

وأحدث إليه بما يخطر لي . وأسير معه سيرى مع ذوى خاصتى الذين ألقاهم مصحبا

ومسبا . والذين لا أسألم فى يريدون أن أحدث إليهم ولا يسألوننى فى أريد أن

يتحدثوا إلى . وإنما هى الحياة تجرى بينى وبينهم سهلة سمحة يسيرة . تضطرونا إلى أن

نحياها كما تضطرونا إلى أن نتبادل فيها الرأى وندير فيها الحديث» .^(١٠)

وبقدر ما يصحب طه حسين صديقه الأديب زما ، يطول أو يقصر ، ليتحدث فيه معه ، فإنه يصحب صديقه القارىء زما آخر ، يطول أو يقصر ، يحدثه فيه عن صديقه الأول . وقد ينبه طه حسين القارىء - كما فى حالة المتنبي - إلى أن حديثه إنما هو «خواطر

مرسلة تثيرها في نفسى قراءة المتنبي في قرية من قرى الألب في فرنسا» ،^(١١) أو يقول طه حسين للقارىء - كما في حالة أبي العلاء - ما قاله قاليري عن ديحا الرسام : « لن يكون هذا إلا نحواً من حديث النفس تعرض فيه كما ترمد ذكرياتي والآراء المختلفة التي كونتها لنفسي في شخص ممتاز » .^(١٢) وينبه طه حسين - في هذا السياق - إلى طبيعة علاقته - كناقد - بالمؤلفين ، في أقوال من قبيل : « أحب ... أن أرى أشخاص المؤلفين وأن أتحدث إليهم وأستمع لهم » ،^(١٣) أو يصف طبيعة استجابته النقدية إلى أعمالهم التي يحبها ، في عبارات من مثل . « لم أفكر في قصص ولا في وصف ولا في أشخاص ولا في حوار ، وإنما رأيت نفساً عذبة تتحدث إلى حديثاً عذبا فأغرقت في الاستماع لهذا الحديث » .^(١٤) وبقدر ما يحدد طه حسين - في هذا السياق - « القصة » على أنها « أشبه شيء بحديث يقصه صديق على صديق في غير تكلف ولا تأنيق » ،^(١٥) أو يحددها على أنها « حديث صديق هو الكاتب إلى صديق هو القارىء » ،^(١٦) يحدد طه حسين « الشعر » بنفس الصفة ، ليصبح زهير الشاعر الجاهلي - مثلاً - « شاعر قومه . وهو يتحدث عنهم ويتحدث إليهم » .^(١٧) وبقدر ما ينبه طه حسين القارىء إلى أن حديث الأصدقاء يصدر « عن القلب الذي يجب ويعطف ويرحم » فإنه يحرص على أن يسير مع هذا القارىء سيرته مع دوى خاصته . فيصف له مشاعره الخاصة في تلقائية تامة ، أو يحدثه عن مرضه مثلاً ،^(١٨) أو يصف له موضعه ووضعه على هذا النحو اللافت :

« أبدأ هذا الحديث الذى أستأنفه عن لزوميات أبى العلاء فى آخر ساعة من ساعات النهار . وأول ساعة من ساعات الليل . وفى يوم من أيام الصيف الفرنسى ... »

ولكن علاقة الصداقة التى تربط بين الناقد والأديب ، والتى تحدد الخصائص الأساسية لـ « الحديث مع » ، علاقة من نوع خاص ؛ أعنى أنها علاقة قد ينصح فيها الصديق صديقه حيناً فلا ينبئه إلا بالحق ، ولكنه يخفف له - فى أغلب الأحوال - جناح التعاطف ، متيحاً له أن يتخفف مما لديه ، ليشارك كلاهما فى نجوى مريحة ، قد لا ينطق فيها سوى صوت واحد . ولذلك يبدو « الحديث » - فى هذه الصداقة - أقرب إلى « حديث الإفشاء » منه إلى حديث الحوار ، كما أن « الصداقة » أو « الصحبة » ، التى يدور على أساسها هذا الحديث ، ليست صداقة الحوار التى تجمع بين طرفين متساويين فاعلين ، لتحفظ لكل منهما استقلاله ، فى نفس الوقت الذى تعدل من كليهما ، وإنما هى صداقة الإفشاء التى تقوم على صوت واحد ، يستريح صاحبه عندما يفضى بما لديه إلى الطرف الآخر .

وعندما يستمع المفضي - في هذا اللون من «الحديث» أو هذا النوع من «الصدقة» - إلى صوت الطرف الآخر فإنه لا يتقبل منه - في حقيقة الأمر - سوى ما يتناسب مع ما لديه ، ولا ينصت إلا إلى ما يمكن أن يكون باعثا له على مضية في الإفضاء . ولذلك يتحول العمل الأدبي ليصبح «مرآة» للناقد ، خصوصا حين يجد الناقد - في الحديث مع العمل - بعض ما يعكس ما في داخله ، بنفس الطريقة التي يتحول فيها الصديق المستمع إلى مجرد مرآة لمشاعر الصديق المتكلم ، وكما يتحول الصديق المستمع إلى طرف سالب ، تكون مهمته إراحة الصديق المتكلم ، بمجرد الإنصات إلى إفصائه ، بدل أن يواجهه معه - بالحوار - هذا الذي يدفعه إلى الإفضاء والبوح ، يتحول العمل الأدبي إلى طرف سالب ، يعكس صوت الناقد ، مثلما تعكس المرآة ما يقابلها من صور .

ولعل قناعة طه حسين - الناقد - بهذه الصداقة السلبية هي التي جعلته يلح على جانب من قيمة الأدب يرجع إلى ما يجده القارئ من صدى لنفسه في الأعمال الأدبية . لقد كانت هذه القناعة - على الأقل - السبب في إعجاب طه حسين برواية «زنوبيا» لمحمد فريد أبي حديد ، ذلك لأننا نرى في هذه الرواية «كثيرا من عواطفنا ، وكثيرا من أهوائنا ، وكثيرا من نقائصنا» .^(١٩) كما كانت هذه القناعة وراء ما قاله طه حسين لقارئه ، من قبيل : إنك ستجد في هذه القصة أو تلك لونا من الصراع «يكون جزءا من فطرتك وحياتك ، أو هو كل فطرتك وحياتك» ،^(٢٠) حيث «تجد نفسك وعواطفك وحياتك ممثلة ... من كل الوجوه أو من بعضها» ،^(٢١) وحيث يبدو الكاتب وكأنه «يمثل نفسك كما هي ، ويمثل لك نفسك كما تحب أنت أن تكون» .^(٢٢)

ولن يطلب الناقد - في هذا «الحديث مع» العمل الأدبي - صحبة الحوار المتكافئة بل صحبة الإفضاء ، فافرضا على العمل الأدبي - في غير مرة - أن يسمع له ، أو يحادثه عما يراه . ولن يتأثر الناقد من هذا العمل إلا بالأشياء التي هو متأثر بها فعلا قبل أن تبدأ لحظات الصحبة ، أو قبل أن تبدأ عملية الحديث مع العمل . ولذلك تتحول العلاقة بين العمل الأدبي والناقد - ومن ثم القارئ - إلى علاقة سلبية ، تبدأ من تلافى الدائرة الوجدانية للعمل الأدبي مع الدائرة الوجدانية للناقد ، عند نقطة بعينها ، قد تكون موجودة في العمل ، وقد تكون مرتبطة بجزئية من جزئياته ، وقد تكون مفروضة على العمل منذ بداية الحديث معه ، فالمهم أن تتجاوب تجارب الناقد مع تجربة العمل ، لتصبح تجربة العمل صدى لتجربة الناقد ، أو عنصرا موازيا ، أو منتما ، لا يتنافر مع إطار جاهز لتجارب موجودة سلنا ، بحيث تصبح جدة

التجربة التي يطرحها العمل قرينة الزوايا الجديدة التي يتبدى بها شيء ثابت ، موجود سلفا . ولولا هذا التجاوب بين إطار قبلي جاهز وعناصر جديدة ، تعكس هذا الإطار ، أو تجد لها مكانا فيه ، لما أمكن للعمل أن ينال تعاطف الناقد ، ولما أمكن أن يتم - أصلا - « الحديث مع » العمل الأدبي .

إن تعاطف الناقد مع العمل - بهذا المعنى - قرين الحب الذي يستشعره الصديق إزاء صديقه الذي يعينه على الإفضاء . أعنى أن التعاطف مرتبط بما يمكن أن يكون في العمل نفسه من صدق لما عاناه أو يعاينه الناقد ، فبمثل هذا الارتباط يتحقق التجاوب بين الناقد والعمل ، ويتأثر الناقد بما يسمى « صدق اللهجة » في العمل ، وهو تعبير يشير إلى صدور ما في العمل عن قلب يحمل ما يحمله قلب الناقد . أو عن قلب يعانى ما يعاينه الناقد .

ولن يختلف ما يؤكد طه حسين للقارئ - في هذا السياق - عندما قال : « أنت تعلم أن الشرط الأساسي للإعجاب بقصة ... هو أن تستطيع فهم أشخاص القصة وتمثل نفسك بينهم وحياتك في حياتهم »^(٢٣) عما كان يقصده ميخائيل نعيمة بقوله : « ومتى طالعت وجدك أيها القارئ في بيت من الشعر فقل إن صاحبه شاعر » .^(٢٤) إن كلا القولين يرتبط بهذه الراحة التي يجدها الأصدقاء في « حديث الإفضاء » . تلك الراحة التي تتحقق عندما ينعكس ما في العمل الأدبي ليصبح صدق لما في داخل الناقد ، بحيث يصبح حديث الناقد إلى العمل أو عنه أقرب إلى الحديث مع النفس .

وما أسهل أن ينزلق الناقد - والأمر كذلك - إلى « الحديث مع » العمل الأدبي عن مشكلاته الذاتية ، الخاصة أو العامة . كما رأينا في الفصل السابق . وما أسهل أن ينزلق الناقد - فضلا عما سبق أن أشرنا إليه - إلى استغلال العمل الأدبي للحديث عن بعض شجونته السياسية ، لتصبح أبيات المتنبي - مثلا - ذريعة للحديث عما هو خليق « أن يتمثله المصريون في عصرهم الحديث هذا كلما أتيح لهم الائتلاف بعد الاختلاف ، والاتفاق بعد الافتراق »^(٢٥) . أو ذريعة للحديث عن أخلاق المصريين المحدثين . عندما يقعون فريسة للإذعان أو الخنوع السياسي . وعندما ينحرف طه حسين بعيدا عن النص ، تحت وطأة انفعاله بهذا الخنوع السياسي للمصريين المحدثين . يتوقف عند بيت المتنبي :

نامت نواظير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وماتفى العناقيد

فيجعل من البيت وسيلة للحديث إلى القارئ عن همومه السياسية ، في تدايعيات شجية من قبيل :

«ولست أعرف أصدق في مصر ولا أبرع في تصويرها من هذا البيت ... وما أرى إلا أن المتنبى قد أهدم البلاغة والحكمة حقا . حين وفق لهذا البيت الذي يختصر لونا من حياة مصر . منذ أبعد عهودها بالتاريخ إلى هذا العهد الذي نحيا فيه . ولو أن التاريخ أراد أن يحمي الثعالب التي عدت على مصر وأموالها . فأخذت منها ما أطاقت وما لم تطق حتى أدركها البشم وما هو فوق البشم . ونواظيرها نائمة . وقادتها غافلون . وأموالها مع ذلك لا تفي ولا تنفذ . ودول الثعالب يتلو بعضها بعضا . ويقفر بعضها إثر بعض . أقول لوأراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب لما استطاع . ولست أدري : أيأتي يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبى . فلا تنام نواظير مصر . ولا تبشم الثعالب فيها . ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمنين الغافلين ؟ ! » (٢٦)

وقد يكون - في هذا الإفضاء الشاجي - بعض ما يثير وجدان القارئ المصري ، في أيام طه حسين أو في أيامنا ، ولكن البيت نفسه يحنق ويحنق علاقاته بالقصيدة ، ويصبح مثيرا لإفضاء مرتبط بالهم السياسي عند الناقد ، تماما مثلما ارتبط عنوان مسرحية «الغربان» لهزرى بك بهذه الهموم ، فقال الناقد :

«لست أعرف عنوان قصة تمثيلية أشد من هذه القصة صدقا . وأكثرها تأثيرا في النفس . وأبداع في تصوير لون من ألوان الحياة المحزنة التي نراها . » (٢٧)

وإذا كان الهم السياسي المسيطر على هذا الإفضاء يتيح للناقد أن يقول عن مسرحية هزرى بك : «كأن الكاتب لم يضعها لفرنسا وإنما وضعها لمصر» (٢٨) فإن هذا الهم نفسه هو الذي يدفع الناقد نفسه - في الحديث مع مسرحية «الرقص في نصف الليل» للكاتب الفرنسي شارل ميري - إلى الحديث عن «الديمقراطية» في مصر ، وعن أعضاء «البرلمان» في مصر ، فتختفي المسرحية ليسمع القارئ :

«آه ! لقد أحب أن يقرأ المصريون أناطول فرانس وغيره من الكتاب . لقد أحب أن يقرأوا ألفونس دوديه ولاسبا قصته نومار ومستان . لقد أحب أن يقرأوا الكونت دى فوجيه . ولاسبا قصته المشهورة التي هي آية من آيات البيان . وهي حديث المولى . لقد أحب أن يقرأوا موباسان . لقد أحب أن يقرأوا الكتاب الفرنسيين جميعا . ليعرفوا كيف يعبت الكتاب الفرنسيون في قصصهم الروائية والتقليدية بأعضاء المجالس النيابية وبالوزراء ورؤساء الوزراء . بل برؤساء الجمهورية . بل بأعضاء المجالس العلمية . لقد أحب أن يقرأ المصريون هذه الكتب ليعلموا أن البرلمانات والحكومات والمجامع العلمية والهيئات السياسية في أوروبا ليست سكرًا

يخاف عليه أن يذوب أمام النقد . فيبالغ في حمايته والاحتياط له . ولكني بعدت
عن القصة التي أنا بإزائها . وأنا معذور في هذا الاستطراد . فقد اضطرت إليه
اضطرارا . لأن في هذه القصة عبتا بأعضاء البرلمان الفرنسي . ولقد أعضاء البرلمان
قضية و مصر .^(٢٩)

٢- الأنا الطاغية :

إن الحديث النقدي - على هذا النحو - حديث يصدر عن صداقة تصل بين أطراف
ثلاثة : أولا الناقد الذي يتحدث ، وثانيا العمل الأدبي - أو الأديب - الذي يتحدث معه
الناقد أو عنه ، وثالثها القارئ الذي يتحدث إليه الناقد . وإذا كان الوضع المتوسط للناقد ،
في هذه الصداقة ، يتيح له الحديث مع الأديب أو العمل الأدبي ، وعنها في نفس الوقت ،
فإن هذا الوضع نفسه هو الذي يتيح له أن يصل بين العمل والأديب من ناحية ، والقارئ
من ناحية ثانية ، في علاقة محددة ، تمكنه من أن يتحدث إلى الجميع وعندهم . ولكن لأن
الصداقة التي تصل بين هذه الأطراف تعتمد على الإفضاء أكثر مما تعتمد على الحوار ، فإن
هذه الصداقة تحوّل العلاقة بين الأطراف إلى علاقة غير متكافئة ؛ أعني علاقة يخل فيها التوازن
بين الأطراف من ناحية ، ويسيطر فيها طرف على بقية الأطراف من ناحية ثانية .

وفي هذه العلاقة غير المتكافئة ، لا تبدو ذات الناقد وكأنها ذات تتوسط بين طرفين
لتصل بينهما ، وتمكن كليهما من الحوار المتكافئ مع الآخر ، أو تمكن ثانيهما - القارئ - من
التعرف على الخاصية النوعية للأول ، بل تبدو ذات الناقد - في سياقات كثيرة - ذاتا تفصل
بين الطرفين وتلغى فعاليتها المستقلة ، خصوصا عندما تتحدث هذه الذات عن نفسها أكثر مما
تتحدث إلى الطرفين .

وبقدر ما يلغى «الإفضاء» إمكانية الحوار بين الأطراف ، فإنه يحول الحديث نفسه إلى
نجوى متقطعة أو متواصلة ، يعلو فيها صوت واحد طاغ ، متكرر الرجوع ، يفرض «أنا»
ثابتة ، هي «أنا» الناقد . وليس من قبيل المصادفة أن يسيطر ضمير المتكلم على الحديث
النقدي ، عند طه حسين ، فيحتل مكان الصدارة ، لا يكاد يدنو منه سوى ضمير المخاطب ،
الذي قد يحتل المرتبة الثانية ، لكنه يظل ضميرا مدعنا ، تابعا ، سالبا . إن صوت الناقد - في
هذا السياق - يصدر عن «أنا» تتوجه إلى «أنت» لها أن تقبل أو ترفض ، لكن عليها أن
تسمع أولا . وبين هذه «الأنا» الطاغية التي تتحدث ، وتلك الـ «أنت» المدعنة التي تسمع ،
يختفي الـ «هو» ، أعني العمل الأدبي الغائب - أو الأديب - الذي يفترض أن يدور حوله
الحديث النقدي كله .

هكذا يتحدث طه حسين - إلى القارىء - عن عبيد الله بن قيس الرقيات قائلا : « وأنا أحب أن تقرأ أخبار هذا الشاعر في كتاب أبي الفرج فستشعر بشيء شعرت به أنا ، وهو أنه حلو النفس ، خفيف الروح ، عذب الشعر » ، (٣٠) أو يتحدث - عن شخصية المتنبي في صباه - إلى القارىء بقوله : « والذي يعينى ويجب أن يعينك هو أن شعور المتنبي الصبي بهذه الضعة ، أو بهذا الضعف من ناحية أسرته وأهله الأذنين ، قد كان هو العنصر الأول الذى أثر في شخصية المتنبي وبغض إليه الناس » ، (٣١) أو يتحدث عن شعر المتنبي نفسه في عبارات من قبيل : « ولكنى أقف من هذه القصيدة عند هذين البيتين اللذين يصل فيها المتنبي إلى قصيدة تعجبنى ، ولعلها تعجبك ، وهما قوله : (٣٢)

ويوم وصلناه بليل كأنما على أفقه من برفه حلال حمر
وليل وصلناه بيوم كأنما على متنه من دجنه حلال خضر

ومن الواضح أن ضمير المتكلم هو الضمير الطاغى في كل هذه النماذج الثلاثة ، أما ضمير المخاطب فهو قرين مستمع سلبي ، عليه أن يسمع لعله يشارك في الإعجاب ، لكنه - في كل الأحوال - يجب أن يشعر بما يشعر به الناقد . وليس من الضروري أن يتساءل هذا المستمع عن سلامة المفارقة التي تجعل « من أخبار هذا الشاعر في كتاب » دليلا على أنه « عذب الشعر » ، أو أن يتساءل عن سلامة التحليل الذى أدى إلى ما يشبه اليقين عن « شعور المتنبي بهذه الضعة » ، أو يتساءل - أخيرا - عن البيتين اللذين يقطعان من قصيدة ليصبحا - وحدهما - قصيدة تعجب . ليس من الضروري أن يتساءل المستمع عن هذا كله ، بل عليه أن يستمع ، ومن ثم يشعر ويعنى ويعجب ، دون أن يتميز شعوره عن إعجابه إلا من حيث هما استجابة مرهونة بضمير المتكلم الطاغى لهذه الأنا .

وعلاقة هذه الأنا الطاغية للناقد بالقارىء علاقة تستحق التأمل ، ذلك لأنها علاقة تنطوى على مفارقة لافتة . وتبدأ هذه العلاقة بطغيان (الأنا) التى تواجه (الأنت) لتفرض عليها الإدعان . ولا يخامر الناقد - فى هذه الحالة - أى شك فى أن القارىء سامع مجيب مطيع ، يعجب بما يعجب به الناقد ، أو يرى الأعمال الأدبية بعينيه . ويسمع القارىء عندئذ - شيئا من قبيل :

« لم أحدثك عن هذه الراهبة البائسة السعيدة إلا لأن حديثها أعجبنى وراقى وأثر في
نفسى أبلغ التأثير » . (٣٣)

« لست أتردد في الرضا عن هذه القصيدة والحب والإعجاب بها . ولست أكره أن

تشاركني في هذا الرأي وأن تشاطرنى في هذا الحب وهذا الإعجاب . (٣٥)

لكن هذه العلاقة بين الأنا الطاغية للناقد والأنا المدعنة للقارئ تتجلى - في أحيان أخرى - على نحو مخالف ، خصوصا عندما يستشعر الناقد إمكانية تأني القارئ على ما يفرضه الأنا الطاغية . وقد يلجأ الناقد إلى تأكيد إعجابه بالعمل الذي قرأه ، أو الحديث عن الفتنة التي تتجاوز الإعجاب ، أو الإشارة إلى أنه قرأ العمل - على غير عادته - أكثر من مرة - وعندئذ يخاطب الناقد القارئ في عبارات من قبيل :

« لست أزدى أتعجبك هذه القصة ! ولكني أعلم أنها أعجبتني . وربما كان لفظ الإعجاب دون ما أريد أن أقول . أعلم أني فنتت بها فقرأتها مرتين . ولها أقرأ القصة مرتين . أعجبتني هذه القصة وأنا مع ذلك أشك في أنها ستعجبك . » (٣٥)

ولكن هذا الشك الذي يخامر الناقد في إذعان القارئ له لا يقلل من حدة (الأنا) الطاغية في حديثه ، بل على العكس ، قد تتصاعد درجة طغيان الأنا ، فيتحدث الناقد حديثا لا يقل عنصرا الثقة فيه عن الاستفزاز ، من مثل :

« أعتنى ألا تعجبك هذه القصة . وليس يدهشني ألا تعجبك ... ومع ذلك فأنا أريد أن تعجبك هذه القصة . وأريد أن تؤثر فيك هذه القصة . » (٣٦)

وقد يخفي الاستفزاز أو الثقة ، في الحديث بين الناقد والقارئ ، لتحل محلها مراوغة من الناقد لإثارة تعاطف القارئ إزاء العمل الذي يتحدث عنه الناقد ، وجذب القارئ - من ثم - إلى منطقة الإذعان ، وذلك بالتقليل من درجة الثقة التي تعلمها الأنا . وعندئذ يبدو صوت الناقد - في الحديث - أكثر تواضعا ، يستبدل بالثقة والاستفزاز الغنى والرجاء ، ويستبدل بالحزم الظن ، فيقول للقارئ :

« هي قصة أعجبتني وأظن أنها ستعجبك . بل أتمنى أن تعجبك . » (٣٧)
« أشعر أيضا بشيء من الخوف لأن أحس أني سأتورط في تقصير شديد عن أن أبعث في نفسك مثل ما بعث الكاتب في نفسي من الراحة والرضا والاجتهاد . » (٣٨)
« ولست أطلب إليك إلا شيئا واحدا هو أن تعذري إذا لم أبلغ رضاك . » (٣٩)

ولكن مثل هذه المحاولة المراوغة لا تخفي - حتى في حانه التواضع والرجاء - طغيان «أنا» الناقد ، وحرصها الدائم على أن ينجذب القارئ إلى المشاركة في مشاعرها الذاتية . إزاء الأعمال التي تعجب بها . ولعل هذا هو السبب في إضفاء الأنا على حديثها طابعا تخييليا ،

يعتدى بالمتلقي إلى فعل أو انفعال إزاء العمل الأدبي ، على نحو يحس فيه القارئ ما يحسه الناقد . وإذا أردنا نموذجاً على ذلك فمن الممكن التوقف عند الأبيات اللافئة التي قالها المتنبي - فيما يقول الرواة - حين مرّ بقنّسرين فسمع زئير الأسد . والأبيات لافتة لما فيها من حوار بين شاعر متوحد وأسد الفراديس :

أجارك يا أسد الفراديس مكرم	فتسكن نفسى أم مهان فسلم
ورائى وقدامى عداة كثيرة	أحاذر من لص ومنك ومنهم
فهل لك فى حلقى على ما أريده	فإنى بأسباب المعيشة أعلم
إذن لأتاك الرزق من كل وجهة	وأثريت مما تغنمين وأغنم

ولقد كان من الممكن أن يلتفت طه حسين إلى التجاوب السياقي الذى يصل بين هذه الأبيات وغيرها من شعر المتنبي من ناحية ، ويصلها بغيرها من الشعر العربى السابق عليها من ناحية ثانية ، ليحدد من خلال هذا التجاوب أبعاد دلالة الأبيات ، ولكن طه حسين لا يلتفت - فيما يتصل بهذا التجاوب - إلا إلى أن الأبيات « لا تخلو من تأثر بما سبق إليه الشعراء القدماء ، ولاسيا امرؤ القيس والفرزدق من مناجاة الذئب والأسود » . ولا يلاحظ الناقد أن الشاعرين اللذين يحيل عليهما لم يتحدثا عن « الأسود » ، إذ ليس هذا ما يعنيه فى المحل الأول ، لأنه معنى - أساسا - بمشاعره الأولية الخاصة إزاء الأبيات . ولذلك تفصل الأبيات عن سياقها انفصالا يحوّلها إلى مثير يدعم استرسال الأنا فى خواطرها ، فيبعثها على التخيل والتخييل معا ، ليتجه حديثها إلى القارئ الوجهة التالية :

« هل أحسست فى البيت الثانى ما أحسه أنا من امتلاء قلب الشاعر بالوحدة والعزلة والفراغ . إن صح أن تمتلىء القلوب بهذه الأشياء ؟ وهل رأيت الفقى كما أراه فى هذا البيت وحيدا شريدا فى فضاء الأرض الواسع . وقد اطبقت عليه ظلمة الليل العريض . وقد انصرف الفقى عن عدو وهو مقبل على عدو . وهو يسمع زئير الأسد ويكاد يسمع خطا قطاع الطريق . ويكاد يرى أشخاص هؤلاء اللصوص الذين يأخذون السبيل على المحتممين . فكيف بهذا الشريد الطريد ؟ . وهل أحسست فى هذين البيتين الآخرين ما أحسه أنا من هذا الندم اللاذع والحسرة الممضة . ومن حزن الفقى لأنه لم يجد بين الناس من يعينه على تحقيق آماله . فإذا هو يود لو وجده بين هذه الأسود الزائرة الكاسرة ؟ أسمعت الأسود لغناء هذا الحزن ؟ لست أدرى ولكن المحقق أمها لم تحفل به ولم تستجب له . ولم تمض بينها

وبينه هذا الخلف الذى كان يتمناه عليها . وحسبه أنها قد تركت له طريقه لم تعرض له ولم تعتمد عليه «^(١١)» .

ودلالة ضمير المتكلم المنفصل (أنا) - فى مثل هذا السياق - دلالة بارزة ، ذلك لأنها تشي بمصدر التفسير النقدى وعلته ، مثلما تكشف عن طبيعة الحكم النقدى وأداته أعنى أن (أنا) الناقد لا ترد القارىء - فى مثل هذه النماذج - إلى مجموعة من المعايير الموضوعية تتجاوزها معاً ، فترتبط بنظام مستقل للقيمة ، يلتقى فيه القارىء والناقد بعيداً عن ذاتها التطبيقية وبعيداً عن التقلبات العارضة لمزاجها ، وإنما ترد هذه الأنا القارىء إلى نفسها فحسب ، حيث يصبح إطارها الذاتى الخالص هو المجال الآنى الذى يدور فيه التفسير والحكم ، وجوداً أو عدماً . ولا تتوسل هذه (الأنا) بالتحليل ، فى هذا السياق ، بل تعتمد على الصدى الشعورى الذى تخلفه الأبيات فى وجدانها . ولا تلج هذه (الأنا) على تشریح الأبيات من حيث علاقاتها الداخلية أو الخارجية ، بل تلج على استبطان عفوى لمشاعرها ، ليتحول الاستبطان إلى ما يشبه إحساس المتخيل الذى يوحد بين تجربته الآنية وبعض ما تثيره الأبيات ، فيضيق من دلالة الأبيات بقدر ما يوسع من مجال الحديث لنفسه وعن نفسه ، ولهذا السبب تصبح الإحالة - فى الحكم - إحالة ذاتية ، ويضيق مدى الإشارة المرجعية - فى التفسير - فتلتصق بالمجال الذاتى لمشاعر الأنا ، بدل أن تعتمد على النص الذى يظل غائباً وصامتاً فى آن .

ومن هذا المنظور تبدو الصيغة اللغوية «أما أنا» صيغة دالة ، خصوصاً عندما تتكرر على هذا النحو اللافت :

«أما أنا فيعجبى جداً تصويره فذه الديار وقد خلت من أهلها .»^(١٢)
«أما أنا فأرى أنه من أروع ما قال الناس . لا فى العربية وحدها . بل فى غيرها من اللغات أيضاً .»^(١٣)

«أما أنا فأرى فى هذا شعراً جميلاً رائعاً . وأنا أعلم أن الشعراء قد أكثروا فى هذا المعنى . ولكنى أحب سداجة الشاعر فى تصويره وبعده عن التكلف فى عرضه . وأحب هذه الحياة التى يعيها .»^(١٤)

«أما أنا فلا أرى من هذا شيئاً»^(١٥)

«أما أنا فلا أرى فى هذا الكلام جمالاً ولا حسناً»^(١٦)

«أما أنا فلا أرى فى هذا التشبيه إلا إغراباً ينتهى إلى السهاجة»^(١٧)

«أما أنا ففتون بهذين البيتين إلى غير حد .»^(١٨)

« قد يكون من الناس من يميل إلى هذا النحو من القصص . أما أنا فليست أحبه
ولا أميل إليه »^(١١)

إن هذه الصيغة - «أنا» - تجسد سطوة (الأنا) الطاغية للناقد من ناحية ، وتقتصر الإشارة المرجعية على المجال الذاتي الآتي لها من ناحية أخرى . ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يتحدد كل شيء من منظور هذه الأنا ، أعني يتحدد مجال الشعر وروعته . أو إغراب التشبيه وسماجته ، أو الميل إلى بعض القصص أو النفور من بعضه . وبقدر ما يتحدد ذلك كله بما تراه هذه الأنا في لحظة من اللحظات ، فإن العالم المألوف ينعكس على الأعمال الأدبية . فإذا تجاوب معها أو تجاوزت معه شعرت الأنا بالراحة ، وإلا فأنها تستشعر القلق . أو الغرابة . وبقدر ما تختزل هذه الصيغة الوجود المتعين للعمل الأدبي . فتحيله إلى بعض ما يدور في المجال الذاتي للأنا ، فإنها تفرض على القارئ نفسه - الأنت - وضعاً سلبياً . لا يكاد يملك معه إلا أن يدور في هذا المجال الذاتي نفسه . ولا تختزل الصيغة بذلك الوجود المتعين للعمل - ومن ثم الأديب - والقارئ معاً ، بل تلغى إمكانية الحوار بينهما . متلماً لتجعل من كليهما تابعاً مدعنا . يستجيب - فحسب - للحظة التي تعانينا الأنا .

ويستوى - في هذا السياق - التوقع الذاتي اللافت للإحالة ، أو الدائرة الذاتية الحاصلة التي تنصرف إليها الإشارة المرجعية للتفسير والحكم ، مع التباعد الواضح الذي يفرضه الأداة : «أنا» بين هذه (الأنا) وبين الآخرين ، فكأنها جدار يعزلها عنهم ، مثلما يعزلهم عنها . وبقدر ما يركز الضمير المنفصل - «أنا» - في الصيغة على ذاتي خالص فإن الأداة - «أنا» - السابقة عليه تجسد بنفس الدرجة التباعد الواضح بين هذا العالم الذاتي والآخرين . وبقدر ما يشير الازدواج - في الصيغة - إلى تركيز الحكم النقدي في بؤرة الأنا الطاغية ، فإنه يشير - بنفس القدر - إلى انقسام حاد ، يفصل بين عالم الناقد وعالم الآخرين من ناحية ، ويضع علمه في مرتبة أعلى من مرتبة عالم الآخرين من ناحية أخرى . وكأن (أنا) الناقد في نفس الوقت الذي ترد فيه كل شيء إليها ، تقع حاجزاً عالياً بين ماتراه هي في لحظة الحديث وبين معايير الآخرين واحكامهم ، فتبدو هذه الأنا نائية بقدر ما هي متعالية ، مغربة بقدر ما هي متوحدة ، فهي من الآخرين وليست منهم ، وهي قد تدنو بجديتها إلى هؤلاء الآخرين ولكنها تظل بعيدة عنهم . ولذلك فهي تعيد إلى الأذهان علاقة (الأعلى) و(الأدنى) ، تلك العلاقة التي افترضها طه حسين ، ضمناً على الأقل ، بين الأديب والآخرين الذين يعيشون معه في المجتمع ، والتي برزت في سياقات «مرآة المجتمع» .

إن الناقد - في هذا السياق - يتبادل موضعه مع الأديب في العلاقة بين (الأعلى) و(الأدنى) ، ويعزز من هذا التبادل التسليم الدائم بأن «الناقد - آخر الأمر - أديب بأدق معاني الكلمة . والنقد - آخر الأمر - أدب بأصح معاني الكلمة»^(٤٩) ولكن الناقد - في هذه العلاقة الجديدة - يحتل موضع (الأعلى) بنفس القدر الذي يفرض فيه على الآخرين موضع (الأدنى) . وبقدر ما تتقارب (أنا) الناقد - في هذه العلاقة - مع الأنا العليا التي تمثلها «مرآة الضمير»^(٥٠) بكل دلالاتها (التي ميزت الأديب - من قبل - عن الآخرين ، وجعلته بعيداً عنهم بقدر قربه مهم) ، فإن هذا التقارب نفسه يباعد بين الأديب والناقد .

إن الناقد - في هذه العلاقة - يتحول ، دون أن يفارق منطقتة (الأعلى) ، بل يزداد تمكناً فيها ، ليصبح الضمير الذي يجب أن يدعن له الأديب والقارئ على السواء . ولكن الأديب يتحول - في هذه العلاقة - من (الأعلى) إلى (الأدنى) ليتقارب مع القارئ . فيصبح كلاهما أشبه بالمجتمع الذي كان عليه أن يدعن مرآة الضمير .

ويعطى الناقد الحق في هذا الوضع ما يتاح له من مزايا «لاتتاح للأديب المنشئ» وما تتميز به مرآته ، وهي «مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجللاء»^(٥١) . ومن السهل أن نلاحظ أن التصاق أفعل التفضيل - «أحسن ما يكون» - بمرآة الناقد دون غيرها يعطى لهذه المرآة ميزة لافتة ، لأن هذه المرآة - أولاً - تعكس صورة الأديب نفسه ، كما تعكس صورة القارئ ، وكما تعكس صورة الناقد^(٥٢) ، ولأن هذه المرآة - ثانياً - تتحول لتغدو «ضميراً» يقضى بين الأديب والقارئ بالعدل «ويزن أمرهما بالقسطاس» ، ولذلك يعظم أمر النقد بالقياس إلى الأدب ، ويرتفع الناقد إلى هذه السماء الممتازة التي تظل الأدباء والقراء جميعاً^(٥٣) . ويحق - والأمر كذلك - للناقد الضمير أن يعرج إلى «هذه السماء الممتازة» ليشرف منها على الأدباء والقراء جميعاً . وقد يناجى الناقد نفسه ، وهو يرتقى معراجه إلى هذه السماء الممتازة بقوله :

«ما ينبغي لي أن أقصر في ذات نفسي ولا أن أضمحها حيث يجب أن توضع من الأدباء والقراء ... وإنما ينبغي لي أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة . وأن أرتفع وأتكلف الارتفاع . لأنني لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالماً ولا موادعاً . وإنما أريد أن أقبل عليهم محاصماً وملحاً في الخصاص . والله يعلم ما أفعل ذلك حباً في الخصاص أو إيثاراً له أورشية في الاستعلاء والكبرياء . وإنما أفعل ذلك تعمداً لإيقاظ قوم نيام قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت . وهؤلاء القوم النيام هم الأدباء والقراء»^(٥٤) .

إن ارتفاع الناقد إلى آفاق « هذه السماء الممتازة » يوازي هبوط الأديب إلى مستوى القارئ ، ليجعل من كليهما الطرف الأدنى في علاقة يحتل فيها الناقد المكانة الأعلى . وليس « في هذه السماء الممتازة » ما يخضع له الناقد ، سوى ذوقه وعواطفه . وليس هناك ما يقيدته سوى هذه اللحظات التي تسرف فيها (الأنا) في العلو فتري كل شيء غيرها بالغ الصغر ، فتتحول إلى (أنا) طاغية لا تقبل سوى ما تراه في لحظاتها .

وبقدر ما يكتسب الناقد - « في هذه السماء الممتازة » - صفة الحكم الذي يجب أن تُرضى حكومته في كل آن ، يتحول الأديب والقارئ معاً ، لينزل كلاهما عن مرتبة الصديق المشارك في الحديث النقدي إلى مرتبة الصديق المذعن لما تراه الأنا العليا للناقد ، خصوصاً عندما يقترن كلاهما بالنوام الذين لا يفقهون إلا على صوت هذه الأنا الذي يشبه صوت الضمير . وبقدر ما يخفت صوت الأديب والقارئ - في الحديث النقدي - يرتفع صوت الأنا ، فترتفع - والأمر كذلك - درجة تكرار ضمير المتكلم ، الذي يعكس صوت الأنا العليا للناقد ، فيسيطر على مجرى الحديث النقدي ، ليخفت - بالقياس إليه - ضمير المخاطب الذي يرتبط بالقارئ ، وضمير الغائب الذي يرتبط بالأديب أو عمله على السواء .

ولذلك تمثل الصيغة اللغوية الصارمة «أنا أنا» - في هذا السياق - حواجز تفصل بين العالم الأعلى لهذه الأنا والعالم الأدنى للقارئ والأديب معاً ، وتفرض على كليهما الإذعان لسلطتها . ولذلك - أيضاً - يقترن ضمير المتكلم - في حديث هذه الأنا إلى القارئ - بتأكيد السطوة في غير موضع ، خصوصاً عندما يلفت القارئ إلى طبيعة علاقة الصداقة بينهما ، في عبارات حاسمة من مثل «عودت القراء أن أكون معهم عندما أحب أنا لا عندما يحبون هم»^(٥٥) ، أو «لا أقبل من القارئ ، مهما ترتفع منزلته ، أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث»^(٥٦) أو «لن أغير من أخلاقي شيئاً لأرضى القراء»^(٥٧) .

ومثلاً تفرض الأنا الطاغية للناقد سطوتها على القارئ تمارس نفس السطوة على الأعمال الأدبية ؛ فلا تتحدث - في علاقتها بهذه الأعمال - إلا عما تراه في هذه اللحظة أو تلك . وبقدر ما يرتبط التفسير والحكم بالعالم الذاتي المتوحد لهذه الأنا ، تفتش هذه الأنا - بدورها - عما يتجاوب مع هذا العالم في الأعمال الأدبية ، فإذا وجدته شعرت بالراحة والرضا ، ومن ثم الحب ، وإذا لم تجده شعرت بالنفور والسخط ، ومن ثم الكره ، وحاولت - في الحالين - أن توصل ما تشعر به إلى القارئ ، وذلك بواسطة «خطابها» الذي يحاول - جاهداً - أن يجذب القارئ إلى لحظات الناقد مثلاً يفرض عليه الإذعان .

٣ - تقلب الخطاب النقدي :

إن «الخطاب» هو الكيفية اللغوية التي يعتمد عليها طه حسين الناقد - في عملية «الحديث» - لتوصيل عواطفه الخاصة بالعمل الأدبي إلى القارئ من ناحية ، والوصل بين هذا القارئ والعمل الأدبي من منظور هذه العواطف من ناحية أخرى ، ويتذبذب هذا «الخطاب» - عادة - بين مستويين أقرب إلى «الإخبار» و«الإشياء» لو استعنا بمصطلح التراث البلاغي ، وإن لم نتطابق مع مفاهيمه بالضرورة. (٥٨)

وتؤدي لغة الخطاب - في تذبذبها بين هذين المستويين - ثلاث وظائف متباينة ، مع اختلاف بينها في درجة السيطرة ، فتركز أولى هذه الوظائف على الناقد الذي يخاطب ، لتصبح لغة الخطاب - في هذه الحالة - لغة انفعالية تكشف اللحظة أو اللحظات العاطفية التي يعانها الناقد إزاء موضوعه ، ويسلط الخطاب الضوء على الحالة العقلية أو النفسية للناقد إزاء الموضوع أكثر مما يضيء العمل الأدبي في ذاته . وتركز ثانية هذه الوظائف على المخاطب - القارئ في صيغ طلبية ، توجهه إلى أجزاء أو عناصر بعينها من العمل الأدبي ، وعلى نحو يبيىء هذا القارئ المستمع للتعاطف أو التأثير بعواطف الناقد من ناحية ، والنظر إلى العمل الأدبي من خلال هذه العواطف من ناحية ثانية . وتركز ثالثة هذه الوظائف على العمل الأدبي ، أو الأعمال الأدبية ، موضوع الخطاب ، وموضوع الحديث في آن (٥٩) .

ويقترن البعد الإشاري - في هذه الوظيفة الأخيرة - بمستوى الإخبار ، ويصاحب - فيما يصاحب - ما يشبه منطوق حكم تصدره الأنا بعد تأملها العمل الأدبي ، أو جوانب منه ، وذلك في خطاب تقريري ، شبه محايد ، لا تغلب عليه الوظيفة الانفعالية ، وإن لم تنسحب تماماً من الخطاب ، ولذلك يختص ضمير المتكلم المنفصل - «أنا» - إلى حين ، ويُختزل طرف الخطاب ، المخاطب والمخاطب ، ليتم التركيز على موضوع الخطاب نفسه . وكأن الطابع شبه المحايد لإشارية «الإخبار» - في هذه الحالة - سعى إلى تأكيد صحة الحكم النقدي ، وإيحاء بأن مصدر هذا الحكم قاض «يقضى... بالعدل ، ويزن... بالقسطاس» .

وفي إطار هذا المستوى يسمع القارئ أحكاماً من قبيل :

«إن المتنبى يحسن المقابلة بين الأضداد في أنفسها . كما يحسن المقابلة بين الألفاظ التي يختارها ليدل بها على هذه الأضداد . فإذا تمت له المقابلة بين المعاني المتضادة وتم له الاختيار الحسن للألفاظ التي تدل عليها . عرف كيف يضعها في موضعها من النظم . وكيف يلائم بينها وبين ما يسبقها وما يلحقها من الألفاظ . وتأتى له

بذلك تحقيق شيء من الانساق البديع بلهيك ويشغلك عما تكلف الشاعر من الجهد
في تحقيق هذا الفن . « (١٠٠) »
أو يسمع القارئ عن بعض قصائد حافظ وشوقي وأحمد نسيم شيئاً من قبيل :
« وكلهم قد جدّ في نخب الألفاظ وإتقان النظم وإحكامه وإقرار القافية في نصابها
فوفق من هذا كله إلى الشيء الكثير . وكلهم قد اجتهد في الغوص على المعاني - كما
يقولون - وتلمس الغريب الطريف منها فلم يخطئه الحظ ولم تفته الطلبة - وإعما عاد
بشيء يمكن أن يحصى له بين الحسنات الشعرية . « (١٠١) »

ومن السهل أن نلاحظ أن هذا المستوى الإخباري للخطاب هو المستوى الذي يكثر فيه
المصطلح النقدي ، ويتم الاتكاء فيه على الوصف الظاهري لما يمكن أن يكون علة لانطباع
الناقد عن الأعمال الأدبية التي يتحدث عنها ، أو لما يمكن أن يكون تعليلاً لحكم يصدره الناقد
على هذه الأعمال . والإشارية - في مثل هذا الوصف - إشارية يمكن قياسها بمعنى من
المعاني ، وذلك بالعودة إلى موضوع الخطاب نفسه ، وهو العمل الأدبي . ومن السهل على
القارئ المخاطب - في مثل هذه الحالة - أن يعود إلى قصيدة المتنبي التي يتحدث عنها الناقد .
ليتيقن - على الأقل - من وجود المقابلة بين الأضداد ، مثلما يعود إلى قصائد شوقي وحافظ
ونسيم ليتأكد من إتقان النظم ووجود ما يسمى « الحسنات الشعرية » رغم غموض هذه
« الحسنات » .

يضاف إلى ذلك أن هذا المستوى الإخباري للخطاب ، بتوظيفه الإشاري ، هو المستوى
الذي يتكى عليه الناقد ، عندما يتحدث عن الأعمال الأدبية ، بوصفها مرآة لعصرها أو مرآة
لشخصية الأديب . وعادة ما يكون هذا المستوى من الخطاب محايداً من حيث الظاهر . لأنه
يصف ظواهر قد تستقل بوجودها ، بمعنى ما ، وبعض الاحتراس عن طغيان الأنا ، فيعتمد
هذا المستوى - في قياس سلامته - على ما يشبه منطق الصحة والكذب بمعناهما الخبري . أي
يغدو خطاباً محتملاً للصدق أو الكذب من حيث إشارته المرجعية إلى ظواهر متعينة يراها الناقد
في نصوص بعينها .

ولكن بمجرد أن تتدخل عواطف الناقد في هذا المستوى ، وبمجرد أن تطغى الأنا على
الخطاب ، فإنه يتحول عن مجرى ما يحتمل الصدق والكذب إلى مجرى أقرب إلى الإنشاء .
حيث لا مجال للصدق والكذب الخارجيين ، بل التعبير عن عواطف الناقد المخاطب . وعندئذ
يشحب موضوع الخطاب ليتأكد أنا المخاطب ، فيتم التركيز على لحظاتها الخاصة ، ولا يراذ من

الخطاب - والأمر كذلك - توصيل قضايا أو أخبار ، وإنما التعبير عن عواطف الناقد وانفعاله بما يتحدث عنه .

وقد يستعين الناقد - في هذه الحالة - بمجموعة من المصطلحات الوصفية المراوغة . يجدها في التراث البلاغي والتقدي . من قبيل « جزالة اللفظ وضخامته » و « الألفاظ الرصينة » أو « المعنى الرائع والتصوير البديع » . وقد يخلط الناقد بين هذه المصطلحات التراثية المراوغة وبعض الأوصاف الانطباعية الذاتية ، من قبيل :

- « القصة حلوة خلافة . خفيفة الروح . مبتسمة اللفظ والمعنى . حوى في أشد الأوقات عبوساً »^(٦٢)

- « صور أبو العلاء في هذه القصيدة الرائعة تتناغم المظلم القائم في ألفاظ رقيقة شفافه . ولكنها تشف عن هذا الحزن المؤلم المظلم »^(٦٣)

- « والشاعر في هذا الكلام صادق اللهجة حقاً . نحس في شعره أن فزاده يتغطر ألماً . وأن صدره يغلي غيظاً وحنقاً »^(٦٤)

وعندما تتزايد هذه الأوصاف الانطباعية ، وتسيطر على الخطاب النقدي ، فإنها تصبح علامة محددة على طغيان أنا الناقد ، فتصبح - من ثم - تجلياً من تجليات علاقاتها بالقارىء . حيث يتحول الخطاب النقدي من مستوى « الإخبار » إلى مستوى « الإنشاء » ، وتراجع الوظيفة الإشارية لتسيطر الوظيفة الانفعالية ، وتنصرف الإشارة المرجعية من النص نفسه ، أو موضوع الخطاب ، إلى العاطفة أو العواطف المسيطرة على الناقد في لحظة من لحظات الحديث النقدي . ولا تتميز - والأمر كذلك - « الجزالة » - في اللفظ مثلاً - عن « الضخامة » أو « الرصانة » أو « الفخامة » أو « المتانة » إلا من حيث إنها تعبير عن درجات وقع لغة الأدب على عواطف الناقد دون أن يكون لكل واحدة من هذه الألفاظ على حدة . بالضرورة . مفهوم محدد ، أو معيار خارجي منفصل عن عواطف الناقد نفسها . وبنفس القدر لا يتميز اللفظ « الحوشى المبتذل » - مثلاً - عن « المعنى الجاف السخيف » أو « المعنى البارد الفاتر » . ولا تتميز « الصفة الثقيلة » عن « التكلف البغيض » إلا من حيث إنها - جميعاً - تعبير عن درجات مختلفة من نفور الناقد المخاطب من بعض الأبيات - موضوع الخطاب - وأعنى النفور الذى يحول الخطاب إلى شيء من قبيل :

« لا أرى في هذا الكلام جمالا ولا حسنا . وإنما أرى فيه صنعة ثقيلة . وتكلفا بغضا . وسماجة يخفيها الفن وينسج عليها زينة كاذبة وحيلة باطلة . »^(٦٥)

وبقدر ما تسيطر الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدي يتزايد ظهور ضمير المتكلم ، وتتصاعد درجة استرساله في التعبير عن الحالة المسيطرة على المخاطب (الناقد) نفسه ، وعلى نحو يتباعد فيه الناقد عن موضوع الخطاب ، وهو النص أو العمل الأدبي ، ليركز على حالته هو باعتبارها موضوعاً بديلاً . هكذا يتوقف طه حسين عند أبيات المتنبي :

لسبلى بعد الطاعنين شكول طوال وليلى العاشقين طويل
ين لى البدر الذى لا أريده ويخفين بدمراً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنى لسنائبات حمول

فيفعل بما فيها من سأم وضيق ، وما فيها من ثبات على الحوادث واحتمال الملمات . وأعنى الانفعال الذى يحول تجربة الشاعر إلى تجربة الناقد ، فيسقط التجربة الثانية على الأولى بنفس القدر الذى ينفي فيه التجربة الأولى ، ولذلك ما إن يطرح طه حسين السؤال عن سبب حزن الشاعر - («أترأه يبكى حقاً في إثر هذه الفتاة الأعرابية ؟ أم هو يبكى في إثر هذه الآمال التى لا يدنو منها إلا نأت عنه ، ولا يطلبها إلا فاتته وعزّت عليه ؟») - حتى تأتى الإجابة لتتحدث عن شجون الناقد نفسه ، ويختفى ضمير الغائب بنفس الدرجة التى يختفى بها موضوع الخطاب ، ويسيطر ضمير المتكلم ، ويحل موضوع بديل محل الموضوع الأصلي للخطاب ، ويمضى الخطاب نفسه على النحو التالى :

«أو لسا جميعا نامل تم يدركنا اليأس . ونرجو تم يصيبنا القووط . وبحيا مع ذلك
يانسين قانطين . كما كنا يحيا آملين راجين ! بل قل إن هذا اليأس الذى يدركنا
لا يكاد يستقر فى نفوسنا . وإنما هو يؤذينا ويصيبنا حتى يدفعنا إلى الشكاة . ويشير
فى نفوسنا الحزن . ويطلق ألسنتنا بالفناء . تم يتجاوزنا . وإذا الأمل يستقر
مكابه . وإذا نحن جاهدون فى السعى . مستأنفون للنشاط . مجدون للأمل .
نسمى فى إثر ما فاتنا . ونلج فى تحقيق ما أملنا . وإذا نحن نتمى الفرح والمرح .
والفوز والظفر . ثم يبلغنا العجز . تم يعاودنا اليأس . ثم نستأنف غناء الحزن
والأسى . وما نزال كذلك حتى نفرغ من الأمل والحياة . أو يفرغ منا الأمل
والحياة . » (٦٦)

ولا يشغل الناقد المخاطب - فى هذا السياق - باختفاء صوت الشاعر وسيطرة صوته هو . أو بمدى المطابقة بين الصوتين . أو أن خطابه قد استبدل بالأبيات نفسها حالة مسقطه عليها . لا يشغل الناقد نفسه بكل ذلك . إنه يلتفت إلى القارئ المخاطب ليؤكد له : «كل

هذا أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة ... وما يعينني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده ؛ فأنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقا . وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهمني ما أراد حقا ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور . ومن التفكير والخيال «^(٦٧)

هذا الالتفات إلى القارئ - المخاطب - يفضى إلى تحوّل الخطاب نفسه ، ليفرض على المخاطب - القارئ - النظر إلى النص من خلال عيني المخاطب - الناقد - أو - على الأقل - يثير فيه استجابة عاطفية مشابهة لاستجابة الناقد . ويتوسل الخطاب - في هذا التوظيف الطلي - بمجموعة من الصيغ اللغوية . لا تتباعد وظيفتها الطليبة الظاهرة عن الوظيفة الانفعالية الأساسية .

ويتكئء الخطاب - في بعض تجليات هذا التوظيف - على « فعل الأمر » الذي تحث صيغته المنفردة والمشاركة . ليوجه المخاطب القارئ إلى أن يلتفت إلى هذا الجانب أو ذلك . حتى يشارك في الاستجابة العاطفية للمخاطب الناقد . هكذا يتحدث الأخير إلى القارئ عن ليبد قائلا :

« اسمع له او انظر إليه . فهو يتحدث إلى أذنك باللفظ وإلى عينك بالصور .
إذا ما غدوننا نبتغي الصيد مرة متى نره فإننا لا نخاتله
فبيننا نبغى الصيد جاء غلامنا يدب ويخفى شخصه ويضائله
وانظر إلى هذا البيت الأخير . او إلى هذا الشطر الأخير . وإلى صورة هذا الغلام
الذي جاء بينهم مكان الصيد وهو حذر محتاط . يدب شخصه ويضائله . فانت
توافق على انها صورة فوية صادقة معجبة حقا . »^(٦٨)

و يبدأ الخطاب من الأبيات التالية للأحوص :

ثنتان لا أدتو لوصلها	عرس الحليل وجارة الجنب
أما الحليل فلست فاجعه	والجار أو صافي به ربي
عوجوا كذا نذكر لغانية	بعض الحديث مطيكم صحبي
ونقل لها فيم الصدود ولم	ندنب بل أنت بدأت بالذنب
إن تقبل نضبل وننزلكم	منا بدار السهل والرحب
أو تدبرى تكدر معيشتنا	وتصدعى مستلثم الشعب

لينطلق على النحو التالي :

« انظر إلى هذا الماجن الفاجر كيف عف في هذه الأبيات عن الحارة وعرس
الخليل ! وكيف أحسن الحديث إلى صاحبه في ظرف ورفق وصفاء طبع ! وانظر
إلى قوله عوجوا إلى كذا . وإلى موضع (كذا) من هذا البيت . فهو يختصر الظرف
الحجازي كله »^(١٩)

ومن الواضح أن « فعل الأمر » - في مثل هذا الاستخدام - لا يراد منه سوى أن يوجه
المخاطب (القارئ) إلى منطقة بعينها . تماثل بين استجابة الناقد واستجابته . أو - على
الأقل - تثير فيه الإعجاب بهذا « الظرف الحجازي » الذي لا يختلف عن « الصور القوية
الصادقة » إلا من حيث هو تعبير عن حالة كامنة في المخاطب (الناقد) ابتداء . ولذلك أُلحِت
إلى أن الوظيفة الطلبية للخطاب تظل في عون الوظيفة الانفعالية في سياقات كثيرة .
وقد يقترن « فعل الأمر » - في هذا الاستخدام الوظيفي - بالاستفهام . وقد يقترن كلاهما
به « أفعل التفضيل » ، على نحو يؤكد الطلب ، ويعدّي بالمخاطب - القارئ - إلى انفعال
يقارب انفعال الناقد ، فيصبح الخطاب شيئاً من قبيل :

اقرا معي هذين البيتين

لما بدا لي منكم غيب أنفسكم ولم يكن لجراحي سنكم آسى
جمعت ياساً مرشحاً من نوالكم . ولن ترى طارداً للحر كالياس

أتري إلى البيت الأول . وإلى الشطر الثاني من هذا البيت خاصة . وإلى تشبيه
الفقر والبؤس والحاجة بالحر . وإلى تشبيه العطاء الذي يرود الفقر ويدفع
البؤس . ويرضى الحاجة بطب الطيب الذي يأسو هذه الجراح ؟ أتري أيسر من
هذا التعبير . وادق إلى الفهم . واحسن وقعا في المر . وابلغ تأتيراً في القلب .
ثم انظر إلى هذا الياس المريح الذي أسهى إليه في البيت الثاني . ثم انظر إلى قوله
ولن ترى طارداً للحر كالياس . كيف أرسله متلاً حالداً

وبقدر ما يؤكد « فعل الأمر » - في هذا الاستخدام - الوظيفة الطلبية . فإن
« الاستفهام » و « أفعل التفضيل » يعملان - عندما يقترنان به - على خلق حالة من التخيل .
تحاول التوحيد بين القارئ - المخاطب - والموضوع المتخيل للخطاب . وذلك ليتخيل
القارئ نفسه في عالم الأبيات الذي يصوغه الناقد في عبارات انفعالية من قبيل :
« انظر إلى هذه الأبيات ونسى . الست محسن أنها تصور نفسك أروع تصوير وأبرعه

في بعض أطوار الحزن والوحدة ؟ الست محسن أن الشاعر دائما ترجم بها عما نجد أنت
لا عما وجد هو ؟ الست محسن الروح المصري الخالص يرفرق فيها كما يرفرق الماء في
الغصن النضر . لولا أنه يصف النار التي يتبرها الحجر فيحرق بها القلوب
أقصر فؤادي لما الذكرى بنافعة

ولا بشافعة في رد ماكانا
سلا الفؤاد الذي شاطرته زمنا
حمل الصباية فاخفق وحدك الآنا
ما كان ضمرّك إذ علقت شمس ضحى
لوادكرت ضحايا العشق أحيانا
هلا أخذت لهذا اليوم أهسته
من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحما
في الوصل نارا وفي الهجران نيرانا

فهل تعرف روحا اعدب من هذه الروح ؟ وعاطفة أصدق من هذه العاطفة ؟
ونخلة ارق من هذه اللهجة ؟ وموسى اجل وأظرف واحسن ممثلا للروح المصري
التعنى من هذه الموسيقى التي يلاءمها بين (نافعة) و (شافعة) في البيت الأول ؟
ياخذ هاتين الكلمتين من حديث الشعب في حياته اليومية العادية . فيرتفع بها إلى
اشد الشعر روعة واعظمه خطأ من سداجه

إن هذا الاقتران بين « الأمر » و « الاستفهام » و « التفضيل » يؤكد مجازة الناقد -
المخاطب - للقارئ - المخاطب . ولذلك تظل الوظيفة الانفعالية المسيطرة . تعمل كتيارات
خفية تتحكم في حركة الوظيفة الطلبية . وتزداد هذه السيطرة عندما يتحول الخطاب إلى
صياحات تعجب . تتوسل بصيغ « التعجب » المعروفة . ويقدر ما تجسد « ما أفعل »
و « أى » - في هذه الحالة - الوظيفة الانفعالية المسيطرة . فإمها تكشف عن تصاعد الحدة
التعبيرية للماقد - المخاطب - خصوصا عندما تتكرر في أحكام حماسية من قبيل :

- ما اجدر هذه القصة أن تقرا ! ما اجدرها أن ترجم ! ما اجدرها أن تعرض على

الناس في ملاعب التمثيل العرى !

- ما أيسر هذين البيتين الأحرين ! وما اجمل يسرهما ! إيهما ليصوران الهجة

والمرح أيسر تصوير وأصدق .

ولا تفتقر « ما أفعل » - في هذا التوظيف - عن « أى » . أو التكرار المصاحب لها في خطاب من قبيل .

- هذا تشبيه احريير لصد وای قصه ! قصة عملوها الحياة . وعملوها العاطفة و عملوها الصراع
- وای سداجه احلى من هذا البيت سم ای سداجة اصدق في تمثيل الحب والسوق والرغد معا من هذا البيت
- « وای الناس يستطيع ان يحدد جمال التسيببات الرائعة السادجة
- « أى معى اصح وای لفظ امر ' ای اسلوب ارق ' وای تركيب ارضن ! ای معرض يستثير حزن القلوب ويسترف ماء الشجون
- ای روح عذب ! وای فن رائع ! وای موسی حليقه نالها .

إن هذا التوظيف الانفعالی للخطاب النقدي يؤكد - مرةً أخيرة - سيطرة الأنا الطاغية للمقاد وإدعائها - في الوقت نفسه - إلى عواطف آنية ، تسيطر على اللحظة التي تتشكل فيها اطباعها ، متلما تسيطر على تكييف الحديث إلى القارىء . وأنا أصف العواطف بالآنية - في هذا السياق - لأن اللحظة التي توجه الخطاب النقدي - في هذا التوظيف - لحظة متقلبة . متغيرة ، لا تتسم بالثبات أو الإلحاح أو الديمومة ، ولا تعتمد على إطار مرجعي ثابت يقع خارجها . إنها لحظة تتسم بالآنية لآنية عواطفها وتقلبها . وقد يصل عمل أدبي ، أو جانب من عمل أدبي ، إلى قمة القمم ، في لحظة من هذه اللحظات ، لكنه سرعان ما ينزل عن هذه القمة ليحل محله شيء آخر في لحظة مغايرة .

ولذلك ينطوي الخطاب النقدي على مجموعة من المطلقات الزائلة ، المتغيرة ، لا يمكن أن يجسدها سوى « أفعال التفضيل » الذي يقرن - كثيرا - بضمير المتكلم في صيغ من قبيل :

- « لا اعرف ابداع منه في سداجنه ويسره . وارتفاعه عن التكلف . وتصويره لطبيعه الإنسان السهلة » .^(٧٩)

- « إني لا اعرف مثيلا اخصب من مثيله . ولا اعرف قصصا اغنى من قصصه » .^(٨٠)

ويتجاوز هذا النوع من الخطاب الشعر والتمثيل إلى القصة ، حيث يصور بحجب محفوظ - مثلا ، في « بين القصيرين » - الحياة الاجتماعية « بأدق وأعمق وأوسع وأبدع معاني الكلمة » ، يصورها حية « كأقوى ما تكون الحياة » ، ويصورها « أروع تصوير وأبدعه وأقساه لا بالألفاظ الرائعة المنمقة بل بالأحداث التي تفتقر القلوب وعزق النفوس » .^(٨١)

ولا يميز التوظيف الانفعالي لأفعال التفضيل - في هذا المستوى - بين الأعمال الأدبية وكتاب في النحو أو التاريخ الأدبي ، ذلك لأن الأدب وغير الأدب يلتقي في لحظة الحساس المتقدمة المتغيرة ، فيوصف كتاب «تجديد النحو» (لإبراهيم مصطفى) بأنه «يصور صاحبه أدق تصوير وأصدق وأبرعه» ،^(٨٢) ويوصف كتاب «أبو نواس ، قصة حياته» (لعمد الرحمن صدقي) بأنه «يصور حياة هذا الشاعر العظيم أدق تصوير وأصدق» .^(٨٣) ، تماماً مثلما توصف قصيدة للمتنبي بأنها «تصور الحوادث أجمل تصوير وأروع وأصدق» .^(٨٤)

إن «أفعل التفضيل» - في هذا التوظيف - يجسد الطابع الآلي المتذبذب من اللحظات التي يعانيتها الناقد - المخاطب - في حديثه إلى القارئ - المخاطب - عن الأعمال الأدبية ، وبقدر ما يؤكد «أفعل التفضيل» إمكانية تذبذب اللحظات بين أبعد المتناقضات ، وبقدر ما يسوى بين كتابين في النحو وتاريخ الأدب وبين أعمال أدبية خالصة ، فإنه يسوى بين الأعمال الأدبية نفسها ، على نحو يفقدها خصوصيتها . وبقدر ما يؤكد «أفعل التفضيل» عدم الاطراد في اللحظات النقدية فإنه يجمع - في الخطاب - بين نقيضين متنافرين ، من حيث الظاهر على الأقل ، وأعنى بهما صحاح الإعجاب الانفعالية عند النقاد الانطباعيين المحدثين وأحكام النقاد اللغويين في التراث البلاغي . وليس هناك فارق جذري - في هذا المستوى من توظيف «أفعل التفضيل» - بين أن يقول الأصمعي وأقرانه : «هذا أحكم بيت قالته العرب» أو «هذا أصدق بيت قاله الشعراء» وبين أن يقول طه حسين عن كتاب «البؤساء» (لفيكتور هوجو) الذي عرّبه حافظ إبراهيم :

«لست تقرأ في كتاب من هذه الكتب التي تصدر في هذه الأيام أسلوباً أمين .
ولا تركيباً أرصن ، ولا لفظاً أحسن اختياراً وأشد ملاءمة لمعناه واستقراراً في نصابه
كما تقرأ في هذا الجزء من كتاب البؤساء» .^(٨٥)

ومن الطبيعي أن تذكرنا صيغ «أفعل التفضيل» في الخطاب النقدي - على هذا النحو - بالأصول البيانية التي ورثها طه حسين عن التراث النقدي ، والتي تعرف عليها - أول ما تعرف - من خلال أستاذه سيد بن علي المرصفي .^(٨٦) وبرغم أن «أفعل التفضيل» - في هذا الإطار - يتكيف مع وظيفة انفعالية ، وتشير سياقاته - ضمناً - إلى تأثير بنقاد انطباعيين محدثين ، فإنه يظل مرتبطاً بذوق لا يتسامح مع أي انحراف في اللغة ، ويعجب باللفظ في ذاته منفصلاً عن معناه ، في غير مرة .

أما عندما يقترن «أفعل التفضيل» بضمير المخاطب فإنه يقترن - عادة - بالاستفهام ،

فواجه فيه تجليا آخر من تجليات التوظيف الطلبي للخطاب ، عندما يعمل تحت سيطرة الأنا الطاغية للناقد ، من حيث علاقتها بقارىء تفرص عليه كل شيء ، فيسمع القارىء المخاطب :

- «أعرف أجمل من هذا الشعر معنى ، وأرصد منه لفظا . وأروغ منه أسلوبا .
وأدى منه إلى الصدق . وأنطق منه بالحق » .^(٨٧)

- «أترى أيسر من هذا التعبير وأدى إلى الفهم . وأحسن وقعا في النفس وأبلغ تأثيرا
في القلب » .^(٨٨)

- «هل ترى ألد من هذه النجوى وأعذب من هذا الحديث ... أعلم شعرا أرق من
هذا الكلام عاطفة وأرق منه شعورا » .^(٨٩)

- «هل ترى أبلغ من هذا البيت في وصف الألم واللوعة » .^(٩٠)
- «وانظر إلى بيت المتنبي :

جهد الصباية أن تكون كما أرى عين مسهدة وقلب يخفق
فهل ترى غناء أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيرا في النفس » .^(٩١)

ومن السهل أن نلاحظ أن صيغ «أفعل التفضيل» - في هذا التوظيف الطلبي - تأتي مقترنة بصيغ استفهامية (مثل : أتعرف؟ أترى؟ فهل ترى؟) وتلعب دوراً دالاً في جذب المخاطب - القارىء - إلى اللحظة العاطفية للناقد المخاطب . وتركز مثل هذه الصيغ المركبة ، التي تنطوي على التفضيل والاستفهام ، على المخاطب - القارىء - تركيزاً يضعف - فيما يفترض بلاغياً - من مقاومته للرسالة المتضمنة في الخطاب . وليس من المصادفة أن الاستخدام «الإنشائي» للاستفهام يقترن ، فيما يقول بلاغيو التراث ،^(٩٢) بطلب التصديق ، خصوصاً عندما يعتمد على الهزمة وهل ، دون أدوات الاستفهام . وبمثل هذه الخبرة بالأصول البيانية في التراث البلاغي يمكن للناقد - المخاطب - أن يرسخ من أثر انطباعاته في القارىء - المخاطب - ويدفعه إلى المشاركة فيها .

ولا يلتفت طه حسين - في هذه الحالة الأخيرة - إلى أن خطابه النقدي قد تحوّل عن مجراه الأصلي . وصار أقرب إلى الخطاب الأدبي . ذلك لأن الخطاب النقدي يفقد قدرته على الإخبار بقدر اعتياده على الإنشاء . ومن ثم بقدر اعتياده على التوظيف الانفعالي للغة . وإذا كان الجنوح إلى الخطاب الإنشائي يعني ابتعاد لحظات الحديث النقدي عن التحليل . وخضوعها لتهوجات العواطف الآنية . فإنه يكشف عن معاناة الناقد - المخاطب - في اقتناص القسامات الخاصة بالعواطف أو الانفعالات المسيطرة على اللحظة . مثلاً يكشف عن معاناة في توصيل هذه العواطف إلى القارىء - المخاطب .

ولعل استخدام « الأمر » و « الاستفهام » و « التعجب » و « أفعال التفضيل » يعجز - في غير حالة - عن توصيل الانفعال الخاص بالناقد . وعندئذ لا يملك الناقد سوى التوسل بالمجاز ، لعله يحدد ما هو عاجز عن تحديده أصلا . ولكن بقدر ما ينافس الخطاب النقدي - في هذه الحالة - الخطاب الأدبي فإنه يقع في الغموض . لأنه ينحرف عن طبيعته الأساسية التي تتصل بالإخبار أكثر من الإنشاء ، والتي تعتمد على التوظيف الإشاري أكثر من التوظيف الانفعالي . وقد يثير الخطاب النقدي . بإنشائيته . بعض عواطف القارىء . وقد يثير تعاطفه ، وقد يكشف عن بعض معاناة الناقد ، ولكن هذا الخطاب لن يكشف عن عمليات تحليل ، بل عن غياب التحليل . ولن يوصل إلى القارىء المخاطب شيئا محددًا . بل تنبذ دلالاته . لو نظرنا إليها من زاوية العمل الأدبي . فلا تحتل وطأة أى فحص مدقق .

لقد توقف طه حسين - مثلا - عند الميمية التي قالها المتنبي حين أصابته الحمى في مصر . سنة ثمان وأربعين وثلاثمائة للهجرة . وقال إن هذه الميمية « من أرق الشعر العرى كله . وأعذبه وأرقاه . وأشده استثارة للحزن . وتحريقا للقلوب الحساسة الشاعرة » . ويوافق طه حسين القدماء ممن أعجبوا بهذه القصيدة « لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى » . ولكن طه حسين عندما أراد أن يصف انفعاله بهذه الميمية حاول أن يؤكد أن الأمر أكثر من أن يكون براعة فنية ؛ فخالف القدماء بعد أن وافقهم . ثم قال :

حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها . لا اكاد احفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها . لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد مجاوز الفن وصار اعظم سه وأبعد مدى . وأنفذ إلى القلوب والنفوس . فأنا لا أرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوعة وحسرة ويأس . وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لها لسانا لتبلغ أسماعا وتنهى الى قلوبنا

وإذا حاولنا - نحن - أن نخضع هذا الخطاب الانفعالي للفحص لم نجد شيئا محددًا . أو دلالات محددة تحتل الصدق أو الكذب . قد نجد ألفاظا انفعالية أو براعة في استخدام الاستعارة الخاصة بهذا الجزن الذي يتخذ الشعر لسانا . أو ترشيحا لتشبيه الشاعر بالنبع الذي يفيض . ولكن إذا حاولنا أن نجد دلالة لهذا كله لم نجد سوى معاناة الناقد في اقتناص انفعاله . دون أن ينتهي الأمر به إلا إلى هذه المجازات الغامضة .

وليس هناك فرق - على مستوى المجاز - بين هذه « اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانا » . في حالة المتنبي . وبين ما « يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى » . في رثاء حافظ

إبراهيم لمحمد عبده . إن اللوعة التي تتجسد لسانا - في حالة المتنبي - أشبه بتلك اللوعة التي تجسدت قبسا « من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس حافظ » في قصيدة يرثي بها الأستاذ الإمام محمد عبده . وبقدر ما فاضت هذه اللوعة في نفس المتنبي فإن هذا القبس من النار قد فاض في نفس حافظ . فافترن نزع عظيم « تصوّر كأنه طوفان مهلك يغمركل شيء على كل نفس . حتى فزع الشاعر منه وقد تملكه الدهول » .^(٩٤)

إن الناقد منفعل بكلتا القصيدتين . فيما يبدو . ويحاول جاهدا أن يصف للقارئ - المخاطب - هذا الانفعال . ولكن خطابه نفسه لا يوصل إلى القارئ شيئا سوى أن كلا الشاعرين قد صدق في التعبير عن نفسه . ولكن ما الفرق بين القصيدتين في هذه الحالة ؟ وأين قيمة كل منهما ؟ لا شيء سوى استعارات وتشبيهات تكتشف عما يعاينيه الناقد . ولكنها لا تكشف شيئا خاصا عما تتحدث عنه من نصوص .

والأمر - في هذه الاستعارات والتشبيهات - أشبه بوصف ما يحسه طه حسين وراء المدح الكثير - في شعر إسماعيل صبرى - من « زهرة ضئيلة جدا ... ذكية الشذى إلى أقصى حدود الذكاء . تعطر نفسا ممتازة لا تستطيع أن تعيش في غير هذا العطر الملتهب ... الذي يسميه الناس جو الجمال والحب والغناء » .^(٩٥) وهو أشبه بهذا « الروح العذب الخفيف » الذي يتخذ - مع حزنه وشحوبه وكآبته . في إحدى قصائد المتنبي - « ثوبا زاهي الألوان إلى أبعاد حد . يمس ضوء الشمس فتضطرب ألوانه وتموج تموجا ساحرا » .^(٩٦) وهو أشبه - أخيرا - بالحديث عن « اللفظ العذب الرشيق » و « الألفاظ الفخمة الضخمة » . حيث تقترن هذه الصفات المجازية بمزيد من المجازات . لتصبح الألفاظ « أشبه بالنار منها بالكلام » .^(٩٧) أو « تبلغ من الضخامة والفخامة إلى حيث تضيق بها أفواها المترفة الصغار . وآذاننا التي لم تعود تصف الرعد ولا وقع الجلاميد » .^(٩٨) أو تصل إلى « الرصانة ... التي تدفع اللفظ عن الابتذال . وتكسبه عذوبة تحس فيها ريح الصحراء » .^(٩٩) فنقابل « الألفاظ الضخمة العنيفة التي نرى فيها مثل جلجلة الصخور التي تسقط من عل » .^(١٠٠) أما إذا رقت الألفاظ فإنها تندفق من الشاعر « كما يتدفق النبع » أو « كما يتدفق السيل » .^(١٠١) أو تندفع في جمل قصار سراع « في خفة رائعة كأنها الطير تستبق في جميل » .^(١٠٢)

وينتهي الأمر بهذا الخطاب الإنشائي الذي يعتمد على المجاز إلى مفارقة لافتة . إن المجاز يرتبط . أساسا . بمحاولة التحديد والكشف . ولقد قيل إن المرء يضطر إلى الاستعارة ليحدد

الماهية الغامضة لانفعاله . أو يحدد افكاره الجديدة ؛ فالاستعارة بمثابة فعل غريزي ضروري للعقل ، أثناء كشفه عن الحقائق وتنظيمه لمعارفه عنها . وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه ؛ فهو وسيلة للتحديد والكشف ؛ بمقارنة طرف بطرف آخر .^(١٠٣) ولقد تساءل طه حسين - بحق - : « وما طريق الشاعر إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعتمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز » .^(١٠٤) ومن الممكن أن نوسع من هذا التساؤل ليضم الناقد ، فنقول . وما طريق الناقد إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هو لم يعتمد إلى المجاز ؟ وإنه جاد تماما أن نحاول التعرف على التصورات الأساسية لناقد . أو لحركة نقدية بأكملها . من خلال التعرف على استعاراتها أو تشبيباتها المركزية .^(١٠٥)

ولكن هذا التحديد أو الكشف الذى يؤديه المجاز - والاستعارة والتشبيه فرعان من فروعه - لا يتحقق في الخطاب الإنشائي للتقد . لو تأملنا الأمر من زاوية الأعمال الأدبية التي يدور حولها الحديث . إن المجاز - في هذا الإطار - يحاول اقتناص انفعال الناقد بالعمل . ويؤدي وظيفته بوصفه عنصرا من عناصر التوظيف الانفعالي للخطاب التقدي ، ولكنه - لهذا السبب - لا يفلح في اقتناص الخصائص المميزة للعمل الأدبي . لأنه ليس مشغولا بها . فيستهي به الأمر إلى الكشف عن اللحظة العاطفية للناقد . أكثر من الكشف عن العمل أو تحديد خصوصيته . ولأنه ينصرف إلى انفعال الناقد ويوظف لخدمته . أكثر مما ينصرف إلى خصائص العمل أو يوظف للكشف عنها . فإنه ينتهي إلى تسطيح هذه الخصائص . ويساعد على أن تسرب الخصائص نفسها في عبارات تؤدي إلى نتيجة مغايرة للتحديد والكشف . ولذلك فإرب الاستخدام الانفعالي للمجاز بين قصيدتي حافظ والمتنبي ، رغم بعد ما بينها . وضاعت خصائص مدح إسماعيل صبري بين أوراق هذه الزهرة ذات الجو العطر الملتهب . ومن الممكن أن نتأمل هذه المفارقة التي ينطوي عليها التوظيف الانفعالي للمجاز ، حيث يؤدي إلى التعميم بدل التحديد ، من زاوية الأعمال المسرحية . لقد توقف طه حسين إزاء مسرحية « عشاق » للكاتب الفرنسي موريس دونيه ، ووصفها بأنها :

« مجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة ، كما مجرى النهر الذي لا تعبت به الزواجر ولا الأنواء . وربما اضطرب النسيم من حين إلى حين ، فظهرت على صفحاته موجات صفار لا يلاحقها إلا الملتفت المتأمل » .^(١٠٦)

وتوقف طه حسين عند مسرحية ثانية ، هي « القيثارة والجاز باند » لهزرى دوفرنوا وروبير ديودوى ، وتحدث عنها إلى قارئه قائلا :

«تقرأها فإذا أنت هادىء مطمئن . لا يزعجك من هذا الهدوء والاطمئنان إلا جمل تسمعها من حين إلى حين . فتستخفك حيناً إلى الضحك وتستخفك حيناً آخر إلى الغضب والإشفاق . ولكنك لا تتجاوز الحد المعقول والرضا والسخط . وإما أنت مبتسم طول القراءة . وربما سقطت من عينك دمعة في بعض المواقف . ولكنها لا تعقبك هذا الحزن العميق الذى تحدثه القصص العنيفة . فإذا فرغت من قراءة القصة لم تكن شديد الحزن ولا شديد السرور . وإما أنت مطمئن ترى أن القصة جيدة وأنها لذيدة»

ومن السهل أن نلاحظ أن وصف كلتا المسرحيتين لا يفرق - في حقيقة الأمر - بينهما . إن كليهما مزاج من الحزن والسرور الهادىء . وقد يشبه هذا المزاج تـموج النهر مع السيم . أو تـموج النفس مع الحزن والسرور . ولـمـر صفـحـا على سـنـمـتـالـية الـدمـعة الـتى لا تـعـقـب الـحـزن العميق . ولكن الخـصـائـص الـمـمـيزـة لـكـل مـسـرحـية على حـدة تـتـحـول إلى شـئ مـانـع . ويـجـمـع الـحـاز بـيـهـا بـالـتـعـمـيم فيـوحـد بـين خـصـائـصـهـا . دون أن يفرق بـيـهـا . أو يفرق بـين كليـهـا ومـسـرحـية تـالـثـة . مثـلا . هـى «الرجل المـغـلـول» لإـدوار بورديـه . الـتى يـصـفـهـا طـه حـسـين على الـحو الـتـالى .

تـؤـثـر فى نـفسـك أـقـرى الـتـأـثـير دون أن تصدمك صدمة فريد أو مـهـزـك هـرة عـيـفهـه . وإـمـا هـى تـحـدث فى نـفسـك هـذا الـتـأـثـير قـلـيـلا قـلـيـلا . وتـرـق بـك فى الأـلم شـيـئا فـتـبـنا حـتى تـصـل بـك إلى أـقـصـاه . مثـلك فى ذلـك مـثـل الـدى يـصـعد فى جـبل شـاهـق دون أن يلقى فى تصعبه عـناء . لأن طـرـيـقه إلى القـمـة سـهـلـة مـعـدـة . فالـكـاتـب لا يـجـد بـك إلى ما يـرـيد جـذبا . وإـمـا بـمـا شـيـك إليه وبـقـودك فى لـظـف ورفق كـأنـه بـسـرـقـت أو يـخـتـلـسـك»

ولن يفرق اطراد النهر المتموج بفعل النسيم - فى النهاية - عن صعود هادىء فى جبل . لا أتر معه لتعب أو مشقة . ولا تختلف بعض مفاجآت الصعود الهينة عن تلك الـدمـعة الـرـيـقـية الـتى قد تنهلّ من العين . إذ يتجاوب الجميع مع حركة السيم الـتى تحرك سكـون المـاء . فتكون النتيجة تماثل مجموعة مختلفة من المسرحيات . لا لشيء إلا لـتـمـائـل المـحتـوى العاطفى لـانـطـبـاعـات الناقد فى استجاباته إليها . ولأن التوظيف الانفعالى للمجاز يركز على تماثل هذا المحتوى . فإنه يعنى على تباين الخـصـائـص الـنـوعـية لـهـذه المـسـرحـيات . فيوقعها جميعا فى دائرة دلالية تتصل بهذا التـمـوج الـهـادىء لـلـنـسيم والنهر والصعود الـرـيـقـى إلى قـمـة مـعـبـدة .

ولن يختلف الأمر كثيرا لو تركنا المجاز المسسط فى استعارات أو تشبيهات موسعة إلى المجاز

الموجز الذى يتشبه بالمصطلح النقدي . إن التعميم واحد في الحالين ، وهو نفس التعميم الذى يوحّد بين «سحر غريب فيه شيء من الحفاء» ، يأتي من «جمال العبارة وحسن الأسلوب ورشاقة الحوار»^(١٠٩) في مسرحية ، وبين «حلاوة في اللفظ . وسحر في البيان ، وتجنب للتكلف ، واقتصاد في الحركة»^(١١٠) في مسرحية أخرى . ويصل هذا «السحر الغريب» بين عالم المسرح وعالم الشعر ، خصوصا عندما نذكر «هذا الروح العذب الخفيف» في شعر المتنبي . ونقرنه بالشعر السهل الحلو الذى لا يتكلف له صاحبه «وإنما يرسل لسانه على سجيته فيأتى باللفظ المنتقى وباللفظ المبتدل الشائع» .^(١١١) فلا تفرق مسرحية بما فيها من «نماذج للفظ المختار المنتقى والحوار الدقيق اللطيف»^(١١٢) عن قصيدة ذات «الفاظ حلوة . لينة . جزلة رصينة ... ترضى الذوق ولا تؤذيه وتقهر السمع ولا تشق عليه» .^(١١٣) ذلك لأن المجاز الذى يوظف لخدمة انفعال الناقد . وتصوير انطباعه . يؤدي - في كل هذه الأوجه المتعددة من الاستخدام - إلى مفارقة عدم الكشف عن الأعمال الأدبية نفسها .

٤ - ثنائية الحب والكراهة :

إن غلبة الوظيفة الانفعالية على الخطاب النقدي إما هي غلبة تكشف عن المحتوى العاطفي الذى تنطوى عليه لحظات الحديث النقدي مع العمل الأدبي أو عنه . و«السماء الممتازة» التى يرتفع إليها الناقد - مع المحتوى العاطفي لهذه اللحظات - أشبه بفضاء داخلي يرتحل إليه الناقد . أو يعرج فيه . حين يدعن لعواطفه ومشاعره . وحين يؤمن أن رهافة هذه العواطف ورقة هذه المشاعر هي أهم ما يميزه عن غيره . أو حين يمنح هذه العواطف والمتاعر مرتبة أعلى من مرتبة العقل . أو يؤكد «أن العقل ليس كل شيء وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل»^(١١٤) . وكما يتجاوب - في خطاب الناقد - خفق «القلب» مع التوظيف الانفعالي والطلبى للغة . يعكس هذا «الخطاب» تقلب لحظات «الناقد نفسها بين نسائم «الحب» وعواصف «الكراهة» .

ويكشف الناقد عن المحتوى العاطفي لمثل هذه «اللحظات» عندما يقول : «أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن»^(١١٥) أو «أصدر فيما أملى عن القلب الذى يحب ويعطف ويرحم لا العقل الذى يمحصر ويحلل ويقسو في التحجيص والتحليل»^(١١٦) أو «إنما أقرأ الأدب بقلبي» .^(١١٧)

وهو يبرر الناقد الارتحال إلى الفضاء الداخلي للعواطف ، عندما يلفتنا إلى أننا «ينبغي أن نتعود النظر في أنفسنا ، ونقدر العواطف التى تدير حياتنا وحركتنا» ، أو يلفتنا إلى أن الإنسان

لا يمكن أن يوجد دون العواطف ، لأن العواطف « هي التي تفيض عليه الوجود وتبعث فيه الحركة والحياة »^(١١٨) ، أو يؤكد « إنما هي عواطفنا وأهواؤنا التي تكوّن نفوسنا وشعورنا »^(١١٩) . ولكن المؤكد أن هذه العواطف ، عندما تصبح كل شيء أو تطفئ على كل شيء . تتحول إلى عاطفية يطيح معها حديث « القلب » بتحليل « العقل » ، وإلى عاطفية تتجاذب لحظات الناقد فتوزعها بين قطبين متعارضين . هما : « الحب » و « الكره » .

وعلى مستوى القطب الأول . يقترن « الحب » - في الخطاب النقدي - بأفعال مثل « أعجب » . و « أميل » . و « أرضى » . و « أبتج » . و « أفتن » . و « أشعر » و « أحس » . و « أتأثر » . و من تم « أعلم » . و « أرى » . و « أجد نفسي » . و « أجد من أحب » . أو يقترن الحكم النقدي بكلمات تتحدث عن « السعادة » و « الابتهاج » و « الراحة » و « اللذة » و « السحر » و « الفتنة » و « العطف » و « الأنس » و « الألفة » و « الدعة » . مثلما تتحدث عن « الحلاوة » و « الرشاقة » و « العذوبة » و « قوة الأسر » و « خفة الروح » و « الظرف » و « الجاذبية » . وعلى مستوى القطب الثاني . يقترن « الكره » - في الخطاب النقدي - بالأفعال السابقة مفية . أو بأضداد الصفات السابقة . أو بصفات أخرى تؤكد انتماء « الحب » : مثل « السماجة » و « البرد » و « الفتور » و « التكلف » و « البغض » و « الثقل » و « النفور » .

ومن السهل ان تلاحظ أن الأفعال في تقلبات الحب والكره تأتي - غالباً - في صيغة المضارعة . وكان هذه الصيغة تؤكد البعد الزمني الآتي للحظات . كما أن هذه الأفعال تنطوي على ضمير المتكلم . أو تسند إليه . فتؤكد - مرة أخرى - طعيانه مثلما يؤكد طغيان اللحظة العاطفية التي تلابسه

وتتحول المجموعة الدلالية لأفعال « الحب » وأسمائه وصفاته إلى مجموعة مضادة للمجموعة الدلالية للكره بأفعالها وصفاتها وأسمائها . ويتحول التضاد بين المجموعتين ليصبح تضاداً بين وجهي القيمة الجمالية التي تنفي أو تثبت في الأعمال الأدبية . فتخلع القيمة على هذه الأعمال - أو أجزائها - في حالة الحب . وتسلب هذه القيمة في حالة الكره . ولكن تظل النواة الدلالية في كل من المجموعتين محكمة بإشارة مرجعية ذاتية . لا تتجاوز « لحظات » العواطف التي يصدر فيها الحكم . أعنى أن النواة الدلالية . في كل من المجموعتين . لا تقودنا خارج اللحظات إلى نسق نظري مستقل في تماسكه المنطقي وثباته . يكون مرجعاً في حالتي نفي

القيمة وإثباتها . وإنما تقودنا النواة الدلالية إلى داخل اللحظات ذاتها . فلا تتصل إلا بالقلب الذى يصدر عن الحب أو ينفر بسبب الكره .

أما فى حالة القيمة الموجبة ، فتفرض (أنا) الناقد على القارىء دخول عالم لحظاتها العاطفية ، وذلك كى يشارك فى الإذعان للأحكام النقدية للحب ، إن صح أن يكون للحب أحكام نقدية . وقد ينجح ضمير المحاطب من السطح ، وإن كان يظل مضمناً فى السياق ، مع تصاعد العاطفة فى الحديث ، ليركز كل شىء حول ضمير المتكلم الذى ينطق لغة العواطف فى أحكام من قبيل :

- «أنا أحب قصيدة طرفة حبا شديدا»^(١٢٠)
- «شخصية جرير حلوة . عذبة النفس . عفيفة . محبة إلينا»^(١٢١)
- «أما طليعة حافظ فبسيرة جدا ... وهذا اليسر هو الذى يجيبها إلينا»^(١٢٢)
- «أحب سداجة هذا الشعر فى تصويره وهدونه ... وأحب هذه الحياة الى بيعتها»^(١٢٣)
- «أحب هذا الشعر وأستعديه وأرضى عنه»^(١٢٤)
- «أجد فى هذا الغزل الأملوى شيئاً هو الذى يجيبه إلى»^(١٢٥)
- «هذه الأبيات ... أحبها أشد الحب وأكلف بها أشد الكلف»^(١٢٦)
- «أحب هذه القصيدة وأكلف بها»^(١٢٧)
- «هذا التشبيه ... الصادق ... مؤنس فى شىء من الدعة والحلاوة والإذعان المظلمان المنجذب إلى النفوس»^(١٢٨)
- «ما تزال غادة الكاميليا غادة على المسرح رغم تعاقب السنين وما تزال النفوس تشاق إلى كل شىء محبوب»^(١٢٩)

ومن السهل - فى هذا السياق - أن نلاحظ ارتباط «الجمال» بالحب ؛ لأن «الجميل» هو ما يحبه الناقد ، والقبیح هو ما ينفر منه . فلا يصبح - من تم - موضوعاً للجمال . لأنه قبيح فى ذاته ، وإنما لأنه قبيح فيما يرى الناقد ، فى هذه اللحظة . أو تلك اللحظات . ولذلك لا يرد «الجمال» فى الجميل إلى مقياس خارجى . بل إلى مقياس داخلى . قد يكشف - فى غير مرة - عن معارضته اللافتة للمقاييس الخارجية فى أحكام من قبيل : «وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً ، مستقيماً أو ملتوياً ، فإنى أجد فى نفسى حباً له وميلاً إليه» .^(١٣٠)

وبقدر ما يربط الحكم النقدي بين «الجمال» و«السذاجة» و«الهدوء» و«الدعة» و«الإذعان المطمئن» و«حب الخلوة» إلى العمل أو صاحبه، فإن هذا الربط يكشف عن نوازع تحتية، تكمن وراء تقلب اللحظات، فتحدد العوالم المحيية إلى الناقد. إن الناقد لا يجب الشاعر إلا إذا كان «خفيف الروح. عذب الحديث»^(١٣١) أو «ظريفاً خفيف الروح. محبباً إلى النفس»^(١٣٢) أو «خفيف الروح جذاب التفكير»^(١٣٣). وبقدر ما يجب الناقد البساطة في شخصية الشاعر فإنه يجب فيها الصدق. وأعنى الصدق الذى يمكن أن يكون سمة تمتد من التمثيل العام للشخصية إلى أصغر العناصر في القصيدة. ومنها «التشبيه... الصادق»^(١٣٤).

ولكن هذا الصدق - كما لاحظنا من قبل - يخلط الأمور، ويسبب لدى طه حسين نفسه الخلط بين ما يسميه «الشخصية الفنية» وما يمكن أن نسميه «الشخصية التاريخية» للشاعر، فيتداخل - والأمر كذلك - الحكم على الشاعر المحبوب مع الحكم على الشعر الجميل، ويتحول الحكم على الشعر المكروه ليصبح تأكيداً لقبح الشخصية التاريخية لصاحبه، دون أن يتميز أحدهما عن الآخر، بل يتبادل كلاهما الموضع على نحو مربك للتفسير والحكم. ولذلك تثبت القيمة الجمالية، في حالتى عنتره والحطيتة، من الشعر القديم، على أساس من الحكم على الشخصية التاريخية؛ فيعلن طه حسين: «إنما أحب الحطيتة» و«أنا مخلص كل الإخلاص فيما أعلن إليك من حبي لعنتره»^(١٣٥) وتثبت القيمة الجمالية - بنفس القدر - في الشعر الحديث، في حالتى على محمود طه وإسماعيل صبرى، على أساس أن الشخصية الفنية تقود إلى الإعجاب بالشخصية التاريخية، ولذلك يقول طه حسين عن الشاعر الأول «فأما معرفتى بشاعرنا المهندس فقد أرضتني لأن شخصيته الفنية محببة إلىّ حقاً، فيها عناصر تعجبني. كل الإعجاب وتكاد تفتنني وتسهبيني»^(١٣٦)، ويقول عن الشاعر الثانى «لا أعرف شاعراً من شعراء العصر الحديث حجب إلى نفسى وأثر في قلبى... مثل هذا الشاعر في شعره الغنائى القليل»^(١٣٧).

إن حب الناقد لكل هؤلاء الشعراء لا ينفصل عن نغمة أخلاقية يترجع في قرارها لون من التعاطف. يصل بين عالم شخصية الشاعر المتخيلة من ناحية، وعالم شخصية الناقد من ناحية أخرى. فيقابل بينهما كما تتقابل المرايا. والعالم المتجاوب بين الشخصيتين هو العالم الذى يستريح إليه الناقد. لأنه عالم لا تمثل معطياته تناقضاً حاداً لما تطمح إليه الذات عنده، ولا ينطوى على صدمة حادة لها، بل على العكس. إنه أقرب إلى تجلياتها في كل شيء. لأنه

أقرب إلى العالم الخاص الذي ترى فيه الذات نفسها منعكسة في الأعمال الأدبية ، فتجد فيه نفسها ، وتجد فيه من تحب .

و « الحب » عند طه حسين - من هذه الزاوية - حالة تعرف على الذات ، من خلال عمل أدبي يتحول إلى مرآة لها . وكلما ازداد هذا التعرف ازدادت نشوة هذه الأنا ، وشعرت بتلك البهجة النرجسية التي نعانيها عندما نجد صورتنا منعكسة في غيرنا ، وعندئذ يصبح حبنا للآخر عشقاً لأنفسنا تماماً مثلما عشق نرجس صورته المنعكسة على الماء ، فتأتي صبيحة الحب التي نطلقها مسموعة أو غير مسموعة ، شبيهة بصبيحة طه حسين فرحاً باكتشاف نفسه ، معلناً عن حبه الذي يتجاوز كل شيء . ولا يراعى الناقد - في هذا السياق - أية قاعدة خارجية ، بل لحظة الحب التي يتم فيها الاتحاد بين المحب والمحبوب ، ولحظة الحب التي توشك أن تكون « حالاً » تتجلى فيه الذات من خلال الموضوع ، فلا تكتفي بمجرد الإسقاط ، بل تتجاوزه إلى اتحاد يجعل من الذات موضوعاً ومن الموضوع ذاتاً . وعندئذ يصبح البعد المعرفي للحظة النقدية - أو لهذا « الحال » - بعداً مفارقاً ، يتجاوز كل شيء خارجه ، ولا يرتبط بأى شيء سوى ما هو حادث في اللحظة نفسها ، وسوى ما تراه الذات في الآن الخاص بهذه اللحظة .

ولذلك يطرح طه حسين - في هذه اللحظة - ما نسميه « العقل » و « المنطق » و « الترتيب الفني » ، بل « المواضعة » و « التعارف العام » ولا يبقى سوى « القلب » و « الشعور » ، بكل ما يتصل بهما من تجلي الأنا في الآخر ، أو إسقاط الذاتي على الموضوعي ؛ فيستوى إعلانه عن الحب مع اكتشافه للذات في آخر . وينسرب هذا الإعلان وذلك الاكتشاف في عبارات من قبيل :

« وقد أعجب بقصص تمثيلية كثيرة . ولكن إعجابي بهذه القصة له جوهر خاص وصفات خاصة ، لا أصدر فيه عن العقل ولا عن المنطق ولا عن الترتيب الفني الذي ألفه الناس وتواضعوا عليه ، وإنما أصدر فيه عن القلب وعن الشعور . أصدر فيه عما أجد وعما أحس . أجد فيه نفسي ، وأجد فيه من أحب » (١٣٨)

إن لحظات الحب - في هذا السياق - تتحول لتصبح اتحاداً بين المحب والمحبوب . في لحظة التعرف على الذات ، ولذلك يغدو اهتمام طه حسين الناقد بفكرة « اللحظات » نفسها اهتماماً مبرراً . إنه الاهتمام الذي يؤكد أننا « عبيد اللحظات ، لا نملكها ولا نستطيع تصرّفها ولا دعاءها ولا ردها عنا حين تقبل علينا » (١٣٩) . وهو اهتمام يؤكد تحول العمل الأدبي - في

اللحظة المعرفية والنقدية للحب - إلى مرآة لا تعكس سوى ما يوجد في اللحظة ذاتها ، وليس ما يوجد خارجها . وأعنى مرآة يطالع فيها الناقد جمال الذات مجلوا ، ويشهد ما يهواه في صفحتها ، فيديم نظرتة ، أو يعلن عن اكتشاف عناصر «تفتنى وتستهيبنى» مثلما يعلن عن حرصه على أن يخلو إلى هذه الأعمال ، وكأنه يتوحد معها لأنه يتحد بها ، ولأنه يرى فيها «مرآة صادقة لنفس جذابة» يتعشقها كما يتعشق نرجس صورته .

ولهذا السبب يعود تشبيه المرآة بارزاً واضحاً ليقترن - في هذا السياق - باللحظة المعرفية للحب ، أى اللحظة التي تجتلى فيها الأنا صورتها في مرآة العمل الأدبي ، فتعاني هذه البهجة التي يعانها طرفان ، حينما يكون «كل واحد منهما ... مرآة لصاحبه . فهما يريدان أن يتصل بينهما اللقاء»^(١٤٠) و«ربما غمرهها سكون الليل وسكوت الطبيعة من حولها فسكنا وسكنا . ورأى كل منهما مع ذلك في نفس صاحبه كما يرى في المرآة»^(١٤١) .

ويتقلب البعد المعرفي للحب - في هذا السياق - ليصبح أساساً نقدياً في التفسير والحكم ، فتصبح اللحظة المعرفية للحب لحظة نقدية للحكم والتفسير . وعلى مستوى التفسير ، يصبح الشعر «الرقيق» لأبي نواس (العربي) - مثلاً - «هو مرآة النفس حقاً»^(١٤٢) ، مثلاً يصبح الشعر «الرقيق» لبودلير (الفرنسي) - مثلاً - مرآة مماثلة ، يتحدث فيها الشاعر إلى الطبيعة ، لأنه «اتخذها مرآة حبه الخزين»^(١٤٣) . وكأن ذات النواصي التي تجتلى وجهها في الشعر الرقيق للغزل والمجون والخمر تماثل ذات بودلير التي تجتلى - بدورها - وجه حزنه في مرآة الطبيعة ، وكأن الذات - في كليهما معا - تتعرف على موضوعها بنفس الطريقة التي يتعرف بها الناقد على ذاته في موضوعاتها .

وهناك كثيرون - غير النواصي وبودلير - يصنعون صنيعها ، بل يتجاوزون هذا الصنيع إلى التأمل الدائم ، والمراجعة المستمرة لأعمالهم ، ذلك لأن من الناس «من لا يكره إطالة النظر في المرآة . ومنهم من لا يكره إطالة العكوف على نفسه والانحناء على أعقابها . فليس ما يمنع أن يكتب بعض الكتاب ليتخلص مما يثقله من الخواطر والآراء ، ثم يجد اللذة في أن ينظر فيما يكتب مصلحاً له يلتمس الكمال ، أو محدقاً فيه كما محدق في المرآة»^(١٤٤) . ولقد كان الوليد بن يزيد - على سبيل المثال - «يحب شعره ؛ لأنه كان معجباً بنفسه ، وكان يرى في هذا الشعر مرآة لهذه النفس ، وكان يجب أن ينظر كثيراً في هذه المرآة»^(١٤٥) . إن هذا النوع من الأدباء «يجب أن يعيد النظر إلى نفسه مرة ومرة ومرات . وهو يريد أن ينظر إلى نفسه في المرآة ... لأنه ينظر دائماً إلى مثل رقيقة بعيدة المنال»^(١٤٦)

أما على مستوى الحكم ، فترتفع الأعمال الأدبية التي تجلج ذات الناقد إلى درجة الأحاديث الفنية العليا التي « ينظر إليها كل إنسان كما ينظر إلى المرآة الصافية فيرى بعض ما يحس ويشعر »^(١٤٧) . وترتفع قيمة القصة لأنها تصوغ عالماً هو انعكاس لعالمنا ، الذي هو عالم الناقد في حقيقة الأمر ، فتصبح قيمتها قرينة تعرفنا على صورتنا فيها ، ولذلك « نرى في هذه القصة رآة لذات نفوسنا ، وليس قليلاً أن ترى نفسك في مرآة »^(١٤٨) .

إن هذا الاتحاد بين المحب والمحبوب • في لحظة التعرف على الذات ، هو الذي يفسر مجموعة من الصفات تنسرب ، كما تنسرب النغمة الأساسية ، في كل الأحكام النقدية التي تدور في دائرة الحب عند طه حسين ، وأعني صفات مثل « الألفة » و « الهدوء » و « الراحة » و « الدعة » و « الإذعان المطمئن » و « وداعة النفس » و « خفة الروح » و « عدوية الحديث » . إنها صفات تنبئ عن اتحاد بين ذات المحب (الناقد) ومعطيات المحبوب (العمل الأدبي) ، و صفات تؤكد أن المحب لا يجد فرقاً ولا دهشاً في عالم المحبوب ، لأنه يجد نفسه فيه ، مثلما لا يجد مغايرة بين عالم الذات وعالم الموضوع ، أو مفارقة بين مطامح (الأنا) وخصائص (الآخر) .

ونسلم في اللحظات التي يتجلى فيها الحب على هذا النحو ، حديثاً يقول : « هذا كله شعر جميل ... مألوف تحبه النفس »^(١٤٩) ونسمع عن الكاتب الذي « يماشيك إليه ويقودك في لطف ورفق كأنه يسرقك أو يختلسك »^(١٥٠) مثلما نسمع عن الشاعر الذي « يرسل لسانه على سجيته ... وفي صوته حنان حزين يتغنى غناء هادئاً مريحاً »^(١٥١) .

وترتبط لحظات الحب - على هذا النحو - بالقصة التي « تجرى من أولها إلى آخرها هادئة مطردة »^(١٥٢) ، مثلما ترتبط بالقصيدة التي « تثير في نفسك هذه الأشجان الهادئة الرقيقة »^(١٥٣) . وتصبح القصة الجميلة التي « تقرأها فإذا أنت هادئ مطمئن »^(١٥٤) لا تختلف عن القصة التي تقرأها أو تشهدا « فلا تحس دهشاً ولا غرابة ، وإنما تحس أنك تشهد أو ترى شيئاً مألوفاً »^(١٥٥) .

ولكن ماذا يحدث عندما لا يتحقق التعرف بين المحب والمحبوب ؟ أو عندما لا ترى الأنا سوى نقيضها في الآخر ، ولا تعثر الذات إلا على ما ينفي عالمها ؟ إن الحب يحتفي في هذه الحالة ، لانتفاء التعرف ، ويقدر ما تمثل الأعمال الأدبية نقائص عالم الأنا أو الذات تتحول لحظات الحديث إلى الطرف المناقض للحب ، ويزداد الكره بازدياد البعد بين الذات

والموضوع . وازدياد التنافر بين الأنا والآخر . فتنجذب لحظات الحكم والتفسير - معا - إلى تطب الكره ، ليتنى الوجه الموجب للقيمة الجمالية . ويشت الوجه السالب المرتبط بالقبح . ويعلو صوت (أنا) الناقد - مرة أخرى - في أحكام من قبيل

- «وأنا أكره هذا التكلف وإن أحبه القدماء» (١٥٦)
- «وأكره للشعراء المجيدين» (١٥٧) .
- «لم يكن خفيف الظل ولا محبباً إلى الناس . وإما كان فيه شيء من الثقل ينفر منه ويصرف عنه ، وكان الذين يحبونه قليلين ، ولن يكون حظه من حبا بأوفر من حظه من حب معاصريه» (١٥٨) .

ومرة أخرى ، يتحول نفي القيمة الجمالية إلى عملية ذاتية . ترتد فيها الإشارة المرجعية إلى اللحظة أو اللحظات العاطفية . لكن المفارقة - في هذه الحالة - تغدو مفارقة حادة . تنفي الجودة المتفق عليها من الآخرين لحساب الكره ، وتنفي الجمال الذي يراه الآخرون لحساب الأخلاقى الذى تراه الأنا . وعندئذ تعلق نغمة المفارقة ، وتقترن بالتضاد العاطفى الواضح بين ذات الناقد وموضوعها ، فنسمع :

- «ومها يكن ليشار من الأشعار الجياد البارعة فأنا لا أحبه ولا أميل إليه» (١٥٩)
- «وليس المتنى ... من أحب الشعراء إلى وآلهم عندى ولعله بعيد كل البعد أن يبلغ من نفسى منزلة الإيتار والحنب» (١٦٠)
- «إن آلام المتنى تقص فلا تثيرى نفسى إلا غيظاً وازدراء ، وقد تثيرى نفسى شبرى من الناس إكباراً وإعجاباً ، وآلام أبى الملاء تقص فتثيرى نفسى حباً وإجلالاً كما تثير فيها عطفاً وحناناً وإشفاقاً» . (١٦١)

ومن السهل أن نلاحظ أن الحب الذى كان يقترن - من قبل - بنزوع أخلاقى يشوبه التعاطف ، يتحول - فى هذا السياق - ليصبح كرها مقترنا بنزوع أخلاقى يشوبه النفور . كما أن الخلط بين «الشخصية الفنية» و «الشخصية التاريخية» يتم لصالح هذا النفور ، فينعكس حتى على «الأشعار الجياد البارعة» التى يسلم بها الآخرون .

ومن السهل أن نلاحظ - في هذا السياق - أن ثنائية الحب والكره تجعل من أبي العلاء نقيصاً لبشار والمتنبى على السواء ، فنصل بينه وبين ذات الناقد إلى درجة تدنى بهما إلى حال من الاتحاد ، وإن لم تحققه في غير مرة ، وتباعد بين ذات الناقد وبين بشار والمتنبى إلى درجة الكره الصراح ؛ وهذا طبيعي لأن أبا العلاء يمثل العالم المألوف للناقد ، العالم الذي يجد نفسه فيه ، يجد من يجب على المستوى الأخلاقي الذي يغدو جالياً ، وعلى المستوى الجمالي الذي يغدو أخلاقياً . ولذلك تكتسب لحظات الحديث النقدي بعداً أخلاقياً يبرر قطب الحب الذي ينجذب إليه شعر أبي العلاء ، وقطب الكره الذي ينجذب إليه شعر بشار .

ويتم التركيز - في هذه اللحظات - على سيرة كل من الشاعرين المتناقضين لترتفع قيمة أبي العلاء كل الارتفاع . « وإذا كانت سيرة أبي العلاء طهارة ونقاء وبراءة من الإثم والعباب . فسيرة بشار هي العهارة والدنس والتهالك على الإثم والإغراق في العباب . وإذا كانت سيرة أبي العلاء تواضعاً بل إسرافاً في التواضع فسيرة بشار هي الكبرياء بل تجاوز الكبرياء إلى ما هو شر منه ، إلى التيه والغرور . وإذا كانت سيرة أبي العلاء زهداً في الدنيا بل إعراضاً عنها بل بغضاً لها فسيرة بشار رغبة في الدنيا ، بل تهالك عليها . بل فناء فيها . وإذا كانت سيرة أبي العلاء تعديباً لنفسه وجسمه وأخذاً لها بأشد القوايين وأصرمها . وحملاً لها على أعنف المحامل وأخشنها ، وصرفاً لها عن أيسر اللذات وأهونها . فسيرة بشار تعميم لنفسه وجسمه . وإرسال لشهواتها على سجيبتها » (١٦٢) .

وإذا كانت الموازنة بين الشاعرين تتم لصالح أبي العلاء « من هذه الجهة التي تحبب الرجل إليك » . فإنها تنتهي إلى التنفير من بشار « من هذه الوجهة التي ... تبغضه إليك » . ثم تمضي الموازنة بالتزوع الأخلاقي الذاتي الذي يتحكم في النظر إلى سيرة الشاعرين . لتسقطه على الشعر نفسه ؛ فيصبح بشار « مخلصاً إذا هجا . لأنه كان يزدري الناس . ويسرف في بغضهم » (١٦٣) ولكن هذا الهجاء سرعان ما يكشف عن خصلة أسوأ في بشار . وهي أنه كان « من أشد الناس في عصره جبناً وفرقاً » (١٦٤) وإذا تجاوزنا الهجاء إلى الغزل أصبح شعر بشار « إغراءً بالفجور . وحثاً على الفسوق . وإفساداً حتى لأشد الناس حرصاً على الشرف » . (١٦٥) أما « صوت نفس بشار » - أو شعره عموماً - فإنه « ليس بالرخيم ولا بالرقيق . كما أنه ليس بهذا الصوت الضخم الذي لا يخلو على ضخامته من حلاوة ولين .

وإتما هو صوت لاحظ له من الخلاوة . ولعله يخيفك أكثر مما يستهويك . ولعله ينفرك أكثر مما يرغبك^(١٦٦) . وإذا كان القدماء قد أجمعوا على تقديم بشار . وإثاره بالإجادة والتفوق . فإن هذا الإجماع منهم «يعود إلى سفة بشار» الذى كان «يخيف العلماء ويهجوهم» فكانت له «مهابة» لم تكن لغيره من الشعراء . مع أن شعره - فى النهاية - «شعر كثيف صفيق . لا يدل من نفس صاحبه على شيء . وهو كاذب دائماً»^(١٦٧) . أما تكلفه فشيء «لا حد له»^(١٦٨)

قد يفترض أن الكراهية الشديدة التى يكها طه حسين لبشار مصدرها نزوع أخلاقى أساسى عند الناقد . وأعنى نزوعاً يوحد بين الجمال فى الفن والحير فى السلوك . بوصفها وجهين لشيء واحد . وعلى أساس من هذا الفرض يمكن القول إن طه حسين يكره بشاراً ، لأن الشاعر كان عديم الخلق فاحش السلوك . وكلاهما أمر ينعكس على فنه . من المنظور الأخلاقى الصارم . فيجعل من صوت الشاعر هذا الصوت البغيض أخلاقياً وجالياً فى آن . وقد نجد فى الميل الشديد إلى أبى العلاء دليلاً على سلامة هذا الفرض . خصوصاً أن سيرة أبى العلاء - كما يفهمها طه حسين - تبدو نموذجاً للخير والحق . مثلما تبدو مثالا رقيقاً للطهر والبر والنسك والتحرج . وعندئذ يمكن أن نقول إن كلا من الحب والكره يقترن بإطار من القيم الأخلاقية الثابتة . يكمن خارج لحظات الحديث النقدي ويحركها فى نفس الوقت .

ولكن سلامة هذا الفرض لا تستقيم على أى حال ، لأنه فرض منقطع لا تستجيب له السياقات المتكاملة . إن طه حسين الذى نبى بشاراً من دائرة الفن بدعوى الأخلاق ، اهو نفسه الناقد الذى احتقن كل الاحتفاء بما ينطوى عليه الشعر العباسى - فى عصره الأول - من ثلاثية «السلوك» و«المجون» و«حرية العواطف» ، وهو نفسه الناقد الذى أدخل النواسى إلى عالم الفن . رغم أنف الأخلاق ؛ فتحدث عن «اللذة الفنية» التى وجدها فى شعر النواسى ، لأنه وجد فى شعره من «الجمال الصحيح» ما يلائم بينه «وبين ميولنا وأهوائنا وعواطفنا وأذواقنا» . لقد تحدث طه حسين عمارآه فى هذا الشعر من «جمال يجذبك ويستهويك ... فى اللفظ ... فى المعنى» ، ولم يكن هذا الجمال - فى كل الأحوال - ينفصل عن أبى نواس الشخص الذى «كان يحب الصدق حبا عمليا» و«كان يحب الصدق حبا فنياً» فأصبح شعره «الصورة الصحيحة الجلية للعواطف والشعور» . يضاف إلى ذلك أن طه حسين هو نفسه الناقد الذى أحب مطيع ابن إياس لأنه «أصدق لهجة من أبى نواس ومن الوليد [بن يزيد] وأخف روحاً

منهما» ، وهو الذى أحب حماد عجرد الذى «كان صادقاً يلائم بين قوله وعمله» ، وهو الذى أحب الحسين الخليل الذى كان شاعراً «بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة» . وليس هؤلاء الشعراء - جميعاً - أقل مجونا أو خلاعة ، فى المنحى والسلوك ، من بشار ، ومع ذلك فالناقد يحبهم ولا يحب بشاراً ، مع أن شعره ، مثل شعرهم ، يجسد ثلاثية «الشك» و«المجون» و«حرية العواطف» ؟ !

فإذا تجاوزنا الشعر العربى كله وجدنا طه حسين يعطف كل العطف على بودلير - الشاعر الرجيم - الذى «عرض لضروب من الشر المادى والمعنوى ففصلها وحللها ، واستخرج منه فى قوة وفن بديع صوراً شعرية رائعة» (١٦٩) . ولقد أحب طه حسين شخصية أندريه جيد لأنها شخصية متمردة «على العرف الأدبى ، وعلى القوانين الخلقية وعلى النظام الاجتماعى ، وعلى النظام السياسى ، وعلى أصول الدين نفسها» . ولم يأبه طه حسين كثيراً بهذا الانحراف المنكر فى سيرة أندريه جيد الذى كان «يألف لونا من اللذة تنكره النظم الدينية والاجتماعية إنكاراً شديداً . و... لا يتحرج من إرضاء غرائزه ، على هذا النحو البغيض ، ثم لا يداجى فى ذلك ولا يصانع ولا يخفى منه شيئاً . بل يجهر بآرائه فيبتها فى كتبه ، ثم يؤلف فى الدفاع عنها كتاباً وأى كتاب» (١٧٠)

ومعنى هذا كله أن تبرير كراهية طه حسين لبشار على أساس من نزوع أخلاقى يوحد بين الجمال والخير ، ويطابق بين اللذة والفضيلة ، إنما هو تبرير منقطع ، لا يستقيم إلا فى حالة بشار وحدها . دون أن يستمر ويتواصل ليمسك نفسه على كل سياقات الحكم أو التفسير . والحق أن بشار لا يصبح دريئة للكراهة إلا فى لحظات محددة ، وهى اللحظات التى يقارن فيها بأبى العلاء . وفى هذه اللحظات ، تحديداً ، يتصل كلا الشاعرين بطه حسين اتصالاً حميماً ، ينطوى على توتر داخلى . لا يوجد بالقياس إلى التعامل مع غيرهما من الشعراء ، وذلك بسبب هذه «الآفة الطارئة التى نغصت ... الحياة» أه هذه الآفة «التي أسدلت الظلمة» بين الشاعرين والناقد جميعاً وبين العالم «وما فيه من - ميل أو قبيح» . وفى هذه اللحظات ، تحديداً ، ترتفع حدة العواطف الذاتية المتضاربة التى تربط الناقد بالشاعرين ، وتصل بين الشاعرين على السواء . ويتحول الشاعران - معا - فى التجربة الحميمة التى تنطوى عليها لحظات التعامل معها . أو النظر إلى أحدهما من زاوية الآخر ، ليصبح كل منهما اختياراً مطروحاً على الناقد نفسه . أعنى اختياراً على المستويات المتداخلة للسلوك الحياتى والنظر الجمالى والإبداع الأدبى فى نفس الوقت . ومن هذه الزاوية المحددة للاختيار ، يصبح بشار قرباً

«العهارة والفجور والإباحة» ، في حين .يصبح أبو العلاء قرين «الطهر والبر والنسك والتحرج» . الأول «يتمدح بآفته جهرا» والثاني «لا يذكر هذه الآفة إلاكارها ، فإذا تحدث عنها قال إنها عورة يجب أن تستر» .ولقد كانت الناس تؤثر الأول بالبر - في حياته - خوفاً منه وإشفاقاً ، ولكنهم - بعد موته - يتنفسون الصعداء «ويحمدون الله على أنه أنقذهم من بلاء عظيم» ، أما الثاني فكان محباً للناس أشد الحب «يغلظ لهم قوله ويرق لهم قلبه» ، ولم يقصر حبه على الناس «وإنما تجاوزهم به إلى الحيوان» . ولقد بادلته الناس الحب - فلما مات «كان الواجدون به أكثر جداً من الواجدين عليه»^(١٧١)

وفي هذه اللحظات ، تحديداً ، يختار طه حسين جانب أبي العلاء ، فيصبح الشاعر والشعر موضوعاً للحب ، ويوحد الناقد بين الذات والموضوع ، لتصبح اللحظة النقدية لحظة معرفية . يتحدث فيها الناقد عن الآخر وكأنه يتحدث عن نفسه ، أو عن ذلك الترفع النبيل الذي يواجه به الكيف العالم ، فيتسامى بترفعه على مأساته . ويتعالى بطهره وبره وتخرجه على ما يراه من الصغائر . وإن رآه الآخرون من عظامم الأمور ، ويتعالى بفكره إلى آفاق يرى فيها مالا يراه المبصرون أنفسهم فنسج .

«إن المبصرين الذين يرون مالا نرى . ويشهدون مالا نشهد . ويستمتعون من جمال الدنيا بما لا نستمتع به . إنما يأخذون من أسباب هذا كله بأوهها وأضعفها فحقلق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد من مالا مما يظن المبصرون»^(١٧٢)

وفي هذه اللحظات ، تحديداً ، ينفر طه حسين مما يمثله بشار ، ويتحول كرهه له إلى كره لهذا التقحم الخشن الذي قد يعد تعويضاً عن فقد نعمة البصر ، وإلى كره لهذا التكبر العاجز الذي قد يزيد من عزلة الأنا عن الآخرين ، فيعزلها عنهم مع أنها في أشد الحاجة إليهم ، ومع أن صاحبها «مستطيع بغيره» ، وعندئذ ينفر الناقد من موضوعه ، لأنه وجد في عالم الموضوع نقيضاً حاداً لعالم الذات . ويقول الناقد هذه الجملة الدالة عن بشار ؛ إنه شاعر «يخيفك أكثر مما يستهويك»^(١٧٣)

ومعنى هذا كله أن لحظات الحب والكره ، في حالتى أبي العلاء وبشار ، لاتخضع لتزوع أخلاق عام ، ثابت مطرد ، يوحد بين اللذة والفضيلة ، أو يطابق بين الجميل والخير ، فترتبط الإشارة المرجعية فيه بإطار مستقل من القيمة الأخلاقية ، وإنما تخضع اللحظات لتزوع أخلاقي شديد الخصوصية ، شديد الآنية ، مسرف في الذاتية ، لا تفارق الإشارة المرجعية فيه ما هو

موجود في الآن الخاصة بهذه اللحظات نفسها . فتتصل الإشارة المرجعية بالعلائق العاطفية المتضاربة التي تصل بين الشاعرين من ناحية . وبينها وبين الناقد من ناحية أخرى . دون أن تتجاوز هذه العلائق الوضع الآني للحظات إلى نظام موضوعي للقيم مستقل عنها ويقع خارجها . ولذلك يزداد النفور من بشار . وفي هذه اللحظات - ويصبح كره الشاعر هو الوجه الآخر لكره الشعر . أو الأساس التحققي له .

ولكن هذا النفور يقل إلى أقصى درجة ، بل يختفي تماماً ، عندما تختفي العلائق الذاتية التي تجعل من بشار نقياً لأبي العلاء ، على مستوى الاختيار الذاتي للأنثى . ويظهر ذلك عندما يوضع بشار في سياق لحظات مغايرة ، لا تمثل اختياراً ذاتياً للناقد ، بل تمثل مقارنة بين تشاؤم بشار وذلك التشاؤم الذي ينطوي عليه - مثلاً - ما يسمى «الأدب المظلم» في أوروبا . هنا تتحرك المقارنة على مستوى التقابل بين التراث (العربي) الذي ينتمي إليه الناقد ، والتراث الأوروبي (الغربي) المناقض ، لتصبح مقارنة بين قطبين متعارضين يسعى الناقد - جاهداً - إلى التوفيق بينهما . وعندئذ يلتفت الناقد إلى أن العقل الإسلامي قد أظهر عناية شديدة بالمشاكل الفلسفية الكبرى ، وأن القرن الثاني للهجرة (العصر العباسي الأول) قد كشف عن نوع من التشاؤم ، تحقق كمنهه مستقل له عماده الفلسفي ووسائله الأدبية . ولن يختار طه حسين - من هذا القرن - النواصي أو الخليل ، اللذين أعلى من شأنهما بالقياس إلى بشار ، بل يختار ، تحديداً ، بشارا الذي قتل لأنه كان «يهجو السلطان ويسخر من الرعية وينكر الدين» . ونسمع - عندئذ - هذا الحديث عن تشاؤم بشار ، في نبرة لا تخلو من تعاطف ومن تسوية بين بشار (المكروه) ، وأصحابه (المحبوبين) :

«لم يكن بشار متفانلاً ، بل لم يكن بشار من التفاؤل في شيء ، وإنما كان ساخطاً متشاوماً ، يقيم سخطه وتشاؤمه على إخفاقه في إرضاء عقله حين التمس إرضاء هذا العقل في مذاهب الفلاسفة والمتكلمين ، فلما لم يظهر بشيء صار إلى هذا الشك البغيض ... وقد كان تشاؤم بشار هادئاً باسم أحياناً ، وشيطانياً مقهقهاً في أكر الأحيان . وليس هو بشار وتصويره هذا اللهو فم روى لنا من شعره إلا مظهراً لهذا التشاؤم . وأحسب أن العائنين من أصحاب بشار كانوا يذهبون مذهبه حين يحسون الإخفاق في إرضاء العقل . وينهون إلى الشك فيسبزون بكل شيء . ويسخرون من كل شيء . وينهزون فرص الحياة» (١٧١) .

ومن السهل أن نلاحظ أن بشاراً - هنا - لا يصبح دريئه للكره أو النفور . بل على العكس ، يتحول ذكره إلى مثار إعزاز في معرض المقارنة بين إنجاز الغرب الأوروبي الحديث والشرق العربي القديم ، ويذكر المتنبي - في هذا السياق - باعتباره حلقاً لبشار وأستاذاً لأبي العلاء . باختصار ليحتج الكره ليحل محله ما يشبه التقيض له . ويحتج التبرير الأخلاقي للنفور ليحل محله تبرير آخر للمقارنة بين «عظماء الشرق» و «أعلام الغرب» . ويبدو بشار قرين أبي العلاء من حيث أن كليهما يدعم أحد الثوابت التي تعزز موقف الناقد في لحظات تعامله مع أدب يتصل بثقافة مغايرة ، وأعنى ثقافة ينظر إليها الناقد - في أغلب الأحوال - من منظور الأدنى إلى الأعلى . ولكن تظل الإشارة المرجعية - في اللحظات الأخيرة - إشارة ذاتية . مرتبطة بالمستويات الآتية للحظات نفسها ، تماماً مثلما كانت الإشارة المرجعية في اللحظات السابقة مرتبطة بالمستويات الآتية للحب والكره في سياق المقارنة بين بشار وأبي العلاء .

ولكن هذا الخيط الفلسفي الذي يصل بين بشار وأبي العلاء والمتنبي فيصل بينهم - جميعاً - في مواجهة «التشاؤم الأوروبي الحديث» يعود ليتقطع في لحظات أخرى مغايرة . فيصبح - في حالة المتنبي - خاضعاً لمقارنة مغايرة ، تفرض الموازنة بين أبي العلاء (الكفيف) والمتنبي (المبصر) . وعندئذ ينقطع الوصل ، ليصبح أبو العلاء - مرة أخرى - نقيضاً للمتنبي ، مثلما كان نقيضاً لبشار .

ولا يفجؤنا طه حسين - والأمر كذلك - بهذا التصريح اللافت الذي يفتح به كتابه «مع المتنبي» عن نفوره من هذا الشاعر الذي لا يبلغ من نفسه «منزلة الحب أو الإيتار» . إنه لا يدرس المتنبي ليتعرف عليه ، أو لأنه يريد «صحبة ومرافقة ليس غير» . وإنما يدرسه - فضلاً عن ذلك - ليستكشف السر «من حب المحدثين له وإقبالهم عليه . وإسرافهم في هذا الحب والإقبال» . إنها صحبة المستريب الممتحن ، تلك الصحبة التي تشي بلون من سوء الطوية منذ اللحظة الأولى من الرفقة . ولقد أعلن طه حسين - في غير موضع - أنه ليس من المحبين للمتنبي ولا المشغوفين بشخصه وفنه ، ولكن لأن طه حسين «شديد العناد للناس» فإنه يريد أن يكشف لهم عن الفرق بين ذلك الذي يحبونه ، وهذا الذي يحبه هو . أى يكشف لهم عن الفرق بين إعجابهم بما يسمونه طموح المتنبي ، وفلسفته ، وعلو قامته في ميزان الرجولة . وبين حبه هو لترفع أبي العلاء وحكمته ، وعلو قامته في ميزان الرجال الأحرار الفلاسفة . فيكشف لهم - بذلك - عن الفرق بين «ضعة» ذلك المبصر الذي لم ير ولا يرى سوى

العارض . وعظمة هذا الكميّف الذي رأى الثابت . وألح على طلب الجوهر . فاتسعت له الرؤيا حتى ضاقت العبارة . ولذلك كله لا يجد الناقد المراوغ - وإن حاول أن يُعفى على مراوغته بادعاء المعابثة والسخرية - بأساً في أن « يتقل » على نفسه « بالتحدث إلى المتنبي والتحدث عنه والاستماع له » . بل لا يجد بأساً في أن يعاند نفسه ويمانعها ويكرهها - فيما يقول - على أن تسمع للمتنبي أو تتحدث إليه . وذلك لكي يقدم قراءة في شعر المتنبي يصفها بأنها « قراءة إن صورت شيئاً فإيما تصور طغيان المرء على نفسه . ولعبه بوقته . وعبته بعقله . وعصيانه لهواه . وطاعته لهواه في نفس الوقت » .

وإذا كانت لحظات الحب تستوعب أبا العلاء . وتنبى شاعراً كشار إلى لحظات الكره . على أساس من هذا التجاوب - أو الاتحاد - بين صوت أبي العلاء وصوت الناقد . فإن المتنبي ينضم إلى بشار ليطرح معه من حلق الإعجاب (عند الآخرين) إلى هاوية الزرابة (عند الناقد) . وذلك لأن المتنبي كان « عبداً لشهواته » مثل بشار . لقد أنفق المتنبي حياته كلها - فيما يقول الناقد - في إرضاء هذه الشهوات ؛ فباع شعره في سوق الكساد . وتملق من يزدرهم أقبح الأزدراء . وباع نفسه وحرته وكرامته للملوك والأمراء . وتبدل رأياً برأى ومذهباً بمذهب . « وما زال يتقلب في هذا الفساد السياسي والخلقى حتى تلقاه الموت في بعض الصحراء فأراحه وأراح منه ! »^(١٧٥) وأين هذا كله من أبي العلاء الذي « لم يدع شهوة إلا أدلها » . والذي اعتد بنفسه فارتفع بها عما تحتاج إليه الحياة من صراع . ولم يرد أن يتشبه بالملوك والأمراء ، ولا أن يطمع « فيما يقيد عندهم الشعراء والأدباء والعلماء من رخص اللذات . يشترونه بأغلى الأثمان » وإنما أراد ما هو أرفع من ذلك . أراد أن يتوحد لأن الله واحد فقال :

تَوَحَّدَ فَإِنَّ اللَّهَ رَبُّكَ وَاحِدٌ وَلَا تَرْغِبْ فِي عِشْرَةِ الرُّؤَسَاءِ

إن الفارق بين المتنبي وأبي العلاء - في هذا السياق - هو الفارق بين الضعة والرفعة : « وقس إلى ضعة أبي الطيب رفعة أبي العلاء إن كان يمكن أن تقاس الرفعة إلى الضعة »^(١٧٦) والموازنة بينها موازنة بين « الرجل العبد المنافق » و « الرجل الحر الفيلسوف » . إن المتنبي - فيما يقول الناقد مرة أخرى - رجل رفع نفسه فوق قدرها . وزعم لها ما ليس من أخلاقها . وطمع فيما لا ينبغي لأمثاله أن يطمع فيه . « ظن نفسه حراً ، ولم يكن إلا عبداً للمال . وظن نفسه أياً . ولم يكن إلا ذليلاً للسلطان . وظن نفسه صاحب رأى ومذهب ولم يكن إلا

صاحب تهالك على المنافع العاجلة التي يتهالك عليها أيسر الناس وأهونهم شأنًا» (١٧٧) وأين ذلك - مرة أخرى - من أبي العلاء الذي أراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم . ولعلّقه أن يكون عقل الرجل الحكيم الفيلسوف . فوى لنفسه ولعلّقه بكل ما أراد :

ولم يكن أقل شاعرية من المتنبي . ولم تسعده الأيام كما أسعدت المتنبي . فقد حرمته بصره . ولم تنج له من الغى والتزوة ما يكفل له لير الحياة وخفض العيش . ومع ذلك عاش كريما . ومات كريما . ولم يتعلق عليه أحد بدلة . ولم يغتمز فيه أحد هفوة . (١٧٧)

إن الفرق بين الرجلين - أخيرا - هو الفرق بين الفيلسوف والرجل من سائر الناس . ولم يكن المتنبي - على عكس ما يتصور المحبون له والمعجبون به - سوى رجل ظن بنفسه غير ما كانت عليه . فخدعها وخدع معها كثيراً جداً من الناس .

.. ظنوا به الفلسفة . وليس هو من الفلسفة في شيء . وظنوا به الحرية والكرامة وإباء الضمير . وليس هو من هذا كله في شيء . إنما هو رجل من أهل زمانه لم يمتاز معهم بأحلافه . وإنما امتاز بهم بلسانه (١٧٧) .

ولذلك يظهر المتنبي في صفحات كثيرة من «مع المتنبي» وكأنه محكوم عليه سلفا . ويتحدث عنه الناقد - في هذه الصفحات - وكأنه محكوم بالعلة التحتيّة التي تحرك لحظات الحديث . وهي أبو العلاء . وتبدو صورة المتنبي - في هذه الصفحات - صورة كريمة منفرة . وكأن الناقد حريص على تأكيد جوانب التنفير ليباعد بين الشاعر وبين أولئك الآخرين الذين يجوبه . وكأنه حريص أن يردهم عن شاعرهم إلى شاعره . ويتدعم هذا المسعى الضمني بأحكام تؤكد أن المتنبي كان مغرورا «غروره فيما يظهر أكبر من شعره» . (١٨٠) أما الكبرياء التي ادعاها المتنبي فقد كانت كبرياء زائفة . إذ لم تكن حياته إلا «سلسلة متصلة من بذل هذه الكبرياء . للسادة والقادة والأمراء . ثم البكاء عليها بعد أن يبذلها ويفرط فيها» (١٨١) . أما المذاهب السياسية والدينية عند المتنبي فهي «وسيلة لا غاية» (١٨٢) . ولذلك كان الشاعر - في قصته كلها مع كافور - صغيراً حقاً «صغير حين مدح . وصغير حين هجا . وصغير حين ارضى . وصغير حين غضب» (١٨٣) . ولا بد - والأمر كذلك - أن ننظر إلى هذا الشاعر (الصغير) من منظور محمد: «تدرى الرجل . وقد ينتهي بنا الازدراء إلى أن نرجمه» (١٨٤) . لكن المؤكد أنه لن ينال بعض الحب الذي ناله أبو العلاء .

ويسقط طه حسين - ، هذا السياق - النفور من المتنبي (الرجل) على المتنبي (الشاعر) ويتبادل الشعر موضع الشاعر ، غير مرة ، في سياق لحظات النفور ؛ فيصور هذا البيت مثلاً :

يسابدُرُ يابجر ياغمامة يا ليث الشرى يا حجام يارجل

أسمح ما كان في المتنبي حين كان ينشد بين يدي ممدوحيه من هذه الحيلاء التي لا تمثل إلا ذلة وضعفاً^(١٨٥) ، أما البيت الآخر .

وإذا ما خلا الجبان بأرض طلب الطمع وحده والنزلا

فالحديث عنه من قبيل : «وأنا أستغفر عشاق المتنبي والمؤمنين بشجاعته وإقدامه إن قلت إن المتنبي لم يصور أحداً كما صور نفسه في هذا البيت المشهور»^(١٨٦) . ولعل القارىء - نتيجة التبادل المكاني بين الشعر والشاعر في سياق لحظات الحديث - يلاحظ «أن ظاهرة قد اطردت في حياة هذا الشاعر . فهو لم يستطع أن يرقى بفضه إلا في ظل حاكم يحميه ويعطف عليه ، وهو لم يستطع أن يعيش عيشة الشاعر المنتج المرتق بفضه شيئاً فشيئاً إلا في كنف الأشراف والسادة والأمراء . كأنه النبات الطفيلي لا ينمو ولا يزهر إلا في ظل الشجر الضخم المرتفعة في السماء»^(١٨٧) . لقد كان المتنبي - في النهاية - «يتخذ الشعر وسيلة لا غاية» ، لأنه «كان عبداً للطمع والمال ، لا للجمال والفن»^(١٨٨) ، أما نفسه التي يصدر عنها شعره فقد «ماتت ، أو كادت تموت ، ولم يبق منها إلا رmq ضئيل لم يكن خيراً ما بقي منها . إنما كان شر أجزاء نفسه وأهونها على الناس حين يلتمسون الخلق والفلسفة . وكان خير أجزاء نفسه وأكرمها على الناس حين يلتمسون الشعر والفن والغناء»^(١٨٩)

ولكن شعر المتنبي يفرض نفسه - مع ذلك كله - على طه حسين الناقد ، خصوصاً في اللحظات التي تحفت فيها حدة المقارنة الضمنية الطاغية بينه وبين أبي العلاء . فيستسلم الناقد - مدعنا إلى هذا الشعر - ويتعاطف مع الشاعر . وتتحرك عواطفه من منطقة الكره إلى منطقة الحب ، وقد يحرص الناقد - عندئذ - على أن يفصل بين السيرة والشعر . أو بين ما يسميه «اللذة الفنية» و «الشخصية» ، ولكن يظل الحب الذي يوحد - دائماً - بين السيرة والشعر - في حالة أبي العلاء - غير مختلف جذرياً عن الكره الذي يوحد - كثيراً - بين السيرة والشعر في حالة المتنبي ، ويظل قياس «اللذة الفنية» - من ثم - خاضعاً لتقلب العواطف .

فتتحول عواطف الحب والكره معا لتصبح (عاطفية) تنجاذب الناقد . فتوقعه - دون أن يتنبه - في شرك مواقف لا تخلو من المفارقة .

والمفارقة كامنة في النفور الحاد الذى يدفع طه حسين إلى التوقف عند أبيات المتنبي :

فألى وللدنيا طلابي نجومها ومسعى مها في شذوق الأراقم
من الحلم أن تستعمل الجهل دونه إذا اتسعت في الحلم طرق المظالم
وأن ترد الماء الذى شطره دم فتسقى إذا لم يسق من لم يزاحم

ليعقب تعقيب الكاره : « أنت واجد فيها طبيعة المتنبي كلها التى سيصورها شعره إلى آخر ديوانه : جوع وأحاديث ، كما يقول المثل ، فلسفة فى الهواء ليس وراءها طائل ولاغناء » (١٩٠) . ولكن طه حسين يدرك بعد ذلك - فى لحظة هدوء يخفى فيها الكره . وفى سياقات أخرى تخفى فيها حدة المقارنة الشخصية بين المتنبي وأبى العلاء - أن هذه الفلسفة « التى ليس وراءها طائل » - فى شعر المتنبي - قد أثرت « فى التشاؤم العلائى وما نشأ عنه من فلسفة تأثيراً بعيداً عميقاً » ، (١٩١) وأن المتنبي ليس هو « العبد الدليل » بل « الشاعر المتشائم العظيم » ، ذلك لأنه « لم يتشاءم بعقله ولسانه وحسب ، وإنما همَّ أن يتشاءم بسيفه فلم يفلح . وهو على كل حال مؤسس التشاؤم الفلسفى المنظم فى الشعر العربى . أسسه قبل أن يبلغ العشرين ، وأتم بناءه قبل أن يدركه الموت ، نظر إلى الحياة اليومية فضاقت بما كان يملؤها من فساد ، وضاقت بالنظام السياسى والاجتماعى الذى كان يعرض الناس لهذا الفساد . تم احتقر الناس لأنهم قبلوا هذا النظام أو أذعنوا له ، ثم سمت همته المتشائمة إلى ما هو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية ، وإذا هو يسأل عن الموت . ويسأل عن الحياة . ويسأل عن الحرية ، ويسأل عن الجبر ، وإذا هو ينكر الحياة إنكاراً ويراها شراً قد أكره الإنسان عليه إكراها » (١٩٢) .

قد نقول إن هذه الصورة للمتنبي مناقضة تماماً لصورته الأولى . وهذا حق . ولكن المفارقة - هنا - مصدرها تناقض سياق اللحظات نفسها ؛ فالمتنبي المكروه أسير سياق لحظات المقارنة الذاتية بينه وبين أبى العلاء ، والمتنبي المحبوب وليد لحظات المقارنة بين الشعر العربى فى مجمله والأدب الأوروبى . وفى هذا السياق الجديد يمكن للناقد أن يقول « لم يكن أبو العلاء تلميذاً للمتنبي فى فنه الشعرى وحده ؛ وإنما كان تلميذاً له فى تشاؤمه الفلسفى قبل كل شئ » (١٩٣)

وفى ظل هذا التضارب بين سياق اللحظات يصبح إعجاب الناقد بتسرع المتنبي وشخصه مرراً . تماماً مثل نفوره من شعر المتنبي وشخصه . ونعثر نحن على العلة التي تجعل شعر المتنبي اتسبه بشعر « مستضعف دليل بائس . قد تقطعت به الأسباب أو كادت تقطع » (١٩٤) والتي جعلت منه - فى نفس الوقت - « من أجمل الشعر العربى كله وأروع وأحقه بالبقاء » (١٩٥) . إن هذه العلة - بعبارة أخرى - توصلنا تجاور النفور من الشاعر مع الميل إليه . وتقلب لحظات النفور والميل تجاوراً يصوغ البناء اللافت لكتاب « مع المتنبي » . لكن هذا التجاور - فى النهاية - لن يغير من طبيعة المفارقة الحادة التي تؤثر على سلامة الحكم النقدي . أو المفارقة الحادة التي يطوى عليها التفسير ؛ إذ تظل المفارقة تسم كلاً من التفسير والحكم بهذا التذبذب القلق بين قطبي الحب والكراهة .

إن هذا التذبذب هو الذى يدفع - فى حالة أبي العلاء - إلى القول : « الشاعر والفيلسوف وصاحب الفن طفل مهما يكبر ! » (١٩٦) وهو نفسه الذى يدفع - فى حالة المتنبي - إلى التساؤل المناقض : « لماذا ننظر إلى الشعراء دائماً كما ننظر إلى الأطفال وهم يلعبون ؟ ولماذا نبخل عليهم بأن نمن بهم الرجولة والبطولة أحياناً » (١٩٧) . كما أن هذا التذبذب هو الذى يدفع إلى التناقض اللافت بين « الحكم » و « التفسير » . فنسمع أن هذا « الفخر الرائع البديع كله ينحل إلى شىء يسير » فيتناقض « الفخر الرائع البديع » مع هذا « الشىء اليسير » تماماً مثلما يتناقض طرفا القول بأن « ظاهر هذا الفخر معجب من غير شك وباطنه يحزن ريضحك من غير شك أيضاً » (١٩٨)

٥ - الحيرة التعبيرية :

إن اعتماد الناقد على « القلب » أكثر من اعتماده على « العقل » هو الأصل فى كل هذا لتذبذب ، الذى يصيب أحكامه النقدية . مثلما يصيب تفسيراته . ويزداد هذا التذبذب حدة بازدياد تقلب الإشارة المرجعية لتقلب اللحظات ، وتغير الوضع المكاني للأعمال الأدبية فيما بين القطبين المتناقضين للحب والكراهة . والصعوبة اللافتة التي يعانها الناقد - فى مثل هذه اللحظات - هى التبرير والتعليل . إن الناقد الذى يقرأ الأدب بقلبه لا بد أن يفسر هذا الأدب بلغة القلب . ويقدر ما ترتبط أحكامه بالعواطف فإن العواطف نفسها تغدو شيئاً مراوعاً لا يفلح كثيراً فى تبرير الحكم أو تعليل التفسير .

ولكن ما «العواطف» أصلاً؟ إننا لا نعرف - فيما يقول طه حسين - عن عواطفنا إلا الشيء القليل، بل لا نعلم شيئاً محدوداً عن تلك المؤثرات الخفية التي تسيطر على عواطفنا وأهوائنا، فنحن لا نشعر من أنفسنا إلا بالشيء القليل جداً، وبجهل منها أكثر مما نعلم. إن العواطف - في هذا السياق - أقرب إلى المحتوى المراوغ الذي تنطوي عليه «اللمحظات» نفسها. ونحن لا نملك اللمحظات بنفس القدر الذي لا نملك به محتواها. واللمحظات نفسها نقبل علينا بشيء كثير لا نحصيه، وتقبل علينا بشيء كثير لا نتوقعه أو نقدر على تصويره. وما دمنا لا نعرف عن عواطفنا ولا لحظاتها إلا أقل القليل فإننا لا نملك - دوماً - ما نلعل به حيناً للعمل الأدبي أو نقورنا منه، مثلما لا نملك أن نفسر ما نشعر به إزاءه، أو نلعل ما نحسه كما نلعل به. قد نعالى - من هذا المنظور - هزة غامضة تثار في نفوسنا، نلعلها «حنان حزين»، و نلعلها «أشجان هادئة رقيقة»، و نلعلها «مزاج من الحزن والسرور»، و نلعلها «طائفة من الذكرى البعيدة التي طال عليها العهد»، وقد تنطوي هذه الهزة على حب أو كره، وقد تضعنا في حضرة «الجمال» أو تنأى بنا عن التعامل مع «القبح».

ولكن هذه الهزة تصل - في أحيان كثيرة - إلى آفاق لا يسهل تحليلها أو تريرها. وكل ما يملكه طه حسين - إزاء هذه الهزة - هو التعبير عنها، إذا استطاع، بوصفها مرتبطة بجانب شخى من العواطف التي ينطوي عليها العمل الأدبي، أو العواطف التي تنطوي عليها لحظات الناقد. ولعل أكبر الأشياء تأثيراً في نفس الناقد، وحباً إلى قلبه، هي تلك التي تبي غامضة له، ويبقى جزء منها سرا أمامه، لو استعرا لغة أناتول فرانس الذي تأثر به طه حسين. (١٩٩)

وارتباط العمل الأدبي بعواطف الناقد - على هذا النحو - لا بد أن يدخله إلى منطقة الغموض هذه؛ أعنى ذلك السر الذي تفرض الأنا وجوده في العمل الأدبي مع أنه متضمن في عواطفها. لكن هذا السر ليس شيئاً يسير التوصيل، ذلك لأنه لا ينتقل من المتحدث إلى المتحدث إليه - في الحديث النقدي - كما تنتقل المعلومة المحددة من مرسل إلى مستقبل، وإما ينتقل من المتحدث (الناقد) إلى المتحدث إليه (القارئ) بما يشبه إثارة العدوى، عندما يحاول الناقد أن يستثير في قارئه عواطف مشاهجة، أو قريبة من العواطف التي أثارها العمل في لناقد نفسه.

وأول سبيل إلى ذلك هو وصف طه حسين للعواطف التي تنطوي عليها لحظات صحبته للعمل الأدبي. وقد تكون هذه العواطف بسيطة بساطة الانطباع الذي يختزها في عبارات من قبيل:

- « هذا الشعر يسيل عذوبة ورقة ... وإنه غناء نفس محرومة حقا » . (٢٠٠)
- « هنا موقف أقل ما يوصف به أنه آية من آيات الدقة الفنية في وصف العواطف الرقيقة المؤثرة » . (٢٠١)
- « هذه القصة تمثل الطرف والتائق في الفن » . (٢٠٢)
- « هي ... آية من آيات الوصف الحلقي الصادق » . (٢٠٣)

وقد يحاول طه حسين - بعد ذلك - تلخيص العمل ، لعله ينقل بالتلخيص بعض ما شعر به . وقد يدرك ، ابتداء ، عجزه عن أن ينقل - بتلخيص العمل - ما أثاره العمل في نفسه ، وقد يحاول طه حسين تحليل العمل ، رغم تنافر إجراءات التحليل مع المحتوى العاطفي للحظات ، ولكنه يدرك أن التحليل لا يفترق عن التلخيص ، لأن كليهما لا يمكن أن يعطى «صورة صادقة» للعمل الذي يتحدث عنه ، كما أن كليهما لا يعطى «صورة صادقة» للعواطف التي انطوت عليها لحظات تحدثه مع العمل ، أو التي تنطوى عليها لحظات حديثه عنه . ومع ذلك يمضى طه حسين في التلخيص ، ويستمر في تحليل أقرب إلى العرض منه إلى التحليل ، لكنه في الحالين ، يعترف بعجزه إلى القارىء :

- « هؤلاء هم أشخاص القصة ، اختصرت لك صورهم النفسية اختصارا . فلتنظر الآن إلى القصة نفسها . ولكن أنبهك قبل كل شيء إلى أنى لن أستطيع أن أعطيك منها صورة صادقة ولا مقاربة ، لأنها أدق وأعمق وأكثر تفصيلا من أن يزيدنا تحليل » (٢٠٤)
- « وأنت مخطيء إن ظننت أني خلصت لك القصة ، فأنا لم أخلصها ، وإنما مسخها مسخا . ولم أعرض عليك منها إلا ما يمكن عرضه فأكرما في القصة بحس ولكنها لا ينقل » . (٢٠٥)
- « على أنى مهما أفعل ، ومهما أبدل من قوة وجهد ، فلن أستطيع أن أعطيك من هذه القصة صورة صادقة ولا مقاربة » . (٢٠٦)
- « ومهما أخلص هذه القصة ومهما أحر الدقة في هذا التلخيص فلن أستطيع أن أعطيك من جلالها الفنى صورة مقاربة » . (٢٠٧)
- « أنا والتائق كل الثقة بأنى لن أستطيع أن أؤثر في نفسك تأثير القصة نفسها ، لأنى لن أوفق مهما أبدل من جهد ، لأن أكون في هذا التلخيص من السداحة والسهولة بحيث كان الكاتب نفسه حين وضع قصته » . (٢٠٨)

قد نقول إن الدلالة اللافتة لمثل هذا الاعتراف - مع تقديرنا لصدقه - تقترن بعجز طه حسين عن دخول منطقة التحليل . لأن التحليل عملية عقلية يستكشف بها الناقد - أيا كان -

العناصر التكوينية للعمل . في نفس الوقت الذي يكتشف فيه العلاقات الدالة بين هذه العناصر . ويقدر ما تتم هذه العملية بإجراءات صارمة . فإنها تتحرك فوق مهاد من المفاهيم التصورية لا تنطوي على هذه العاطفية المراوغة . وقد نقول إن التلخيص نفسه - مهما كان - لن يختلف عن العرض ، من حيث إن كليهما ، وإن أفاد في أحاديث الحواطر المرسله . أعجز من أن يعين الناقد على تبرير انطباعه إزاء العمل . إن كليهما يمر خفيفا لينا على الأذن - في لحظات الحديث - فيمر خفيفا لينا على الذهن . وما أسرع ما تنساهما الذاكرة . لأنهما - وإن رخرها الحديث - يحولان لحظات الاستماع نفسها إلى استرخاء سلبي يتخدر معه الوعي النقدي للعقل . فلا ينشط ليشترك في اكتشاف عناصر وعلاقات فارقة في العمل . ولكن هناك دلالة أخرى لهذا الاعتراف . تقترن بمحاولة إثارة تعاطف القارئ . إذ قد يثير الاعتراف بالعجز فضول القارئ . ويغذى شوقه إلى مطالعة العمل . لعله يعرف السر الذي ينطوي عليه هذا العمل المتأني على الأنا الطاغية للناقد .

لكن الاعتراف - في هذا النوع من اللحظات النقدية - يمتد ليتجاوز العواطف التي يثيرها العمل إلى تحديد الخاصية النوعية للعمل نفسه . إن طه حسين - في أمثال هذه اللحظات - تمل بعواطف الحب إزاء العمل ، وهو يحاول - جاهدا - أن يصل بوصف العمل إلى مستوى عواطفه ، فلا ينتهي وصفه إلا إلى مفارقات لافتة . وأعنى مفارقات يلتقي فيها إعلان حيرته في تحديد النوع الأدبي للعمل مع إعلان حيرته في كيفية الحديث عنه . ويتجاوب فيها الاعتراف بالحيرة في تحديد الصفة الغالبة على العمل مع الحيرة في الحكم عليه . وتكرر في الحديث القدي - لذلك - صيغ من قبيل : « لست أدري » . و« حائر » و« أجد شيئا من التردد » :

- أريد أن أحدثك عن هذه القصة . ولكني لا أدري كيف أحدثك عنها . . .^(١١٩)
- قصة مثييلة هي . أم قصيدة من جيد الشعر . أم كتاب في فلسفة الحب ؟ أم هي هذا كله في وقت واحد ؟^(١٢٠)
- « ... وقيمة الكتاب لا أدري أهمي من الجهال اللفظي واستقامة المعنى ؟ أم في خصب المعنى . أم في هذا التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير » .^(١٢١)
- « وفي الحق إنى لست أدري أحن بإزاء قصة واحدة أم قصتين أم قصص ثلاث أم أكثر من هذا القصص الثلاث أيضا . بل في الحق إنى لست أدري أحن بإزاء قصة أو قصص تدرس الأشخاص وحياتهم النفسية القيمة . أم أحن بإزاء قصة أو

- قصص تدرس طائفة من الأخلاق وضروريا من أطوار النفس الإنسانية عامة وألوانا من الحياة الإنسانية من حيث هي . « (١١٢) »
- « ولكي حائر لا أدري بأى هؤلاء الأشخاص أبدأ . فالظاهر أن لهذه القصة بطلا ممتازا تدور حوله . ولكن أشخاصها جميعا أبطال ممتارون . وما أدري و حقيقة الأمر إلا أن لكل واحد منهم حياته القوية المؤثرة الممتازة » . « (١١٣) »
- « ولقد أجد شيئا من التردد حين أريد أن أحكم على هذه القصة فلست أدري اهي قصة مجزية أم هي قصة مضحكة » . « (١١٤) »
- « إن حائر و أمر هذه القصة لا أدري أأرضى عنها أم أمقها . » . « (١١٥) »
- « أصادقة هي . أمصفة هي ؟ لا أدري . » . « (١١٦) »

والعجز عن التعليل خاصة أساسية مصاحبة لمثل هذه اللحظات الحائرة . وهي خاصة ترتبط بعدم قدرة طه حسين على تجاوز الغموض الحادع لعواطفه الأولية إزاء العمل الأدبي .

مثلا ترتبط بعدم قدرة طه حسين على ترجمة هذه العواطف الأولية إلى بناء مناسك من التصورات المتلاحمة ؛ وأعى بناء يمكن الناقد من تحليل العمل الأدبي من ناحية . وتفسير العلاقات الدالة بين عاصره من ناحية أخرى . وما دام طه حسين يقتصر على عواطفه الأولية فإنه يواجه القارئ بأقوال تكشف عن حيرته . مثلا تكشف عن عجزه و تحليل ما يشعر به إزاء العمل الأدبي ، فلا يملك سوى أن يقول لقارئه :

- « وليس من السهل أن تقول لماذا حسنت هذه الأبيات ولكنك تشعر فيها بجمال مجذبك ويسنويك دون أن تستطيع له تحديدا » . « (١١٧) »
- « هذه الأناشيد التي كان يتغنى بها الشعراء ... غنار بشيء من الجمال والروعة ليس إلى وصفها من سبيل » . « (١١٨) »
- « ولكن و الأبيات مع ذلك شيئا لا أدري ما هو . يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى » . « (١١٩) »
- « ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتألثة » . « (١٢٠) »
- « لا أدري كيف أصور حبي للشعراء وأصحاب الفن . » . « (١٢١) »
- « أجرى و القصيدة روحا عذبا غريبا ليس من اليسير وصفه ولا تصويره . ولكنك تحسه إحساسا قويا » . « (١٢٢) »
- « إن أرى و هذه الأبيات جزالة وصلابة ومناة وارتفاعا . وأحد فيها جمالا لا أعرف كيف أصوره ولكنه يملك عليّ أمرى » . « (١٢٣) »

وإذا توقف طه حسين - في هذه اللحظات - عند أبيات المتنبي .

يا ساقبي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيده
أصخرة أنا صالى لا تحركنى هذه المدام ولا هذى الأغاريد
إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

تلك التي لا يعرف «أجمل منها ولا أصلح للغناء» . نحدث عن حيرته العاطفية إزاء «روعة» الأبيات وفتنته بها . إنه لم يجد في «كل الشعر العربي» ما يتسبه هذه الأبيات جلا وروعة . وقد تتساءل أليست هذه الأبيات للمتنبي . ذاك الذي «ماتت نفسه» . والمتنبي الذي كان - دائما - عبداً للمال والطمع و«ليس الجمال والفن» ؟ ولكن ذلك المتنبي الكريه سليل لحظات الكره ؛ أما هذا المتنبي الذي يبدع «أجمل الشعر العربي» فهو متنبي آخر . تحو عليه لحظات الحب لتصل بينه وبين طه حسين في شجن يتأني على الوصف ، وفي عاطفية تدفع الماهد إلى أن يقول .

ومها أحاول فلن أستطيع تصوير ما يملأ نفسي من الحزن حين أسمع محدثه إلى
ساقبيه وسؤاله إياهما عما في كؤوسهما أخمر هو أم هم وتسهيده^{٢٢٥} ومها أقل فلن
أستطيع أن أصور إعجابي بهذا البيت الذي يسأل فيه عن نفسه ماله لا يطرب
للخمر ولا يطرب للغناء^{٢٢٦}

وتعود بنا هذه العواطف الحائرة . في سياقات اللاتعليل . إلى لحظات الناقد بكل ما تنطوى عليه من غموض وتقلب . ويستوى الإعجاب . في هذه اللحظات . مع عدم الإعجاب . بل يستوى الشعر مع غيره من أنواع الأدب ؛ فما أكثر ما يسمع القارىء : «أريد أن أحدثك عن هذه القصة . ولكي لا أدري كيف أحدثك عنها»^(٢٢٥) كما يسمع أحكاما من قبيل :

«إذا أعمت قراءة هذه القصة استيقنت أنها قوية عنيفة . لكنك محس مع هذا
اليقين أن شيئا ينقص هذه القصة لا تدرى ما هو . وأن هذه القصة على جملها .
وقومها وأقدرها على أن تؤثر في نفسك أعظم تأثير وتثير فيه الجهاد بين طائفة من
العواطف العنيفة لم تلامم هواك . ولم تروضك كل الرضا»^(٢٢٦) .

وقد يتساءل القارىء كيف يمكن أن ينطوى عمل واحد على القوة والجمال والقدرة على التأثير ومع ذلك لا يلائم هواه أو يرضيه كل الرضا ؟ إن ذلك - في النهاية - أشبه بالحديث عن

« اللفظ الذى مهما يكن حظه من التكلف فإن له من الجزالة حظا يرضى ذوقنا » أو « الأسلوب الذى مهما يكن حظه من الالتواء فإنه يصور جهدا محببا إلى النفس مثيرا لعطفها وإعجابها » . (٢٢٧)

ولوسأل القارىء كتابات طه حسين عن توضيح لمثل هذه المفارقات رده الكتابات إلى العواطف مرة أخرى ، وسمع شيئا مشابها لما قاله إسحاق الموصلى ، ونقله عنه الأمدى - فى « الموازنة » - عن الأشياء التى يحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢٢٨) ، أو عن الفارق بين الذوق الذى لا يستطيع تعليبه والفهم الذى يخضع للتعليل (٢٢٩) ، أو عن دقة الفكرة التى لا تقتنصها اللغة (٢٣٠) . وقد يؤكد طه حسين أننا « نعجز أحيانا كثيرة عن أن نصف بعض الحواطر التى مخطر لنا والعواطف التى نجيش فى صدورنا » (٢٣١) ، مثلما يؤكد أن هناك « ألوانا من الحديث لا تستطيع لغات الناس أن تصورها ، لأنها غامضة ، أغمض من أن تسعها الألفاظ ، ولأنها واضحة أوضح من أن تنكرها النفوس » (٢٣٢) .

وبقدر ما يهمس طه حسين الناقد إلى فائره - فى مثل هذه الألوان من الحديث

قائلا :

لست أدري اصف نفسى كما أحب ؟ ! ٢٢٣

أريد أن اصف نفسى فأجد شيئا من الصعوبة فى هذا الوصف ٢٢٤

فإن طه حسين يؤكد لهذا القارىء أننا نعجز - عادة - عن وصف الجمال الذى تهتز له عواطفنا فى الأدب . ذلك لأن جمال الشعر - مثلا - مرتبط بحقيقته . وحقيقته « تلتمس قبل كل شيء وبعد كل شيء فى هذه الصفة التى لا أدري كيف أسميها أو أحدها » (٢٣٥)

وعند هذا المستوى يسمع القارىء الشكوى من عجز اللغة عن اقتناص الجمال أو تعليبه . ويصبح البعد الجمالى للعمل الأدبى بعدا مراوغا ، يعجز المحلل ، ويتأني على المفسر ، ويقاوم المعلل . وقد يقول طه حسين إن هذا البعد يدرك بما يشبه الحدس عن طريق الذوق المرهف ، ولكن الذوق المرهف فى إدراكه شبه الحدسى يتجاوز منطقة التعليل ، ويتمثل شعوره بالجمال فى لحظة من العواطف المهمة تنطوى على حضور الجميل ، ولكن دون قدرة على تحليل هذه العواطف من ناحية ، ونحويل محتوى هذه اللحظات إلى معرفة مقننة يتقبلها الآخرون من ناحية أخرى . وكأن البعد الجمالى - من هذا المنظور - لا يعرف وإنما يحس ، ولا تحدده الأنا

التقديية في ذاته وإما تستدل عليه بآثاره فيها . وإذا تجاوزت الأنا ذلك إلى تعليل عواطفها الغامضة ، أو وصفها ، أو تصويرها ، لم نجد شيئاً محدداً ، بل معرفة تؤديها صفة . وكل ذلك طبعى ما دامت الأنا قد استسلمت لشراك اللحظات المتقلبة وتحول العمل الأدبي نفسه ليصبح مرآة يحتل الناقد فيها صورته .

إن هذا الاستسلام لا يفترق عن ذلك التحول ؛ لأن كليهما يعنى رد البعد الجمالى في العمل الأدبي إلى اللحظات العاطفية للذات المدركة للناقد . بدل افتراض وجود خصائص مستقلة معينة لهذا البعد . وما دام الناقد يسلم . ابتداء . بغموض اللحظات العاطفية التي رَدَّ إليها وجود البعد الجمالى . فلا بد أن يسلم هذا الناقد بعدم قدرته على تعليل ما يشعر به . ويعترف بخبرته في تحديد ما يواجهه . ومن ثم عدم قدرته على اكتشاف أى وجود مستقل متعين خارج لحظته . أو لحظاته العاطفية . ولن يتحدث هذا الناقد عن عناصر تكوينية أو علاقات دالة . تكون ما يسمى «الشاعرية» في الشعر . أو «الأدبية» في الأدب . بل يلجأ إلى صيغ من قبيل : «لست أدري !» . أو «لا أعرف» . أو «لقد أجد شيئاً من التردد !» . أو مجموعة أخرى من الصيغ . ليس لها محتوى إخباري . بل تطوى - فحسب - على وظيفة انفعالية . تقود - ضمناً - إلى اللحظات العاطفية الغامضة للأنا . وتحاول سدى - أن تقنع القارئ بجمال تعجز عن افتناصه .

وعندما يصل الناقد إلى هذا الحال فإنه يحاول إقناع القارئ بشكل مطلق للجمال الفني لا يمكن أن يوجد في ذاته . بل يوجد من خلال مظاهر بسبية . تسعى - جاهدة - أن تحقق بعض جوهره ، فيقترن الجمال بحقائق متعالية تتأبى على التجسيم . ولا تقبل أن تسجن في قيود اللغة الخادعة التي لم تخلق لتعبر عن الفن ؟ أو يقترن الجمال بعواطف أعمق وأرهف من أن تختمل شبك اللغة الحشنة . لغة الناس العادية . وبدل أن يشك الناقد في تصوره عن الجمال يتك في اللغة ذاتها . فيردد أصداء الشكاية الشجية لمعضلة الأداة الشهيرة في نظرية التعبير الرومانسية . وعندئذ يقول الناقد للقارئ إن استعدادنا للتصور أعظم من القدرة على وصفه . وإن العواطف أسمى من أن تقتنصها الألفاظ .

«وقد أطبل القول فلا أقول شيئاً . وقد أتكلف خير الألفاظ فلا أجد ما أزدى به شيئاً مما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في بصره من جمال الفن ! ؟ .. واعرف وأظن غيري من الكتاب يعرفون . بالعجز عن أن تشهد آية من آيات الفن ثم تنقل إليك منها صورة صادقة أو قريبة من الصدق . ء

صف لك لدتما هذه الاية واغناطنا بها . وبتركك في هذه اللذة وهذا
الاغناط . نحن عاجزون عن هذا . العجز كله . لأن استعدادنا للشعور أعظم من
قدرتنا على الوصف . ولأن الألفاظ التي أتاحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا
وإصيق بظاها من هذه العواطف والاهواء التي لا تحصى . والتي تثيرها في أنفسنا
آيات الفن على اختلافه . وإذا صاقت اللغة بالعلم والفلسفة فهي بالفن أشد
صيقا . واحسب أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن . وإن تكن قد خلقت لتعبر عن
الفن فانا اعتقد ان بيها وير تحقيق هذه الغاية التي خلقت لها أمدا لايزال
بعيدا .

وسواء وافقنا على هذا الذي يقوله طه حسين أم لم نوافق . فإن علينا أن نلاحظ أن (أنا
الناقد) قد صارت تعانى من نفس المعضلة التي تعانيتها (أنا المبدع) الرومانسي . أعنى أن
كلاهما تحاول أن تجسد ما لا يسيل إلى تجسيده . كما أن كليهما تشكو من هذه الأداة العاجزة .
وهي اللغة . وما أقرب (الأنا الناقد) . من هذه الزاوية فحسب . من (الأنا الشاعرة) التي
كانت تحمل - عند كولردج - بتحطيم التناقض بين الكلمات والأشياء لترفع الكلمة إلى مستوى
الأشياء الحية بوجه خاص . وما أقرب (الأنا الناقد) . من هذه الزاوية فحسب . من (الأنا
الشاعرة) التي كانت تتوجع - عند لامرتين - من عجز اللغة في التعبير عن انفعالاتها .
خصوصاً عندما تضيق اللغة عن أن تسع المشاعر المضطربة . وتنوء بتصوير العواطف الملتبها .
أما التفسير الذي تسعى وراءه (الأنا الناقد) فيتحول ليصبح أقرب إلى «معانٍ
لا يدركها التعبير» لو استعنا بشعر عبد الرحمن شكري . وبقدر ما نتحدثنا (الأنا الناقد) عن
أن «هناك عواطف قد لا تجد لها أسماء . وضروبا من الشعور قد لا تجد لها عبارات تؤدبها وتفي
بما لها من حق» (٢٣٧) . فإياها ترجع شكوى (الأنا الشاعرة) من «لغة الناس التي لم تخلق
لشرح الغامض وتفسير المبهم . وإنما هي علامات ناقصة . وكلمات فارغة ، وجمل جوفاء .
وألفاظ باردة . تصهرها نفوسنا بقوتها وحميتها واضطرامها . صهر المعدن الآبي على
النار» (٢٣٨)

ومن السهل - عندئذ - أن تتبادل (الأنا الناقد) الصفات مع (الأنا الشاعرة) لتحل
لأولى في خطاب الحديث الأدبي . ونحل الثانية في خطاب الحديث النقدي ؛ فيؤكد طه
حسين الناقد أن اللغة لم تخلق لتعبر عن الفن . أو أن بينها وبين ذلك بونا بعيداً . كما ينطق طه
حسين . الأديب الراوى . ليعبر عما يجده الأبطال من عجز في وصف ما يحسون ويشعرون .

ليقول الراوى - فى «أحلام شهرزاد» مثلاً .

«وكيف تريدنى على أن أصف لك مالا يوصف . او ان اصور لك مالا سليل إلى
تصويره . لقد انعقد لسان شهریار لأنه أحس وعجز عن تصوير حسه . وانعقد
لسان شهرزاد لأنها شعرت وعجزت عن تصوير شعورها»^{١٢٢٩}

أو يقول القاص - على لسان إحدى شخصيات «على هامش السيرة» - :
«لقد كان محمد رجلاً لا كالرجال . ولقد كان بشراً . ولكنه امتار من الناس
نخال أحسها وأحققها فى قلبى وى عقلى . ولكن لا أجد إلى تصويرها
سبيلاً»^{١٢٣٠}

٦ - الحيرة المعرفية

إن حيرة الناقد - فى السياقات السابقة - هى حيرته إزاء المؤلف الذى تحيط به المعرفة
ولا تؤديه الصفة . وتكمن المفارقة الأساسية - فى هذه الحيرة - فى التعارض الكامن بين
المحتوى الانفعالى للحظات والشكل اللغوى الذى يجسد هذه اللحظات . مثلما يوصلها إلى
الآخرين . إنه تعارض بين «الخطاب الداخلى» للناقد ، فى حديثه مع العمل . و «الخطاب
الخارجى» للناقد فى حديثه مع القارئ عن العمل . وإذا كان الخطاب الداخلى يتفجر
عاطفية - غير مرة - ويموج بلحظات تنأى على التحديد وتعاند الوصف ، فإن الخطاب
الخارجى يحاول جاهداً أن يتوسل بالوصف . مثلما يحاول أن يوصل المحتوى المراوغ لهذه
اللحظات إلى القارئ . وحيرة الناقد - فى هذا السياق - حيرة من يعرف - بمعنى من
المعنى - ولكنه لا يستطيع - فى كل الأحوال - أن يوصل ما يعرفه إلى القارئ . إنها -
بعبارة أخرى - حيرة من يعانى توصيل لحظات اتحاده بالحبوب لديه إلى قارئ قد لا يشاركه
فى الحب . وهى لذلك حيرة تعبيرية . ابتداءً . لأنها ترتبط بترجمة المحتوى العاطفى للحظات
الناقد إلى لغة تحاول أن تبتعث شبيهاً لهذه اللحظات عند القارئ . مثلما ترتبط بمحاولة الأنا
تحويل المحتوى المعرفى للحظات إلى معرفة يقبلها الآخرون .

ولكن ماذا يفعل الناقد لو انسربت الحيرة نفسها من الأبعاد المعرفية إلى المحتوى العاطفى
للحظات ؟ إن «الروح العذب الخفيف» . الذى تنطوى عليه قصيدة للمتنبى . يشبه ذلك
الصفاء المتألى» فى قطعة من شعر شوق : كلاهما شىء تحيط به المعرفة وإن لم تؤده الصفة .

وكلاهما شيء يثير عواطف الناقد وإن لم يستطع الناقد تصوير هذه العواطف . وأهم من ذلك كله أن الناقد يظل واثقاً - في محتوى لحظاته - ثقته في أنه وجد نفسه ووجد من يجب . ولكن ماذا يحدث عندما يخامر الناقد التلك في هذه الثقة ؟ وماذا يحدث عندما يجد الناقد جانباً من نفسه - في العمل الأدبي - في نفس الوقت الذي يفقد فيه جانبها الآخر . فيظل قريباً من العمل الأدبي وبعيداً عنه في آن ؟ إن الحيرة - في هذه الحالة - لن تصبح حيرة تعبيرية . بل تصبح حيرة معرفية . ولن تغدو المفارقة مفارقة بين خطاب داخلي وخطاب خارجي . بل تغدو المفارقة مفارقة ماثلة في قلب الخطاب الداخلي نفسه . فتعكس صدعا معرفيا داخل لحظات الناقد نفسها .

ولا تحدث هذه الحالة في لحظات حديث الناقد مع الأدب العربي أوعنه . ذلك لأن الأدب العربي - في النهاية - عالم يتحرك فيه الناقد حركة الواثق من خطوه والواثق من فهمه . كما لو كان في « بيته » وبين « ذوى خاصته الدين بلقاهم مصبحا وممسيا » . وتصعح الثنائية البسيطة للحب والكره - بالنظر إلى هذا الأدب - قطبين ينتقل الناقد من أحدهما إلى الآخر . دون أن تتذبذب لحظته أو تتوتر داخل أى مهبا . قد تتعارض لحظاته فيما بينها . ولكها لا تتعارض ذاتيا . بل تنطوى كل لحظة على حب أوكره . بدرجات متفاوتة .

ولا تحدث هذه الحالة - أيضا - في لحظات حديث الناقد مع الأدب الأوروبي التقليدي أوعنه . وأعى ذلك الأدب الذى ألقه الناقد أفته ذوى خاصته . لأنه يجد فيه نفسه . ويجد فيه من يجب . وقد يطغى قطب الحب على ذكتر لحظات الناقد فى الحديث عن هذا الأدب أوعنه . بالقياس إلى الأدب العربى . ولكن الثنائية نفسها تظل باقية .

إن هذه الثنائية تختل اختلالا حادا . وتصعح حيرة الناقد حيرة معرفية . عندما يتعامل مع مجموعة من الأعمال الأدبية الأوروبية الحديثة . لا تتوافق بسهولة مع الأطر المعرفية السابقة عنده . ولا تصلح لأن تكون مرآة يحتل فيها الناقد ذاته . ومع ذلك فإن هذه الأعمال تفرض نفسها . ابتداء . على عواطف الناقد . لأنها أعمال قد صارت معروفة فى الغرب الذى بتطلع إليه الناقد دائما . ولأنها قد أصبحت من معروضات باريس . « فترينة الدنيا » . لو استعرنا تشبيه توفيق الحكيم . ولكن لأن هذه الأعمال لم يتم تمثيلها لتصبح جانباً من التراث الأوروبي المبدول الذى يألفه الناقد فإنها تصبح مثار حيرته فى التعرف عليها : إما تجذبه إليها مقدر ما يشعر بالخوف منها . وتدنيه شهرتها بقدر ما تبعده غرابتها . فتغدو عواطف الناقد

متضاربة إزاءها . ويمتدح في لحظاته التأثر والعمور . ويتجاوز السطح والرضا . ويطوى
الفهم على توجس عدم الفهم . ويلايس التعرف شعور قلق بالغبرة .

ويعان الناقد أبسط حالات هذه الحيرة المعرفية وأهونها مع عمل ينتمى إلى ثقافة معايرة
للتقافة الفرنسية . يتعرف عليه الناقد لأول مرة . مثل تلك المسرحية المأخوذة عن رواية
تولستوى «الحن إلى كروتزر» . إن الناقد يتوقف إزاء هذه المسرحية ولا يملك إلا أن يكشف عن
حيرته إزاءها فيقول :

«أما أنا فلست ادري بعد ان قرأت هذه القصة اوقعت من نفسى موقع
الإعجاب ! ولكنى أعلم أنى تأثرت لها وصقت لها درعا . وانكرت شيئا عبر قليل
من لهجات أبطالها وأصواتهم . وحيث إلى أنى اسمع شيئا لم اتعود ان اسمع مثله ولم
أهيا لاسماعه . وأنى ارى قوما لا عهد لى بهم ولا هذه الحياة العقلية والتعمورية
التي تبصم على الحركة والقول وليس في هذا شيء من العراية . فإن هذه القصة
لا تقع في فرنسا ولا في بلد من بلاد العرب التي تأثرت بالحصارة اللاتينية
اليونانية . وطبعت هذا الطابع الذي ألفناه . وهي لا تقع في بلاد الشرق العربي
الذي يلائمنا ونلائمه . وإنما تقع في روسيا . ويقوم بالحركة والقول فيها طائفة من
الروسيين عربية أطوارهم . يتعمرون ويعملون على نحو يخالف شعورنا وعملا .
فليس عجيبا أن نكرهم . وأن نحس ان الصلة بيننا وبينهم مقطعة»^{١٢٢١}

من السهل أن نلاحظ أن الناقد - في النص السابق - أسير لحظة متوترة - تنطوى على
التأثر والضييق معا - مثلما تنطوى على التعرف والإنكار . والحيرة - في مثل هذا المص - حيرة
التعرف الذي يشعر أن الصلة منقطعة بينه وبين هذا العالم الغريب . عبر المؤلف . الذي يقدمه
عمل أدبي جديد عليه . ولكن النفور - مع ذلك - لا يصل إلى أقصى مداه المعتاد . فلا
يتأثر قطب الكره الذي يطرح الناقد في هاويته العمل الغريب ؛ ذلك لأن الناقد - إزاء
هذا العمل - ليس في بيئته أو بين خاصته . إن المسرحية تنتمى - في النهاية - إلى العرب .
حيث الحضارة والثقافة «تغلغل في أعماق الضمائر» . كما أن المسرحية قدمت من خلال «بيت
موليير» في باريس . أما باريس فهي مدينة النور والمعرفة . المدينة التي تتيح للناقد «من المدة
العليا ما يجب إليه الحياة» . وأما «بيت موليير» فهو البيت المسرحي الذي يُحسد الناقد أشد
الحسد لأنه شهد «قصة تمثيلية» فيه . وهو البيت الذي لا يقدم إلا «الحالد» من أعمال

الحس ١٢٢١

وما دامت المسرحية المأخوذة عن رواية تولستوى العربية - «لحن إلى كروتزر» - قد عرضت في «باريس» وفدمها «بيت مولير» فلا بد أن يكون فيها شيء قيم . ولا بد أنها تستحق الحلود . ولا بد أن يعاقب الناقد في التعرف على ما فيها ليصل إلى بعض هذا الحلود وعندئذ تنكسر حدة الفور في مواجهة مضادة من التقدير . تدفع الناقد إلى أن يقول عن نفس المسرحية التي يضيق بها :

«والحق إنها مسرحية جديرة بالحلود ولست أدري أهي مديبة بهذا للكاتبين الفرنسيين اللذين حملها إلى الملعب أم إلى الفيلسوف الروسي العظيم الذي نفع فيها من روحه القوى وأودعها ما أودعها من حياة واحب أنها مديبة له لم جميعا فأما الفيلسوف فقد أحرعها وأحياها وأما الكاتبان الفرنسيان فقد محاها من صروب الزينة القبية ما قرها إلى الناس وجعلها سهلة سائغة . نستطيع الجماهير المحتملة أن تفهمها وتدوقها وتناثر تما هما ..»

إن «الأدرية» الكامنة - في هذا السياق - بين الطرفين المتناضين للاستجابة الواحدة . إراء مسرحية واحدة . ليست «لا أدرية» من لا يعرف كيف يصف متاعره أو يصور عواطفه . وليست لا أدرية من يحار في نقل إعجابه . أو يحار في نقطة البدء . أو تدفع موجة حبه مسرحية نرية إلى عالم الشعر الخالص . وإنما هي «لا أدرية» من لا تضوى لحظة حديثه على عواطف موحدته . ومن يتضاد تعرفه مع إنكاره في نفس اللحظة ومع ذلك كله فإن هناك أعمالاً أدبية أخرى . يبدو معها «لحن إلى كروتزر» عملاً في غاية الوضوح والبساطة . بل يبدو عملاً سادجاً كل السداحة . وأعلى أعمالاً مثل «الطاعون» أو «كاليجولا» أو «خطأ التقدير» لكامو . وأعمالاً مثل «المحاكمة» و «القصر» و «أمريكا» لكافكا . وأعمالاً مثل «بين بين» لحيروودو . أو «المقرة البحرية» لفاليري .

وليس هده الأعمال أعمالاً تقليدية . كلاسية أو رومانسية . وإنما هي أعمال طليعية بمعنى من المعاني . متجاوزة بمعنى من المعاني . لم تصبح بعد - في الوقت الذي تعامل فيه طه حسين معها - من التراث الأوروي الملقى على قارعة طريق الماعد . ولم يتحول معناها الغامض - إن كان لها معنى ثابت - إلى مقصد مألوف مبدول . يسير الإدراك سائغ التلق . ومع ذلك فقد فرضت هده الأعمال نفسها على من يسميهم طه حسين «القائد الرسميين» أو «أعلام النقد الفرنسي» وسواء أفهم هؤلاء هده الأعمال أم لم يفهموها . فهناك من

يسميه طه حسين «النقاد التبان» . ممن رفعوا هذه الأعمال إلى أعلى عليين .

وبديهي أن لا تقع هذه الأعمال . ابتداءً . في دائرة الكره . بل يقبل عليها طه حسين وهو مدعن لما تواتر عن قيمتها . ويراها - مند البداية - على مستوى الإيجاب . مسلماً بما قيل عنها من الآخرين (في باريس) . ناظراً إليها من خلال إدراكهم لها . وقد يستبدل طه حسين - في هذه الحالة - محلة «العصر الحديث» بمجلته القديمة الأثيرة «الألوستر اسيون» . وقد يستبدل «ما الأدب» لسارتر بـ «المعاصرين» لجول لومتر . ولكن تظل هذه الأعمال - مع ذلك - تمثل عالماً مغايراً لكل المغايرة لعالم طه حسين . الذي يشعر إزاءها بتوتر حاد . ذلك لأن التعرف لا يتحقق على نحو كامل . بل على نحو جزئي . هذا إن تحقق أصلاً . وفي نفس الوقت لا يصل الإنكار إلى نهايته الحادة . فهناك أعراف مضادة تحد منه . ويظل البحث عن «معنى» لهذه الأعمال أشبه بالبحث عن سراب . ذلك لأنها أعمال لا تنطوي على رسالة محددة . تقبل التلخيص النثري أو العرض العاطفي . ولا تقدم شيئاً ثابتاً ثبات ذلك «المقصد» . الذي وحد البلاغيون القدماء - وتابعهم طه حسين - بينه وبين «المعنى» .

لقد آمن طه حسين طويلاً - مع الجاحظ - أن الأصل - في الكلام - هو «الإبانة» . لأن الكلام وسيلة تتوسل بها إلى الإعراب عما تريد أن يفهمه عنك غيرك . فإذا خرج الكلام عن هذا الأصل فصدر ذلك «قصور في المتكلم أو الكاتب أو قصور في السامع أو القارئ»^(٢٤٤) . وما أصعب الإبانة في هذه الأعمال - إن «ك» . الذي يموت ميتة عبثية «كالكلب» في «محاكمة» كافكا . رمز معقد لا يبطوى على بساطة التمثيل الكنائى allegory الذي يؤديه «زاديج» عند فولتير . ومسرحية «الذباب» لسارتر ليست عملاً «خفيف الروح» «لا يشق عليك بالحزن وذو السرور» كأعمال بول هرويو ! . بل عمل مستفز لا يقل عنصر الاستفزاز فيه عن تعدد الدلالة وتعقد مستوياتها . والموت العبثي للإبن . في «خطأ التقدير» لكامو . ليس ذلك الموت «الهاديء المطمئن» الذي قد يسقط «من عينيك» دمعة في بعض المواقف . وإنما هو الموت الذي ينقل «العبث» من عالم المسرحية إلى عالم القارئ نفسه ليزلزل هذا «الإذعان الهادىء المطمئن» الذي امتدحه الناقد طويلاً . ولن يملح - في وصف هذه الأعمال - الحديث عن «رشاقة اللفظ» و«دقة المعنى» . ولن تنطوى هذه الأعمال على «مرآة صادقة لتعكس جدابة» نجد فيها «كل إنسان صورة ما يحس ويشعر» . بل لعلها تنطوى على تلك المرآة الغريبة التي تكشف العزلة الوجودية للكائن عن الآخرين في

عالم الجحيم أو الكابوس . (٢٤٥)

وأهم من ذلك كله أن «الإبانة» - في هذه الأعمال - لا يمكن أن تكون منتفية بسبب «قصور في المتكلم أو الكاتب» . ومن الصعب - في نفس الوقت - أن تكون منتفية بسبب قصور في المستمع أو الناقد . فلا بد - إداً - من مصالحة ما ، أو تنازل ما . وأعني المصالحة التي قد تقبل هذه الأعمال لعلها تجد فيها «إبانة ما» . والتنازل الذي قد يتخلى معه طه حسين عن مفهوم «الإبانة» هونا . ليتعرف على الكيفية التي أخرج بها «الترف الفنى» الكلام عن أصله المألوف «إلى شيء آخر غير البيان والتبيين» . وقد يبتدى طه حسين - عندئذ - إلى أن أصحاب هذه الأعمال لم يكتبوها ليقولوا شيئاً واضحاً . أو ليقولوا شيئاً ينتهى - بعد الجهد والعناء - إلى الوضوح والجللاء . وإنما كتبوها ليثيروا في النفس «ألواناً من المعاني وضروباً من الحواطر» (٢٤٦) .

ولكن عندما يحاول طه حسين أن يتعرف على هذه «الألوان من المعاني» أو «ضروب الحواطر» يجد نفسه في عالم غريب تماماً . ويعانى حيرة لأول لها ولا آخر . إنه يواجه عالماً أشبه بعالم كافكا : «عالم غريب لا هو بالواقعي ولا هو بالوهمي . وإنما هو شيء بين الواقع والوهم . يملأ النفس حيرة وشوقاً وسأماً وإلحاحاً في وقت واحد» . وفي هذا العالم يظل طه حسين الناقد «معلقاً» . يجد - أثناء القراءة - «حرجاً مرهقاً وضيقاً شديداً لأنه يرى نفسه في بيئة مهما تكن قريبة في ظاهر الأمر فهي غريبة في حقائق الأشياء» (٢٤٧) . وفي هذا العالم - أيضاً - يتذبذب تعرف الناقد وإنكاره تدبذب ذلك «الوضوح الخادع» الذي يملأ النفس سأماً ، و«الغموض» الذي يملأ النفس شوقاً .

وتنطوى كل لحظة من لحظات طه حسين الناقد - والامر كذلك - على هذه العواطف المتضادة . تضاد «الحيرة والشوق» . و«السأم والإلحاح» . و«الفهم وعدم الفهم» . وتختفي الثنائية البسيطة للحب والكره لتحتمل كل لحظة «أشكالاً من العواطف وفوناً من الشعور» . تحسها فتلذ لك وتألّم لها . وتبتهج لها وتضيق بها . وتفهمها حياً وتعجز عن فهمها أحياناً . وتذهب مذاهب متعددة . غريبة متباينة . في فهم هذا الكلام الذي يلقى إليك وتأويله وتخرجه . ففقر ما تنتهى إليه ثم يبدو لك فتعدل عنه «(٢٤٨)» . ويعانى طه حسين الناقد - في مثل هذه الحالة - «اللذة العليا أحياناً . والضيق الشديد أحياناً أخرى» (٢٤٩) . وإذا حاول طه حسين أن يتجاوز هذا التوتر المعرفى باقتناص معنى . أو الراحة إلى فهم .

راوغه المعنى . وغامره الشك في الفهم . فلا يملك سوى الاعتراف بالحيرة مرة أخرى . وقد يصل - كما في حالة كافكا - إلى شيء يحسبه الغاية التي فصد إليها الكاتب « ولكنه لا يكاد يفكر ويروى . حتى يشك فيما انتهى إليه . وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد إلى غاية أخرى أو إلى غايات أخرى . غير هذه التي انتهى هو إليها ؟ » (٢٥٠) وقد يقرأ طه حسين مسرحية من المسرحيات . كما في حالة جبرودو . ثلاث مرات . وهو الذي كان يكتب من قبل بقراءة واحدة . ولكنه - في كل مرة - يكتشف أن المسرحية تنطوي على « خداع غريب خطر » . ذلك « لأنه يخيل إليك أنك تفهم ما تقرأ على وجه من وجوه الفهم . فتمضى في القراءة متابعا فهمك هذا مطمئنا إليه . ولكنك لا تلبث أن تضل الطريق . وإذا أنت في واد غير ذلك الوادي الذي كنت تمضي فيه . وما يزال [الكاتب] كذلك ينقلك من واد إلى واد . ويثب بك من مذهب في الفهم إلى مذهب آخر . حتى تنتهي القصة . وإذا أنت تسأل نفسك ماذا فهمت أنت منها . وماذا أراد الكاتب بها إليه » (٢٥١) .

وقد يكف طه حسين عن محاولة الفهم . ومن ثم محاولة اقتناص « معنى » محدد لهذه الأعمال . فيسلم بأن بعض الأعمال الأدبية أشبه بالموسيقى . وأن بعض الكتاب يذهب بالكلام مذهب الموسيقيين بالموسيقى :

« فلا يقصد إلا إلى أن يثير في نفسك ضروبا من العواطف والأهوال حول فكرة خطرت له وأثرت فيه . فصورها كما استطاع في هذه الألمان التي قد تطابق ما في نفسه وقد تقصر عنه وقد تتجاوزته وترى عليه . ولكنها على كل حال قلما تنقل إلى نفسك صورة صحيحة مطابقة لما كان في نفسه . وقلما تثير في النفوس المختلفة عواطف وأهواء مؤتلفة أو متقاربة تقاربا شديدا . إما قصاراها أن تدفع بك في عالم من الخيال لا حد له . فأنت تتصور فيه ما تشاء . وأنت تحس فيه ضروبا متباينة من الإحساس . وقد تسمع اللحن الموسيقي الآن فيثير في نفسك لونا من الحواطر . وتسمعه بعد ذلك فيثير في نفسك لونا آخر . وكذلك يذهب أصحاب الكلام بالكلام حين يجعلونه فنا من النغم وضربا من الموسيقى . وحتى يستطيعوا أن يلقوه إليه فإذا أنت لا تفهم منه شيئا دقيقا جليا كما تعودت أن تفهم من الكلام . ولكنك على ذلك لا ترض عن ولا تنفر منه . بل تؤثره ولا تعدل به شيئا » (٢٥٢)

وقد يعزز من هذا التشبيه ما ينقله طه حسين عن قاليري من أن موت الأثر الفني يأتي من فهم الناس له : « فأنت إذا قرأت كتابا وفهمته فقد قتلته وقضيت عليه » . (٢٥٣) وقد يجد

الناقد في تشبيه الموسيقى وفيما ينقله عن قاليري بعض العزاء ، فلا يتردد في إعلان عدم فهمه لقصيدة قاليري «المقبرة البحرية» ، تلك التي يعدها الناقد «موزجا من أرق وأروع نماذج الشعر الحديث» . (٢٥٤) .

ولكن تشبيه العمل الأدبي بالموسيقى لا ينبي حيرة طه حسين إزاء العمل الأدبي . وإن بررها ، كما أنه لا يقضى على هذا الهاجس الذي يلح مؤكداً أن الموسيقى قلماً تنقل إلى نفس القارئ «صورة صحيحة مطابقة» لما كان في نفس صاحبها .. إن الموسيقى تقود إلى هذا «الخداع الغريب الخطر» الذي لا يبقى معه أي معنى ثابت محدد . ومشكلة طه حسين . تحديداً - في هذا السياق - هي الوصول إلى هذا المعنى وإيمانه الثابت به . أما ما يقوله قاليري فإنه كلام عذب قد يروق حيناً . ولكنه يمر صفحاً . فلا يساعد على فض مشكلة الحيرة المعرفية أو افتلاعها من جذورها . ولا يبقى أمام طه حسين - والأمر كذلك - إلا محاولة تجاوز الحيرة باقتناص مقصد محدد يثبت فيه معنى واحداً لهذه الأعمال ليستأنسها فيه ويتعرف به عليها .

ولذلك يحاول طه حسين - جاهداً - أن ينبي غموض هذه الأعمال بجذبها إلى عالمه المؤلف ، وذلك بأن يبحث لها في ترائه - أوفى عالمه المؤلف - عما يعده مساوياً لها ، أو أصلاً لها ، يستعين به على الفهم والتعرف . وإذا كانت أعمال كافكا وكامو وسارتر ، من هذا المنظور ، تنتمي إلى ما يسمى «العبث» ، وتوصف بأنها من «الأدب المظلم» أو «الأدب الأسود» ، فذلك لأنها أعمال متشائمة أساساً ، تصور الحياة في أشجع صورها وأقبح مظاهرها . ولكن إذا كان التشاؤم نفسه قديماً قدم الإنسانية فليس في هذه الأعمال من الجدة والطرافة «هذا الحظ الذي يتصوره بعض الكتاب الغربيين ، فقد تشاءم اليونان ، وتشاءم الرومان ، وتشاءم اليهود ، وتشاءم العرب» . يضاف إلى ذلك أن المشكلات التي تدفع إلى التشاؤم «واحدة على اختلاف العصور والأجيال والبيئات» . (٢٥٥) الخلاف فقط في «الوسائل» التي قد تختلف باختلاف حظ العقل من الرقي والنفاد إلى أسرار الطبيعة .

من هذا المنظور يمكن أن يجد طه حسين في تشاؤم بشار والمتنبى وأبي العلاء ما يعينه على فهم تشاؤم كافكا ، محديداً ، بل يمكن أن يقال إن أبا العلاء «يذهب في تشاؤمه نفس المذهب الذي يذمه كافكا المتشائم الأوروبي الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين» (٢٥٦) ليس هذا فحسب ، بل إن كافكا والمحدثين «لم يكادوا يزيدون على أصول الفلاسفة العلائية شيئاً ، ولكم زادوها تفصيلاً وتوضيحاً» (٢٥٧) . إن محنة كافكا الكبرى ومشكلته التي لم يجد

لها حلا « هي أنه لم يستطع أن يستكشف الصلة بين الإنسان والآله » (٢٥٨) والأصول الثلاثة التي يدور حولها أدب كافكا هي العجز عن الاتصال بالآلهة من جهة ، والعجز عن فهم الحطية والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية ، والعجز عن فهم العلة الغائية لما يكون في العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة . أما المشكلة الكبرى لكافكا ومحتته فأما لا يختلف عن أصوله الثلاثة من حيث إن الجميع صدى المشكلة الجذرية التي عاشها أبو العلاء في سجونته الثلاثة :

« لا فرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة التي اتاحت للمعاصرين ضروباً من العلم وفنونا من الفلسفة والوانا من الحرية لم تنح لشيخ المعرفة . ومع ذلك فقراءة اللزومات وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء . تنهى بك إلى نفس الموقف الذي تنتهى بك إليه قراءة « القضية » و« القصر » و« أمريكا » (٢٥٩)

إن طه حسين الناقد - في هذا السياق - يتجاوز حيرته إزاء كافكا بتجاوز اغترابه عنه . ويتجاوز النفور من كافكا بجذب كافكا نفسه إلى عالمه المألوف المحبوب . وعندما يحل روح أبي العلاء في كافكا ، وتتقمص روايات كافكا أصول الفلسفة العلائقية ينزل كافكا من عالمه الغريب ليصبح كائناً مألوفاً ألفه كائنات العالم المحبوب لطفه حسين الناقد ، وتحول روايات كافكا النافرة لرعى ، في إزعاج الهادئ المطمئن ، في عالم يجد الناقد نفسه فيه ويجد من يجب ، ويختفي التوتر المعرفي الحاد لتحل محله قناعة أشبه بقناعة « هذه بضاعتنا ردت إلينا » ، وعندئذ - فقط - يغدو طه حسين الناقد قادراً على تجاوز جانب أساسي من حيرته المعرفية ، فيجرؤ على أن يحب وأن يكره مرة أخرى ، مثلما يجرؤ على أن يقبل بعض الأعمال العبثية ويرفض بعضها الآخر .

هكذا يرفض طه حسين الناقد - وهو آمن - مسرحية كامو « خطأ التقدير » لما فيها من تكلف ظاهر « يوشك أن نلمسه بأيدينا » (٢٦٠) ، ويعلن أنه لم يجد في المسرحية ما تعود أن يجده « من المتعة الأدبية » . أما مذهب المسرحية - وهو « مذهب قديم في أصله ، جديد في صورته ، يقوم على أن وجود هذا العالم لا حكمة له فيما يرى العقل » (٢٦١) أما « القصة » المسرحية فهي قصة « لم تتبكر شيئاً وإنما صورت تلك الأسطورة القديمة » (٢٦٢) ويعنى طه حسين بالأسطورة القديمة - في هذا السياق - أسطورة سيزيف التي جعلها كامو عنواناً وموضوعاً لواحد من كتبه الأساسية .

ولكن استئناس الأعمال العبثية بردها إلى تراث قديم يألفه الناقد ، ونفي غرابية هذه

الأعمال بالإلحاح على «معنى» محدد لها ، يعود بالناقد إلى ثنائه الاثيرة عن اللفظ والمعنى ، ومن ثم إلى مفهوم «الإبانة» نفسه ، وعندئذ يصبح جانباً من عجز كامو عن دخول دائرة الحب راجعاً إلى «قصور» في قدرته على أداء المعاني . ولذلك تكتسب لحظة طه حسين الناقد ، إزاء رواية «الطاعون» لكامو ، طابع الثنائية الجديدة القديمة ، خصوصاً عندما يتذبذب الناقد بين الإعجاب بما يظنه «المعنى» والنفور مما يظنه «الأداء» ، ولكن التذبذب لا ينتهي به إلى الجزم ، فتعود صيغة اللا أدريّة ليصاحبها الظن لا الجزم في عبارات من قبيل :

«ولست أدري لم لم يعجبني هذا الكتاب مع أن المعنى الذي أراد إليه الكاتب قيم
خطير عظيم الشأن . وأكبر الفن أن الأداء هو الذي لم يعجبني» (٢٦٣) .

وفد تقع أعمال سارتر - من هذا المنظور - موقعا يناقض أعمال كامو . ذلك لأن «المعنى» - في أعمال سارتر - قيم خطير . كما أن الأداء ينطوي على «تصوير دقيق خصب» (٢٦٤) وقد يقرأ طه حسين الناقد بعض قصص سارتر - من هذا المنظور - أكثر من مرة . فلا تزيد القراءة إلا «إعجاباً بها ورضا عنها ... لما فيها من آراء فلسفية ... ولما لها من قيمة أدبية هية» (٢٦٥) ولكن إذا تأمل الناقد - في القراءة المتعددة - «المقصد» و«المعنى» لاحظ أن «العيب» الكامن في «المعنى» يفضي إلى «وجودية ... ملحدة عن الدين خارجة على الإله» . عندئذ يبدو سارتر . من منظور مختلف . ينطوي التعرف فيه على مسحة من التوجس . خصوصاً عندما يستعيد طه حسين الناقد مسرحية «الذباب» ويرى «كيف يخرج أورست على كبير الآلة ويأبى أن يستجيب له . ويعلن إليه في شيء يشبه القحة أن ليس لكبير الآلة عليه سلطان . فحسبه أنه خلق الإنسان وليس له بالإنسان شأن بعد ذلك» . إن هذه «القحة» تعني «هذا الإلحاد الصارخ وهذا العصيان الواضح من الإنسان» (٢٦٦) . وهي إن كشفت عن شيء - أي هذه «القحة» - فإنما تكشف عن غرور الإنسان ، عندما يتصور أنه قادر - بالعقل وحده - على أن يصل إلى كل شيء أو يتجاوز كل شيء . إن هذا الغرور قرين فلسفة متشائمة «تقوم على اعتداد الإنسان بنفسه وبفلسفه وحدها . وعلى إهدار القيم القديمة واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق والجمال . كما عرفها الناس من قبل» (٢٦٧) .

وتنطوي هذه المسحة من التوجس ، إزاء بعض أعمال سارتر ، و«مذهب العيب» عموماً ، على منظور إسلامي متأصل هو بعض العالم المحبوب لطفه حسين الناقد . وإذا تعاطف

الناقد - من هذا المنظور - مع سجون أبي العلاء وحيرته ، وأحب شخصه ، فإنه لا يتعاطف - بنفس الدرجة - مع هذا «الأدب الأسود» أو «المظلم» للعبثيين . قد يجد في قراءة هذا الأدب «بعض اللذة العليا أحياناً» ، لكنه يشعر بـ «الاشمئزاز الذى تنقبض له النفس في كثير من الظروف»^(٢٦٨) ، ولذلك يصبح هذا الأدب من قبيل : «الأدب الغليظ الذى تزور عنه النفس ويسبو عنه الذوق»^(٢٦٩) . ومن الصعب - فيما يبدو - أن يتقبل ناقد مسلم ، مهما قيل أو أعلن عن حريته الدينية ، المهاد الأساسى لكتابات «مذهب العبث» ، أو يتعرف تعرف المحب على مبدأ هذا المذهب القائل بانتفاء الغائبة من العالم . ولذلك يظل بعيداً كل البعد «عن الاقتناع بالمذهب الفلسفى العام لألبير كامو وهو مذهب العبث»^(٢٧٠) لأنه مذهب «يظهر فيه التحكم والسداجة»^(٢٧١) ، و«الشيء المحقق هو أن مذهب العبث هذا لون من ألوان اليأس الذى تدفع الإنسانية إليه ، حين تشتد عليها الأزمات ، وتأخذها الخطوب والأهوال من جميع وجوهها»^(٢٧٢) .

ومع ذلك فإن هذا التوجس الدينى لا يمنع طه حسين الناقد من الإعجاب بالعمل العربى اليتيم الذى رأى فيه صدق الوجودية . وأعى مسرحية محمود المسعدى «السد» . إن طه حسين يرى فيها «قصة تمثيلية رائعة» و«قصة نادرة» . لأنها تتأثر بمذهب العبث . ولأن صاحبها قد اتخذ «التعبير الرمزى» فوق إلى ذلك توفيقاً «ما أعلم أنه أتيح لأديب عربى معاصر»^(٢٧٣) . ومسرحية السد - بعد ذلك - قصة «غريبة كل الغرابة» لأنها «بيئة شعرية حالصة لا تكاد تقبل عليها حتى ترى نفسك في عالم من الخيال عربى لا عهد لنا بمثله في الأدب العربى»^(٢٧٤) . وهى «قصة فلسفية كأحق وأدق ما تكون الفلسفة» . وهى «قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر»^(٢٧٥) . وذلك لأن صاحبها يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو يشئ أدباً فلسفياً ... التعبير الشعرى هو سبيله إلى تصوير فكرته ... بالرمز والإيماء»^(٢٧٦)

ولا يتردد طه حسين في أن يكشف عن حيرته إزاء المعنى في مسرحية المسعدى ، ويعترف

قائلاً :

«لست أدرى أفهمت القصة أم لم أفهمها ... ولا غرابة في أن أشك في أنى قد فهمت عن المؤلف حق الفهم بعد أن قرأت قصته مرتين أو ثلاثاً ، فهذه طبيعة الرمز وهى كذلك طبيعة الشعر ، يقتله الفهم السريع اليسر ويحببه هذا الغموض الحصيب»^(٢٧٧)

ومن السهل ان نلاحظ اصداء بول فاليرى في تبرير طه حسين لحيرته في الفهم . ذلك لأن حديثه عن «المهم» الذى «يقتل» العمل ليس سوى صدى لما أكده فاليرى - ونقله عنه

طه حسين - من ان موت العمل الأدبي يأتي من فهم الناس له « فهناك ... جهاد عفيف بين القارئ والمقروء فإذا فهم القارئ فقد علب . وإنما الأثر المعنى الحليق بهذا الاسم هو اندى يغلب قارته ويعجزه . ولكن دون أن يصطره إلى اليأس والقنوط » (٢٧٨) .

ولكن حيرة طه حسين ، إزاء مسرحية « السد » لا تأخذ نفس الطابع الحاد الذى أخذته من قبل ، مع « كافكا » أو « جيرودو » مثلا ، ذلك لأن المسرحية عربية فى آخر المطاف ، يشعر معها الناقد أنه فى بيئته ، وأهم من ذلك أنه قد استأنس أصولها الغربية وعقلها فى حضرة تراثه . ولذلك يحرص طه حسين على اقتناص « معنى » ثابت للمسرحية ، مثلما يحاول أن يكشف عن « مقصد » محدد لها ، فيؤكد أن بطل السد - غيلان - يبذل جهداً ضائعاً ليست له حكمة وليس وراءه طائل ، لأن صاحبه أو غير صاحبه من الناس لا يظفر له نتيجة ، ولا يجد له غاية ينتهى إليها . وغيلان - فى هذا السياق - أشبه بسيزيف الذى يبذل جهداً متصلاً ضائعاً لا سبيل إلى تأويله أو تعليله . وإذا كانت عبثية « سيزيف » ترتبط بعنائه مع صخرته من سفح الجبل إلى قمته ، فإن عبثية « غيلان » تنصل بمحاولته إقامة سد يحجز الماء ويروى الأرض « فرى الأرض هو بالقياس إلى بطل الأستاذ المسعدى أشبه شىء بقمة الجبل ، والسد الذى لا يرتفع بناؤه إلا لينهار أشبه شىء بالصخرة التى لا تبلغ القمة إلا لتهى إلى الحضيض .. وكل الفرق بين البطل العربى الذى ابتكره كاتبنا الأديب والبطل اليونانى الذى ابتكرته الأسطورة واستعاره الكاتب الفرنسى هو أن البطل العربى حى يريد أن يوجد شيئاً وأن يبلغ به غاية فلا يوجد شيئاً ولا ينتهى إلى غاية ، والبطل اليونانى حى تعاقبه الآلهة بهذا العناء المتصل الذى لا ينفى عنه قليلاً ولا كثيراً » (٢٧٩) .

ومن الطريف أن صاحب المسرحية - المسعدى - يرد على طه حسين تفسيره الذى يحدد « المقصد » من « معنى » مسرحيته . ويبقى تأثيره بأسطورة سيزيف لكامله . ويحاول أن يرد مكونات وعى بطله إلى تراث إسلامى . يثق معه البطل أن قوته مشتقة من قوة الله . وأن ذاته ليست إلا قبساً من الدات المطلقة . فهو - أى غيلان - بطل المسرحية - إذا عمل عملاً أو حرص على أن يكون مبتكراً خالفاً . فإنما يسمو إلى حيث ينبغى له أن يسمو بحكم ما ركب فى طبعه من النور الإلهى المطلق . ولذلك يتميز « غيلان » عن « سيزيف » . فى تفسير المسعدى لمسرحيته . ذلك لأن جهاد غيلان ملئ خصب بالمعاني والغايات . وإذا كان الإخفاق يكتب له - فى بناء السد - فإن إخفاقه يظل رمزاً إسلامياً لمهية الإنسان وشره من حيث هو إنسان .

يحمل قبس النور الإلهي . ولذلك ينطوى إخفاقه على إمكانية نجاته بالجزء الإلهي الذي يتجاوز به الخيبة المؤقتة لمسعاه البشري . أما سيزيف - فيما يرى المسعدى - فهو رمز إلى بطلان الوجود نفسه ، أو عبثيته ، وخلوه من كل غاية معروفة يمكن الوصول إليها .

ولكن طه حسين - وهنا تكمن المفارقة - الذي ردّ كافكا إلى أبي العلاء ، وردّ «العبث» إلى أصول تراثية ، يرفض التفسير الإسلامى للمؤلف ، ويرفض أن تُسَلِّم الوجودية على يد كاتب عربى ، مع أنه يقرأ أنها «تنصرت في فرنسا على يد جبرييل مارسيل» ، ويأبى على الكاتب العربى أن يكون له منظوره الإسلامى الخاص داخل فلسفة عالمية . قد يررطه حسين (المسلم) هذا الرفض بأن «النور الإلهي المطلق لم يطلب قط إلى الإنسان أن يكون معاندا إلى أقصى غايات العناد ، مكابراً إلى أبعد ما يمكن أن تبلغ المكابرة ، وإنما يطلب إليه أن يكون عاقلاً رشيداً يدبر أمره في أناة وحذر وحكمة واحتياط ... ولا يرسل نفسه في أثر الخيال على سجيته» .⁽²⁸⁰⁾ ولكن الذى لا يلتفت إليه طه حسين ، في حوار الالافت مع المسعدى ، أنه يأبى على الكاتب التونسى ما أباحه لنفسه ، وأنه يرفض أن يكون التراث الذى استعان به - هو - على فهم كافكا والتعرف إليه وسيلة مغايرة ، أو مماثلة ، يستعين بها كاتب عربى آخر - على مستوى الإبداع - على تطويع فلسفة مغايرة ، تتناسب مع موقفه الخاص ككاتب يحمل على كفيه معطيات تراث متميز ، وأعنى تراثاً يجعل معضلاته الوجودية مختلفة - حتّى - عن معضلة كامو أو سارتر . وذلك - في تقديرى على الأقل - تناقض لا يقل لفتاً للانتباه عن تناقضات ثنائية الحب والكراهة ، ولا يقل توتراً عن توتر الناقد نفسه بين فهم كافكا وعدم فهمه . إنه التناقض الذى يجمع بين المتضادين ، دون محاولة جذرية لتجاوزهما - معاً - في تركيب جديد . ولذلك فهو مجلى أخير من مجالى المجاورة التى تنبئ عليها الصيغة التوفيقية لنقد طه حسين كله .

الهوامش

- (١) يقول طه حسين : « إلى أعتقد أن كثيرين من القراء يحبون هذه الأحاديث ويحدون فيها بعض اللذة ، فأظهم يفترون لي بعض ما أدفع إليه من الاستطراد بين حين وحين » . من أدب التمثيل الغربي ، ص ٣٠ .
- (٢) راجع ، ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، ص ٤٤٠ - ٤٤٦ .
- (٣) أحلام شهر راد . ص ١٢٩ .
- (٤) راجع حمدي السكوت ومارسدن جور - طه حسين . ص ١١٤ . ١١٨ - ١١٩ . ١٣١ . ١٤٩ . ١٩٣ .
- (٥) مع المتن . ص ٣٧٩ - ٣٨٠ .
- (٦) صوت ناريس . ص ٤٣٦ .
- (٧) مع المتن . ص ٨ .
- (٨) مع أبي العلاء في سجنه . ص ٢١ .
- (٩) فصول في الأدب والنقد . ص ٢٢ - ٢٣ .
- (١٠) ألوان . ص ٧٦ وقارن - « ما وراء البحر » . ص ٣٠ .
- (١١) مع المتن . ص ١٠ .
- (١٢) مع أبي العلاء في سجنه . ص ٢ .
- (١٣) حديث الأربعاء . ٣ / ١١٣ .
- (١٤) فصول في الأدب والنقد . ص ٥١ .
- (١٥) نقد وإصلاح . ص ٣٦ .
- (١٦) كتب ومؤلفون . ص ١٤٦ .
- (١٧) حديث الأربعاء . ١ / ٨٥ .
- (١٨) نسيم - مثلاً - عن « زنوبيا » ل محمد فريد أبي حديد (فصول في الأدب والنقد . ص ٥١) ما بلى « وأشهد لقد بدأت في قراءة هذه القصة ، وما كدت أمضى في قراءتها حتى بلغ مني الأستاذ فريد أبو حديد هذه المرة . فأسأني نفسي . وصرفتني عن التفكير والنقد ، واضطرتني إلى أن أمضى معه وأسمع له وأقل منه في غير ثمانمة أو مقاومة . ماذا أقول ! بل إن الأستاذ فريد أبو حديد لم ينسني نفسي فحسب . وإنما أسأني شيئاً ليس من السهل أن يسى عادة ومن يدري ! لعل قصته كانت دواء لي من هذه العلة الطارئة التي لا تكاد تلم بالمرضى حتى تثقل عليه وتضايقه أياماً . وقد ألمت لي هذه العلة ، وكنت أنتظر أن تثقل على وأن تضايقني كما تثقل على الناس وتضايقهم . ولكني شغلت عنها بهذه القصة يوماً وبعض يوم ، ولما فرغت منها لاحظت أن العلة لم تثقل عليّ ، وأن الحرارة لم تسرف

- في الارتفاع . وأن الطيب لم يشتد في التصييق . أليس من الجائز بل من الراجح ان قصة الأستاذ فريد أبو حديد قد
 رفعت عن هذا الطور من أطوار الحياة العادية إلى طور آخر ممتاز أشاع في نفسى قوة ونشاطا ، ومكنى من أن أقاوم
 العلة بدل أن أقاوم القصة . وجعل مقاومتى لهذه العلة شيئا لا شعوريا . وهو - كما يقال - أحسن أنواع المقاومة .»
- (١٩) فصول في الأدب والنقد . ص ٥٢
- (٢٠) صوت باريس . ص ٤٠٩
- (٢١) المصدر السابق . ص ٦٢٨
- (٢٢) قصص تمثيلية . ص ٢١٦
- (٢٣) صوت باريس . ص ٤٨٦
- (٢٤) انظر ميخائيل نعيمة . العرنال . ص ١٥٨
- (٢٥) مع المتبي . ص ٣١٢
- (٢٦) المرجع السابق . ص ٣٣٤ - ٣٣٥
- (٢٧) صوت باريس . ص ٥٧٢
- (٢٨) صوت باريس . ص ٤٢٥
- (٢٩) نفس المصدر والصفحة
- (٣٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٥٠ .
- (٣١) مع المتبي . ص ٢١
- (٣٢) المصدر السابق . ص ١٤٦
- (٣٣) الحب الضائع . ص ٧٦
- (٣٤) حديث الأربعاء . ٣ / ١٤٦
- (٣٥) لحظات . ص ٣١٧
- (٣٦) لحظات . ص ١٤٠
- (٣٧) صوت باريس . ص ٦٣٧
- (٣٨) المصدر السابق . ص ٦٠٨
- (٣٩) المصدر السابق . ص ٤٣٧
- (٤٠) مع المتبي . ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٤١) حديث الأربعاء . ١ / ٢٠ .
- (٤٢) المصدر السابق . ١ / ١٧٠
- (٤٣) المصدر السابق . ١ / ١٦٠
- (٤٤) ألوان . ص ٢٦٤
- (٤٥) مع المتبي . ص ١٢٩ .
- (٤٦) المصدر السابق . ص ١٥١
- (٤٧) حديث الأربعاء . ١ / ٦٤ .
- (٤٨) صوت باريس . ص ٤٢٤
- (٤٩) فصول في الأدب والنقد . ص ٩ .
- (٥٠) راجع الفصل الأول من القسم الاول .
- (٥١) فصول في الأدب والنقد . ص ٩ .
- (٥٢) المصدر السابق . ص ٩ .
- (٥٣) المصدر السابق . ص ٩
- (٥٤) المصدر السابق . ص ٩
- (٥٥) حصام ونقد . ص ١٥ .
- (٥٦) المعذبون في الأرض . ص ١٨ .

- (٥٧) ما وراء الهرم . ص ٨٢ .
- (٥٨) ربما كان لفظ « الخطاب » في ذاته يكشف ضمناً - في هذا المجال - عن الطبيعة السمعية التي يعتمد عليها حديث الناقد - طه حسين - مع القارئ . خصوصاً عندما يضع في الاعتبار أننا إزاء ناقد يلى على كتابه . ويعتمد - في حديثه مع القارئ - على الصوت الذي يضافح السمع . وليس على الكتابة التي تواجه البصر ولكي - في هذا البحث - مشغول بالكيفية التي يحقق بها الخطاب نفسه عملية الحديث القدي . ومعنى - تحديداً - بالحواس الوظيفية لهذه الكيفية في سياق النصوص المقدية نفسها . أكثر مما أنا معنى بتأمل الطبيعة السمعية للمخاطب بوصفها عَرَصاً نفسياً دالاً على التكوين النفسي لطله حسين الناقد أو الأديب قارن - مثلاً - بما صنعه سهرر الفهاوى بلغة طه حسين في بحثها . مع طه حسين ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٥٦ - ٩١
- (٥٩) من الواضح أن أحاول - في تحديد هذه الوظائف أو في استخدامي الإجرائي لها - الإفادة من بعض عناصر السداسية الوظيفية التي أصلها ياكوبصن (مطوراً أفكار شكولوسكى Shklovsky وموكاروفسكى Mukarovsky معاً) عن العناصر التكوينية للحدث اللعوي . والوظيفة الانفعالية - في هذا الاستخدام الإجرائي - أقرب إلى الـ Emotive Function أما الوظيفة الطلبية فهي أقرب إلى الـ Conative Function وإذا كانت الأولى تركز على المخاطب المتكلم Addresser فإن الثانية تركز على المخاطب المستمع Addressee . أما الوظيفة الإشارية فهي أقرب إلى الـ Referential Function مع استدلال النص أو العمل الأدبي - موضوع الخطاب - في الحديث النقدي بالسباق Context عند ياكوبصن . وقد أوضح ياكوبصن هذه الوظائف - مع غيرها . أي الوظيفة الانفتاحية Phatic وما بعد اللعوية Metalingual والشعرية Poetic في بحثه الشهير . « بيان ختامي . اللعويات والبوطيقا » راجع :
- Roman Jakobson, Closing Statement . Linguistics and Poetics, in T. A. Sebeok, ed, Style in Language. Cambridge, Mass MIT Press, pp 350-377
- على أن هذا الاستخدام الإجرائي لبعض الوظائف التي حددها ياكوبصن لا يعنى - بالضرورة - التطابق مع متروعه أو الموافقة على مفهومه (ويسمى كلاهما إلى تحديد بنية الوظيفة الشعرية وطبيعتها التي تركز - أساساً - على الرسالة message بل يعنى هذا الاستخدام . تحديداً . الإفادة من بعض معطيات ياكوبصن . وتوظيفها - إجرائياً - لخدمة مشروع مغاير ومفهوم مختلف . ولعل - من هذا المنظور التقويى - أقرب إلى النقد الثاقب الذي واجهه روجر فاولر مشروع ياكوبصن من منظور علم اللغة الاجتماعي . في كتابه عن استخدام النقد اللعوي . راجع .
- Roger Fowler, Literature as Social Discourse, The Practice of Linguistic Criticism, Batsford Academic, London 1981, pp. 80-85
- (٦٠) مع المتنبي . ص ٥١ .
- (٦١) حافظ وشوقي . ص ١١٨ .
- (٦٢) صوت باريس . ص ٤٦٢ .
- (٦٣) مع أبي العلاء في سجنه . ص ٢٠٢ .
- (٦٤) مع المتنبي . ص ١٤٠ .
- (٦٥) المصدر السابق . ص ١٢٩ .
- (٦٦) مع المتنبي . ص ٢٤٠ .
- (٦٧) المصدر السابق . ص ٢٤٠ .
- (٦٨) حديث الأربعاء . ١ / ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٦٩) المصدر السابق . ١ / ٢٧١ .
- (٧٠) حديث الأربعاء . ١ / ١٤١ .
- (٧١) كتب ومؤلفون . ص ١٧٢ - ١٧٣ والأبيات للشاعر إسماعيل صبرى .
- (٧٢) صوت باريس . ص ٥٧٣ .
- (٧٣) حديث الأربعاء . ١ / ١٠٩ .

- (٧٤) المصدر السابق ، ١ / ٢٥
- (٧٥) المصدر السابق ، ١ / ٨٥
- (٧٦) المصدر السابق ، ١ / ١٤١
- (٧٧) تحديد ذكرى أبي العلاء ، ٢١٣ .
- (٧٨) حديث الأربعاء ، ٣ / ١٧٩ .
- (٧٩) حديث الأربعاء ، ١ / ١١١
- (٨٠) قصص تمثيلية ، ص ٦١٣
- (٨١) من أدبنا المعاصر ، ص ٨٥ - ٨٦
- (٨٢) كتب ومؤلفون ، ص ٨٤
- (٨٣) خواطر ، ص ٥٦
- (٨٤) مع المتنبي ، ص ٢٢٩
- (٨٥) حافظ وشوقي ، ص ٨٦
- (٨٦) وأصح من عرفت بمصر فقها في اللغة ، وأسلمهم ذوقا في النقد . وأصدقهم رأيا في الأدب وأكثرهم رواية للشعر» . راجع ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٥
- (٨٧) حديث الأربعاء ، ١ / ٥٢
- (٨٨) المصدر السابق ، ١ / ١٤١
- (٨٩) المصدر السابق ، ١ / ٢٢٧
- (٩٠) حافظ وشوقي ، ص ١٠٢
- (٩١) مع المتنبي ، ص ٧٠
- (٩٢) راجع - القزويني - الإيضاح - ص ١٣١ وما بعدها .
- (٩٣) مع المتنبي ، ص ٣١٩ .
- (٩٤) حافظ وشوقي ، ص ١٦٠ - ١٦١
- (٩٥) كتب ومؤلفون ، ص ١٧٠
- (٩٦) مع المتنبي ، ص ٢٣٥
- (٩٧) حديث الأربعاء ، ص ١ / ٣١٢
- (٩٨) المصدر السابق ، ١ / ١٨
- (٩٩) مع المتنبي ، ص ٦٧
- (١٠٠) من تاريخ الأدب العربي ، ١ / ٦٤٣
- (١٠١) مع المتنبي ، ص ٥٠
- (١٠٢) من أدب التمثيل الغربي ، ص ١٦٤ - ١٦٥
- (١٠٣) راجع جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص ١٢٩
- (١٠٤) حديث الأربعاء ، ١ / ٣٥
- (١٠٥) راجع - فضلا عما سقت الإشارة إليه في المدخل - ما كتبه جونانان كوللر عن «الاستعارات اللغوية في النقد» .
وهو الفصل الخامس من كتابه ، البوطيقا البيئية . G. Culler, Structuralist Poetics.
- (١٠٦) لحظات ، ص ٣٧٤
- (١٠٧) صوت باريس ، ص ٤٦٣
- (١٠٨) لحظات ، ص ٢٣٦
- (١٠٩) من أدب التمثيل الغربي ، ص ١٧٨
- (١١٠) لحظات ، ص ٢٣٦
- (١١١) من أدب التمثيل ، ص ١٧٨

- (١١٢) صوت باريس . ص ٦٣٧
(١١٣) مع المتنبي . ص ٣١٣
(١١٤) على هامش السيرة . ص ١١ .
(١١٥) مع المتنبي . ص ٣٨
(١١٦) مع أبي العلاء في سجنه : ص ٢١ .
(١١٧) فصول في الأدب والمقد . ص ٥٠ .
(١١٨) لحظات ، ص ١٤١ ، ٣٨٨ .
(١١٩) صوت باريس ، ص ٥٢٢ .
(١٢٠) حديث الأربعاء ، ١ / ٥٦ .
(١٢١) من تاريخ الأدب العربي ، ٦٥٥ .
(١٢٢) حافظ وشوقي ، ١٩٦
(١٢٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٦٠ .
(١٢٤) من أدبا المعاصر ، ص ١٤٠ .
(١٢٥) حديث الأربعاء ، ١ / ٢٩٥ .
(١٢٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٣٨ .
(١٢٧) المصدر السابق . ص ٣١٩
(١٢٨) حديث الأربعاء ، ١٠ / ٦٤ .
(١٢٩) لحظات . ص ١٩٣ .
(١٣٠) مع المتنبي . ص ٣٨ .
(١٣١) حديث الأربعاء ، ١ / ٦٥
(١٣٢) المصدر السابق ، ١ / ٢٤٤
(١٣٣) المصدر السابق ، ٣ / ١٣٦
(١٣٤) المصدر السابق ، ١ / ٦٤ .
(١٣٥) حديث الأربعاء ، ١ / ١٣٧ ، ١٤٨ .
(١٣٦) المصدر السابق ، ٣ / ١٤٤ .
(١٣٧) كتب ومؤلفون ، ص ١٧٥ .
(١٣٨) لحظات ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .
(١٣٩) ألوان ، ص ٣٨٠ .
(١٤٠) من أدب البعثيل ، ص ١٦٩ .
(١٤١) على هامش السيرة ، ص ٣٩٢ .
(١٤٢) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٢٠
(١٤٣) حافظ وشوقي ، ص ٤٨ - ٤٩ .
(١٤٤) ألوان ، ص ٢٨٠
(١٤٥) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٤٤
(١٤٦) خصام ونقد ، ص ٢٩
(١٤٧) من أدب البعثيل ، ص ١٧٦
(١٤٨) فصول في الأدب والنقد ، ص ٥٢ .
(١٤٩) حديث الأربعاء ، ١ / ١٥٨ .
(١٥٠) لحظات ، ص ٢٣٦ .
(١٥١) من أدب البعثيل ، ص ٦٢ .

- (١٥٢) لحظات ، ص ٣٧٤ .
- (١٥٣) حديث الأربعاء ، ١ / ٨٢ .
- (١٥٤) صوت باريس ، ص ٤٦٢ .
- (١٥٥) من أدب التمثيل ، ص ١٧٧ .
- (١٥٦) حديث الأربعاء ، ١ / ٩٤ .
- (١٥٧) المصدر السابق ، ٣ / ١٤٧ .
- (١٥٨) المصدر السابق ، ٢ / ٢١٣ .
- (١٥٩) حديث الأربعاء ، ٢ / ١١٨ .
- (١٦٠) مع المتنبي ، ص ٩ .
- (١٦١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧١ .
- (١٦٢) المصدر السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- (١٦٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٠ .
- (١٦٤) المصدر السابق ، ٢ / ١٩١ .
- (١٦٥) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٣ .
- (١٦٦) المصدر السابق ، ٢ / ١٩٨ .
- (١٦٧) المصدر السابق ، ٢ / ١٠١ .
- (١٦٨) المصدر السابق ، ٢ / ٢٠٧ .
- (١٦٩) حافظ وشوقي ص ٥٦ .
- (١٧٠) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .
- (١٧١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٩٥ .
- (١٧٢) المرجع السابق ، ص ١١ .
- (١٧٣) حديث الأربعاء ، ٢ / ١٩٨ .
- (١٧٤) ألوان ، ص ٢٢٢ .
- (١٧٥) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧٠ .
- (١٧٦) المصدر السابق ، ص ٧١ .
- (١٧٧) مع المتنبي ، ص ٢٨٥ .
- (١٧٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٥ .
- (١٧٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .
- (١٨٠) المصدر السابق ، ص ١٣ .
- (١٨١) المصدر السابق ، ص ١٢٧ .
- (١٨٢) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .
- (١٨٣) المصدر السابق ، ص ٣٢٩ .
- (١٨٤) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .
- (١٨٥) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .
- (١٨٦) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
- (١٨٧) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (١٨٨) المصدر السابق ، ص ١٧١ .
- (١٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
- (١٩٠) المصدر السابق ، ص ١٥١ .
- (١٩١) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .
- (١٩٢) ألوان ، ص ٢٢٤ .

- (١٩٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .
- (١٩٤) مع المتنبي ، ص ٣٠٨ .
- (١٩٥) المصدر السابق ، ص ٧٠ .
- (١٩٦) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٤٣ .
- (١٩٧) مع المتنبي ، ص ٢٣٩ .
- (١٩٨) المصدر السابق ، ص ٣٤١ .
- (١٩٩) عطية عامر ، النقد التأثري ، مخطوط .
- (٢٠٠) من أدبنا المعاصر ، ص ١٣٥ .
- (٢٠١) لحظات ، ٢٤٦ .
- (٢٠٢) المصدر السابق ، ٣١٨ .
- (٢٠٣) قصص تمثيلية ، ٧٣٩ .
- (٢٠٤) صوت باريس ، ٤٩٩ .
- (٢٠٥) من أدب التمثيل ، ١٩٨ .
- (٢٠٦) لحظات ، ٣٦٢ .
- (٢٠٧) من أدب التمثيل ، ٤٧ .
- (٢٠٨) صوت باريس ، ص ٥٧٣ .
- (٢٠٩) قصص تمثيلية ، ص ٦٦٣ .
- (٢١٠) صوت باريس ، ٤٩٦ .
- (٢١١) من حديث الشعر والنثر ، ص ٦٨ .
- (٢١٢) صوت باريس ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .
- (٢١٣) المصدر السابق ، ص ٦٣٧ - ٦٣٨ .
- (٢١٤) لحظات ، ٣٠٣ .
- (٢١٥) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .
- (٢١٦) قصص تمثيلية ، ص ٦٨٠ .
- (٢١٧) حديث الأربعاء ، ٢ / ٩١ .
- (٢١٨) قادة الفكر ، ص ٢٣ .
- (٢١٩) حافظ وشوقي ، ص ١٦٠ .
- (٢٢٠) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
- (٢٢١) من حديث الشعر والنثر ، ص ٩٢ .
- (٢٢٢) مع المتنبي ، ص ٢٣٥ .
- (٢٢٣) حديث الأربعاء ، ١ / ١٤٤ .
- (٢٢٤) مع المتنبي ، ص ٣٣٣ .
- (٢٢٥) قصص تمثيلية ، ص ١٣٢ .
- (٢٢٦) لحظات ، ص ٢١٤ .
- (٢٢٧) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٩٩ .
- (٢٢٨) راجع الآمدي . الموازنة ، تحقيق سيد صقر ، ١ / ٤١٤ .
- (٢٢٩) حديث الأربعاء ، ٣ / ٢٥٥ .
- (٢٣٠) لحظات ، ص ٢٦٦ .
- (٢٣١) حافظ وشوقي ، ص ١٣٧ .
- (٢٣٢) رحلة الربيع والصيف ، ص ٣٤ .
- (٢٣٣) صوت باريس ، ص ٤٩٧ .

- (٢٣٤) لحظات ، ص ٢٦٦
- (٢٣٥) فصول في الأدب والنقد ، ص ٢١٦ .
- (٢٣٦) لحظات ، ص ٢٠٤
- (٢٣٧) من بعيد ، ص ١١
- (٢٣٨) لا مرتين ، رفائيل ، ترجمة الزيات ، ص ٢١٢ - ٢١٣ .
- (٢٣٩) أحلام شهر زاد ، ص ١٠١ .
- (٢٤٠) على هامش السيرة ، ص ٥٥٨ .
- (٢٤١) صوت باريس ، ص ٤٨٥ - ٤٨٦
- (٢٤٢) رحلة الربيع والصيد ، ٥٨ ، ٦٤ .
- (٢٤٣) المصدر السابق ، ص ٤٨٦ - ٤٨٧ .
- (٢٤٤) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٢ .
- (٢٤٥) لاحظ رمزية المرأة في رواية سارتر Les Jeux Sont Faits التي يترجمها طه حسين «لقد تمت اللعبة» ألوان ، ص ٣٣٦ .
- (٢٤٦) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٣ .
- (٢٤٧) ألوان ، ٢٥٩
- (٢٤٨) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٣ .
- (٢٤٩) ألوان ، ص ٢٢٩ .
- (٢٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٥٨ .
- (٢٥١) فصول في الأدب والنقد ، ص ١٧٥ .
- (٢٥٢) المصدر السابق ، ص ١٧٤ .
- (٢٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .
- (٢٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٨ .
- (٢٥٥) ألوان ، ص ٢٢٧ .
- (٢٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .
- (٢٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .
- (٢٥٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٥ .
- (٢٥٩) ألوان ، ص ٢٦٦ .
- (٢٦٠) نقد وإصلاح ، ص ١٥
- (٢٦١) المصدر السابق ، ص ٩ .
- (٢٦٢) المصدر السابق ، ص ١٤ .
- (٢٦٣) ألوان ، ص ٣٠١
- (٢٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٢٣
- (٢٦٥) المصدر السابق ، ص ٣٣٢ .
- (٢٦٦) أصدقاء تونسية ، جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧ ، وراجع ، السد ، لمحمد المسعدي ، الدار التونسية للطباعة والنشر ، تونس ، ١٩٧٤ ، ٢٢٩ - ٢٦٤ .
- (٢٦٧) خصام ونقد ، ص ٧ .
- (٢٦٨) ألوان ، ص ٢٢٩ .
- (٢٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .
- (٢٧٠) ألوان ، ص ٣٦٢ .
- (٢٧١) المصدر السابق ، ص ٣٦٢ .
- (٢٧٢) المصدر السابق ، ص ٣٦٥ .

- (٢٧٣) من أدبا المعاصر . ص ١٧ .
(٢٧٤) المصدر السابق . ص ١١٨
(٢٧٥) المصدر السابق . ص ١١٣
(٢٧٦) المصدر السابق . ص ١١٧ .
(٢٧٧) المصدر السابق . ص ١٢١
(٢٧٨) فصول في الأدب والنقد . ص ٢١٦ .
(٢٧٩) أصدااء توسية جريدة الجمهورية ٢٩ مايو ١٩٥٧ . وراجع السد . محمود المسعدى . الدار التونسية للطباعة والنشر . تونس ١٩٤٢ . ص ٢٣٤ .
(٢٨٠) المرجع السابق . ص ٢٣٧ .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر (كتابات طه حسين) * :

- ١٩١٥ . ذكرى أبي العلاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٥١ . بعنوان « تجديد ذكرى أبي العلاء » .
- ١٩٢٠ . صحف محتارة من الشعر التمثيلي عند اليونان . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٢٠ .
- ١٩٢١ . أرسطاطاليس : نظام الأثينيين . ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين . المجلد الثامن « علم الاجتماع » . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٥ .
- ١٩٢١ . جوستاف لمبون : روح التربية .
- ١٩٢٤ : قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين ، ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر . القسم الثاني « الأدب التمثيلي » . بيروت ١٩٧٤ .
- ١٩٢٥ . فلسفة ابن خلدون الاجتماعية . ترجمة محمد عبد الله عنان . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثامن « علم الاجتماع » . بيروت ١٩٧٥ .
- ١٩٢٥ - ١٩٤٥ : حديث الأربعاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٢ .
- (صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٩٢٥ ويحتوي مقالات « القدماء والمحدثون » عن العصر العباسي الأول . التي نشرت في جريدة السياسة من ٦ ديسمبر ١٩٢٢ إلى ٢٥ يونيو ١٩٢٤ . وصدر الجزء الثاني عام ١٩٢٦ ويحتوي مقالات « الغزلون ، في العصر الأموي . التي نشرت في جريدة السياسة من ٣ سبتمبر إلى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ . وأعيد ترتيب أجزاء الكتاب حسب العصور . بعد نشر مقالات الشعر الجاهلي في جريدة الجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ . فحُصص الجزء الأول للعصرين الجاهلي والإسلامي . وحُصص الجزء الثاني للعصر العباسي . وانفرد الجزء الثالث بالعصر الحديث) .

* إلى اليمين تاريخ الصدور الأول ، ويليه الطبعة التي اعتمد عليها البحث .

- ١٩٢٥ : قادة الفكر . مطبعة المعارف . القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٩٢٦ : فن الشعر الجاهلي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٢٦ .
- ١٩٢٧ : في الأدب الجاهلي . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٩٢٩ - ١٩٦٧ : الأيام . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٩٣٣ حافظ وشوق . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٦٦ .
- : في الصيف . ضمن «رحلة الربيع والصيف» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٣٣ - ١٩٣٨ : على هامش السيرة . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثالث . بيروت ١٩٧٣
- ١٩٣٣ : نقد النثر (تحقيق ودراسة بالاشتراك مع عبد الحميد العبادي) . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٣٨
- ١٩٣٥ : بين هيكل وبيبي (مقال) مجلتي . القاهرة . مارس ١٩٣٥
- ١٩٣٥ : أديب . سلسلة كتب للجميع . العدد السادس . القاهرة د . ت
- ١٩٣٥ : راسين : أندروماك (ترجمة) . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر . القسم الأول «الأدب العثماني» . بيروت ١٩٧٤ .
- ١٩٣٥ : من بعيد . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨ .
- ١٩٣٦ : القصر المسحور (بالاشتراك مع توفيق الحكيم) . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الرابع عشر «القصص والروايات - ٢ -» . القسم الأول . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٣٦ : مع المتنبي . دار المعارف . القاهرة . د . ت
- ١٩٣٦ : من حديث الشعر والنثر . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٣
- ١٩٣٨ : مستقبل الثقافة في مصر . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد التاسع «علم التربية» . بيروت ١٩٧٣
- ١٩٣٨ : سوفكليس : أنتيجونا
- ١٩٣٩ : مع أبي العلاء في سجنه . مطبعة المعارف ومكنتها . القاهرة ١٩٣٩
- ١٩٣٩ : من الأدب العثماني . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الخامس عشر «الأدب العثماني» . القسم الأول . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤١ : دعاء الكروان . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٠
- ١٩٤٢ : الحب الضائع . ضمن المجموعة الكاملة . المجلد الثالث عشر «القصص والروايات - ١ -» . القسم الأول بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٢ : لحظات . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الحادي عشر . «علم الأدب - ١ -» . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٣ : أحلام شهرزاد . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٣
- ١٩٤٣ : صوت باريس . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الثالث عشر . «القصص والروايات - ١ -» . القسم الثاني . بيروت ١٩٧٤

- ١٩٤٤ . شجرة البؤس . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد الثالث عشر . «القصص والروايات - ١ -»
بيروت ١٩٧٤
- ١٩٤٤ . صوت أنى العلاء . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٤
- ١٩٤٥ : جمة الشوك . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧
- ١٩٤٥ : فصول في الأدب والنقد . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٥
- ١٩٤٦ أوديب وثيسوس . من أبطال الأساطير اليونانية (ترجمة عن إديره جيد) . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٨
- ١٩٤٧ - ١٩٦٠ . الفتنة الكبرى
الجزء الأول : عثمان . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧
- الجزء الثاني : علي وبوه . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٣
- الجزء الثالث : الشيخان . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٠
- ١٩٤٧ : القدر أو زاديح (ترجمة عن فولتير) . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٩
- ١٩٤٨ : رحلة الربيع . ضمن «رحلة الربيع والضيف» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٤٩ : مرآة الضمير الحديث . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٤٩
- ١٩٤٩ . المذبذبون في الأرض . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨
- ١٩٤٩ : الوعد الحق . ضمن الأعمال الكاملة . المجلد السابع . بيروت ١٩٧٥
- ١٩٥٠ : جنة الحيوان . سلسلة كتب للجميع . العدد السابع والعشرون القاهرة د . ت
- ١٩٥٢ : ألوان . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٢
- ١٩٥٢ : بين بين . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٩
- ١٩٥٢ : دور الكاتب في المجتمع الحديث (نحت ألقى بالفرنسية في المؤتمر الدولي المعقد في فينيسيا من ٢٢ إلى ٢٨ سبتمبر ١٩٥٢) ترجمة فؤاد دؤارة . عالم الفكر . المجلد الحادي عشر . الكويت . ديسمبر ١٩٨٠
- ١٩٥٥ : حب للمعرفة . (ضمن كتاب «هذا مذهبي») كتاب افلال . مارس ١٩٥٥
- ١٩٥٥ : الأدب يكتب للخاصة (مناظرة مع رثيف خوري) مجلة الآداب . بيروت . مايو ١٩٥٥
- ١٩٥٥ : خصام ونقد . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٥
- ١٩٥٦ . نقد وإصلاح . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٦
- ١٩٥٧ : أحاديث . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧
- ١٩٥٨ . من أدبا المعاصر . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨
- ١٩٥٩ : من لغو الصيف . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٩
- ١٩٥٩ : من أدب التمثيل الغربي . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٧
- ١٩٥٩ : مرآة الإسلام . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٩

- ١٩٦١ : من لغو الصيف إلى جد الشتاء . نادى القصة . الكتاب الفضي . القاهرة ١٩٦١
- ١٩٦٥ : خواطر . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٥
- ١٩٦٧ : كلمات . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٧
- ١٩٧٠ - ١٩٧٤ : من تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين
المجلد الأول . العصر الجاهلي والإسلامي . بيروت ١٩٧٠
- المجلد الثاني : العصر العباسي الأول . بيروت ١٩٧١
- المجلد الثالث : العصر العباسي الثاني . بيروت ١٩٧٤
- ١٩٧٥ : ما وراء النهر : قصة لم تتم . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٥
- ١٩٧٦ : طه حسين يتحدث عن أعلام عصره . المدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٨
- ١٩٧٨ : تقليد وتجديد . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٨
- ١٩٨٠ : كتب ومؤلفون . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٨٠

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة :

(أ) - كتب التراث النقدي :

- إخوان الصفا : رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا . دار صادر . بيروت ١٩٥٧
- الأمدي : الموازنة . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٥
- التوحيدي (أبو حيان) ومسكويه : الهوامل والشوامل . تحقيق أحمد أمين والسيد صقر . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥١
- الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٨
- رسائل الجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٦٥
- ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٥٦ .
- الغزالي : كيمياء السعادة (مع المنقذ من الضلال) . مكتبة الجدي . القاهرة د . ت
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٦
- قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق س . أ . بونيباكر . مطبعة بريل . ليدن ١٩٥٦

الإيضاح في علوم البلاغة . مطبعة السنة المحمدية . القاهرة د .

القروبي .

(ب) - كتب حديثة :

إبراهيم عبد القادر المازني :

بشار بن برد . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١

حصاد الحشم . المطبعة العصرية . القاهرة ١٩٤٧

ديوان المازني . تحقيق محمود عمار . المجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب . القاهرة ١٩٦١

الشعر . عاياته ووسائله . مطبعة السفور . القاهرة ١٩١٥

قضى الريح . المطبعة العصرية . القاهرة ١٩٤٨

فجر الإسلام . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥

مقدمة لدراسة بلاغة العرب . القاهرة ١٩٢١

الصورة الفنية . دار المعارف القاهرة ١٩٧٩

مفهوم الشعر . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٨

فلسفة البلاغة . المطبعة العثمانية . لبنان ١٨٩٨

ديوان حافظ إبراهيم . ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد

أمين . أحمد الزين . إبراهيم الإيباري . الهيئة المصرية العامة

للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .

قضايا أدبية . دار الفكر . القاهرة ١٩٥٦

سحر الشعر . المطبعة الرحمانية . القاهرة ١٩٢٢

المرشد الأمين للبنات والبنين . الأعمال الكاملة . المجلد الثاني .

بيروت ١٩٧٣

ماذا يبقى منهم للتاريخ . دار الثقافة العربية . القاهرة ١٩٦١

ابن الرومي . المكتبة التجارية . القاهرة ١٩٦٣

ديوان العقاد . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٧٢

الديوان . دار الشعب . القاهرة د . ت

الفرات . مطبعة غرزوزني . الإسكندرية ١٣٣٥ هـ

ديوان عبد الرحمن شكري . تحقيق نقولا يوسف . مشاة

المعارف . الإسكندرية ١٩٦٠

تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . دار المعارف . القاهرة

١٩٦٣

ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام . بغداد ١٩٣٦

صلاح عبد الصبور :

عباس محمود العقاد :

عباس محمود العقاد والمازني :

عبد الرحمن شكري :

عبد المحسن طه بلور :

عبد الوهاب عزام :

- عطية عامر :
 فاطمة موسى .
 قسطنطين الحمصي :
 محمد برادة .
 محمد حسين هيكل .
- النقد التأثري . نحت محضوط لم يطبع
 في الرواية العربية المعاصرة . مكتبة الأنجلو . القاهرة ١٩٧٢
 مثل الورد في علم الانتقاد . مطبعة الفجالة . القاهرة ١٩٠٧
 محمد سدور وتنظير النقد العربي . دار الآداب . بيروت ١٩٧٩
 تراجم مصرية وعربية . القاهرة ١٩٢٩
 ثورة الأدب . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥
 في أوقات الفراغ . القاهرة ١٩٢٥
 فصول من النقد عند العقاد . مكتبة الخانجي . القاهرة د . ت
 تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب . مطبعة الهلال . مصر
 ١٩٠٤
- محمد أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . دار الفكر الجديد . بيروت ١٩٥٥
 محمود محمد شاكر :
 محمود المسعدى :
 مصطفى صادق الرافعي :
 مصطفى لطفى المنفلوطى :
 ميخائيل نعيمة :
 نجيب محمد الهبيبي .
- المتنبى . مطبعة المدني . القاهرة ١٩٧٦
 السد . الدار التونسية للطباعة والشر . تونس ١٩٧٤
 ديوان الرافعي . المطبعة العمومية . مصر ١٣٢١ هـ
 مختارات المنفلوطى . المكتبة التجارية . القاهرة د . ت
 النظرات . مكتبة الهلال . القاهرة ١٩٣٦
 الغربال . مؤسسة نوفل . بيروت ١٩٧٥
 المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين . دار الثقافة . الدار
 البيضاء ١٩٧٨
- (ج) - كتب عن طه حسين :
 أنور الجندي .
 طه حسين . حياته وفكره في ميزان الإسلام . دار الاعتصام .
 القاهرة ١٩٧٦
 دراسات حول طه حسين . جامعة الموصل ١٩٧٦
 طه حسين (أعلام الأدب المعاصر في مصر . سلسلة بيوجرافية
 نقديه ببيوجرافية - ١) الجامعة الأمريكية . القاهرة ١٩٧٥
 محاكمة طه حسين (نشر وتعليق) بيروت ١٩٧٢
 طه حسين في معاركه الأدبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 القاهرة ١٩٧٤
 مع طه حسين . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٥
 ذكرى طه حسين . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤
 معك . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٩
- سamy الكيالى :
 سهر القلاوى :
 سوزان طه حسين .

- كمال ثابت قلته : طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه . دار المعارف القاهرة
١٩٧٣
- عبد العزيز شرف : طه حسين وزوال المجتمع التقليدي . الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧
- عبد العليم القباني : طه حسين في الضحى من شبابه . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
القاهرة ١٩٧٦
- محمد عبد الغنى حسن وآخرون : طه حسين وقضية الشعر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة
١٩٧٥
- نجاح عمر : طه حسين : أيام ومعارك . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٧٥

(د) - كتب مترجمة :

- أوليفيد : مسخ الكائنات . ترجمة ثروت عكاشة . مراجعة مجدى وهبة .
الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧١
- بلاشير : أبو الطيب المتنبي : دراسة في التاريخ الأدبي . ترجمة إبراهيم
الكيلاوى . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٥
- جون ديوى : الفن خيرة . ترجمة زكريا إبراهيم . ومراجعة زكى نجيب محمود .
دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣
- ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . ترجمة محمد يوسف
نجم . مراجعة إحسان عباس . دار صادر . بيروت ١٩٦٧
- روين كولنجورود : مبادئ الفن . ترجمة أحمد حمدى محمود . الدار المصرية
للتأليف والترجمة . القاهرة د ت
- سارتر : ما الأدب . ترجمة محمد غنيمي هلال . مكتبة الأنجلو المصرية .
القاهرة ١٩٦١
- ستندال : الأحمر الأسود . ترجمة عبد الحميد الدواخل . مراجعة إبراهيم
مذكور . مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٦
- لامرتين : رفائيل : صحائف سن العشرين . ترجمة أحمد حسن الزيات .
مطبعة الرسالة . القاهرة د ت
- لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى . ترجمة محمود قاسم . القاهرة ١٩٦٢
- لينين : مسهب البحث في الأدب . ترجمة محمد مندور . بيروت ١٩٤٦
- في الأدب والفن . ترجمة يوسف حلاق . دمشق ١٩٧٢

(هـ) - مقالات

- أحمد شمس الدين الحجاجي : وظيفة المسرح المصرى من خلال النقد ، مجلة الكاتب القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٥
- إسكندر صيقل : الخليل ، المقطم ، سبتمبر ١٩٠٢
- جابر عصفور : الخيال المتعقل : دراسة فى النقد الإيحائى ، مجلة الأعلام ، بغداد ، أغسطس ١٩٨٠
- جى بوديلى : نظرية التعبير : محاولة تأصيل ، الأعلام ، بغداد ، يناير ١٩٧٧
- المجلد الأول ، العدد الثانى ، القاهرة يناير ١٩٨١
- سليم خليل نقاش : اجتماعية الأدب : حول إشكالية الانعكاس . مجلة «فصول» ، فوائد الروايات ، مجلة الجنان ١٨٧٥
- كمال يوسف : نقادنا الواقعيون غير واقعيين ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ٢٧ يونيو ١٩٥٦
- محمد مندور : نحن واقعيون ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة أول مايو ١٩٥٦
- محمود رجب : المرأة والفلسفة ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، الحولية الثانية ، ١٩٨١

ثالثا : المراجع الأجنبية .

- Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition, Oxford University Press, New York 1977.
- Adereth, M. Commitment in Modern French Literature, Schocken Books, New York 1967.
- Brombert, Victor. The Intellectual Hero: Studies in the French Novel, The University of Chicago Press, 1964.
- Cachia, Pierre. TAHHA HUSAYN: His Place in the Egyptian literary Renaissance, Luzac & Company LTD., London 1956.
- Carr, E. H. What is History?, Penguin, London 1964.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Cornell University Press, New York 1976.
- Doubrovsky, Serge. The New Criticism in France, The University of Chicago Press, London 1973.
- Drever, James. A Dictionary of Psychology, Penguin, London 1969.
- Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Humanities Press, London 1976

- Marxism and Literary Criticism, University of California Press, Berkeley
1976
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, London 1975.
- Fowler, Roger. *Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*, Batsford Academic and Educational LTD, London 1981.
- Fowle Wallace. *The French Critic 1549-1967*, Southern Illinois University Press, 1968
- Goldmann, Lucien. *The Sociology of Literature*. *International Social Journal*, VOL XIX, no 4, 1967
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*, Yale University Press, 1967.
- Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age*. Oxford University Press, London 1960.
- Hulme, T. E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Routledge & Kegan Paul, London 1960.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Routledge & Kegan Paul, London 1978.
- Mozhnyagin, S. (ed.) *Problems of Modern Aesthetics*. Progress Publishers, Moscow 1969
- Murry, John Middleton. *Countries of the Mind*, Oxford University Press, London 1931.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Northwestern University Press, 1969.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Basil Blackwell, Oxford 1980.
- Sebeok, Thomas A. (ed.) *Style in Language*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts 1964.
- Semah, David. *Four Egyptian Literary Critics*, Leiden, E. J. Brill 1974.
- Shibles, Warren A. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*. The Language Press, Wisconsin 1971.
- Zimmerman, J. E. *Dictionary of Classical Mythology*, Bantam Book, 1971.

الفهرست

٥	اهداء :
٧	المقدمة
١٧ - ٦٣	مدخل : المرأة ودلالاتها
١٩	- ممتنع
٢٢	- أهمية المرأة في كتابات طه حسين
٢٣	- المرأة والنظرية الأدبية
٣٦	- الدلالات المتغايرة للمرأة في الفكر النقدي
٣٦	(أ) الكلاسيكية
٤٠	(ب) الرومانسية والواقعية
٤٥	(ج) الأساس الوظيفي للتشبيه
٤٦	- خصوصية المرأة في نقد طه حسين
٥٣	- الوظيفة التأسيسية للمرأة
٥٩	- الهوامش
٦٥ - ٢٨٧	« القسم الأول : مزايا الأدب
٦٧ - ١٣٦	الفصل الأول : مرآة المجتمع
٦٩	- المجتمع والأدب
٨٢	- الأدب والمجتمع
٩١	- الالتزام والحرية
١٠٢	- تقارب مع الوجودية وتناغم مع الواقعية
١١٤	- الوجه الموجب للمرأة
١٢١	- الوجه السالب للمرأة
١٣٠	- الهوامش
١٣٧ - ٢٠٩	الفصل الثاني . مرآة الأديب
١٣٩	- من العام إلى الخاص

	١٤٨	- مفهوم التعبير
	١٥٦	- الصدور الطبيعي
	١٦٦	- البحث عن الشخصية
	١٧٤	- معضلة الأداة
	١٨٣	- ثنائية اللفظ والمعنى
	١٩٨	- تعارضات أخيرة
	٢٠٤	- الهوامش
٢٨٧	٢١١	الفصل الثالث : مرآة الإنسانية
	٢١٣	- عنصر التغير في الأدب
	٢٢٥	- عنصر الثبات في الأدب
	٢٣٢	- وحده التراث الإنساني
	٢٤٤	- وحده الظواهر الأدبية
	٢٥٧	- مرآة الخاص ومرآة العام
	٢٦٨	- الجمال والمثل الأعلى
	٢٧٧	- ملاحظات أخيرة
	٢٨١	- الهوامش
٤٩٣	٢٨٩	القسم الثاني : مرآة الناقد
٣١٩	٢٩١	الفصل الأول : بين الأدب والنقد
	٢٩٢	- مفتتح
	٢٩٤	- الأدب الإنشائي والأدب الوصفي
	٣٠٤	- النقد الانطباعي
	٣١١	- الناقد والعمل الأدبي
	٣١٦	- الهوامش
٤١١	٣٢١	الفصل الثاني : الأدب النقدي
	٣٢٣	- مفتتح
	٣٢٥	- المعارضة الأدبية
	٣٣٣	- القصص الحيالي للنقد
	٣٥٢	- التمثيل الكنفائي للنقد
	٣٩١	- الطاهرة المقابلة
	٤٠٧	- الهوامش

٤٩٣ - ٤١٣	فصل الثالث : طبيعة الحديث النقدي
٤١٥	- حديث الأصدقاء
٤٢٣	- الأنا الطاغية
٤٣١	- تقلب الخطاب النقدي
٤٤٥	- ثنائية الحب والكراهة
٤٦٣	- الحرية التعبيرية
٤٧٢	- الحرية المعرفية
٤٨٥	- المولاهش
٥٠٥ - ٤٩٧	المصادر والمراجع
٥٠٨ - ٥٠٧	الفهرست

تم الجمع بضم الجمع التصويرى بالهيئة المصرية العامة للكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٣٧ ٨٣

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠١٤٨ - ٦

يحاول هذا الكتاب التعرف على خصوصية الفكر النقدي لطله حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) . وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي ينبثق منها هذا الفكر ويقدر ما يحرص الكتاب على التعامل مع الفكر النقدي لطله حسين بوصفه وحدة متكاملة . لا تنفصل فيها النظرية عن التطبيق . أو يتباعد فيها الإنشاء عن التأصيل . يؤكد الكتاب تكامل أشغال طه حسين . بوصفها نصاً كلياً . متجاوب العناصر والدلالات . والحركة المنهجية - في هذا الكتاب - حركة من نصوص طه حسين وإليها . ويقدر ما تسمى هذه الحركة إلى إعادة صياغة الفكر النقدي لطله حسين . باكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية . فإنها تسمى إلى الحوار المتكافئ معه . تأصيلاً لهذا الفكر . وتطويراً لأفوم عناصره .