

سَيِّدُ  
قُطْبِ

النَّقْدُ  
الْأَدَبِيُّ  
أُصُولُهُ وَمَنَاجِحُهُ

دار الشروق

النَّقْدُ الْأَدَبِيُّ

أَصُولُهُ وَمَنَاهِجُهُ

# الطبعة الشرعية الخامسة

١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م

جميع حقوق الطبع محفوظة

دار الشروق

بيروت: ص: ٨٦٤ - هاتف: ٣١٥٥٩ - ٣١٥١١ - بريقياً، والشرق - تلخكن: SHOHOK 20175 LE  
القاهرة: ١١ شارع جواد حسني - هاتف: ٧٧٤١٨٤ - ٧٧٤٥٧٨ - بريقياً: SHROK UN 93091  
تلخكن:

سَيِّدِ قَطِيبِ

النَّقْدُ الْأَدَبِيُّ

أَصُولُهُ وَمَنَاهِجُهُ

دار الشروق





## إهداء

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

سيد قطب

# الفهرس

صفحة	
٥	إهداء
٧	مقدمة
٩	العمل الأدبي
٢١	القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي
٢٢	القيم الشعورية
٣٤	القيم التعبيرية
٥٤	فنون العمل الأدبي
٥٤	الشعر
٧٥	القصة والأقصوصة
٨٥	التمثيلية
٩٠	الترجمة والسيرة
٩٣	الخاطرة والمقالة والبحث
١٠٥	قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم
١١٤	مناهج النقد الأدبي
١١٧	المنهج الفني
١٤٦	المنهج التاريخي
١٨٤	المنهج النفسي
٢٢٥	المنهج المتكامل
٢٢٩	مراجع البحث

## مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته - كما أوضحته في هذا الكتاب - تلخص في : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله . وقياس مدى تأثيره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية . وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه . ونعرف كم بلغنا في تكوين هذا انفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً - ما في ذلك شك - ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

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

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعي ما دامت « الاصول » لم توضع ، و« المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

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

\* \* \*

والكتابات مقسوم بطبيعة مباحثه الى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه « أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم . والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى . فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقداً تطبيقياً الى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبّقها ، ويبين القواعد ويختبرها . حتى اذا وصلت بالقارئ الى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري . كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة . وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت ان أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه . وأكثر من النماذج قدر الامكان ، لتكون الاصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .

اما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل » ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا الى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج اجنبية عنه ، لهاظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن اتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث . فاذا اضطررت الى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وتنتفع بها وتنمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

\* \* \*

وقد يرى القارئ بادئ ذي بدء انني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج المتكامل » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد او منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية ، والدقة والابتداع . وهذا هو المنهج الذي ندعو إليه في النقد والادب والحياة !

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

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فانا أعرف طريقي . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته .. ثم يجي مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاؤون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا المذهب أوذاك !



# المعمل الأدبي

المعمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بمد قليل ان هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحديد معنى المعمل الأدبي ، وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق ادائه ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الأدبي » في اخص ميادينه .

\* \* \*

لما المعمل الأدبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . ومع ان التعريفات - وبخاصة في الادب - لاتني بالدلالة على جميع خصائص المرف ، ولا تصل الى ان تكون ما يسمى « التعريف الجامع المانع » ، فاننا نرجو ان يكون هذا التعريف للمعمل الأدبي ، أوفى ما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الادب جميعاً . فكلية « تعبير » تصور لنا طبيعة المعمل ونوعه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مساداته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية » هي العنصر الذي يدفع الى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي المعمل الأدبي ، لأنها مادامت مضمرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي احساس او انفعال ، لا يتحقق به وجود المعمل الأدبي .

« والتعبير » - في اللغة - يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنه لا يصبح عملاً ادبياً الا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم ويميل الى اعتبار كل تعبير جميل - ولو عن حقائق العلوم البحتة - داخلاً في باب الادب (١) .

ولكننا نحن لانميل الى هذا التوسع في مدلول « المعمل الأدبي » ، ونحتم ان يكون تعبيراً عن « تجربة شعورية » .

---

(١) لاسل أبر كرومي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الأدبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة مندور .

على ان الموضوع لا يحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده، فجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحثاً ، ليس هملاً ادبياً مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكلمة لشروط التعبير؛ اما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل ادبي ، لأنه تصور لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الادبي وظيفته ، وبه يتم وجوده ويستحق صفة .

\* \* \*

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ، ولا شيئاً من هذا القبيل ؛ كما أنه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضاً اخرى تجمله محصوراً في نطاقها مصوباً في قوالها . ليس الادب مكلفاً ان يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن النهضات الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً ان يتحول الى خطب وعظية عن الفضيلة والرياسة ، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة مينة من الصور الوقية الزائلة . ذلك الا ان يصبح احد هذه الموضوعات « تجربة شعورية » خاصة للأديب ، تنقل بها نفسه من داخلها ، فيعبر عنها تبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له . فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية ، تدفع عن طريق غير مباشر الى تحقيق آثار اخرى اكبر وابقى .

وقد يتبادر الى الذهن ان الادب محظور عليه ان يقصد الى اي غرض من اغراض الحياة العملية ، او ان يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . . وهذا وهم . فلنأخذ قصداً فقط الى بيان بواعث العمل الادبي ، ومناط الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما ( اي التجربة الشعورية ) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها اليها نقلاً موحياً يثير في نفوسنا افعالاً مستمداً من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها . اما الاغراض الاجتماعية والسياسية والخلفية وما اليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لا يحدد مكانة العمل الادبي . والعبارة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوي فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية. فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية، بصفتها عالم المعمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فظل العملية كما يظل وصفها مبيداً عن عالم الادب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينعمل بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصاً ، لانه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، او لانه يلح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فاذا هو تأثر تأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تمييزاً موحياً « مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل ادبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع اطوارها ... فلا يكون هذا عملاً ادبياً . ولكن قد يأتي ادب موهوب تغفل نفسه بهذا الصراع ، ويميش باحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً انسانياً ، او ينشئ حوله قصة او تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينقل له من يقرؤه ، ويميش بشعوره مع اشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً ادبياً .

فالوضع اذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، واهدافه العقلية او الاجتماعية او السياسية او الخلقية المباشرة ليس هي الغاية . انما التصوير المبرر الوحي ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التمييز : ان كان في فصل الادب ، او فصل العلوم ، او فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا ان الادب عدو للحقائق من اي لون كانت ، انما المهم ان تصبح هذه الحقائق شعورية ، وان تتجاوز المنطقة العقلية الباردة الى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية - بمد تحقق صفة المعمل الادبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحى - حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .

على أن الأدب حقائقه الاصلية المميقة . بل إن الادب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ما هنالك هو تجديد معنى الحقائق !

وقد يكون الادب المثالي والادب الاسطوري هما ابعد الوان الادب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لانها يمدان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة المجلى . ولكن ما الواقع ؟

ان كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللوات من الادب يمدان عن الحقيقة بلا جدال .

اما ان كان المقصود هو واقع الانسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فيها مفرقان في الحقيقة ، مفرقان في الواقع، بل هما واقعيان اكثر من « الادب الواقعي » الذي بصور حقائق فرد او جيل من الزمان !

خذ مثالا لذلك : البطل المثالي او الاسطوري . . انه حلم من احلام الانسانية يعيش في ضميرها ، وتمناه بخيالها ، وتحسه في عالمها ، لانها تريده وتمناه . فاذا لم يستطع جيل او اجيال ان يحقق للانسانية حلها في هذا البطل، الذي تتخطى به القيود والضرورات الارضية، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري ، فانها تظل تتصوره ، وتحلم بوجوده في الاساطير ، وتصوره في الآداب . فهو اذن حقيقة في ضمير الانسانية لاستطيع ان تنفله من حسابها . تصوره في هرقل وإخيل (١) وزهران ورسم (٢) وعنتره وأبي زيد (٣) ، كما تصوره في روميو وجوليت (٤) وفي المجنون وليلى (٥) وفي «راما» (٦) و «أيوب» (٧) .. الخ . ونحن نهش لصورة البطل المثالي او الاسطوري لانه يحقق لنا رغبات انسانية تموقنا عنها الضرورات والقيود الارضية ، ولاننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرسم في ضمير الانسانية . اما الافراد المائثون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن ارادتها !

وحين يقع ان تكمل صفة انسانية مثالية في انسان فرد ، فاننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لانه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالننا ، والذي يرسمه الادب المثالي لنا . فالوفاء المطلق في الحب مثل ادبي خيالي لا يقدر عليه مخلوق حي ولكن مجنون ليلى

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الاساطير .

(٢) بطلان فارسيان لها وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .

(٣) بطلان من أبطال الادب العربي ، لأولها حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، واثانها روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .

(٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الادب العربي .

(٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الادب العربي وقد يكونان حقيقة .

(٦) بطل « الزامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .

(٧) بطل الصبر والمأسة في الكتاب المقدس « المهد القديم » .

( على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة ) او عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان انساناً حبيباً الينا ، لانه حقق المثل الحقيقي في نفوسنا للمحب . ومثله « السموأل » فهو مثال واقعي للوفاء المثالي ، هذا المثل الذي يصوره الادب في بعض الاحيان .

وهنا تسمننا نظرية « المثل » لأفلاطون حين يرى ان الاشياء الخارجية لاحقيقة لها . انما هي صور لأفكار مكونة هي « المثل » وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثل كانت اقرب الى الحقيقة !

وليس من الضروري ان نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا ان نطبقها في الادب بحرفيتها ، ولكنها تصور ادبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق الشعورية » التي هي مادة الادب . حيث تلقي الوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

\* \* \*

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلنقي مع حقيقة اخرى اكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرة القريبة .

فان الرومي مثلاً حين يقول عن الارض في الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الانثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيلاً شاعرياً يخالف الحقيقة الملمية . فالارض مادة جامدة والانثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الاعمق ، ان الارض في الربيع بكل ما فيها من الحياة والاحياء تستمد للاخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والانسان . وتنبأ بكل ما فيها من رصيد لهذا الاخصاب ، وتبرج روحها لتلقيه ، وتفتح من الاعماق .  
والبحتري حين يقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم

قد يجيل للكثيرين انه انما اراد تشبيه الربيع بانسان يضحك ، على سبيل التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون ، لان الواقع الظاهر يمنع ان يختال الربيع ضاحكا .



ولكن الحقيقة الاكبر من الواقع الظاهري ، ان الريح يختال ضاحكاً في حقيقته .  
فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الريح الا ان يطلق  
طاقة حيوية فائضة في الارض وأبنائها الاحياء !  
انها حقيقة . ولكنها هنالك في الاعماق !

\* \* \*

التجارب الشمورية اذن هي مادة التعبير الادبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر -  
والثنائي منه بصفة خاصة - ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الادب .  
ونضرب مثلاً بالقصة والتمثيلية . فالادب لا يملك ان يبرهنها تعبيراً موحياً يثير  
انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشمورية لأبطالها وحوادثها وجوها ، وينفعل بها  
انفعالاً معيناً .

ويميل بمض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي الى البحث عن حقيقة كل بطل من ابطال  
القصص والتمثيلات في نفس الاديب الذي تصورهم وصوّرهم . وقد يكون في هذا شيء من  
الغلو ، فليس من الضروري ان يكون لمواطن هؤلاء الابطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف .  
ولكن من الضروري ان يكون المؤلف قادراً على تصور المواطن التي اودعها نفوس ابطاله .  
وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحتى في كتابة « التراجم » بل في كتابة « التاريخ العام » لا بد من هذا الانفعال ،  
فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من  
احياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً ادبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال  
بوجودها وتصورها .

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الادب اذا كان وصفاً مجرداً لحوادث ميتة ، ولكنه  
يصبح عملاً ادبياً اذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية بمنزجة بالاحياء الذين اشتركوا  
فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة .

والمقالة هي كذلك عمل ادبي ، لانها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيد ،  
وكذلك البحوث الادبية - او ما يسمى الادب الوصفي - يتوافر فيها عنصر التجربة الشمورية ،  
على نحو من الانحاء قبل ان تمسب في سجل الآداب .

كل ما هنالك ان درجة الانفعال تختلف في فنون الادب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الادبية . وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل الى درجة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الادب سيأتي في حينه .

\* \* \*

ولكن اذا كانت غاية العمل الادبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الانسانية ان تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة الممدودة الايام ؟

والجواب : ان نعم ! فليس بالقليل ان يضيف الفرد الغاني المحدود الآفاق الى حياته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس انسان ملهم ممتاز هو الاديب .

وكل تجربة شعورية يصورها اديب تصبح ملكاً لكل قارئ مستعد للانفعال بها ، فاذا انفعال بها فقد اصبحت ملكه ، وأضاف بها الى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة . ولحسن حظ الانسانية التي لا تملك من العالم المادي المحسوس الا حيزاً ضئيلاً محدوداً ان في استطاعتها ان تملك من العوالم الشعورية آماداً وأماطاً لا اعداد لها . وكلما ولد اديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لانه سيترك للانسانية في ادبه نموذجاً من الكون لم يسبق ان رآه انسان !

وكل لحظة يمضيها القارئ المتذوق مع اديب عظيم، هي رحلة في عالم ، تطول او تقصر، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

تعال نصاب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضي السمح ، فان عنده دائماً ما يعطيه ، ولن نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب :

- « اليوم لم يحتم بعد . والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال .
- « لقد خفت ان يكون يومي قد تبدد ، وآخر دراهمي قد ضاع .
- « ولكن . لا . لا يا أخي . اني مازلت أملك شيئاً لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

\* \* \*

« الآن انتهى البيع والشراء »

د لقد جمعت حصيستي من الطرفين  
د والآن حان وقت عودتي الى البيت  
د ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟  
د لآتخف يا أخي . لاني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

\* \* \*

د ان مسكون الريح بنذر بالمصافة  
د وان السحب المتجهمة في الغرب لاتبشر بخير  
د والماء ساكن ينتظر الريح  
د اما انا فأهروول لأعبر النهر قبل ان بدركني الليل  
د ولكن ، يا صاحب المبر ، أفتريد ان تطلب اجرک ؟  
د أجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

\* \* \*

د وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ  
د واأسفاه ! انه يحدق في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء !  
د انني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي  
د اجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء .

\* \* \*

د لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألقت الجباحب بين اوراق الشجر  
د من عساك تكون يا من تتبني في خطوات متلصصه صامتة ؟  
د آه ، لقد عرفت ، انك تريد ان تسرق مني كل ارباحي  
د لن أخيب ظنك !  
د لاني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء !

\* \* \*

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدني فارغتين  
« وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة  
« وكعصفورة وجلة طرت الى صدري ، يدفك حب تواق  
« آه يا إلهي . ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي ، لان حظي لم يخذعني ، ويسلبني كل  
شيء » (١) .

\* \* \*

أترى انها رحلة الى السوق ، ام انها رحلة في حياة ؟ وأي رضاء وأي اطمئنان وأية ثقة  
تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ . الحياة تعطي والحياة تأخذ . ولكن  
هناك في النهاية ثروة لاتنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السباحة الراضية حتى مع السارق  
المتلصص الذي يريد ان يسرق ارباح اليوم كله . « ان اخيب ظنك ، ! وذلك الحب العميق  
الشفيف الرفاف : « وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة . وكعصفورة  
وجلة طرت الى صدري يدفك حب تواق » وقد سرقت حصيلة اليوم كله اثلاً ليجيب ظن  
السارق ! ولكن « ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي » انه هنا في ذلك القلب الكبير .  
ان لحظات مع هذا « الانسان » في هذا العالم الراضي كالفردوس ، الناعم كالأحلام ،  
لهي عمر جديد ، وكون جديد .

\* \* \*

من هذا الرضا السمع الواهب المستبشر الوديع ، تمال نخط الى عالم آخر ، عالم حائر  
يائس ، يحس أنه مجمل عن الحياة والوجود ، الى الموت والقضاء ، ولا تراءى له شعاعة من  
نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء ، فينغمس في غيبوبة الشراب يستجيب لها اينسى حيرته  
في الظلام ، بمد ما أعياه دق ابواب الغيب ، وتلمس بصيص من ضياء . انه عالم الخيام :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر      فادى من الحان : غفاه البشر  
هبوا املأوا كأس الطلى قبل ان      تغمم كأس الممر كف القدر

\* \* \*

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها الذي وضعه طاغور « البستاني » .

أحس في نفسي ديب الفناء      ولم أصب في العيش الا الشقاء  
ياحسرتا ان حسان حيني ولم      يتح لفكري حل لغز القضاء

\* \* \*

أفق وصب الخمر أنعم بها      واكشف خبايا النفس من حجبها  
ورو أوصالي بها قبلها      يصاغ دن الخمر من تربها

\* \* \*

تروح أيامي ولا تفتدى      كما تهب الريح في الغدغد  
وما طويت النفس هما على      يومين : أمس المتقضي والغد

\* \* \*

غد بظهر الغيب واليوم لي      وكم يجيب الظن في المقبل  
ولست بالفاصل حتى أرى      جمال دنياي ولا أجتلي

\* \* \*

سمعت في حلمي صوتاً أصاب      ما فتق النوم كأم الشباب  
أفق فان النوم صنو الردي      واشرب فمشواك فراش التراب  
سأنتحي الموت حيث الورود      وينمحي اسمي من سجل الوجود  
هات اسقينها يا منى خاطري      فغاية الأيام طول المهجود (١)

\* \* \*

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذيدة ، لذة الألم ، ذلك الزاد الالهي الذي تقفاته الأرواح . وكم خالجتنا فيها من شاعر : مشاعر الأسي والكآبة والمطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذي يفني نفسه في طلب النور .

\* \* \*

والآن فالى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير في الدنيا ، ساحر بخداع المواطف والمشاعر ،

---

(١) ترجمة رامي .



يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الفناء الضعاف ، ولكنه ساكن لا يدي الجزع ولا يثور . . إنه توماس هاردي :

« - آه اخالك تحفر عند قبري يا حبيبي ، نرس على حوافه أشجار السذاب .  
- كلا ! حبيك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجل كرائم الثراء ! وهو يقول في نفسه : ماذا عليها من خير أن أنقض لها عهدي في الحياة ؟ !  
- إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقربي الاعزاء ؟  
« لا بنية ! انهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه الاشجار والازهار ان روحها لن يفلت من برائن القضاء خلال ذلك التراب المركوم !  
« - ولكي أسمع حافراً يحفر هناك فن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي اللثيمة الرعناء ؟  
« - لا . انها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك بالمدواة ، ولم تجدك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدن !

« - إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت بالاعياء !  
« - أوه . انه أنا يا سيدتي الودود ! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو الأزعجك ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

« - آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً واحداً وفاقاً قد تركته بين تلك القلوب الحواء ! وأي عاطفة لممرك في قلوب الناس تمدل عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الامين ؟

« - سيدتي إنني أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود اليها ساعة الجوع في هذه الطريق ، فلا تمثي عليّ ازعاجك ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تمامين نومك الاخير ! ! ! (١) .  
انه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى المواطن والمشاعر التي قد تمزي عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود . ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

\* \* \*

(١) ترجمة المقاد .

وقد اضطرت أن أجعل أمثلي هنا من الشعر . لان الاقتباس من الشعر ممكن ،  
لا لأنه وحده الدليل على أن الادب يفتح الانسانية عوالم جديدة من الشعور . ففي القصة  
والتمثيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات . . الخ تجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتها  
بالتلخيص والاختصار .

وما دمتنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء - مرة أخرى- ونستعمل بها كما انفعنا  
أصحابها ، فإن هذا رصيد يضاف الى أعمارنا ، وزاد يضاف الى أزوادنا في الرحلة القصيرة  
المحدودة على هذا الكوكب الارضي الصغير. !

# القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي

العمل الادبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الادبي متحدتان في ظرف الوجود !

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الادبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبّر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنما لتبقي مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تند عملاً أدياً له وجود خارجي الا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فأنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى الا اذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الاول - على الأقل بالقياس الى القراء - فما يستطيع تعبيران مختلفان أن أدنى اختلاف ، أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الادبي الى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الادبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية الا ما استطاعت الالفاظ أن تصوره ، وأن تنقله الى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الادبي ، تقرّبنا من الصواب والدقّة في إصدار أحكام أدبية معللة !

وهذا العمل لن يكون مأموناً إلا اذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الادبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا الى تقدير القيم الشعورية الا من خلال القيم التعبيرية . ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا الى القيم الشعورية .

ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الانسانية تمضية فترات في تملها من عمرها المحدود على هذه الارض ، لانها تضيف زاداً جديداً الى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لانرى بأسأ في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

## القيَم الشعورية

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر الارض تتماثل بصيات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الارض تتماثل مشاعرهما . كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملاحظهم - تتشابه ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابس ، تنتهي الى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الاعداد التي لأحصر لها من الأثاني من فجر الحياة الى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لان كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء ، فعدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الافراد !

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بمظمة الحياة ، أكثر مما يوحيه البناء أي تصور آخر . ولكن ما الذي يميننا من هذا كله في النقد الادبي ؟

إنه يميننا لان الاديب فرد ممتاز. فاذا نحن تطلعنا لان نرى نسخ الكون المادية في شعور الافراد الماديين ، فكم يشوقنا ان نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة في نفوس الادباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الاكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضي من اللحظات والرحلات . . .

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات متممة في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الاكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الاولى للتجارب الشعورية في العمل الادبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلمسه القارىء في كل اعماله ، لا في طريقة تمبيره ، ولكن اولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الادب الذي يعبر تمبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الفنائي مثلاً ، بل يبدو في كل ما مست يد الاديب من قصة او رواية او ترجمة حياة او مقالة او بحث ادبي ، لان الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل ادب هو ادب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع اسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم ان طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنها جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الاديب للكون والحياة ، او ل احساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الامثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي ، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الاحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تنسم روائحه في رحلتنا هناك .

\* \* \*

فنحن مع طاغور في عالم راض سرح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك اطرافه وتجمع عناصره خيوط رقيقة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير . ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شماعة من نور ، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الابواب .

ونحن مع توماس هاردي في عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسوفيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتمتد بطامحهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك في قطمته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره ، وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . واقرأ له « تس » و « جود المنمور »



واقراً له مجموعة اقصيص «سخریات الحياة الصغیرة» وسواها تجد فیها جميعاً ذلك العالم  
الیانس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا فی عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبی وابن الرومی والمعری . وهي  
عوالم قد لا تبلغ فی العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها علی كل حال عوالم كاملة ،  
عمیزة الیهات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص .

فنتحن مع المتنبی فی عالم كله صراع وكفاح ، لارحمة فیة ولا بر . ولا تخرج فیه ولا  
لبقاء . وهو مع هذا صراع لذیذ محبب ، حتی لكأن المواقف فیة أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الايام معرفتی بها      وبالناس روى رحمة غیر راحم  
فلیس بحر حوم اذا ظفروا به      ولا فی الردی الجاری علیهم بأثم

\* \* \*

ولا تحسبن المجد زقاً وقینه      فما المجد الا السیف والفتك البكر  
وتضرب اعناق الملوك وأن ترى      لك الهبوات السود والعسكر الحجر  
وتركك فی الدنيا دویاً كأنما      تداول سمّ المرء أنغله العشر

\* \* \*

نثرهم فوق الأحیدب نثرة      كما نثرت فوق العروس الدرهم !

\* \* \*

ونحن مع ابن الرومی فی عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بها لذائذ النفس  
والشاعر . ویدور علیها شعر الوجدان والحرمان ، ویواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ  
الجوارح والبطون سواء !

أجنت لك الوجدان أغصان وكثبان      فیهن نوعان تفاح ورمان  
وفوق ذینك أعتاب مهـدلة      سود لمن من الظلماء ألوان  
وتحت هاتيك عناب تلوح به      أطرافهن قلوب القوم فنوان  
غصون بان علیها الدهر فاكهة      وما التواكـه مما یجمل البان  
وزجس بات ساری الطل بضربه      وأفحوان منیر النور ربان

ألفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهة شتى وريحان

\* \* \*

رياض تخايل الارض فيها خيلاء الفتاة في الابراد  
منظر ممجّب تحية أنف ريحها ربح طيب الاولاد

\* \* \*

لولا فواكه أيلول اذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء  
اذن لما حفلت نفسي متي اشتملت عليّ هائلة الجمالين غبراء

فالنساء في الايات الاولى : أغصان وكثبان ، جناهن تفاح ورمّان وأعتاب وعناب  
وزرجس وأقحوان . والرياض في الايات الثانية : فتيات يتخيلن في أبراد ، وريحها ربح  
طيب الاولاد . والفواكه في الايات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة . ولولاها لما بالى  
الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه ، وتوحد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشبية ،  
ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والاعماق من لذائذ الطبيعة  
ولذائذ الحياة !

\* \* \*

ونحن مع المعري في عالم مشثوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق وبأس وظلام . وتخدعنا  
الحياة فنعيش في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له ، ولارجاء في ماضيه ولا مستقبله .  
ظلم الحمامة في الدنيا وان حسبت في الصالحات كظلم الصقر والبازي

\* \* \*

ينفادر غابه الضرغام كيما ينازع ظي رمل في كناس !  
سجايها كلها غدر وخبث توارثها أناس عن أناس !

\* \* \*

شقينا بدنينا على طول ودها فدونك مارسها حياتك واشقها  
ولا تظهرن الزهد فيها فكنا شهيد بأن القلب يضم عشقها !

\* \* \*

تنازع في الدنيا سواك وماله ولا لك شيء في الحقيقة فيها  
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فمتفقوها مثل مختلفيها !

\* \* \*

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق هذا العالم سمة  
وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه وبميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في قـوالب  
فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة ، أما طاغور والحيام وتوماس هاردي ، فقد  
صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهد جزئية ، تنتهي من خلالها الى عوالم شعورية حية وذلك  
يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسياتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية  
في العمل الأدبي) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على النظرة  
الشعورية الى الكون والحياة ، بل يمتد لها لي طريقة تناول الموضوع ، أي الاسلوب ، والى  
التعبير نفسه واختيار الالفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لان لها  
مكانها الخاص .

وحقيقة ان لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يفضي على هذا  
التفرد ، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبائع والسمات العامة . وهذا يفقد العمل  
الادبي أحص قيمه الشعورية .

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين .  
فهناك قدر مشترك من المشاعر الانسانية العميقة . كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لان  
يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا الى ما فوق رؤوسهم . ومن خصائص الادب الحي أن يمنحنا  
القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة ، لانه يستطيع أن يرفنا إليه  
لحظات ، وأن يخرجننا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك ؛ ويصلنا بنبع الحياة الساري  
وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة . ويضيف إلى أعمارنا والى أرضتنا الخاصة من  
الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الافراد في جيل من الزمان .

\* \* \*

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا الى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الادبي ، فالاديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها ، ولكنه يتبر لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة الى الآخرين الذين لم ينجحوا « حتى الاتصال » ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابس الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الاصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطبق . وقيمة الاديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الادباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاعور في القمة العليا ، لانه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الام الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية الى الاحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون - حتى من العباقرة - يستطيعون أن ينقلوا الينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافعاً يسري في شعورنا ، وأن ينقلونا الى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالازل والابد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الادب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاعور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه بقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة الى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية احساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن يقية اللحظات ، وكأنما هي رحلة مثبتة في ناحية من الكون لا تتمداها . وقد نستطيع أن

نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثاله النادرون فأنهم يطلعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في إحدى مقطوعاته :

- « إن الطائر الأصفر يعني على الفنن فيرقص قلبي فرحاً (١) .
- « نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً .
- « يجي ، حملاها المدللان لبرعيا في ظل أشجار حديقتي .
- « وإذا ماضلا طريقها في حقل شميري أحملها بين ذراعي .
- « اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
- « أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

\* \* \*

- « ويفصلنا حقل واحد .
- « فالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتهم .
- « وأزهارم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار الى حيث نستحم .
- « وسلال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم الى سوقنا .
- « اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
- « أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

\* \* \*

- « إن الطريق الذي يؤدي الى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهار « المانجو »
- « عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحاً للجمع يزه القنب في حقولنا
- « والنجوم التي تبسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلازمة
- « والامطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام »

---

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة ( رعاة الحب ) .

« اسم قرينتا » خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع  
« أما اسمها هي فهو » رانجانا ،

\* \* \*

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان ، ولكن أين نحن ؟  
انما مع الطبيعة كلها : طائرها الاصفر يعني على الفنن ، وحملها الوديمان المدلان ، والظل  
والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ، والكوخ والقرية ..

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنما المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ، واختلاط  
مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحديثه وحملها المدلين ، والطائر الاصفر الجميل . ثم هذا  
الشعور الحلو بالاتصال المباشر بجيبته وبالطبيعة كلها في لحظة ، وهذه الصلات الكبرى  
المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله في لحظة ، وانه ليصاننا بالطبيعة وأبنائها صلة  
الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة  
الرسول الامين بين المتحايين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قرينتا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع ، اما اسمها هي فهو  
« رانجانا » .. حتى الاسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديمة المديدة ! وكأنا هم  
جميعاً نفحات متناسقة في لحن عذب مناسب !

ويقول في مقطوعة اخرى :

« انتشرت فوق حقول الارز الخضر والصفير سحب الخريف يطاردها شمام  
الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل ان ترشف الريحق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي  
منها تظن ، والأوز في جزر النهر يوم في فرح لغير غاية .

« لاتدع احداً يذهب الى منزله هذا الصباح يا صاحي .

« لاتدع احداً يذهب الى عمله .

« دعونا تقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، ونهب الفضاء عدواً .

« ان الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا نتفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة » !

فهنا نجدنا كذلك اطفالاً مع سائر اطفال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي أتاحتها الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلاغية ، والفرح من الاعماق . . الفرحة . . ذلك الفرحة الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان . « فلا تدع احداً يذهب الى عمله ، ولا تدع احداً يذهب الى منزله ، فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وانما هو للفرح والفرحة في عرس الحياة . وليس من الضروري ان يصانها الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد الطبيعة . فطاعور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يمرض مشاهد الطبيعة كما يمرضها هنا ، وان وردت في مواضع لا تلون جوار المقطوعة ؛ ولكنه يتقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والمطاء ، وعودته من السوق راجحاً ، وترجيئه بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه مامعه للص حتى « لا يخيب ظنه » ؛ ووصوله للمنزل بيديه فارغتين ، واستقبالها له لدى الباب « كعصفورة وجلة » وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه . . .

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة الى شعور شامل غير محدود . ان هناك رصيماً مذخوراً . وانه لا خسارة فيما وهب ، فانما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحياة ، و « ان شيئاً كبيراً لا يزال باقياً معه » بعد ما ذهب وبعد ما سلب . فهناك شعور مناسب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك احساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب الجزئية ، في مسارب خفية ، الى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود . وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون ان يشغل أذهاننا بأدراكها ، وأنعم نفوسنا بالرضى والسماحة والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطلقاً المصباح ؟

« لقد سترته بمباني لأحميه من الريح . لهذا انطلقاً المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها الى صدري في لهفة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لأستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول ؛

« لماذا انقد وتر الناي ؟

« لقد حارت ان اوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقد وتر الناي ! »

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين ننتهي من استمراضها ؟ انه الشعور بالساحة المطلقة من الكل الى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان !

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فانصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة الى الفضاء الشاسع وراء الحدود . وليس حتماً ان تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسماحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . والاتصال الاكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك اليه كثيرة .

فها هو ذا الجمامة بن داود في « المهد القديم » ينظر الى الكون فلا يرى الا التكرار المسثم الميتس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل ما يكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره . ونخالفه او نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

« باطل الاباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تبعه الذي يتبعه تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يجيء . والارض قائمة الى الابد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع الى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب الى الجنوب ، وتدور الى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس ببلآن . الى المكان الذي جرت منه الانهار ، الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الانسان ان يخبر بالكل . العين لاتشبع من النظر ، والأذن لاتمتليء من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . ان وجد شيء يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر للأولين . والآخرون ايضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بدم . . . »



وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لانتيجة لها ولا جديد فيها .  
باطل الابطال . السكل باطل . وقبض الريح . وبطلنا على كونه الخاص يفشاه السأم  
واللال ، والياس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق التأمل  
والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة مئسة على  
صورة اخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الازل وصائرة الى ظلام الابد ،  
ولا شمع هناك او هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملأها الذهن ، بل شعوراً  
ينمر النفس ويعشى الوجدان !

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الاقدار  
بالتاس (١) ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع ان نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لانجد حاجة بمد الذي عرضنا . فالمهم ان  
يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، الى المحيط الشامل الكبير ، لا عن  
طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم ان يصنع ،  
ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية الى السكل الشامل من وراء الجزئيات .  
فاذا لم يستطع الشاعر الا أن يمنحنا سبحات قليلة في الكون ، أو لحظات قوية عميقة  
مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يجرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً  
كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبي والمري وابن الرومي من هذا الطراز .

\* \* \*

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من افراد كلمة قصيرة لها . . تلك  
هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ،  
الا اذا كان صادقاً . . ولكن أي صدق : لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق  
انما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني .

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة . فتأثره  
بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ،  
ولكنه يمرض هذه النماذج لوجودها في عالم الادب فلا ، والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن  
ينشئ أدباً عظيماً أوسع رقمة وأبعد أماداً وأرفع آفاقاً .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الاديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لادراك الصدق  
الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود:

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بمضا  
كعذارى أخفين في الماء بضا      ساجحات به وأبدن بضا

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والايقاع ، ولكنها مجتمعين يكشفان عن  
اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الاول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بمضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والفرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بمضا .  
فالشاعر اذن يرسم لنا مشهداً مثيراً لانفعال الحزن والاسى . مشهداً يظلمه الفناء المتوقع بين  
لحظة وأخرى . ونشعر أن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسه وهو يعاني هذه التجربة الشعورية .

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزاله فيقول:

كعذارى أخفين في الماء بضا      ساجحات به وأبدن بضا

فأي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى ، ينزلن الماء ساجحات، يخفين

في الماء بضا ويبدن بضا ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الاول ، يصور انفعالا شعورياً يفاير الانفعال الأول ، فأى  
الانفعاليين إذن هو الذي خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير انه لا هذا الانفعال ولا ذلك .  
انها هي صورة لفظية لا رصيدها من الشعور . فالتجربة الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من  
خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .

انظر اليه كزورق من فضة      قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون ، لانه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلمح وراءها أية  
رؤيا شعورية من منظر الهلال والسهاء والطبيعة . انها هو شكل جامد لا ايماء له ، ولا ظل في  
الحس ولا في الشعور .

\* \* \*

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال؛ هي أخص القيم الشعرية في العمل الادبي . ولكن التوفيم الكامل لا يكون الا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ، وهي التي تتبدى من خلالها تلك القيم الشعرية. وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

## القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالنجربة الشعرية في العمل الادبي الا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول اليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى الا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذه الصورة اليها من حقائق ومشاعر. ومن هنا قيمة التعبير في العمل الادبي .

ان الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها او تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية او المعنى المجرد. اما الحقيقة الشعرية فكل تغيير في الالفاظ او نظامها ، او في تنسيق العبارات وترتيبها ، او في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير الى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك ان وظيفة التعبير في الادب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية الالفاظ والبارات ، بل تضاف الى هذه الدلالة مؤثرات اخرى يكمل بها الاداء الفني ، وهي جزء اصيل من التعبير الادبي . هذه المؤثرات هي الابقاع الموسيقي للكلمات والبارات ، والصور والظلال التي يشعها الالفاظ وتشعها المبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقته تناول الموضوع والسير فيه ، اي الاسلوب الذي تمرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الادبي ، ولا تكمل دلالة كل منها الا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك ان نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الادبي ، على ان يكون مفهوماً ان كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الادبي ، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير. ويحسن كذلك ان ننبه الى الصور والظلال

والإيقاع ليست قيمياً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها ، ولكننا نسميها قيمياً تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الالفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟ لا بد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الانساني ، لنقف امام الانسان البدائي الذي لا يملك من اللغة الا رصيماً محدوداً ، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها الى شيء او حالة او حركة . ويحملها رصيماً كبيراً لا تحتمله الا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه ، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه افعى تلدغه فيجد للدغتها أنماً لفظياً هائلاً . انه يتلوى من الألم . ويصرخ صرخات مهمة ، وتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قلماته وملاحظه ؛ فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة او ألفاظ مفردة متقطعة بصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لا يجد العبارات الكاملة التي يصف بها ماشاهده من حركاته وما سمعه من أصواته . ولكنه ولا شك - وبعد التكرار - يدرك ما يعنيه . يدركه من تلويح وصرخاته وقلماته ، وقد يستطيع ان يتقل ما أدركه الى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك باعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الالفاظ التي سمعها منه او برمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظماً يقله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروي ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره ، ويتهيج ويطمئن . فاذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الاسارير حتى قبل ان يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الاولى . وقد يريد ان يدل الآخرين على التبسح ، فيشير اليه من بعيد ، وقد يمر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقلماته الدالة على طريقة الارتواء ، وعلى الراحة التي تمقب هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون ما يريد . . . وهكذا من عشرات التجارب ومئاتها وآلافها .

كم ياترى من المهود والمصور قدمر وانقضى ، قبل ان يهندي هذا الخلق الى ان

بصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؛ بل كم مر من العهود والمصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أولاً؟

لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والمصور .

والمهم أن نحس الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الالفاظ .

أغلب الظن ان شيئاً ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد او بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لانهندي نحن اليوم الى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن عوامل اخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الاولى . فكثير جداً من الالفاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها الى ان تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية الى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة الى دلالات اخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لا يني المبدأ الاول ، وهو ان جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظه .

وشيء آخر كذلك اخذ يضاف فيما بعد الى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل الى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع .

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الانسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد او التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب الى انواع ، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريبي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى الى هذه اللحظة — ان يجرد هذا المعنى من ملامساته — اي من مفرداته — او « ماصدقاته » ، بلغة المنطق ؟ حينما يذكر لفظه « جبل » ، تراه لا يقفز الى خياله صورة او أكثر لجبل معين شاهده او وصف له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي ادركها هناك — اي نوع من الادراك — وصور الاحاسيس التي اختلجت بها نفسه ، وصور الملامسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الاحاسيس ؟

من منا يستطيع ان يجرد اللفظ — اي لفظ — من هذه الملامسات والمشاعر التي صاحبت

في نفسه الخاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع ان يجرده من كثير جداً من هذه الملابس  
والمشاعر التي صاحبته على مدى الاجيال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس  
البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أما  
ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمه ،  
وقد لا يحسها الفرد اصلا . ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وانجحت ، مادام هذا اللفظ  
يستخدم ويعاش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي  
يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابس  
المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لاتحصى . كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ ،  
وهو جزء من دلالاته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند اطلاقه للمرة الاولى .  
حينما يستخدم المالم او الفيلسوف لفظاً من هذه الالفاظ يحاول ان يجرده من كل هذه  
الملابس الشعورية ليحتفظ له بدلالاته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ،  
فالعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقررأ لم يتغير . أما المعنى  
الشعوري فتغير لأنه كل يومما يكتسب ملابس شعورية جديدة تضاف الى رصيده هذا  
اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابس طالما أنها تخالج مشاعر الافراد والاجيال التي تستخدم هذا  
اللفظ « وتضيف الى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد الى فرد ، كما تختلف من جيل  
الى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة  
هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب .  
كما يفسح المجال لأنماط لاتحصى من الانفعالات والمشاعر كلها ذكر لفظ من الالفاظ ،  
فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرم تردحم بكل هذه الصور لأن  
احاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كاتي مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع

في اذهانهم صورة واحدة ، او عدة صور ، مقيّدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

\* \* \*

والآن ننظر . . كيف يستخدم الاديب الالفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .  
قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « اننا نفكر بالالفاظ ، اي ان الالفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس اليها نحن انفسنا ، لا بالقياس الى الآخرين وحدهم . اي انه لا وجود للفكرة في اذهاننا قبل ان نصوغها في ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطبة الى حد ما على الافكار . اي على المعاني الذهنية ، فهذه لا تتضح لنا ولا ندرکها الا حين نصوغها في لفظ معين . اما الاحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم انها توجد في حالة مبهمه يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل حال . توجد انفعالاً مبهماً لا قوام له ولا ضابط ، يحاول ان يتبلور ويخرج في صورة مدرکة محدودة . وقد نعبّر عنه بحركة — على طريقة آباءنا الاوائل — ولكن الاديب يميل في الغالب الي التعبير عنه بالالفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق بحيث يعمر احساس الاديب ويجعله في شبه نشوة ، او في نصف غيبوبة !

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك في اللحظات المتفردة الالهام . وعندئذ يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي ، اي ان اختيار الالفاظ وتنسيقها لا يتم بارادة كاملة الصحو ، انما تفقز الالفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار . وخرافة « شياطين الشعر » ربما تكون قد نشأت من وقوع مثل هذه الحال !

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجمه ، فيعجب لنفسه كيف واثته القدرة على صوغ هذه العبارات ! وقد يقف امام بعضها معجباً متمجباً كما لو كان يشهدها اول مرة . لأنه لم يتنبه لها كل التنبه في اول مرة !

ولا يفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة . بل في البحث حين

يرتفع الى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن ، وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن ، في بعض الاحيان .

ولنقف لحظة لنذكر كيف تم العمل الادبي في هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الالفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة ، أو في « ما وراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناسقاً مع الانفعال الشعوري بالنجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة ، إذ قلما تستطيع الالفاظ معها حفلت بالظلال والايقاع ان تستنفد الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الالفاظ ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الالهام .

ولكن هذه الحالات نادرة او قليلة في حياة الاديب على وجه الاجمال ، وهو في حالاته الغالبة - وبخاصة في غير الشعر - يستمتع بقسط اكبر من الوعي والامانة والاختيار ليطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقه الشعورية بالتعبير .

وظيفة الاديب حينئذ أن يهيئ الالفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع اكبر شحنتها من الصور والظلال والايقاع . وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد ان ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للالفاظ على هذا الاساس وحده ، وان يكن لا بد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون ما يريده . وأن يرد الى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق اول مرة ليصور حالة حية ، قبل ان يصير له معنى ذهني مجرد . فوصول اللفظ الى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً فحسب ، والاديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً . ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية اضيق من هذه وأدق لاستخدام الالفاظ ، فالملابس التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملابس شتى يصعب تحديدها . وفي اولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما يزيد من الآثار الادبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا اعمال البشر . وقد عرضت لهذه



الظاهرة في كتاب « التصوير الفني في القرآن » فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لاجابة كاملة — برسم صورة شاحسة — لاجرد المساعدة على اكمال معالم صورة — وهذه خطوة اخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الاولى ، وأقرب الى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذي يلقيه في الاذن ، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الاذن كلمة « اثأقلت » في قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم اذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثأقلت الى الارض ؟ » فيتصور الخيال ذلك الجسم المثأقل يرفعه الرافعون في جهد ، فيسقط من أيديهم في ثقل . ان في هذه الكلمة « طناً » على الاقل من الانتقال ! ولو أنك قلت: « ثأقلت » لطف الجرس، ولضاع الأثر المنشود، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم من ليضطئن » فترسم صورة التبطة في جرس العبارة كلها ، وفي جرس « ليضطئن » خاصة ، وان اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء الى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرأيتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعميت عليكم . أنزلموها وأنتم لها كارهون ؟ » فتحس أن كلمة « أنزلموها » تصور جو الاكراه بادماج كل هذه الضماير في النطق وشد بعضها الى بعض ، كما يدمج الكارهون مع مايكروهون ، ويشدون اليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبها بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » في الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ، وهم يصطرخون فيها : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل اليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث

من حناجر . مكثظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى اليك ظل الالهال لهذا الاضطراخ الذي لا يجد من يهتم به او يلبيه . ونلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه بصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجافي المنقطع « عتُلْ بعد ذلك زنيم »  
« فاذا سمعت » وما هو بمزحزحه من العذاب ان يعمر « صورت لك كلمة « بمزحزحه »  
— المقدمة في التعبير على الفاعل لابرآها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فكبكبوا فيها هم والفاوون » فكلمة « كبكبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تم بها .

« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظة تكاد تنخرق صمخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهواء شقاً حتى يصل الى الاذن صاخاً ملحاً . والطامة لفظة ذات دوي وطنين ، تخيل اليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« ضع هذه الالفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس » في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الاعجاز في اختيار الالفاظ لمواضعها ونهوض هذه الالفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس « إذ يفشيكم النعاس أمنة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف واين « أمنة منه » فالجو كله أمن ودعة وهدوء (١) .

« ونوع آخر من تصوير الالفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، اله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافاً — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون الا كذباً » فالمطوب هنا هو تفضيح ما قالوا من أن الله اتخذ ولدأ ،

---

(١) ومن هذا الوادي التمييز عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقاع عذب وظلال رضية .

وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر الفاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الاضمار والتكبير معنى الاستنكار والتكبير « كبرت كلمة » ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » . وانك لتحتاج في نطقها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليتين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاعك » على الميم الآخرة !

« وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع . ولكن لا يجرسه الذي يلقبه في الأذن بل يظله الذي يلقبه في الخيال . وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حيناً يوجه إليها انتباهه ، وحيناً يستدعي في خياله صورة مدلوها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذي آتينا آياتنا فانسلخ منها » فالظل الذي تلقبه كلمة « انسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لان الانسلاخ حركة حسية قوية . « ومثله « فأصبح في المدينة خائفاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الحذر المتلفت ( ولا ننقل هنا أنه خائف يترقب « في المدينة » موضع الأمن والاطمئنان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفرح في موطن الامان! ) . « وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثل « يوم يُدْعَوْنَ الى نار جهنم دعاء » فلفظ الدع يرسم مدلوله بجرسه وظله جميعاً . وما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الاحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير ارادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا « اع » وهو في جرسه أقرب ما يكون الى جرس « الدع » ! « ومثله « خذوه فاعتلوه الى سواء الجحيم » فالعتل جرس في الاذن وظل في الخيال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

« ونستطيع أن نضيف الى هذا الباب ألفاظاً مما ذكرنا هناك في الالفاظ الدالة بجرسها مثل « النعاس » و « التنفس » و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، وانفارقة في الواقع عسيرة ، لان الفوارق دقيقة لطيفة .

« انما تلتقي جميعاً عند تصوير الالفاظ المدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية . وهو ما ينبتنا خاصة في هذا المقام .

\* \* \*

والحديث عن « العبارة » في العمل الادبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لاداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والالفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة الا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الادبي — من مفردات الدلالات اللغوية الالفاظ . ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الالفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الايقاع الموسيقي الناشيء من مجموعة إيقاعات الالفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الالفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الادبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، انها ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للايضاح ، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لان لها وجوداً حقيقياً بالقياس الى العمل الادبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظاً ، وانما في صورة عبارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً — وهو الأغلب — لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويماد لها ، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء — وان لم يكن مفصلاً — في هذه المهمة .

فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الايقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فان تجويده لا يكون عيناً ولا نافذة . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الادب الحديث عندنا في زعتها التفكيرية ، وفي اغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرهما في هذه المقالة ، لأنها كانت تعاني رد فعل للاتجاه التعبيري البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السائقين لها ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً، ولكن هذه المقالة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجملها وحدة متكافئة الاجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة ، فميزة

التعبير الادبي هي الظلال التي يلحمها وراء المعاني ، والابقاع الذي يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يمر عنها ، ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الادبي من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفي بدلالاتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالاتها ، فلا بد أن نضم اليها عنصري الابقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الادبي . فاذا نظرنا اليها وحدها لم نجد الا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ، في نقد هذه الايات :

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالأركان من هو ماسح  
وشدت على حذب المطايا رحالنا      ولم ينظر الغادي الذي هو رائح  
أخذنا باطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح

فقد نثرها من عنده في هذه المبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الاركان ، وعالينا ابلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » .

وحكم عليها بانها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا ، فاذا أنت قنتته لم تجد هناك طائلاً » .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصنائع » ، فقال : « وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بمضنا بمضاً . . . . . جملنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية » وقال عنها : « وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الايات ، ثم الحكم على قيمة العمل الادبي فيها طريقة غير مأمونة ، لانها تخرج من الحساب ذلك التماسق التعبيري الخاص ، وذلك الابقاع الناشيء من التماسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا تبقى سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الادبي .

ونضرب على ذلك مثلاً آخر بيت البحري في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلم  
فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج نفس البحري من  
الاحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح ، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكاً من  
الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والفتوح والابتسام. فذاثرناه هكذا :  
« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم ، فان هذا النسق  
لا يفي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لانه يفقد التعبير جزءاً من ايقاعه الموسيقي  
الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر للربيع ، وتصوير الحالة التي  
كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع في حسه وتصوره .

فاذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا بيته على النحو التالي:  
« إن الدنيا لتبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم ! فاننا نكون  
قد قضينا القضاء الاخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الادبي ، لاننا قضينا على الصورة  
المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الايقاع الموسيقي أيضاً .

فالألفاظ التي يختارها الأديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ،  
وفي قيمة عمله الادبي ، لانها هما وحدهما اللذان ينتقلان إلينا كامل شموره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ،  
ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملي الآداب وتذوقها ؟

والجواب « ان نعم ، ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة  
اخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يتفون ان قسطاً كبيراً من الصور والظلال  
والأنسام الخفيفة في جو العمل الادبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كالأه المعنى العام ،  
وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والايقاع ، اذا استطاع  
المرجم ان يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منمنمة تكفي ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته  
الاصلية — وبعد ذلك كله لا بد ان يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لاحيلة لما فيه .

وكما ارتفع العمل الادبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وقد كثيراً من قيمته بالنقل .  
والذين كانوا يقولون : ان مقياس قيمة الادب ان استطاع نقله الى لغة اخرى دون ان

يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يبالغون ليثبتوا حججهم في ملاسة معينة (١) .

وإني لأنظر مثلاً في القرآن . . . أعلى قمة في التعبير الادبي في اللمة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بمض آياته الفنية الى لغة اخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صوره وظلاله وايقاعه . انه يفقد جماله الفني وان بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . اما نقل صوره وظلاله وايقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والايقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الادبية ، وفي تصوير الجو العام ، وهي نماذج من القرآن ايضاً تقرأ عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

١ — « والضحي ، والليل إذا سجي ، ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، وسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدرك يتيماً فأوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث .

« لقد اطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديمة والرضى الشامل والشجي الشفيف : « ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، وسوف يعطيك ربك فترضى ، » ثم « ألم يجدرك يتيماً فأوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، » ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجي تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة ، الزيق للفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوثيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الايقاع . فلما أراد إطاراً لهذا الحنان اللطيف ، ولهذا الرحمة الوديمة ، ولهذا الرضى الشامل ، ولهذا الشجي الشفيف ، جعل الاطار من الضحي الرائق ومن الليل الساجي ، أصفى آئين من آونة الليل والنهار ، وأشرف آئين تسري فيها التأملات ، وساقها في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجي ، لا الليل على اطلاقه بوحشته وظلامه ، الليل الساجي الذي يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجي الشفيف ، كجو اليتيم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلي ، ويعقبه الضحي الرائق مع

(١) المازني والمقاد في كتاب « الديوان » .

« ماردعك ربك وما قلى ، والآخره خير لك من الأولى . وسوف يطيك ربك ترضى ،  
فقلتم ألوان الصورة مع ألوان الاطار ، ويتم التناسق والانسجام .

٢ - « والآن استمع الى موسيقى اخرى وانظر الى اطار آخر ، لصورة تقاسبل  
هذه الصورة .

«والماديات ضجعا ، فالوريات قدحا ، فالغيرات صبجا ، فأثرن به قعما ، فوسطن به  
جمعا ، إن الانسان لربه لكتود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم  
إذا بئر ما في القبور ، وحصل ما في الصدور ، ان ربهم بهم يومئذ خبير . »

« ان في الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقة . وهي تناسب الجو الصاحب الممفر  
الذي تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . .  
فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاحب الممفر كذلك ، ثمرة الخيل ،  
الضابحة بأصواتها ، القادحة بجوافرها ، المبهرة مع الصباح ، المبهرة للغبار ، فكان الاطار  
من الصورة ، والصورة من الاطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

٣ - « هذا وذاك اطاران لكل منهما لون خاص ، او لوان متقاربان ، لأن للصورة  
بداخله لونا واحداً او لونين متقاربين . ولكن قد يكون للاطار أكثر من لون محدد ،  
لأن الصورة اتى بداخله كذلك ، كما في سورة الليل .

« والليل اذا يغشى ، والنهار اذا تجللى ، وما خلق الذكر والأثقى ، ان سمعكم لشتى ،  
فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب  
بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغني عنه ماله اذا تردى ، ان علينا للهدى ، وان لنا للآخرة  
والأولى ، فأندرتكم ناراً تلتظى ، لا يصلها الا الأشقى ، الذي كذب وتولى ، وسيجنبها  
الاتقى ، الذي يؤتي ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، الا ابتغاء وجه ربه الاعلى ،  
ولسوف يرضى . »

« فهنا صورة فيها الاسود والايض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى ،  
وفيها من يسر لليسرى ومن يسر للعسرى ، وفيها الاشقى الذي يصلى البار الكبرى ،  
والاتقى الذي سوف يرضى . »

« وفي الاطار كذلك الاسود والايض . فيه الليل اذا يغشى - في هذه المرة - لا



« الليل اذا سجي » . ويليه النهار اذا تجلى ، المقابل تماماً لليل اذا يثشى. وهنا الذكر والانثى المتقابلان في النوع والحلقة . . فذلك اطار مناسب للصورة التي يضمها .  
 « أما الموسيقى المصاحبة فهي أحسن وأعلى من موسيقى « والضحي والليل اذا سجي » ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرود والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .  
 « وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والابقاع في رسم الجو واكتمال التعبير » .

\* \* \*

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » وهي أقرب الخصائص التعبيرية الى الخصائص الشعورية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية اخرى ، وطابع الاديب الاسلوبي ، ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعورية ، فهي اقرب الى ان تكون سمسة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها الا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الادب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتها ( ومبدأي تفصيل هذا الاجمال في فصل آخر عن فنون العمل الادبي) .  
 فنكتفي هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الادب على وجه العموم (١) .

« من طبيعة الحس ان يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالاً مباشراً ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية او قانوناً علمياً، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل اليها في موضوع واحد او عدة موضوعات مذهباً او نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل اليها » .

« والادب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والماني الكلية. وان كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا يقف عندها كما يصنع الادب ، بل ليصل منها الى القانون العام في النهاية .

(١) بتصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » للمؤلف .

فالتجربة في العلم وسيلة الى غاية اكبر منها ، اما التجربة في الادب فهي نفسها مادته الأصيل . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها الى القانون ، يعنى الادب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الأدبي الاصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة الى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، الا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز الالامع . أما التجارب في الادب فتبقى أبداً محتفظة بمجدها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت او استعيد وصفها لأنها مادة حية ، مؤثرة على الدوام . ومهمة الادب الأساسية ان يمرض التجارب الانسانية – وهي غير التجارب العلمية طبعاً – وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من عاها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبها الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس – على قدر ماتسمح به طبيعة كل فن من فنونه – كان ذلك أدعى الى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستئثار المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الادبي – في هذه الحالة – لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينمزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، ويتفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فاذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة او شريك لصاحبها على الاقل .

فأما اذا ألقى بالحقيقة الاخيرة التي انتهى اليها من تجربته ، او بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فان الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي اسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، او يتلقى الحركة الاخيرة وحدها – وهي بالغة مابلغت من الحرارة – سريعة المرور ، لاتلث اثثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الادبي الى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الادبية – وأقول بعضاً – لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشموها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . . كل اواثك ذو اثر في تقويمها وتقديرها كما اسلفنا . وان تكن هذه الخصائص الشعورية متأثر في ظهورها تأثراً محسوساً بطريقة التناول وبالتعبير ذاته كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص – كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخطابة –

فالتفصيلات ، وتصور الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الاحاسيس النفسية ،  
والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً بأول . . هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكلي  
بالاثر الادبي فيها — دون إغفال للقيم الاخرى — وكلما كان الشعر اقرب الى طريقة القصة  
في سرد الانفعالات والاحاسيس المتتابعة في اثناء التجربة ، وتصور جزئيات الشعورات  
والتصورات المصاحبة لها في حدود مايناسبه — وهو غير مايناسب القصة التي تتسع لأطول  
مما تتسع له القصيدة — كان اسرع الى اثارة الوجدانات الماثلة في شعور الآخريين « وأنجح في  
أداء مهمته ، وأقرب الى طبيعة الادب منه الى طبيعة العلم او طبيعة الفلسفة !

ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكني أريد بالضبط ان  
يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الاحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم  
الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر ان يكون هو قصة الاحاسيس والانفعالات  
في التجربة الشعورية التي يعبر عنها .

وأحسبنا قد وصلنا الى الموضوع الذي يعني فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الايرلندي « وليام هنري دانيز » يصف تجربة شعورية في رحلة  
على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الابواب (١) .

« يوم كنت في بلتي مور ، جاءني انسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمائماته نمجة وسنجر مع المديوم الثلاثاء .

« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبحرت معنا — وسنحمل هذه الغنم الى جلاسجو

من بلتي مور .

« طويت يدي على النقد ، وأبحرت مع النقاد » وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الاغوار .

« وواقضت الليلة الاولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

« ثم تعالى الغناء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تلتقاه أنوفها نفحة

من قيبك المروج الفيح .

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » لامقاد هي والقطعة التالية .

« وبانت - يالها من مسكينات - تستروح الهواء .

« وبانت تصيح صياحها الهاتف بالمرج الخضز ، المهيب بالمرعى البعيد .

« وتلك ليلة لم أنمها . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمفرتي

أن أصحب الغنم في البحار ، .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ،  
صحبتنا فيها الشاعر منذ اللحظة الاولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الاولى تمر  
عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . واذا الثانية ، حين يتعالى نغاء الاغنام ، وينفذ الى روحه  
الانسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه الاغنام - ويالها من مسكينات - التي  
« تصيح صياحها الهاتف بالمرج الخضز ، والمهيب بالمرعى البعيد ، وهنا ينقلنا معه نقلاً الى  
صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الاغنام المسكينة غريبة في غير  
موطنها الذي تحن له ، غريبة عن المراعي البعيدة ، والمرج الخضز ، في ذلك الخضم الثاني ،  
تنقلها يد الانسان لتجارة او للذبح ، دون ان يحس مايتسلج في « نفوسها » من شعور  
الاعتراب المرير ، ومن شعور الالهفة على الموطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر « فأقسم لا خمسون شلناً ولا خمسون ألفاً بعد  
هذه الليلة بمفرتي ان اصحب الغنم في البحار ، فنشاركه صراخه كأننا كنا معه في لجة البحر  
مع نفاحه المفتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه اشركنا معه في خطاه ،  
فمشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الاصيل ، الذي يجمل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة . وهو في  
الشعر والقصة والاقصوصة والخطاطرة بخاصة ، أفضل طرائق المرض - في اعتقادي -  
وأكثرها اشعاعاً وإيجاء .

واسوء الحظ ان نرى الادب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً الى هذا بطبيعة  
ظروفه التاريخية . فهو ابدأ ميال الى البلورة والتركيز . لا يسلك طريق المشاهد والجزئيات  
في عرض التجارب الشعورية الا نادراً . همه الاكبر ان يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في  
حكمة او قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلنات القليلة التي سلك فيها الطريقة  
الاولى قد جاء بأبداع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء ان يمدل المجددون في الادب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين الفائل والقارئ عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبت على العناية بالطريقة ، كما غلبت طريقة الاداء العربية التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل .

وفي الامثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل ، والامثلة التي سقناها في هذا الفصل ماينير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض والاداء . وهي ذات اثر قوي في التأثير والايحاء .

وأضيف الى تلك الامثلة نموذجاً للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الاخير : « قرارة الموجه » وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يتلون فجراً جديداً للشعر العربي ، قد لا تفر كل اتجاهاته ، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة ، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة . وهذه المقطوعة التي بما ندعو اليه في طريقة الأداء ، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة . وهي بعنوان « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي  
وأنا وحدي والنجم بعيد في الافق  
يخدعني امل في فجر لم ينبثق  
وصباية دمع باردة لم تحترق

\* \* \*

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء  
وسألت الليل فبؤت ببضمة أصداء  
أصداء مفرقة في سورة إغماء  
جاءت ترحف من أغوار الماضي النائي

\* \* \*

دربي حاولت سدى ان ارفع استاره  
تصخب في عتمته اشباح ثرثاره  
أنكرت الدرب كأن لم اعرف احجاره

يوماً بالأمس ولم أستكشف أسرارهِ

\* \* \*

ارجع ، اواه ألا تسمع صوتي الموهون ؟  
لن ابقى وحدي في هذا الدرب المجنون  
هذا الافق المستغلق حيث النجم عيون  
حيث الاشجار هياكل افكار وظنون

\* \* \*

تردد فيه اصوات تنذر جي  
اصوات غادرة تنبئ ملء الرب  
صدقني وارجع اخشى ان تجرح قلبي  
صدقني . اني اسممها تلاً دربي

\* \* \*

في المبر سملاة ترمق طيفي بفتور  
ووراء المفترق المشعب بعض قبور  
خذ بيدي ولنترك هذا الافق المهجور  
لاتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تمسها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزاً رمزاً  
فمشناها معها . . وهي مقطوعة تشير الى الطريق الموحى في الأداء .

## فنون العمل الأدبي

الى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الادبي » ، كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا الا اجمالاً للقول ، وتحديدأ للحقائق الاساسية في الموضوع . فأما حين تتجاوز هذا الاجمال فاننا نجد العمل الادبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فهنالك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والتراجم ، والخاطرة ، والمقالة والبحث . . . الخ ، واذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية الألفاظ والعبارات ، والايقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . اذا كانت هذه هي عناصر التعبير الادبي عامة ، فانها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الادبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الادبية المختلفة .

وكل تمييز عن تجربة شعرية في صورة موحية هو عمل ادبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الادب تحديداً كاملاً . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها الى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من اليسور ان يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الامكان .

ذلك ان الحديث العام عن الادب لا يمطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، ما لم يتوزع الحديث الى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي الا اذا عدلت وفصلت على قدر كل حالة . ولسنا نميل الى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الادبي ، بل نحن أميل الى ان نامل كل فن ادبي بما يناسبه من الاحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته.

## الشعر

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

الأشياء تقضي أن يتأخر مولد النثر الفني عن مولد الشعر، لأن الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفصالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالفناء. والرقص والفناء لا بد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعها الشعر وصاحبها قبل أن تنهياً مداركها لصياغة النثر الذي يتدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة أكبر. وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها: المأساة والمهابة في قالب شعري فترة من الوقت، قبل أن يتمياً ظهور التمثيلية نثراً بزمان ليس بالقصير، وقبل أن يتمياً ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال. فإذا قصرنا المجال على الأدب العربي توفا أن يكون الشعر قد سبق النثر الفني، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة، بينما كان النثر الفني في خطواته يجبو.

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب، ولسبب آخر: ذلك هو أن التعريف الذي اخترناه للعمل الأدبي يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة في أجماله وفي تفصيله، بينما تصعب بعض عناصره أو تنزوي في بعض فنون العمل الأدبي الأخرى.

والشعر في الأدب العربي متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقي المقسم، وبحكم القافية. ولا يخلو النثر الفني من الإيقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق أحياناً - كالمثلة التي مرت في الفصل السابق - ولكنه إيقاع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم. وكذلك لا يخلو النثر الفني من القافية المتحدة أو المتقاربة في بعض فنونه كالسجع والازدواج، ولكنها تختفي في فنونه الأخرى الطليقة.

وللشعر في الآداب الأوروبية تمييزه من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك، وإن تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان في كل أنواعه ببرزها في الشعر العربي، إلا أنها خاصتان بارزتان على كل حال. ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر. فهناك ما هو أعمق. هناك الروح الشعرية، التي قد توجد أحياناً في بعض فنون النثر أيضاً، فتكاد تجعله شعراً. فما هي هذه الروح الشعرية؟

ليس في كل لحظة يجد الإنسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر، ولا في كل حالة يحس الدافع إليه. هناك تجارب شعورية معينة تثير انفصالات شعورية خاصة، لا يستنفدها إلا التعبير الشعري. وقد لا يكون صاحبها من القادرين على النظم فبمجرد نثره، ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبري.

فما هي هذه التجارب؟



هي التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية ، واتي ترتفع فيها درجة الانفعال - أياً كان نوعه - حتى تصل الى درجة التوهج والاشراق او قريباً منها . وكلما كانت درجة الانفعال اقوى جاء التعبير اجود بالقياس الى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن مايتضمنه من ايقاع قوي منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونه لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة . وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الانسان الهادي المالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يمر عن انفسه بالافاظ ، ثم لايجد في الالفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريه او يبسطها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويحتلج ... فاذا افرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الايقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الالفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنهما تمت بسبب الى الرقص والغناء وسياقي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لا يكون الايقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للايقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . اما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المساحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة من التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته مـمـاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الاحساس بما هو ارفع او اقوى على العموم من الحياة المادية ، أياً كان لون هذا الاحساس ، روحياً او حسياً . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانع عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على مايستطيع التعبير الثري ان يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غالى بعض الكتاب - انما هو تعبير عن اللحظات الاقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر امام الطبيعة الجميلة

المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الاسباب ، وقد يفق امام دودة حقيرة ، او حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفل . فتكون التجربة الاولى بعبء عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافظة على التعبير، وهذا البيان ضروري هنا لايضاح ما يزيد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله. سواء كان شعراً غنائياً كما في الادب العربي القديم ، او شعر ملاحم وتمثيلات كما في الادب الاغريقي والاوروبي ، وبمض الادب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بمضهم في القديم والحديث ان يحمله على غير طبيعته ، فيضمنه الافكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث المادية التي لا يرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية.. أخفق كل الاخفاق ، وبدا عارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعال ، ولا يوحى برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين .

على أنه اذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في أيام طفولته ، فان هذا المبرر قد زال ، وآن للشعر ان يرتد غناءً بحتاً يعبر عن لحظات الانفعال الاقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الاولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحمل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول ان تعبر عن مشكلات الحياة المادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . اما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لأنها تحاول دائماً ان تعبر عن مواقف بطولية غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطود خارقة . ولكن يبدو ان جو الحياة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجيء .

ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح ان تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات الى درجة التوهج والاشراق او الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء . .

ولسائل أن يسأل : أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟  
واست أتردد في الاجابة . إن هذا الفكر لا يجوز ان يدخل هذا العالم الا مقنماً غير  
سافر ، ملفماً بالشاعر والتصورات والظلال ، ذائباً في وهج الحس والانفعال . او موسى  
بالسبعات والسرقات ! ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الانسانية لاتزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرها يزخر  
بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدي بالغريزة والالهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك  
لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتنطلق رفاة مشرقة ، او دافقة  
متوهجة ، او سارية هائمة او نشوانه حاملة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لاتجد الا  
التعبير الشعري ، يتسق بإيقاعه القوي وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

\* \* \*

وقد تحدثت في فصل « القيم الشعورية في العمل الادبي » عن حد « الاديب الكبير »  
وهو بمينه حد « الشاعر الكبير » . والامثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتباسه في  
حيز محدود .

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، بينما  
هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير  
النادر . على نحو ماثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة  
لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الأزلية ، أو بالحياة الانسانية خاصة  
والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الممتاز . على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري .  
والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا  
تنفذ وراءه الى احساس بالحياة شامل ، ولا الى نظرة كونية كبيرة ، هو شاعر محدود ،  
كما نجد في بشارة وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم  
في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير واخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه  
الطبقة على مدى المصور .

\* \* \*

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه واستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاته المحدودة ، فتري أوسمها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكراً من حب من أحبت بكرا  
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعنين خمرا  
وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا  
وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا  
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهباً وتبرا

وكأعب قالت لأتراها يا قوم ما أعجب هذا الضرير!  
هل يمشق الانسان مالا يرى ؟ فقلت - والدمع بعيني غزير  
إن كان عيني لا ترى وجهها فانها قد صورت في الضمير

ذكرت بها عيشاً فقلت لصاحبي كأن لم يكن ما كان حين يزول  
وما حاجتي لو مساعد الدهر باني كما بابا عليها لؤلؤ وشكول  
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا وأن بقائي - ان حيتت - قليل  
ففس خائفاً للموت أو غير خائف على كل نفس للحمام دليل  
خليلك ما قدمت من عمل التقى وليس لأيام المنون خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! انما هو ركن ضيق قريب آماد الشعور والأحاسيس ، فيه صدق في عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس الحسية القريبة الابداد . وان جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أبانواس على ماله من ابداع في في بعض التصورات وصدق في في التعبير عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في حالته حين يستغرقه حسه وملاذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأملته ديك الصباح صباحا  
أوفى على شرف الجدار بسدفة غرداً يصفق بالجنح جناحا

بأدر صبوحك بالصبح ولا تكفن كسوفين غدوا عليك شحاحا

\* \* \*

وخدين لذات مغل صاحب  
نهبته والليل ملتبس به  
قال ابني المصباح . قلت له : انشد  
فسكنت منها في الزجاجه شربة  
يقتات منه فكاهة ومزاحا  
وأزحت عنه نقابه فلزاحا  
حسي وحسبك ضوؤها مصباحا  
كانت له حتى الصبح صباحا

\* \* \*

عمرت يكاتمك الزمان حديثها  
فأشاع من أسرارها مستودعا  
فأنتك في صور تداخلها البلى  
فكأنها والكأس ساطعة بها  
حتى اذا بلغ السامة باحا  
لولا انلامه لم يكن ليباحا  
فأزالهن وأثبت الاشباحا  
صبح تقارب أمره فانصاحا

\* \* \*

قل لمن يبكي على رسم درس  
تصف الربع ومن كان به  
أترك الربع وسلمى جانباً  
بنت دهر هجرت في دننّها  
كدم الجوف اذا ما ذاقها  
فاشرب الخمر اذا باكرتها  
واترك البحر لمن يركبه  
واقفاً ، ماضر لو كان جلس !  
مثل سلمى وليبنى وخنس  
واصطبح كرخية مثل القبس  
ورمت كل قذاة ودنس  
شارب قطب منها وعبس  
مع ندامك بلهو بفلس  
قبح السابح فيه وتعس

\* \* \*

لدوا للهوت وابنوا للخراب  
لمن نبني ونحن الى تراب  
ألا ياموت لم أر منك بدا  
كأنك قد هجمت على حياتي  
فكلهم يصير الى ذهب  
نعود كما خلقنا من تراب ؟  
فموت فما تكف وما تحابي  
وكا هجم المشيب على الشباب  
وإنك يا زمان لذو صروف  
وإنك يا زمان لذو انقلاب

وهذا الخلق منك على وفاز وأرجلهم جميعاً في الركاب  
 هذا او ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي ربيعة  
 وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يحيى فيه أحياناً بالمعجب الفريد .  
 هذا عمر يقول مثلاً :

أطوي الضمير على حرارته	وأروم وصل الحب في ستر
وأبيت أرعى النجم مرتقباً	مجري السماء ومسقط النسر
كم قد مضى إذ لم ألاقكم	من ليلة تحصى ومن شهر
ومحدث قد بات بؤنسي	رخص البنان مهفف الخصر
متضمخ بالمسك يشمرني	أعطاف أجيد واضح السحر
وبذيقني منه على وجل	عذباً كطعم سلاقة الخمر
في ليلة كانت مباركة	ظلت عليّ كلية القدر
حتى إذا ما الصبح آذنا	وهدت سواطع من سنا الفجر
جملت تحدر ماء مقلتها	وتقول مالي عنك من صبر
بمحلة أنف يكلفها	قوم أرى فيهم ذوي غمر
وغير الصدور إذا وكنتم لهم	نظروا إليّ بأعين خزر

أو يقول :

ليت هنداً أنجزتنا ما تمد	وشفت أنفسنا مما تجرد
واستبدت مرة واحدة	إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها	ذات يوم وتمرت تبترد
أكما يعمتني تبصرني	عمر كن الله أم لا يقتصد؟
فتضاحكن وقد قلن لها	حسن في كل عين من تود
حسد حملنه من أجلها	وقديماً كان في الناس الحسد !

أو يقول :

أفد أرسلت جارتي	وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة	لزينب : فولي عمرك

فان داويت ذا سقم      فأخزى الله من كفرك !  
 فهزت رأسها عجباً      وقالت من بذا أمرك ؟  
 أهذا سحر ك النساء      ن قد خبرني خبرك  
 وقلن : اذا قضى وطرا      وأدرك حاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقاً في التعبير عن طبيعة فنية خاصة . ونجد عذوبة وطلاقة  
 وطلاقة . ولكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم !

وكذلك حين نذهب الى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتني مرة      ليالي نحن بذوي جوهر  
 وإذا أنا أغيد غصن الشباب      أجر الرداء مع المنزر  
 وإذ لمتي كجنح الغراب      ترجل بالمسك والضب  
 ففتر ذلك ما تاملين      تغير ذا الزمن المنكر  
 وأنت كلؤلؤة المرزبان      بماء شبابك لم تصري  
 قريبان مريمنا واحد      فاني كبرت ولم تكبري ؛

أو يقول :

أرى كل معشوقين غيري وغيرها      يلذان في الدنيا ويغبتان  
 وأمشي وتمشي في البلاد كأننا      أسيران للأعداء مرتهان  
 أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها      لي الويل مما يكتب الملكان  
 ضمنت لها ألا أهم بغيرها      وقد وثقت مني بغير ضمان

\* \* \*

وما صاديات حمن يوماً وليلة      على الماء يخشين المصى حواني  
 لواغب لا يصدرن عنه لوجهة      ولا هن من برد الحياض دوان  
 يرين حجاب الماء والموت دونه      فهن لأصوات السقاء رواني  
 بأكثر مني غلة وصبابة      إليك . ولكن العدو عدائي

أو يقول :

إلى الله أشكوما ألاق من الهوى      ومن حرق تضادني وزفيري

ومن كرب للحب في باطن الحشا وليل طويل الحزن غير قصير

فنجد هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد في حيز محدود نسمع لحناً واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لانسمع إلا لحناً واحداً كذلك . ولكنه هنالك لحن الانسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن الالهة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول .

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لا تزال في عالم الشعر . ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور ، ولكنه ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !  
فنجده مثلاً يقول :

وما خالط الصفو فيها كدر	وعى الله ليلة وصل خلت
وما قصرت مع ذاك القصر	أتت بنته ومضت سرعة
ولا موعد بيننا ينتظر	بغير احتفال ولا كلفة
سروراً بنيل المنى والوطر	فقلت وقد كاد قلبي يطير
ويا عين تدرين من قد حضر	أيا قلب تعرف من قد أتاك
فقد بات في الأرض عندي قر	ويا قر الأفق عد راجعاً
وبالله بالله قف يا سحر	وباليتي هكذا هكذا
وطال المديث وطاب السمر	فكانت كما نشتهي ليلة

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياخته — كما نجد فيما بعد — فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

ترحل قبل البين لاشك من صدا	هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً
ويا مفرداً في الحسن غادرتي فرداً	أيا فتنة في صورة الانس صورت
أضاع الألام التاج والكحل والمقدا	جيين وألحاظ وجيد ، لأجلها
فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا	وكم سئل السواك عن ذلك المي

وهناك لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا الى مجرد الأوزان والقوافي !



ومن هذا الاستعراض السريع نتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجانه على وجه التقريب علواً وسفلاً الى هذا النظم المجرد الأخير .

\* \* \*

ولقد أتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . او بتعبير أدق يرتفع فيها الى قته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة      إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟  
وأنتم فاهماً كي تزول حرارتي      فيشتد ما ألقى من الهيات  
وما كان مقدار الذي بي من جوى      ليشفيه مارتشف الشفتان  
كأن فؤادي ليس يشفي غليله      سوى أن يرى الروحين تمتزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال ، يطله في البيت الثاني ذلك التعليل بكي ، وما يوحيه من جفاف ! فوق ما يعطل الايقاع المتمشى في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موج بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيقت محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ، بالقياس الى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ربيع الصبا :

هبت سحيراً فناجى العنصن صاحبه      موسوساً وتنادى الطير إعلانا  
وورق تغني على خضر مهدلة      تسمو بها وتشم الأرض أحياناً  
تخال طائرها نشوان من طرب      والعنصن من هزه عطفيه نشواناً

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة العنصن لصاحبه موسوساً ، وفي تنادى الطير معلنة ، وفي ذلك الحقل البهيج الراقص التمل من الورق المغنية على الخضر المهذلة ، وكأنها هي تداعب الورق وتورججها ، فتسمو بها وتشم الأرض أحياناً ؛ وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج العنصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

المتراثية تملأ مساحة العرض الفسيحة . والايقاع الموسيقي هنا أجرد وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها (١) : « هبت مسحيراً ، ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية مسحورة او عروساً من عرائس الغاب هبت في السحر - « وسحيراً » أجمل وأرق لإيجاء - فبهتت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى . « فناجى الغصن صاحبه موسوساً ، كرفاق الصبي ولدات الشباب . ولللفظ « ناجي » صورة خيالية وظل نفسي ، تكلمها صورة « موسوساً » على ما في الوصف هنا من صدق حسي أيضاً ، فوسوسة الاغصان والاوراق وقت هبوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ما تلقيه من ظلال خيالية . وحركة الارجحة للورق على الاغصان وصورتها وإبقاعها مصحوبة بإبقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان و « خضر مهدلة » وما فيها من إيجاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق في هذه النشوة الراقصة . و « طارها » هذه الاضافة وما توحى من تواد وتواصل وألفة . . وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيال ويوحى بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعاً . وأحب ان اقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذي حدد منزلة القطعتين . وليس لأن أولادهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية . ولإزالة هذا اللبس نناقش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية ، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقاً لأنها تصور موقفاً إنسانياً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الاسفار :

أذاقتي الاسفار ما كرهه الغنى	إليّ وأغراني برفض المطالب
فأصبحت في الاثراء ازهد زاهد	وإن كنت في الاثراء ارغب راعب
حريصاً جباناً أشتهي ثم أنتهي	بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فانه	فقير اتاه الفقر من كل جانب
تنازعني رغب ورهب كلاهما	قوي ، وأعياني اطلاع المنغائب
فقدمت رجلاً رغبة في رغبة	وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والايقاع ليست قيا تعبيرية بجملة .

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب  
ألا من يريني غابتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناها في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : احساسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الاتراء والخوف الشديد من السفر . حرصه وجبنه . اشتهاؤه . وانتهاؤه . وقفته بلحظ جناب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغبة والرهب اياه. ولفظ « تنازعي » وصورته الخيالية مجذوباً من هنا ومن هناك ، مشدوداً من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة . ولفظه « رغبة » وما فيها من انسياب يعمقها في النفس - ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو - الى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله - على قيمة الفنية - ينتهي بنا الى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظة واحدة الى ان يقول :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب  
ألا من يريني غابتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

الى ان يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقرة الى مجال آخر فسيح، مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرقب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي « الانسان » امام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الانسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيام في هذا المجال - على اختلاف في التصوير والاحساس - وليس المهم أن يقول لنا : ان المعرفة الانسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة انسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها الى السماء والقضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي الى طبقة « طاغور » وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات ، وهنا تتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

\* \* \*

ثم نخلص أخيراً الى ضرب من الشعر جاء الى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب الى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ؛ ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والانسانية ، ولا تملك أن تلقي به الى البحر ، لان القاءه خسارة على الفكر البشرى . ولكنك لا تجده من الحرارة ولا الايقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

انما تنجح المقالة في المرء إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيد خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الانسان ما يصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ الى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خاتي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ ان الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات ، بلا انفعال شعوري ، لانها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فكانها هناك في فصل النثر بلا جدال !

وايست المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري ، فتصدر حرارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانياً

وقوله :

لمن تطلب الدنيا اذا لم ترد بها سرور محب أو اساءة مجرم  
 فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمح فيها الانفعال العاطفي ، تلمحه في البيت الاول في  
 ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء . « ذل من يغبط الذليل بيمش » وتلمحه في البيت  
 الثاني في ذلك الأسى المرير الهادىء ، الذي يمثله كذلك ايقاع البيت واطراده وامتداده .  
 وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقريع والاعتراض .  
 فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .  
 ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا  
 ويقول :

سألتموني فأعيتني اجابتيكم من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا  
 ويقول :

والناس في تيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر  
 وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد  
 عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديماً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها انساناً يشعر  
 لا عقلاً يتفكر ، ولا نثنى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من اثر في جفاف الشعور .  
 فاذا نحن سرنا مع المعري نفسه الى قوله :

صاح هذي قبورنا تملأ الرب فأين القبور من عهد عاد ؟  
 خفف الوطاء ما أظن أديم الأ رض إلا من هذه الاجساد  
 رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تراحم الاضداد

فاننا نقف خشعاً امام شعور انساني عميق ، وامام تعبير تصويري موح ، يزحم المشهد  
 بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ، ويرتفع الى الطراز الاول من الشعر  
 الانساني بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتني ان أنبه خاصة الى الايقاع الموسيقي في  
 كل بيت . ومع ان الايات كلها من وزن واحد الا أنها تختلف ايقاعاً ، لأن الوزن وحده  
 لا يحدد لون الايقاع . فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقى داخلية ،

ناشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها ، لا من حركة هذه الحروف التي يتم بها الوزن العروضي .

في البيت الاول رنة اعلان وإشارة الى مجال فسيح .

« صاح هذي قبورنا تملأ الربح » .

ولعل هذه المدات الثلاث المتوالية في « صاح » « هذي » « قبورنا » دخلاً في ذلك الابقاع الموسيقي الخاص .

فاذا وصلنا الى البيت الثاني أحسنا ايقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو في حذر وخشية :

خفف الوطاء ماأظن أديم الا رض الا من هذه الاجساد

ويختلف الابقاع في البيت الثالث فتتعلق هذه الخطوات الحذرة ، ويتعلق الابقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الاضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة الحارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب . وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذي يعم في الفكرة المجردة احياناً ، حتى يبدو عارياً من اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفي ديوان الزهاوي وشكري والمعاد - على ما لهم من شعر احياناً - كثير من ذلك الطراز ، اولى به ان ينقل الى كتبهم النثرية في البحوث والتعليقات .

\* \* \*

ولا بد قبل ان نختم فصل الشعر ان نقول فيسه كلمة مستقلة عن « اللفظ » . ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة الى ما سبق في فصول الكتاب. لقد آن ان نرد الى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى ان « المعاني ملتاة على قارعة الطريق » وأن المزية كلها للمباراة ، حيث يتابمه أبو هلال فيرى ان « ليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والمجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم » ولا على طريقة « المدرسة النمبرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي؛ حيث يكن

وراء التزييق في العبارة كثير من التزوير في الشعور - على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا يزيد ان زد الى اللفظ اعتباره على اساس انه كل شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية ان القيم الشعورية لها مكانها الاصيل في تقويم العمل الادبي ، وان كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

انما يزيد ان زد الى اللفظ اعتباره على طريقة اخرى ، وعلى أساس آخر . ان اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة الى ادراك القيم الشعورية في العمل الادبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب ليعقل الينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين الا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي بصورها ، وعندئذ فقط يستنفد على قدر الامكان - تلك الطاقة الشعورية ويوحها الى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الادبية الى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا ان اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بمدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالاته اللغوية ودلالته الايقاعية ودلالته التصويرية . ونقص أي من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تمبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتهدى لتصويرها ، وينقص من قوة الايحاء الى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فإن تقصير اللفظ في تصويرها يجلب جزءاً من قيمتها ، ويمنع الايحاء . ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الادبي وعلى صاحبه كذلك ! من هنا كان لللفظ قيمته وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

ولم يخطيء بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبى والمري حكيان والشاعر البحترى » ، أو وهم يضيقون بأبي تمام وتعقيداته اللفظية والمنوية .

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير ما فهم ، ويريدون وظيفته على غير ما زيد ؛ ولكننا نقول : ان ايقاع البحترى وصوره وظلاله المشعة هي نموذج بارع في الشعر العربي للأداء الشعري الموحى . ولو كان البحترى في طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أي لو كان من طراز المتنبى او ابن الرومي لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومي -

على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي - يموقه تمييزه النثري المفصل المملل في أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق في التعبير على نحو أبياته في ربيع الصبا، وأبياته في كراهة الأسفار يبلغ قمة رفعة بالقياس الى الشعر العربي كله .

والمتنبى حين يخلص من برودة التأمل الفكري، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظي يصل الى قمة فنية شاذة بالقياس الى الشعر العربي كله كذلك . وحين تخلص لأبي تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري في أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ او جزائته، ولا قوة الايقاع او حلاوته . انما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية، وطبيعة الاشماع الايقاعي والتصويري للفظ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومي في ربيع الصبا، وأبيات المعري في قصيدة الرثاء الدالية، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الامثلة زيادة على كل ما قدمنا .

يقول البحترى في عيد النوروز في الربيع :

أتاك الربيع الطلق يَحْتال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النوروز في غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثاً كان قبل مكتما
فمن شجر رد الربيع لباسه	عليه كما نثرت وشياً منمنا
ورق نسيم الريح حتى حسبته	يجيء بأنفاس الاحبة نغمها

وقد تحدثنا عن ايجاء البيت الأزل وإيقاعه فيما مضى . فلتتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التي تشعها الالفاظ والعبارات ينشر جو الربيع - كما هو في نفس الشاعر - فالجو كله جو يقظة بادئة وتمبير عن مكثون في الضمير. فالربيع « كاد أن يتكلما » والنوروز « نبه » في « غسق الدجى » « أوائل ورد كن بالأمس نوّما » و « برد الندى » « يفتقها » و « كأنه » « يبث » « حديثاً » « كان قبل مكتما » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نثرت « وشياً منمنا » والوشي المنمّن أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه و « نسيم » الريح « رق » حتى ايجسه يجيء بأنفاس الأحبة « نغمها » .



كل ظل للفظ ، وكل ايقاع ، هو ظل اليقظة البادئة وايقاع الحركة المتفتحة . وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد ان يتكلم وهو ينبه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول : « كن نوماً ، لا » كانت نائمة ، لأن فون النسوة والجميع يوحى بأنهن عرائس ومسيّ يبنهن الحبيب الزائر في غسق الدجى . ويستمر الجو فنرى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء العرائس ، ويبشهن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكنما . والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الأئجة . والأئجة الناعمين الهائثين .

ذلك جو . وتلك أفاظ . فلتنظر الى جو آخر وأفاظ أخرى للبحثري أيضاً في ديوان كسرى :

يُنظَنَّى من الكآبة إذ يبـ دو لعيني مصبِّح أو تمسِّي  
مزَجَ عجا بالفراق عن أنس ألفٍ عزّ أو مرهقاً بتطبيق عرس  
فهو يبدي تجلداً وعليه كلـ كل من كلا كل الدهر مرسي

فهو جو كئيب محتق الانفاس . وهنا ظلال الالفاظ وايقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المحتق الانفاس ، لاجمعها اللغوي فحسب ، بل بظلمها وجرسها : « يتظنى » « مزعجاً بالفراق » « مرهقاً بتطبيق عرس » « كل كل من كلا كل الدهر مرسي » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الالفاظ شحنتها وذكراتها وصورها الخيالية وظلالها ، فتنتشر في الجو أسمى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها . والألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبها في تاريخها الشخصى والانسانى على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » ، لانه لا يرى دلالة اللفظ الا في نظم معين . وهذه مفاداة منه . فللفظ ظله الحصاص وجرسه الموحى في كثير من الاحيان .

وطبعي أن الجمال الفني في هذه الايات لا تستقل به في ظلال الالفاظ المفردة ولا ايقاعها ، وإنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التمييزية الاخرى المكتملة في النسق ، فصياغة « مزعجاً » « ومرهقا » للمفعول تصور جو الاكراه الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل و

ثم يضاف الى هذا كله طبيعة الاحساس بهذا الايوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أياته التي حملناها فيما مضى عن « ربيع الصبا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمة يقول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحانة      لانف مغبوق ومصبوح  
كأنه من طيب أرواحه      ركب من رَوْح ومن روح

فلمح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الايقاع وظلال هذه الالفاظ . ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلا في التعبير ! - ضع هذا بجوار « لانف مغبوق ومصبوح » ، بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ! ثم ضع بجوارها كذلك « ركب » الذي يوحى اليك بأغلظ الاجسام وأجفها ، وقد اختنقت معه « روح وروح » ، لان في التركيب خشونة وعنفاً لا يتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان !

إن للالفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الارواح في جوهها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الايحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسين أن يهدي الرزايا الى ذوي الاحساب  
فلهذا يحف بمد اخضرار      قبل روض الوهاد روض الروابي

فترى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والايقاع ، مجردة من الرمز والايحاء ، ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهي تنقلنا الى وضخ الذهن الاجرد ، الى منطق التلميل والقياس الظاهري ، ونخرج بها من جو الشعر كله الى جو مجرد من الظلال والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقوق بالندى      فكأنها عين اليك تحدر  
تبدو ويحببها للجحيم كأنها      عذراء تبدو تارة وتخفّر

حتى غدت وهداتها ونجادها فنتين في حلل الربيع تبخر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن أين هي من أبيات البحري ، ومن طلائعها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ربيع الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل ، . اقرأ « فكأنها عين اليك تحدر » هذا التشديد في « كأنها » وفي « تحدر » يوحي بالتشدد والتوقف في جريان الإيقاع وفي ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقق بالندى » وينتهي متوقفاً غليظاً بالشرط الثاني والفرق بين إيقاعها وظليها هو الفرق بين انسياب « ترقق » وتقضب « تحدر » ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني : « تبدو ويحبها الجحيم كأنها » و « عذراء تبدو نارة وتخفّر » فتخفر هذه منقضية متكئة ! في جو الربيع الطليق البهيج . وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغامض الذي توحيه الى النفس - بلا انثناء - تلك الإيقاعات والإيقاع الموسيقي ينساب الى النفس وبغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي الى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

والواعد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فاذا كل لفظ وكل إيقاع في البيت يصور الجو المكروب العظيم الذي يريد تصويره.. « الواعد المكروب » « زفراته » « لغوب » ، ولكل من هذه الألفاظ صورة خيالية وظلال نفسية يلقها بذاته بمجرد نطقه ؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتتناسق ولو قال « آهاته » مثلاً بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » فالمكروب يزفر ، ولا يتأوه . ولو قال تب بدل لغوب لنقص الظل لان المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقماً وجرساً وظلاً . . ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتماً بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلاً للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغوب » ، وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصوراً جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي عباراته وشعوراته ، فاصمه يقول :

يعطيك مبتدراً فان أعجلته      أعطاك معتدراً كمن قد أجرما  
ويرى التعظم أن يرى متواضعا      ويرى التعاظم أن يرى متظلم  
نصر الفعال على المقال كآثما      خال السؤال على النوال محرماً

تجد التعبير الثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك إبقاعه أبداً طريقه الى الجس ، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقته الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها ان العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بها جميعاً من منطقة الشعر على العموم !

\* \* \*

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الاساس . لان الاغراق في تصغير قيمته مفسد لفن الادب كالاغراق في تضخيم هذه القيمة . ولان فهم وظيفة اللفظ في المعمل الادبي فهماً كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالة المعنوية والتصويرية والابقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره ، ويلفت النظر الى المواضيع الدقيقة الحساسة في تذوق الادب والاستمتاع به . والشعر هو أولى فنون الادب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الاساس .

## القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة . الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية . يفارق واحد : هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي الى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها لتتبدى فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والاحداث منذ الأزل الى الأبد لغاية غير معلومة للانسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الأبد . وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سباقها - كما هي - لا ينتهي

الى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة او عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها مسابقة معينة لتؤدي الى تصور هذه الغاية . فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للانسان او للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائنها ذات بدء ونهاية ، ثم يزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير الى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتعدد فيه النماذج .

وإنه ليستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الارض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، او أن يتناول فترة ولدت في الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والحواليج ، لتؤدي الى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يقف ، ويضع لها طابعا موسوماً بنظرة صاحبها الى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتوسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيبى لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة، وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث، وألا تقف دون حادثة خارجية او خالجة داخلية.. وهذا ما يؤهل القصة لأن تولي التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها، أيا كانت طبيعتها ولونها، ومجالها في الزمن او في الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة الأفصوصة مثلا . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، او حالة شعورية معينة ، او شخصية خاصة؛ ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية . وهي مقيدة بزمن التمثيل وقبود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متاحة للملحمة . وهي

مقيدة بتصور الشخصيات والاحداث الخارقة لأنها شمر ، والشمر - كما قلنا - لا تتم جودته الا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لاتصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المناسب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعرية وتصور الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والشاعر الفائقة ، ولا يهيمه تتبع الاسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف - الى حد ما - فترتفع الى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ماتؤدي واجب اللحظة المينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لاتدوم ؛ فاذا تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود الى طبيعة الحياة العادية ، فتتحدث باللغة العادية وبالايقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة .

\* \* \*

والقصة ليست هي مجرد الحوادث او الشخصيات . انما هي - قبل ذلك - الاسلوب الفني ، او طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل او افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لاتقف عند حد لتؤدي الى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لابرار غاية معينة في زمن معين . ولكن براءة القصص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته واسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحه رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملاحظها ، وكلها وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية او الداخلية او هما معاً . وبعضهم يدع

الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . انما المهم هو الطريقة : طريقه تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي الى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتميش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضبجيج ، والشخصيات العظيمة ذات السمات والبروز . او أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . او يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء . مادام يجري الحياة في مجراها الطبيعي ، ويمرر شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعروا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمي صغيرة او كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما تشاء طبائع الاشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تمش في فئرها طبيعية حية ، ونرى شخصيات «واقعية» فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع الى طريقة المرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للمرض . فبعض القصاصين يوقظنا بمنف منذ اللحظة الاولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، او حركة عنيفة ، او مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعروا بأن هناك شيئاً ذابال وقع او سيقع . وشيئاً فشيئاً — أ يزحم احساسنا بالمشاعر ، ويمأل خيالنا بالصور ، ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا الى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لاتنفصل عن شخصياتها — وحوادثها ومجراها . وهذا هو الابداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد اطار ، وكثيراً ما ينجح هؤلاء في إشارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشواً لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من مجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت الى الحادثة او الشخصية وحدهما

كما لو كانا يقمان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء الى قوة بارعة لغمر القارئ في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يثبته الى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية او أسر السياق .

\* \* \*

بقي عنصر آخر له وزن في القصة. هو القيمة الشعورية. فقد كان حديثنا الى هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، انما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التي يرتفع اليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الاحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرنا وغاياتها . هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوئها . هناك المدى الذي يتممه القصاص في النفس الانسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم ، ولا بد من النظر الى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقتها للقيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا يحيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « الباب الضيق والسمفونية الريفية » — على رغم ما فيها من شذى روحي — وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراي وشبح كينرديل ، وبرناردشو في « جان دارك وتابع الشيطان » . وبعضهم يقفنا — بمد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سننبا الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لا يتحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، إنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المصنعة الى الانسانية الخالدة — كما ترسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل، وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبلغ بعضهم في الابداع الى الحد الذي تصبح نماذج البشرية أبقى وأحبي من المخلوقات الانسانية، وتصبح أحداثه ووقائمه سمة على الكون والدهر



أوضح من الحوادث التاريخية. ومن هؤلاء تولستوي في « البعث »، وتوماس هاردي في « تس »  
و « جود المغمور »، ودستوفسكي في « القمر »، وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » ... الخ .

هذا المستوى أرفع وأضحى من المستوى الأول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعني بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير  
هو مجال القصة وحده . إنما هو الواقع الأبدي - كما يبدو من خلال الواقع الوقي . وهو  
النماذج الانسانية - كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية - وهذه آفاق القصص الكبير ،  
كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من  
الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ « البعث »، أو « تس »، أو « جود المغمور »، أو « القمر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد  
نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار . فتنسى  
الأشخاص والحوادث في النهاية ، لتذكر الضعف الانساني ازاء القوى الكونية والفرائز  
والشبهات والنزعات ، دون أن يقول لك القصص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية .  
ولكنها الحوادث والوقائع تفسرك قرأً على هذا الاتجاه الكوني العام . وذلك أفسح من آفاق  
القصة المحدودة بمحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثه - مع فارق في المستوى والمحيط - نجد « خان  
الخليل » لنجيب محفوظ الشاب . وإياه ليسرني أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الآفاق أيضاً  
كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصص ، والقصة وليدة في  
الأدب العربي . فحسبها أن تبلغ الآن ما بلغته في فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة في هذه الأيام في اتجاهين : الاتجاه الى الصراع الاجتماعي ،  
والاتجاه الى التحليل النفسي . وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه ، مادام لا يؤثر في سمة  
العمل الانسانية ، ولا يطنى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها .  
ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحيل القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات  
اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه ، لاعمالاً فنياً يخاطب الحاسة الفنية ،  
ويجري في تاريخ الحياة الطبيعي المرسوم . والغلو في التحليل النفسي كاد يحيل القصة تسجيلاً  
لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسي !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهري للفنون !

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

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تنمر الوعي وتفرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً . ولكن القصص الفصص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وإبهام ؛ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؛ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكماً .

إن لحظات الغموض والابهام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أوائك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فاذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولاً . أما أن يجيء قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً ، فذلك هو الافتعال ، فضلاً على ما فيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الاقصاصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الاشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحسبه مخالفة لطبيعة الاشياء ، ومسألة تراد إرادة وتعديلها عن طريقها الطبيعي . وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحى باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الاجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لمة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه

الشعورية، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة - كما قلنا - تهدف الى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا المحيط تختلف الاجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لفنة القصة ينبغي أن تكون لفنة ثرية لا شعرية - إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، او يراد وضع اطار من وصف الطبيعة او سواها تعيش في داخله لحظات حاملة مشرقة او كثيفة آسية ، في سياق القصة - وكما عبر كل شخص فيها بلفنته حسب مستواه فيها ووضعها ، كان ذلك أكمل ، لانه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجري بطبيعة أماننا دون أن يعترضها تنسيقه المقتل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بمض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لانها بطبيعتها لفنة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللفنة وأساليها . وخير ما يضرب به امثل على هذا التطويع أسلوب المازني في « إبراهيم الكاتب » و « إبراهيم الثاني » بل في سائر ما كتب من الاقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، اذا صحت النية ، واقتفي الكسل والمحال .

\* \* \*

أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة « قصة قصيرة » وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية » (١) انبمد ما بين اللفظين من الاشتباه .

ليست الاقصوصة قصة قصيرة وحجم الاقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها انما يتعداه الى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملبساتها وجزئياتها واستطاداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة او عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة . ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتدرج معها فتصف كل ما وقع لها ، وتستطرد الى الشخصيات والاحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتجلها ، وتدخّل في السياق - المرة

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة الحجار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الاقصوصة

بعد المرة - شخصيات جديدة ، ومعام طبيعية ، وحوادث تبرز مجرى القصة الاولى ، وتفرع الي جداول ومنرجات تؤثر في اتجاهها ، وتشمل على وجه العموم كل شخص او حادث او مناسبة او منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب او من بعيد ، مادام اشتغالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلاً .

أما الاقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصاً إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد الى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، اذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الاساسية او الحالة الاساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل الى غاية مرسومة - كما قلنا - أما الاقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، فاذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تمالج الاقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الاقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الاقصوصة تعتمد على قوة الالحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ الالفاظ الاولى ، وأن تعتمد على تمبير لفظي حافل بالصور والظلال والايقاع ، كالشمر ، لان الفرصة التي أمامها للالحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التي قد نعني في القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع .

لذلك تسقط الاقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لان الاقصوصة كلها تتركز في الحركة السريعة والعبارة المنبثة . وليس معنى هذا هو الالفعال في السياق ليكون حاراً ، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتمبير بمباراة فيها لون شعري على قدر الامكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة نافهة وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بمدى والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشروط كذلك قريب .

وقد تبلغ الاقصوصة في الالحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة . وتصل

بالنفس في نهايتها الى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلها تذكرت أقصوصة « رجل للبحر » للقصاص « ه . أ . مانهود » في مجموعة « من الادب الفرنسي للزيات » . أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوتورن » في مجموعة « مخنسات من الادب الانجليزي المازني » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صديقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكوكز » في مجموعة « الخطايا السبع لعلي أدم » أو أقصوصة « الاحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أقطار للسيدة أمينة السعيد » ، أو أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفانج » في مجموعة « سخريات صغيرة لمحمد قطب » أو أقصوصة « ليرضي امرأته » لتوماس هاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجاه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .

وهي حالات شعورية ترتفع الى مستوى أرفع الحالات التي خلجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا بصور لكتاب الأقصوصة عندنا ماني طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الاقصوصة بطبيعتها أن ترقى اليه من آفاق .

\* \* \*

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمي : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينهما - لافي الحجم فالحجم يعني شيئاً - ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسمة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . انما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر .

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندرية جيد، والمقارن لدستوفسكي ، لأن حجمها متقارب

مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلًا طيباً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، اذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما القامر على صفرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل . . . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

## التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بأغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تنقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى ! هي أولاً مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل . فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول ، ليتمكن تمثيلها في فترة مقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصور أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات الى حد أن تسقط جيلاً كاملاً بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه الا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير الى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار . في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفاً في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار يوضحه ويحلله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحاري والجبال والوهاد ، وفي كل مكان يحظر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة - من ناحية المسرح - بمكان محدد ، لا تظهر فيه الا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء

---

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في

أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسمة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة - في الغالب - الى أن تجمل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالقلم السينمائي .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة انسانية كذلك ، ليستطيع الممثل ان يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الانسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما انقصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة يفعلون لها . حركة منظورة بقدر الامكان ، لاجل حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لان الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج الى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الاحساس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج الى مهارة معينة للاستماعة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير او افتعال ، ودون ان تكون مع هذا جملة او قاطمة للحركة الشعورية .

ولان التمثيل حركة محسوسة ، تنقيد التمثيلية بالواقع المحدد اشد مما تنقيد القصة ، لان النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم امام مشاهد حقيقية - لا تمثيلية - لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفصالاتهم . فاذا لم تكن الحوادث واقعية ، - لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية - انكشف الامر وفشل الوسائل المساعدة . وهذا يحتم - فوق واقعية الحوادث - ان يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الابطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الامكان . واذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة أزم واشد ضرورة ، لان كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف « اللعبة » ويضع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية ، كما يتحتم ان تكون الخاتمة متمشية مع

سير الحوادث بحيث يتوقمها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مها كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله ان التمثيلية في حاجة الى موهبة اخرى غير الموهبة القصصية . فالوهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد . والموهبة في التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة . وفي القصة تنسيق لاشك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي الى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تفني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الاول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحي بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة انسانية أو موقف انساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج اليها الكاتب ليخلق شخصاً ناطقاً متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج اليها ليخلق شخصاً موصوفاً مرسوماً .

والبراعة في الحوار - تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظاً واحداً - غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجملة الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفئ الموقف ، وتمل النظارة ، لانها تبطئ الحركة عن موعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ! وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخف حين يكون حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية . سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشعور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر . فتملك القصة مثلاً أن تستنفد أربعاً صفة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء الافراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الانسانية . أما التمثيلية فلا تملك هذا . لا بد من حركة وحركة



منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمل النظارة .

ومن هنا يتمين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيليات أن تعالجها . فهي الموضوعات الواقعية على وجه الاجمال ، والتي يكون مجالها هو الارض بل رقعة محدودة من الارض ، والتي تكثر فيها الحركة الانسانية المحسوسة على قدر الامكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية . لأنها تستمض بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية . فتدخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة . وهما قوامها الاصيل .

ولذلك أخفقت تمثيليات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس مرجع هذا الاخفاق الى الاخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب الى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الادبية الاخرى التي أداتها اللفظ وحده . نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الادبية المطلقة . ولكن لتقرأ لا لتمثل . أي لتأخذ وضع القصة . الا أنها لكي تملأ مكانها هنا يجب أن تضم الى قيمتها الذهنية قيمة شعورية انسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الايجاء الشعوري مثيرة للانفعال، وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لا تحمّل من الرصيد الشعوري جواز المرور الى سجل « العمل الادبي » الذي هو كما أسلفنا : « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

\* \* \*

ويمسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى « الواقعية » الذي نمنيه هنا . فليس الانسان السوي هو فقط الانسان الواقعي ، بل كذلك الانسان الشاذ ارتفاعاً وهبوطاً ، وصحة ومرضاً . فكبت وأودب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت . . . كلهم أشخاص واقعيون طبيميون (١) . لأن الشاذ طبيمي كذلك ، مادام الشذوذ داخلاً في دائرة الطبيعة الواقعة .

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الاجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما نظرت

الى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

نعم ان هناك ميلاً الآن الى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لان الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الانسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة ، والعناصر الوضعية والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن ينتفع الادب مما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا يعني أن اتجاعاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية. فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الاحيان، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقييد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوي بمد ذلك أن يكون تاريخياً او حاضراً او مستقبلاً ، مادام العنصر الانساني الواقعي ملحوظاً فيه. ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الاديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصه ، او تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر الى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على اساس تأثيرات الفنان الذاتية لا على اساس إحاء مفتعل وتوجيه من خارج النفس .

\* \* \*

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية، فيجب اذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرية . وإذا كان من غير الجائز ان ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغي ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء !

واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — إستطاع تطويعها المستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة . وهذا التطويع هنا أزم ، لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية . وهذا يسوقنا الى التمثيلية المنظومة . وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب

التمثيلية . فلم يعد من الطبيعي ان يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا .  
والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتهم  
الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب ، لان هذه هي أنسب الموضوعات .

ويعجز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة في التمثيلية شعراً اذا كان موضوعها  
تاريخياً او عاطفياً . ولكني لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعيتين او ثلاثاً يتخاطبون  
بالشعر ، لا في هذا العصر ، ولا حتى في العصور القديمة ، الا أن الموقف في هذا العصر  
أعجب والترزير أوضح .. لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من يمث قديم مات !

## التَرْجَمَة وَالسِّيرَة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الادب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل  
عالم الادب من باب الطاقة الشعورية التي يبتسها الاديب في موضوعه ، والقيم الفنية التي  
يضمنها تمبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشمل المنصرين الأساسيين للعمل الادبي: «التجربة الشعورية»  
و « العبارة الموحية عن هذه التجربة » ، لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه  
وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الانسانية  
التي خبرها بنفسه او في قراءته ، ومحاولة استنفاد الملابس التي أحاطت بحياة بطله وذهبت  
في تيه الوجود ، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة . . . كل  
هذا يجعل عنصر « التجربة الشعورية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . اما القيم  
التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح .

فاذا خلت الترجمة من هذين المنصرين ، او من أحدهما ، استحالت سيرة او تاريخاً بعيداً  
عن عالم الادب . فمجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق —  
ليس هو « الترجمة » ، انما هو المادة الخام التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف  
موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الانساني الذي وقعت له ،  
ويجمله بعيد تمثيلها كما لو كان حياً ، وكنا نحن القراء نشهده مرة اخرى يقوم بما قام به في  
الحياة ، ويمتدح طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

للقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة في فنون الادب الاخرى . فاللفظة المشمة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . كلها ذات اثر في خلق جو الحياة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثه والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدوماً . فهو الذي يجيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذي يخلع سمه الحياة على الشخصية كأنها بعثت تيش .

ولست الشخصية الانسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما المالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نحواً عضوياً ، وتشب وتهم وتشيخ ، ويقع لها من الحوادث مايقع للأحياء ، وتماطف مع الكون والحياة كما تماطف الأحياء . وترجمة « إميل لدفيج » ، للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنا بليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجم ليست واحدة منها مما ينطبق عليه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الاساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالاتها على هذه الخصائص ، دون الدخول في تفصيلات حياته ، وتتبع خطاه ، وكتب « المبقرات » ، كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة الى حد أن خطأ هنا وخطأ هناك في الصورة يبرز الملامح، ويصور السمات ، وبدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا كما لو كنا صحنها أمدأ طويلاً . وهو يسكب في هذه الصورة عصاره نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقته ونصاعة تمييزه . ولهذا تمد تلك « المبقرات » احسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة - على ما فيها من إبداع - ليست مأمونة ، لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلطة في سمه انسانية ، لا في حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لان الشخصية الانسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فلا كنفاء بالسمات البارزة « والخصائص الكبيرة ، والحوادث المختارة ، لا يكفل تصور الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميع ملامباتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما

عاشها اول مرة . اي لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن اليها في رسم خطوط الشخصية الاساسية قد تقود الى أخطاء اساسية في تصويرها ، وتنتهي الى صورة مضللة او محرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » ، وفي « الصديق أبو بكر » ، وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشاعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عمالية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى ، بل حياة تماد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات . ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشمورية التي كانت تعمل في نفوس محمد او أبي بكر او عمر او كثير من الشخصيات الاخرى التي عاشت في هذا الاطار .

والفارىء لكتب هيكل هذه مجرد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الانسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحياة فيها ضئيل . ويصعب احتسابها « عملاً ادبياً » بالمقاييس التي أسلفناها الا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفيق غربال في كتابه عن « محمد علي الكبير » ، يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستمرار الكامل لحوادث السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منها على الترتيب التاريخي ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب الى علم التاريخ منه الى فن الادب . لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتغاني التجارب الشمورية وتنفعل بها ، وتؤثر في سواها .. كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل انما أراد تأريخ سيرته . وهذا ما يبعدها عن نطاق الادب الى نطاق التاريخ .

بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به ان يكون بحثاً ادبياً خالصاً . انما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين في كتابه : « مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الادب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان « البحوث الادبية » ، انما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويري » . فلؤلف يرسم في الطريق بعض

ملاحظ الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها ، ويصور انفعالها بهذه الحوادث وامتنعاباتها الشعورية ؛ ويخلع الحياة على هذه الانفعالات والامتجانات ؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الادبية لخلفات هذه الشخصية وهذا « عمل ادبي » له من خصائص العمل الادبي التجربة الشعورية والتمبير عنها في صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان !

واعل كتاب « جبران » لخائيل نسيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة ، واعلم الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها . ولكننا لانسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهي ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الحية .

\* \* \*

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحي الكامل لا يزال ناقصاً في المكتبة العربية. وإنه يكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشعرية الى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الادراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية.. وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتميد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تمشيه في الحياة ؛ كما صنع ميخائيل نسيمة !

## الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الادبي نطلق عليها لفظ المقالة ، وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فاحدهما انفعالية والاخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب ان نفرق بينهما في الاسم بدل ان نفرق بينهما في الوصف ، فنقصر لفظ « المقالة » على النوع الثاني ، ونسمي النوع الاول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة ايضاحية عن كل منها تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .

الخاطرة في النثر تقابل القسيمة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعرية ، بلغت من الامتياز حدّاً خاصاً. والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء الى الصورة اللفظية التي تنفق بايقاعها وظلالها ومعانيها مع الجوالشموري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى يبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي الى حصره في « اللاشعور » .

وحقيقة انه لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل الى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، وقبلما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مهمة ، وأحاسيس مناسبة . إلا في شعر الفكرة . ونصيب هذا اللون من الشعرية كما قلنا ضئيل . . كل هذه السمات يمكن ان تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية ، وكثيراً ما يوجد لون من الايقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تاملها لاتستغني عن قسط قوى من الايقاع والتنغيم . أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها ، قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي الى نتيجة معينة وغاية مرسومة من اول الامر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نيمية بعنوان : « الصخور » .

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكنني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلما تعود الى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جملت من الطينة إنساناً ما كانت تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة ، حتى انها لتبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيام . فاذا ما انحجبت عن الصخور ، او انحجبت عني ، ثم أتيت لي ان أعر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله او حجمه اولونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفني اليه . فاذا

تمكنت من لسه لمستة برفق ولهفة وحبّة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه  
وهدوئه ورزاقته ومودته .

« ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذي حاجة حاجته اذا كان في  
قضاها خير للحاجة والحناج ، كانت رقيقة بي ومسخية عليّ الى أمد حدود الرفق والسخاء ،  
فقد باركني بثروة لانفاد لها من الصخور التي يندر ان يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال  
المبكي عليها من اصداقائها والمهجورة من ابنائها لوفرة غناها بالصخور . في جبهة « صنين »  
وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ،  
والترقرقة على مناسكبه بكل ألوان الشمس والاقار والامسية والاسحار ، ووهج الحجيرة  
وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » :

« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت اقدام الدهر؟ أهكذا تطوينا الاجيال ولا تحفظ  
لنا سوى اسم تحطه على صفحاتها بماء بدلاً من المداد ! أينطفى هذا النور وتزول هذه المحبة  
وتضمحل هذه الاماني ؟

« أيهدم الموت كل ما بنينه ، ويذري الهواء كل ما نقوله ، ويخفي الظل كل ما نعمله ؟  
« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض لاحقاً  
بالماضي ، ومستقبل لا معنى له الا اذا ما مر وصار حاضراً او ماضياً ؟  
« أهكذا يكون الانسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيمات الهواء  
فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا لعمرى . فحقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداءها في الرحم ، ولن يكون  
منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا العمر الدنيوي مع  
كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت الخفيف ، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلمناه  
فيه يبقى ببقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا ، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها  
المحبة ، والملائكة تحصي كل دمة يقطرها الحزن من ما قينا ، وتميد على مسمع الأرواح  
السابحة في فضاء اللانهاية كل انشودة ابتدعها الفرح من شواعرنا .



« هناك في العالم الآتي سنرى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا . وهناك ندرك  
كنه أوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط .

« الضلال الذي ندعوه اليوم ضغطاً سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكلمة سلسلة  
حياة ابن آدم .

« الأتعاب التي لانكافأ عليها الآن ستحيا معنا ، ونذيع مجدنا ، والارزاء التي نحتملها  
ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس » ذلك البلبل الصداح أن أناشيدته لم تزل تبث روح محبة الجمال  
في قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبري : هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء  
بأحرف من نار ، (١) .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤديا إلينا « فكرة »  
ما . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسها  
كما يفعل الشاعر بإحساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تناسب كانشيابه ، وقد  
تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهنا ولاشك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للايقاع ، لان هذه الخواطر أشبه شيء  
بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر المصور أن يستنفدها ،  
ولا يحتاج الى ايقاع النظم الموضح المقسم ، لأن طبيعتها اقل انفعالا بحيث يعني فيها هذا الضرب  
من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الاسانيد ، وتمتاض عن اللفظ  
المصور باللفظ المجرد ، وتقني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر مانكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية  
أو الاجتماعية أو الفلسفية ، فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان بصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

---

(١) تمليقاً على قول كيتس : احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بجاه .

« من العناء الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور الاعتراف بنوع من الادب وإنكار نوع آخر، فما من تعريف سمناه إلا وهو يسمح لكل أدب أن ينطوي فيه .

« يقال مثلا ان الأدب ظاهرة اجتماعية، أو يقال انه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية او غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك ان تقول عن ظاهرة من الظواهر او عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف ان ينتهي بك الى باب مغلق على نوع من انواع الآداب .

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

« قل مثلا ان الادب ظاهرة اجتماعية ، فماذا في هذا ؟

« ان المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في اربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام او بضعة أعوام .

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

« وليس أضر بالمجتمع مثلا من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤدي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار ان يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج الى العلاج .

« فاذا قلنا ان الادب ظاهرة اجتماعية فما الذي يجناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمانه ؟

« بل أنت مستطيع ان تشيد بالأدب الذي يسمونه ادب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

« فاذا جاز في المجتمع أن تفرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تفرس فيها التفاح والكثري فقد جاز في هذا المجتمع نفسه ان تنظم الشمر وصفاً للأزهار والبساتين .

« واذا جاز في المجتمع ان تنشئ مصلحة للآثار لا يبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه ان تصف أبا الهول بمقال او عدة مقالات ، وجاز فيه ايضاً ان تحكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف ان يقال ان الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وان الامر لو وكل الى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الاشياء .

« فقد عرفنا الادب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك المواضع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الانسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الاوقات .

« على اي موضوع كان الادب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟  
وانه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة والوزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .

« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية الى الايوبية الى دول المماليك الى الدولة العلوية .

« واختلفت الاحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة المشرق والمغرب الى انقطاع الصلة بينها الى نشأة الزراعة القطنية الى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية .  
« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الوزير سالم على نسختها الاولى ، وقصة الذوين والتباينة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة او اربعة قرون .

« هذا هو رأي الشعب في الادب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لان هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ، ولان قبائل بني هلال وبني تغلب وبني من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة ، ولا كانت الدولة الحاكمة معترزة بهم او جارية في نظام المجتمع على مثالهم .

« فلماذا اقبل الشعب على تلك الملاحم باسمها ولا يميل سماعها سبعة قرون او تزيد ؟  
« واذا كانت الافلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون في قبضة رأس المال فشاعر الرابة الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء الى مطلع الفجر تراه في أي قبضة كان؟ .. وماهي المناورات المصرفية او البرجوازية او الحركية او الاسترخائية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والفول المدمس الى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعي وسعدي وآخرون وأخريات ؟

« ان هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وان غرام الشعب بها حقيقة واقعة ، وان ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والاحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة .

« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف واهماله غاية الاهمال ؟

« أليس المقصود بالادب الشعبي ان يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود ان يلقي القبول والاقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به ان يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طواعية من الناظم الى المستمعين بغير تسليط ولا اكراه ؟

« بلى . . . وكل اولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها ، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول المدمس ؟ ومن الذي اكراه الشعب على طلب هذه المعاني والاعراض عما عداها ؟

« جواب واحد ولا سبيل الى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظ بها أصحاب الامر والنهي في تعريفات الآداب .

« وذلك الجواب هو شعور الانسان .

« فالشعب « انسان » قبل كل شيء ، ونفس الانسان تهتز في كل زمان لأريجية البطولة والغزل ، وتجري في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت احوال المعيشة ، واختلف الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع الى ملاحم أبي زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام ، وكان يستمع اليها وهو مهتد بالجماعة والوباء ، ولم يكن من همّ الحاكمين ان يهلموا المحكومين البطولة ويمرضوا امامهم قدوة المجازفة والمهجوم على الموت والخطر ، ولعلمهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يهلمون من هو ابو زيد ولا يسمعون باسمه ، بل لملهم منعوا الجلوس على القهوات التي تنشدها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعاً للضوضاء والشجار ، وهم لا يدرون من اسبابه الكثير او القليل .

« ثم بطلت ملاحم ابي زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر في البراري الامريكية ، او خلفتها بطولة المعصابات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاة البقر ولا للمعصابات دولة تروج لها الدعوة

في وادي النيل ، ولم يكن اقبال الشعب على هذه الملاحم بمد تلك الملاحم لانه ( تأمرك )  
بعد ان تعرب ، وانما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل  
كما كان ، لانه حياة يفهمها الحي كائناً ما كان القائلون والمثولون .

« واذا انحدرنا من عالم الانسان الى عالم الحيوان والنبات .

« فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور ؟

« إننا نتخيل في هذه اللحظة رطانا من اصحاب البرجوازيات والاسبرخائيات والاتمازيات  
قد شال بأنفه وصعر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء الناس الذين يسألون امثال هذه الاسئلة  
الفضولية ويخفى عليهم ان الامر متعلق باللحاق والتناسل ووفرة الغذاء في الربيع !  
« وأفادم الله وان لم يفيدونا شيئاً .

« ولكنهم مسؤولون بعد ذلك : لماذا يغني العصفور يا ترى اذا شبع ؟ أليس الشبع هو  
المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغني اذا تنزل ؟ أليست العريضة الجنسية هناك ؟ ولماذا تضيع  
الطبيعة وقتها في تزويق اوراق الفول ؟ أليس هذا ترفاً برجوازيّاً استرخائياً مظهرياً الى آخر  
هذه المنسوبات ؟

« ما عهدنا في تاريخ الانسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط اليها - منتفخين بكبرياء  
الجهل - من يسمون انفسهم بالتقدميين .

« وما عهدنا احداً اشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب  
ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فاذا كان المجتمع « الرأسمالي »  
يقسو على الفقير فيجرمه ضرورات العيش فأفطع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور  
الانساني ويفرض عليه ان يجهل معاني البطولة والعاطفة لانه فقير . . . واذا كان المجتمع  
« الرأسمالي » يفرض على الفقير ان يعمل لقوته فأفطع من قسوة من يفرض عليه ان يقرأ  
لقوته وبتريص لقوته وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في  
الفن ولا في الادب ولا في الواقع ولا في الخيال .

« لقد كان أجهل جاهل من المستميين الى ملاحم الهلالي والوزير سالم إنساناً أكرم من  
هؤلاء التقدميين الذين يرسمون الأدب طريقه وللحياة طريقها. وهم عالة على الادب وعلى الحياة.  
« وسيعاد تعريف الادب على ألف صورة : مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة

ومسألة حركية او مسكونية تارة او تارات . ولكنه لن يمتنع بذلك عن موضوع ولن ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من شعور الانسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالي فيحدثنا عن قريب ، ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهريه فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، مادام انساناً يرجع الى نفسه ، فيلس مثبت الفول وزهرته من تربة الحياة .

« ويقول المؤلف بعنوان « منهج الادب الاسلامي » .

« الأدب — كسائر الفنون — تعبير موح عن قيم حية يتفاعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس الى نفس ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن عصر الى عصر ، ولكنها في حال تنبثق من تصور معين للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض .

« ومن العبث ان نحاول تجريد الادب أو الفنون عامة من القيم التي تحارل التعبير عنها مباشرة ، او التعبير عن وقعها في الحس الانساني، فاننا لو أفلحنا — وهذا متعذر — في تجريدها من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية ، او خطوط جوفاء ، او أصوات غفل أو كتل صماء .

« كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض ، ويستوي ان يشعر الانسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لان هذا قائم في نفسه على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والاسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها ، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية الاسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة ، تملأ فراغ النفس والحياة ، وتستنفد الطاقة البشرية في الشهور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ، فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشئ سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأمّلات والاشواق . فكل تأمل هو ادراك او محاولة لادراك طبيعة العلاقات الكونية أو الانسانية . وتوكيد للصلة بين الخالق والمخلوق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لانشاء هدف ، او لتحقيق هدف ، مها علا واستطال .

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

« مهمة الاسلام دائماً أن يدفع بالحياة الى التجدد والتطور والرفي ، وان يدفع بالطاقات البشرية الى الانشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا بتوسيع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلاً على ان زينها بحجة ان هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لانتكاره أو اخفائه .

« إن الاسلام لا ينكر ان في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك ان في البشرية قوة . ويدرك ان مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينه .

« والادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة قد يلم احياناً بالخطات الضعف البشري، ولكنه لا يلبث عندها إلا ربماً يحاول رفع البشرية من وهدة هذه الخطات، واطلاقها من عقاب الضرورة وضمئها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » انما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الاسلامي للحياة، وبطبيعة الاسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة او فترة .

« والنظرية الاسلامية لا تؤمن بسلبية الانسان في هذه الارض. ولا بضالة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه وتقصه وهبوطه ، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته باطِّاف اللذائذ الحسية او بالتشبي الذي لا يخلق الا القلق والحيرة والحسد والسلبية . انما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستملاء والطلاقة ، ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالاهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها ، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة .

« وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي .فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال .

« كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الانسانية أو الواقع الحيوي ، و ابراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الانسان . والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللاتقة بعالم من البشر ، لا بقطع من الذئاب .

« الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي أدب أو فن موجه ، بحكم أن الاسلام حركة تطوير مستمر للحياة ، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزينه . مجرد أنه واقع . فمهمته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والايحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

« وقد يلتقي في هذا مع الادب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ . يلتقي معه في لحظة واحدة ، ثم يفترقان .

« فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطورية في ذلك الفن . أما الاسلام فلا يمطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ؛ لأن نظره الى أهداف البشرية أوسع وأرقى . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاه . وهو يعمل - فيما يعمل - لمكافحة وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته التطورية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة في تكريم الانسان ورفع عن درك الخضوع للحاجة والضرورة ، واطلاق انسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

« فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الاسلاميه هو تطویر البشرية كلها ، ودفنها الى الانطلاق والارتفاع ، والى الخلق والابداع . وفي الطريق يلم الآلام الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .

« إنه لا يحقر آلام البشر . ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لازالتها ، لا يعتبره ان الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية الى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدتسا عنه في غير هذا الموضوع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الادب أو الفن الاسلامي أدب أو فن موجه . موجه بطبيعة التصور الاسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها ، وموجه



بطبيعة الفكرة الاسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للانشاء والابداع ، وللاستمراري والارتفاع . ولست أعني التوجيه الاجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة ، هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة .

« وأخيراً فإن الاسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يمارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون . وقيم مكانها - في عالم النفس - تصورات وقيماً أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جماليه إبداعية ، وعلى ابداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الاسلامي ، وتتكيف بخصائصه المميزة . »

\* \* \*

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلاً . فهو بحث عن « النقد الادبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل الى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارئ الى نتیجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، وجميع فصوله متعاونة .

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الادبية ، ويكاد ينسلخ منها ، ولا يمكك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية ، كما في البحوث الادبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الادبي » كالقصيدة سواء بسواء .

# قواعد النقد الأدبي

## بين الفلسفة والعلم

الادب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والادب (١) . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية». فغايتها الاولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والاحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه احساسه ، وتميد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها . إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الادب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لان هذه الفنون جميعاً ترجع الى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بمض الابحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها احدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم الى اقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع افلاطون ومن بعده أرسطو - على ما بينها من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاهاها معاً كان اتجاهاً فلسفياً - وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ « العلم » يشارك الفلسفة النظرية مكاتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فيتجه اتجاهاً طبيعياً ، واتجاهاً بيولوجياً ، واتجاهاً نفسياً .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشري او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفني تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكري العام .

---

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الادب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجملها فناً من الفنون الجميلة ، فكلها « تعبیر عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

أما في النقد العربي فقد حاول « قدامة بن جعفر » ( وأخفق ) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الأولى ، التي كانت بالقياس الى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوروبا ، فظهر كتاب « الادب الجاهلي » لطله حسين متأثراً في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكا رت . كما ظهر للمقاد كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية . وظهر كتاب « فجر الاسلام » لاحمد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدت مثل هذه التأثيرات في كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنمد الى اول الحديث ، فنذكر ان بعض النقاد رأى وضع قواعد هامة للنقد الفني ، وبناء هذه القواعد على اسس فلسفية ( وبخاصة نظريات الجمال ) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على اسس العلم ، وبخاصة علم النفس في الايام الاخيرة .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا انما في تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات ( فالتفصيل متروك لمكانه في القسم الثاني من هذا الكتاب ) قبل ان نتحدث عن : مناهج النقد الأدبي .

\* \* \*

إن اقامه قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر الى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلاً بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص في تفسير دوائر الحياة الانسانية والكونية — وهي مادة الفلسفة الاصيلية — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا ان نضرب المثل بما أدت اليه نظرة افلاطون الفلسفية الى الفن ونظرة أرسطو . فبناءً على نظرية أفلاطون في « المثل » القائلة بأن الاشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الافكار » التي تمثلها وهي « المثل » . . رأى ان « الشيء » تقليد المثل ، وأن الصورة التي يرسمها المصور او الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة اليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده في « المدينة الفاضلة » !

نعم ان تلميذه أرسطو قام ينافع عن الشعر على اساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يمدح شمرأ — وهو أصل ألوان الشعر في الشعرية —

ولذلك قال ان الشعر حكاية لأعمال الرجال، وأن الشاعر لا يجوز ان يحدثنا عن نفسه !! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعة العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر . لشدة احكام الفواصل في ذهنه بين الانواع !! كذلك يمكن ان نشير هنا الى محاولة « قدامة » في تقسيم الشعر الى ثمانية أصرب تقسيماً « منطقياً » واقامة قواعد الجمال فيه على اسس عقلية تفسد الشعر افساداً .

وهذه الامثلة كافية لظهار الخطأ في اقامة قواعد النقد الفني على أساس « الفلسفة » او « المنطق » . أما ربط هذه القواعد الى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئاً غير توسيع آفاق النظر الى الفن والجمال . أما اذا أريد ان تكسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لاتزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والايضاح ، وربط النقد الفني اليها لا يقر بنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده !

اما الاستعانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلها فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، وان هناك اختلافاً أصيلاً بين الطبيعيين بحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لان مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا ننقل غلظة بعض النفسيين التي دعاهم اليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس . هذه النقطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة

ان المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الاجسام الجامدة . فن المستطاع ان يصل فيها الى قواعد حاسمة ، لانه يملك ان يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الاحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !!

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الاجسام الحية، وهذه من المستطاع ان يصل فيها الى قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفتها في أثناء التجارب العملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والاحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المحرب بجميع الظروف

والملاسات ، وان يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي او العالم البيولوجي .  
فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فمن الواجب الا يتدفع النفسيون  
في هذه الاحكام .

وانه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على اساس علم  
لايستطاع الجزم فيه بشيء الا وهنالك احتمال ان تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ،  
وقد تغيره من الاساس .

\* \* \*

وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لانها لا تملك  
وحدها ، ولا باضافة الدراسة النفسية اليها ، ان تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملاً ، وان  
أوضحت بمض الملاسات التي أحاطت به ودفعت اليه ولوته . ولعل المثال هنا يكون  
أكثر ايضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن الى ان تمد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع اليه  
الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها  
في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية الى ان تمد الاثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ،  
واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية »  
للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجده وتلونه .

وقد سلك العقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة » الطريقتين معاً ،  
فأثبت اولاً ان النزول كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الاوان . وان عمر بن أبي  
ربيعة لبي هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم يتحدث عن  
« نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الانثوية » ، وانه متغزل لا عاشق ،  
وانه ابن بيئته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام الى هنا صحيحة ومأمونة لانها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيئة التي  
نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تحليل « الطبيعة

الفنية ، للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لا تبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأنتوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لاتصل اليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً: إن المتنبّي كان يعاني حب الاستملاء . وقد يكون هذا هو منشأ فخره في كل شعره ، وقد نملل به . يله الى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لا يعمل لنا عبقرية المتنبّي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟ بل لا يعمل لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الاسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه . ان اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلمه الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقد حاول أمين الخولي مثلاً ان يرد اتجاه المعري الى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعوره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدانا هذا في دراسة طبيعة المعري الفنية ؟ لاشيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . ( على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع ) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني ايضاً فهي خارج الدائرة كذلك .

ولعلنا ننهي من هذه الامثلة الى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل الى الطبيعة الفنية والاسلوب الفني او الى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرأته في التعبير والأداء .

\* \* \*

---

(١) فرويد يقرر « أن التحليل النفسي لا يمكن أن يطلنا على طبيعة الانتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته ليوناردو لم يدرس فيه الانسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو انسان »

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

ثم نمود الى اصطلاح « قواعد النقد الفني » . فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الادب بالألفاظ والمبارات ، ويعبر التصوير بالالوان والخطوط ، وتعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالأحجام والاضاع .

وتتحكم الاداة في اختيار الموضوع . فالادب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، او حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالاماظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت موضوعات الادب : الشعر والقصة والاقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . . كلها حركات في الطبيعة او في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الادب والتصوير او النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فاذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحلها من مناظر ومشاهد ثابتة ، لان الادوات المسيرة له تحتم عليه هذا دون سواه . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لان أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيل مثلاً أن مصوراً أو مثلاً حاول ان ينشئ قصة او ترجمة حياة او تمثيلية ! انه تصور مستحيل ، لان هذه الموضوعات حركات متتابعة وايست مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون اكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الادبية . واثن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الادب الاخرى لا تتناولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الايقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالايقاع الصوتي والايقاع المعنوي متساويان في الادب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لان الدلالة اللفظية وحدها لا تكفي في العمل الادبي . والايقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه ايقاع تتولى العين تمييزه بدل الاذن ، وتلاحظه في تناسق الالوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في

الانحناءات والاضاع والابعاد . ولكن الايقاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ « التناسق » ، وما تزال لكل فن خصائصه . والايقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنظيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون بنشأ عنه اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن ، فاننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها . فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

وانفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الاربعة ان تتناوله بالتعبير . ففي الادب يتاح للأديب ان يبدأ موضوعه من اول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر ، وأنفاس الهواء والاحياء . ثم يصف الهبوب والغبار التائر والريح العاصفة والشجر المجنون الحركة ، والاحياء المدعورة الهاربة .. الى آخر مظاهر العاصفة المتسائرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتغال السكون . وقد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . الى نهاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له ان يراعي دلالة الالفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع ايقاعها الموسيقي في الاذن ، والاشعاعات الخيالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الالفاظ والعبارات ، ليستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثيرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل الى الآخرين هذا كله ، ويثير في نفوسهم انفعالات معينة ناشتاً من ايجاء التعبير المؤثر .

فاذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » ، لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج الى عشرات اللوحات المتتابعة ، ولفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، ومجاله هو المشاهد الثابتة . وطبيعة الأداة الميسورة له لا تسمح له الا باختيار منظر ثابت واحد يوحي بالعاصفة في لحظة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب، فيرسم انساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة او



طائر مهيب الجناح ينحني للعاصفة . ثم يجسد في الالوان ما يعبر به عن المنظر الحسي والاثـر النفسي معاً . ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكلمة التعبير والتأثير .

وليس هذا الا مثلاً بطبيعة الحال . فللتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنها جميعاً مقيدة بهذه القيود ! قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ، وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثيرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالالوان والخطوط عن المعاني والايقاع .

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده الا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسها ، مضافاً إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكن الأداة اليسرة للموسيقى ، وهي الاصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لا يملك الا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الاثر النفسي الاجمالي الغامض ، لانه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية في الانغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما يستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الاثر مختلفة عن الأخرى ، لأن طريقة الاداء ، اي طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد ان يتناول طريقة استخدام الاداة الخاصة بكل فن، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاها ذات قيمة أساسية في الحكم — فلا بد ان تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصاح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني، وان صلحت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . اي لدراسة الاطار وحده لا ذات الموضوع .

\* \* \*

لا بد إذن من أفراد الادب بقواعد نقد خاصة به تتمشى مع ادواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على اننا نمود مرة أخرى فنجدنا في حاجة الى تفصيل خاص في قواعد النقد الادبي .  
فليس الادب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الالوان — وأقصوصة وقصة  
ورواية وتمثيلية وترجمة وخطرة ومقالة وبحث . . . . . واككل فن من هذه الفنون طريقته  
وموضوعاته . وعلى هذين الاساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا اردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه  
كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه .  
وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الادبي لذات الموضوع الادبي .  
أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفي منها بأن تكون اطاراً للعمل الادبي ،  
تمين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تقف عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر الى قيمة  
الشعورية وقيمه التمييزية مباشرة .

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

هذا بيان يجمل لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الادبي » في القسم الثاني من  
الكتاب ، بتوسع وتفصيل .



## مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الأدبي ، يجب ان نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد او تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستعصي جميع الحالات ، ولا يهدف الى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، واعطاؤها سمّة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الامكان . وكل مفالة في التحديد الحاسم منافية بطبعها لطبيعة الادب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع ان نقرر أن غاية النقد الادبي ووظيفته تلخص فيما يلي :

أولاً : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الامكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الادبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن المبت محاولة تجريد الناقد - وهو ينظر الى العمل الادبي فيقومه - من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع الى تجاربه الشعرية السابقة بقدر ما ترجع الى العمل الادبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقعية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الادبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع - وفي هذه الحدود - ان يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الادبي الذي ينظر فيه ، وأدواته المسيرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمه الشعرية وقيمه التصويرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا الى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، والى ضرورة اشراك الآخرين معه في الاسباب والمقدمات التي تدعوه الى اصدار حكم ما . وبذلك يخرج - بقدر ما تسمح طبيعة الموقف - من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم ، الى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الادبي ذاته .

ثانياً : تمييز مكان العمل الادبي في خط سير الادب . فن كمال تقويم العمل الادبي من

الناحية الفنية ، ان نعرف مكانه في خط سير الادب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه الى التراث الادبي في لغته ، وفي العالم الادبي كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الادب شيئاً !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف الى قيمة العمل الادبي في ذاته - كما تضاف الى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة - وتحتاج الى تتبع فنون الادب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقضي دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة الى الدراسات الخاصة في الادب والذوق الادبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الادبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه - وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الادبي من الناحية الفنية - فضلاً على الناحية التاريخية - فانه من المهم ان نعرف ماذا أخذ هذا العمل الادبي من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والابداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في المحيط فمعرفة كذلك ميسورة اذا كان هذا العمل الادبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس الى الاعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير النيب ، ومن سبق الحوادث ان يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكماً تاريخياً على الاجيال القادمة ، وحسبه ان يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه الى تراث الادب ، ومن ناحية تأثيره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي !

رابعاً: تصوير سمات صاحب العمل الادبي - من خلال اعماله - وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الاعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

ومما يدعو الى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الانسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الانسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعميد . ومن المجازفة الروح

العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما .  
فما بالك بالممثل الادبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى ، يصعب على أي ناقد الاهتداء  
اليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسي في اكبر  
معمل اخصائي .

وذلك كله فضلاً على ان الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو انساني في العمل الفني ،  
ولا تملك الدخول في أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا أكبر استاذ في مدرسة التحليل  
النفسي « فرويد » يقرر « أنه لا يدرس الفنان في الانسان ولكنه يدرس الانسان في  
الفنان (١) ، كما تقدم .

\* \* \*

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته في هذه الحدود التقريبية أمكن ان نعين مناهج النقد التي  
تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل ان نعين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى الى امرين : الاول أن الفصل  
الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثاني ان هذه المناهج مجتمعة هي التي  
تكفل لنا صحة الحكم على الاعمال الادبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً ، فايثار أحدها على الآخر  
لا يكون الا في الموضع الذي يكون فيه أحدها اجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ،  
ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج .

وبعد هذا التنبيه نستطيع ان نحدد هذه المناهج وهي :

١ - المنهج الفني .

٢ - التاريخي .

٣ - النفسي .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الادبي « ندعوه المنهج المتكامل .  
ثم لنأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

---

(١) مجلة علم النفس عدد: أكتوبر سنة ١٩٠٦ .

## المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم اقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التمييزية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الادب . وقد نحاول تلخيص خصائص الادب الفنية - التمييزية والشعورية - من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى ان هذا المنهج يحقق لنا - الغاية الأولى تحقيقاً كاملاً ، وبشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لانها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثير الذاتي للناقد - كما أسلفنا - ولكنه يمتد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الادب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

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

ويحتاج اتباع هذا المنهج الى خصائص في الناقد ، والى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال .

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثير ؛ ولا يكتفي بذلك هذا التأثير مأمون الماقبة في الحكم الادبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيص ، يمتد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الادب البحت والنقد الادبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية . وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التمييزية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتبلي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشهور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يرفون الاصول الفنية المفررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الاغاط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها. وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعرية .

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج المأثورة من اغاط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالولودون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ؛ والمحدثون أخذوا يمدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على اساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اولئك القدماء والمولدين ؛ - البحثري مثلاً لا يخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ؛ ومع ان الحق من الناحية الفنية كثيراً ما كان في صف اولئك الذين آثروا طريقة البحثري على طريقة أبي تمام ، فان تمليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على اساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالأمدي وأبي الحسن الجرجاني ، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

\* \* \*

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي .. أول ما عرف - عرفه ساذجاً أولاً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته - على كل حال - بالقياس الى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تدوقاً محضاً ، لا يعتمد التذوق الى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الابيات ، فيمنحها إعجابها او يقابلها باستهجانها ثم لا يزيد شيئاً . وقد شملت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلد ؛ فأنشده الاعشى والنخساء وحسان ، فقال للنخساء : « لولا أن أبابصير - يعني الاعشى - أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والانس . » فالأعشى - عند النابغة - أشعر ، وتليه النخساء ثم يليها

حسان . ولكن لماذا ؟ ما علة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذلك ، فحسبه أن يكون مشهوداً له بالذوق ، وحسبه ان يتذوق ، وان يتأثر ، فيحكّم (١) .

وكان يقع ان يملل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبهه، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذلك مثل ما حكوا من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته :

وقد أتتسى الهم عند احتضاره      بناج عليه الصيمرية مكدم

فقال طرفة : استنوق الجمل . لان الصيمرية سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً، وهو في الواقع خطأ في استذكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر      صليل البيض تفرع بالذكور

لأنه كان بين الجبه التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لا يمكن ان يسمع منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات او مبالغة شعرية !

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن ابي سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يماثل في الكلام ، وكان يتجنب وحشي الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .

محمد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يتوسع في

---

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات ، ذلك أن حساناً سأل عما جعله يتخلف عن الحنساء .

فقال النابتة يملل هذا - أو قالت الحنساء - نفداً لبيته :

لنا الجففات الفر يلعن بالضحي      وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

« قلت » الجففات . وهو جمع قلة ولو قلت الجففات لكان أفضل . وقت يلعن والدمان يخنفي ويظهر ولو قلت يشرقن لكان أفضل . وقت بالضحي وكل شيء في الضحي يلع ولو قلت بالدحي لكان أفضل . وقت « يقطرن » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية ظاهرة البطلان لاتنفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .



بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع ان هذا التمليل لا يتمدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، الذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية الى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجعفي المتوفي في أول القرن الثالث (١) كتابه في « طبقات الشعراء » ، اذ وجد أن الجاهليين الاسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على إظهار امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين، وجملوهم طبقة ، وعلى إظهار الفرزدق وجربير والأخطل من الاسلاميين وجملوهم طبقة ، فرأى ان يقرر هذا في كتاب ، وان يصنف الشعراء بدمهم طبقات كذلك بلغ بها عشرأ .

ومع أن ابن سلام قد تطرق الى شيء من المنهج التاريخي ، الا أن عمله في الصميم لا يمد كثيراً عن حدود المنهج الفني في ابسط صوره ، وقد استعرض فيه صورة النقد في الجاهلية وصدر الاسلام، وهي تتعلق بالألفاظ مفردة كالتي اسلفنا، او بمجاثق محلية أو بعبوب عروضية كالاقواء الذي أخذوه على النابغة — وهو اختلاف حركة القافية في الايات — وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة الى الحكم العام الشامل على القصيدة . ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها .

وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) خطوة اخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه الى اربعة اضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه » و « ضرب حسن لفظه وعلافاذا أنت فنتشته لم تجد هناك طائلاً » و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه » و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهية أحسن منه » ، « لم يتبدى أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفي سنة ٢٧٦ .

الرياش عن الاصمعي أنه قال : هذا أروع بيت قالته العرب . « ولم يقل أحد في الكبر أحسن منه » . « لم يتبدى أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب » . « وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع » . « وهذا الشعر بين التسكف ردىء الصنعة ... الخ » .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول ان ينظر الى القيم الشمورية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النفس حساباً . وإن يكن بطبيعته الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تملي الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الابيات الجميلة . وزيد هنا أنه كان ينظر الى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الاحاسيس والمشاغري التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية . يدل هذا على استجداته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتبها وإذا نرد الى قليل تقنع

وضربه مثلاً للشعر « حسن لفظه وجد معناه » ، أي لاجتناب ضروب الشعر عنده على الاطلاق ، وإثارة هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا .. الخ » ، مما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال ، ولكن هذا منه يكفي بالقياس الى زمانه البعيد .

وقد نلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » ، وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول ان يطبق على الشعر الاقيسة العقلية الجافة .

بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفي يدل على معنى » ، وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة فتشأ له ثمانية - أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » ، و « اللفظ مع الوزن » ، و « اللفظ مع القافية » ، و « المعنى مع الوزن » ، وتوسع بخاصة في الحد الرابع المفرد ، حدد « المعنى » ، وقرر ان جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للفرض ، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي

يمدح بها الرجال ، وهي « الشجاعة والعقل والمدل والعمق » أو مشنقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام المدل مثلاً . والهجاء يكون على عكس المدح . والثناء مدح مع ( كان ) . الخ .  
وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن الى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية . وقد كان يهيمه بالفعل ان يظهر اطلاعه على الفلسفة الاغريقية ، فيشير الى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الاخلاق...!  
ولم ينظر قدامة الى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شعراً لأن الشعر عمل في قبل كل شيء ، لا يحدده موضوعه ، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثير بموضوعه .  
وعلى كل حال فان محاولة قدامة لم تحظ بالنقد الفني الى الامام لأنها أغفلت المنهج الفني إغفالاً تاماً ، بل أغفلت المناهج الادبية جميعاً ، وبعدت عن محيط الادب الى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة .

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الادبي ، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس .

فأما الرجلان الاولان فهما : ابن بشر الآمدي (١) في كتابه « الموازنة بين الطائفتين أبي تمام والبحثري » وأبو الحسن الجرجاني (٢) في كتابه « الوساطة بين المتبني وخصومه » وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التمييزية والقيم المعنوية في حدود نمدها اليوم ضيقة محدودة ، ولكنها كانت اذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ اليها النقد قبلها . وقد شملت كل ما سبقها وزادت . تناولا الألفاظ ومحاسنها ومعانيها ، وتناولا المعاني وما يستجد منها وما يستكره ، وتطرفاً الى مباحث تمد الى حد ما داخلية في « المنهج التاريخي » لأنها تتلق بالسرقات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق ، ولكنها لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان او الاستقباح .

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح ما نمنيه :

« قال مرار الفقمسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها بحدودهن كأنه لطم

(٢) المتوفى سنة ٨٣٦٦ هـ .

(١) المتوفى سنة ٨٣٧١ هـ .

أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالخُدود لظمن حزناً ونؤميّ مثلما انفصم السوار

« أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ، إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله « أثر الوقود على جوانبها ، فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الخُدود اللطومة » .

وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

« وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى إنك لاتكاد لاتجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الغد ، ومتى جمعت ذلك ، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتنقي مناظرة من وحش وجرة مطفل  
او قابلته بقول عدي بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم

« رأيت إسراع القلب الى هذين البيتين وتبينت قربهما منه ، والمعنى واحد وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع الا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة التي كسسته هذه البهجة ، هذا وقد تخلل كل واحد منها من حشو الكلام ما لو حذف لاستغني عنه . وما لا فائدة في ذكره ، لان امرأ القيس قال من « وحش وجرة » وعديا قال « من جآذر جاسم » ولم يذكر هذين الموضوعين الا استعانة بها في إتمام النظم ، واقامة الوزن ( ولا تلتفت ان ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم فانما يطلب به بعضهم الاغراب على بعض ! ) وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها الا كثيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصي من الاعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش « صرية » وغزلان « بسيطة » ، وقد يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل ان تختلف لذلك ، وأما ما تم به عدي الوصف ، وأضافه الى المعنى المبذل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه الناس فرنقت في عينه سنة وليس بناثم

« فقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضله جميع من تأخر ؛ ولو قلت اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء ادعاء الشريك فيه ، لم أرني بمدت عن الحق ولا جانب الصدق » .

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيت ، او معنى بمعنى او تشبيهه  
بتشبيهه . لا يتجاوزان هذا الى الأحكام الشاملة الا قليلا ، واعتمادهما على الذوق - الذي قد  
يخطيء عندهما - وعلى المأثور من استحسان الاوائل واستمجانهم المعاني وطرق التعبير .  
ولكنها على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الادبي على المنهج الفني . واذا لم يكن بدان  
تفاضل بينها فانا نقرر ان أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الادبية فيه  
واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال المسكري في كتابه « الصناعتين » و عبد القاهر  
الجرجاني في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التي خطاها أولهما لا تصيف شيئاً في النقد الادبي الى خطوة الآمدي وأبي الحسن  
الجرجاني . بل ربما قصرت عنها . ولكن عبد القادر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين (١) . وان  
كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب استاذه أبي الحسن الجرجاني .

ونكتفي هنا بنموذج لأبي هلال قبل ان نفرغ لوصف الخطوة التي خطاها « عبد القاهر » ..  
جاء في كتاب الصناعتين (٢) :

« من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . ان الخطب الراقية والاشعار  
الرايبة ما عملت لافهام الماني فقط . لان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في  
الافهام . وانما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورواق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقامه  
وبديع مبادئه وغريب مبانيه ، على فضل قابله وفهم منثبه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع  
الى الألفاظ دون المعاني . . . وتوخي صواب المعنى أحسن من توخي هذه الامور في  
الألفاظ . . . ولهذا تأتى الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة . .  
يبالغون في تجويدها ، ويفلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وخذقهم بضاعتهم ، ولو كان الامر  
في المعاني لطرحوا اكثر ذلك فربحوا كدأ كثيراً ، وأسقطوا على أنفسهم تمباً طويلاً .

(١) لم نرد التفرقة بين النقاد والبلاغيين ، لان مباحث البلاغة الى ذلك الحين كان لها طابع تقدي  
عام . ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدي السكاكي والخطيب وسواهما . ونحن نرى  
ان مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الاولى للنقد الادبي .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٥٣٩٥ هـ .

« ودليل آخر .. أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً ، وسلساً وسهلاً ، ومعناه وسطاً ، دخل في جملة الجيد ، وجرى مجرى الرابع ( النادر ) - كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالاركان من هو ماسح  
وشدت على حذب المهاري رحالنا      ولم ينظر الغادي الذي هو رائج  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح

« و ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رائحة معجبة وانما هي : ولما قضينا الحج ومسحنا الاركان وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية .

« وإذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وفاتراً - والها تر شر من البارد - كان مستهجنًا ملفوظاً ، ومذموماً مردوداً . والبارد من الشعر قول عمرو بن معدى كرب :

قد علت سلهى وجاراتها      ماقطر الفارس الا انا  
شككت بالرمح سرايله      والخليل تمدو زيمًا حولنا

« وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً . لا ينفلق معناه ، ولا يستهيم منزاه ، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقراً ، ويكون بريئاً من العنائة . والكلام إذا كان لفظه غثاً ، ومعرضه رثاً ، كان مردوداً ولو احتوى على اجل معنى وأنبله وأرفمه وأنضله ، كقوله :

لما أطعنا كهم في سخط خالقنا      لاشك سل علينا سيف نقمته

وقول الآخر :

ارى رجلاً بأدنى الدين قد قنعوا      وما اراهم رضوا في العيش بالدون  
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنيام عن الدين

« لا يدخل هذا في جملة المختار ، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبني ترك استعماله ، فمثل قول تأبط شراً :

ولما سمعت المَوْض تدعو تفرت      عصافير رأسي من نوى فموينا  
وحشمت مشغوف الفواد فراغني      أناس بفيضان فزت القراينا  
فأدبرت لاينجو نجاتي تقنق      يبادر فرخيه شمالاً وداجنا  
من الحُص هزروف يطير عفاؤه      اذا استدرج الغيفاء مد المناينا

أزج زلوج هـ زرفي زفارف هـ زف يذ الناجيات الصوافنا  
« فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسيج ، القبيح الوصف ، الذي ينبغي ان  
يتجنب مثله . وتمييز الالفاظ شديد . اخبرنا أبو أحمد عن فضل اليزيدي عن إسحق الموصلي  
عن ايوب بن عباية : ان رجلاً أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربك ان دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب  
« فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول ؟ قال : فماذا ؟  
قال : واقفاً . . ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى . » .

وهذا — كما ترى — لون لا يختلف كثيراً عن الآمدي وعن أبي الحسن الجرجاني ،  
بل ان صاحب الوساطة كان أروق ذوقاً وأدق حساً وأكثر استقلالاً . اما ابو هلال فهو  
في الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتاً كهذا جيد المعنى .

لا اطمناكم في مسخط خالفنا لاشك سل علينا سيف نغمته  
وهو معنى عامي مبتذل . انما استجاده لا فيه من روح دينية عامية ؛ وهذا لاعلاقة له  
بالحكم على جودة المعاني الشعرية .  
اما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول ان يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه « دلائل الاعجاز » كما  
حاول ان يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه « اسرار البلاغة » وقد تأثر بالفلسفة الاغريقية ،  
وبالمنطق ، ولكن لا على طريقة « قدامة » فقد كان له من ذوقه الادبي عاصم قوي ، فبقي في  
دائرة المنهج النفسي الذي سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل في كتابه الاول الى تقرير نظرية هو أول من قرررها في تاريخ النقد العربي .  
ويصح ان نسميها « نظرية النظم » وخلصتها ان ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي  
ترتيب الالفاظ في العبارة ، وأن اللفظ لازمية له في ذاته وانما مزبته في تناسق معناه مع معنى  
اللفظ الذي يجاوره في النظم — اي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النظم جمال الالفاظ  
والمعاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق او حسن النظم ، كما انه لا اللفظ  
منفرداً موضع حكم ادبي ولا المعنى قبل ان يعبر عنه في لفظ ، وإنما هما باجتماعهما في نظم  
يكونان موضع استحسان او استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الاعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« .. وهل تشك اذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلي ماءك ، ويا سماء اقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الامر ، واستوت من الجودي ، وقيل ببدأ للقوم الظالمين » ، فتجلى لك منها الاعجاز الذي ترى وتسمع .. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة الا لأمر يرجع الى ارتباط هذه الكلم بمضها بيمض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف الا من حيث لافت الاولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا الى ان تستقرها الى آخرها . وأن الفضل نتائج بينها وحصل من مجموعها .

« ان شككت : أمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو اخذت من بين اخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : « ابلي » واعتبرها وحدها من غير ان تنظر الى ما قبلها والى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما قبلها « وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم ان مبدأ العظمة في ان نوديت الارض ، ثم أمرت ، ثم في ان كان النداء يبادون « اي » نحو « يا أيها الارض » ثم إضافة الماء الى الكاف دون أن يقال : ابلي الماء ، ثم أن أتبع نداء الارض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : « وغيض الماء » فجاء الفعل على صيغة « فَعِيل » للدلالة على أنه لم ينض الا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : « وقضي الامر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الامور وهو « استوت على الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بقيل في الفاتحة . . أتتري لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالاعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها ، تطلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تنوأل في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الالفاظ من الانساق العجيب ؟

قد اتضح إذن اتضحاً لا يدع للشك مجالاً أن الالفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة . وما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تزوقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بينهما تقبل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخذع في بيت الحماسة ؟

تلفت نحو الحي حتى وجدتي ورجعت من الاصغاء لينا وأخذعا



وبيت البحري :

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخذعي  
« فان لها في هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :  
يا دهر قوم من أخذعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك  
« فنجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من  
الروح والخفة والابتناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « الشيء » ، فانك تراها مقبولة  
حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر الى قول  
همر بن أبي ربيعة المخزومي :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره إذ أراح نحو الجمرة البيض كالدمي  
وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يخل التقاضيا  
« فانك تعرف حسنها ومكانها من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :  
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لموقه شيء عن الدوران  
فانك تراها تفل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم .

وهذا باب واسع فانك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلها بأعيانها ، ثم ترى هذا  
قد فرح السهاك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من  
حيث هي لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون  
أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ،  
ولكانت اما أن تحسن أبدأ أو لا تحسن أبدأ .

ومع أننا نختلف مع عبد القادر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب اغفاله التام لقيمة  
اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالابغاح الموسيقي ، كما يفهم  
الظلال الخيالية في أحيان كثيرة ، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني . . مع هذا فاننا  
نمجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ  
حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر « أسرار البلاغة » ، فقد اتجه همه فيه الى اقامة القواعد البلاغية على

أسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني ، لذلك فسنتحدث عنه عند الكلام على « المنهج النفسي » .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو « ابن رشيق القيرواني (١) » صاحب كتاب « الممددة » وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبهه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونواديرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع « المنهج الفني » مع تطرقه الى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب . لأن « الرواية » كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ما سيأتي حينها نعرض للمنهج التاريخي ، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة ،

ويحاول « ابن رشيق » أن ينفرد له برأي في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل « عبد القاهر » فيها الى رأي دقيق في « دلائل الاعجاز » أشرنا اليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . إنما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير اذا اختلف النظم . . وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى في النص الادبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما « ابن رشيق » فلا يصل الى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ الى العبارات المجازية فيقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الاجسام من المرج والشلل والمور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ هـ غالباً .

للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يحتل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب . قياساً على ما قدمت من لدواء الجسوم والأرواح . فان اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ موافقاً لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا انه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك اذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم .

ولكن ابن رشيق يصل في موضع آخر من كتابه في باب « المطبوع والمصنوع » إلى تلخيص الموضوع بحسب سبقاً ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه ، فهو يرجع الشعر الى اقسام : « المطبوع » وهو الذي ينبعث عفو الخاطر بلا كلفة ولا صنعة « والمصنوع » ويحمل له اقساماً : وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبدع التي جاءت عفواً في بعض اشعار المتقدمين . وما وقع فيه « التصنع » أي وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنع » أي وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد .

وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمي ، مصبوغ بالصيغة الفنية . ولم يتدع ابن رشيق هذا ابتداءً ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والأمدي والجرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتمقيد والتبويب . وهو فضل ايسر بالقليل في تاريخ النقد العربي القديم (١) .

\* \* \*

على وجه الاجمال كان المنهج الفني هو المنهج الغالب في النقد الأدبي ، وقد استعرضنا في اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم ، وهو استعراض يرسم لنا - بقدر الامكان - صورة لتدرج هذا المنهج ولما يدنيه التي طرقها كذلك .

ولقد وقفت خطوات النقد الادبي بعد عبد القاهر الى ان استؤنفت في العصر الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فانها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط

---

(١) أقام الدكتور شوقي ضيف كتابه : « الفن ومذاهب في الشعر العربي » على أساس القاعدة التي

قررها ابن رشيق . .

أوسع وأشمل من البحوث القديمة . طرقت مناهج النقد جميعاً من فنية الى تاريخية الى نفسية كما أشرنا الى ذلك في الفصل السابق .

ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد نماذج منه في النقد الحديث .

\* \* \*

« لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والامثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الانسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفهمها بالحركة المتخيلة .

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الاخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتمبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخييلياً ؟

« يكفي لبيان هذا الفضل ان تتصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية ، وأن تتصورها بعد ذلك في الهيئة الاخرى التشخيصية .

« إن المعاني في الطريقة الاولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل اليها مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل الى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والايقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالاضواء والاصداء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة الى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« ولهذا الطريقة فضلها ولا شك في اداء الدعوة لكل عقيدة ، ولكننا انما ننظر اليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً . فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتنذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه .. وكل اوائك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . واليك المثال :

« معنى النور الشديد من دعوة الايمان ينقل اليك في صورته التجريدية هكذا : انهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الايمان . فيمتلي الذهن وحده معنى النور في برود وسكون .

« ثم ينقل اليك في هذه الصورة العجيبة « فها لهم عن التذكرة معرضين ، كأنهم حمر مستنفرة ، فرت من قسورة ، فتشرك مع الأذهن حاسة النظر ومملكة الخيال ، وانفعال السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحوش من الاسد ، لاشيء الا لانهم يدعون الى الايمان ! والجمال الذي يرسم في حركه الصورة حينما يتملاها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرذ فيه هذه الحمر يتبها « قسورة » المرهوب !

« فللتعبير هنا ظلال حوله ، تزيد في مساحته النفسية - إذا صح هذا التعبير !

« ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تمبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : ان ما تمبدون من دون الله لا عجز من خلق أحقر الاشياء ، فيصل المعنى الى الذهن مجرداً باعتماداً .

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة :

« ان الذين تمبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب » !

« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

« لن يخلقوا ذباباً ، هذه درجة « ولوا اجتمعوا له ، وهذه أخرى . « وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه » وهذه ثالثة . أرايت الى تصور الضعف المزري ؟ والى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهين ؟

« ولكن أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

« كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . ان هؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . انها « معجزة الحياة » يستوي فيها الجسيم والهزيل ، فليست المعجزة في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء . انما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالهباء .

« ولكن الابداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقي ظلال الضعف عن خلق أحقر الاشياء ، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تصفيها محتويات الصورة ، وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق ، وفي النجم له ، ثم في محاولة الطيران خلف الذباب

لاستنقاذ ما يسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاذ ! ، (١) . . . الخ .

\* \* \*

« يخيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلا متصلة باحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة - بله اتصال المجموعة الحية - فهي في الغالب صلة عداء يمثها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب

« وان كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الاحساس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الاندلسية :

وقانا لفحة الرمضاء وادِ      سقاء مضاعف الفيث العميم  
نزلنا دوحه فحننا علينا      حنو المرضات على الفطيم  
وأرشفنا على ظمأ زلالا      ألد من المدامة والنديم

وكأبيات المنبني المعجبة في وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :

يقول بشعب بوان حصاني      أمن هذا يسار الى الطمان ؟!

وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبئ !

وظاهرة اخرى تغلب في الشعر العربي وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ . لاشخص تبحيا ، وحياة تدب . والمواضع التي أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الاخير تكاد تمد . فنحن إذا استثنينا ابن الرومي - وكان بدعا في الشعر العربي كله - لا نكاد نمثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس على تفاوت في قيمتها الفنية ، نذكر منها أبيات البحري في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكا      من الحسن حتى كاد أن يتكلمها

وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :

وأرعن طماح الذؤابة شامخ      يطاول أهنان السماء بفارب

(١) من كتاب « التصوير الفني في القرآن » للؤلف .

وقور على ظهر الفلاة كأنه      طوال الليالي ناظر في العواقب  
أصحت إليه وهو أخرس صامت      فحدثني ليل السرى بالعجائب

وفيا عدا ابن الرومي ، وتلك الأبيات والمقتطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي ( تستعمل من الظاهر ؛ ) فهي مناظر جامدة الموصف الحسي ، والتشبيه بالمحسوسات ، تملو في سلم الفن حتى تكون كآيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل الى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة ، هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحسي نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخصها ، وفرد من أبنائها وان حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها واليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها ، (١) . الخ

\* \* \*

إذا أتيت لك ان تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي ، خيل اليك أنك في حجرة رجل قائم مريض !

فالكلام همس ، والخطو لمس ، والاشارة في رفق ، وسياق الحديث لا إيمان فيه ، وكل ما هنا لك يوحي اليك الخوف من الحركة والاشفاق من الشدة ، الا ساعه الضحك في بعض الاحايين ، فقد يصحو فيها المريض ، وتملو طبقة الاصوات ، ويستمتع مريضنا الذي كان نائماً قبل هنيهة بمض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات ، دون ان يحفز الخاطر او يستجيش الضمير .

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

فالحضارة تنتهي فيها الى ترف ، والترف ينتهي فيها الى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي الى الذوق المترف الناعم ، أو الذوق فيسه تمييز وكياسة ، وليس فيه قوة وعمق ، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس ، ولا طلب تتوق اليه النفس ، ولو كانت طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

(١) من كتاب « كتب وشخصيات » للؤلف .

ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه ، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه ان الأول يشار حقاً على سلامة النائم المريض ، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء ، وان الثاني يتكلف الغيرة ، فيتمشى المشية بقدمه ولا يشبهها بقلبه ؛ ويهمس الهمسة بشفته ولا يهمسها بفكره ؛ ولكنها على السواء لا يعتمدان عن سرير النائم المريض .

في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فنشأ على ذوق قاهري صادق . يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفته ولسانه .

وان هذا الذوق تخير بالجميل والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج في رونق الفصاحة ، ولكنك خليق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فإذا استطعت ان تتخيل أناساً من الاحياء لا يعيشون فيما وراء درجة المشرين ، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين في ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن او قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين المرارتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والاربعين .

ولما تهيأ لاسماعيل صبري أن يتلقى العلم في فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين في لمتها ، كان من الاتفاق العجيب أنه اطاع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه ، لانها كانت تدين على الاكثر الاغلب بتلك الرفاهية الباكية التي كان يمثلها « لامرتين » واخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة بالتي تبعت القاهري من أبناء الجيل الماضي الى تبديل سمته وهبوط حرارته . والتحول عن حجرة النوم والفتور !

فاسماعيل صبري شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، الا انه لا يتمدى في شعره ونقده نطاقاً يرمسه له مزيج من ذوقه القاهري وذوق المدرسة « اللامرتينية » في أحسن ما كانت عليه من شهور وتميز

شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده نقد بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره في تهذيب الأذواق ، ونقى ما كان فاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه . ولكنه بمد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .



« وان شئت فقل : ان أدب الرجل كان أدب الذوق، ولم يكن أدب النزعات والخواجج ،  
وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار  
المستكشف الجسور ، (١) .

\* \* \*

« ولأعد الى توفيق والى قصته « شهرزاد » التي أذاعها في الناس ، والتي أظهرني عليها  
مع جماعة من الاصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد الى هذه القصة فأعترف بأنها - كقصة  
« أهل الكهف » - فن جديد من الانتاج في أدبنا الحديث ، لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى  
قريب منه . ولست أزعم أنها المثل الاطلى في القصص التمثيلي . بل لست ازعم انها شيء  
يقرب من المثل الاطلى . ولكنني أزعم أنها أثر في متقن ممتع ، دقيق الصنع بارع الصورة  
خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الاولى  
لاهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولا من الاطالة والاسراف في بعض المواضع ،  
فأكبر الظن انه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها الى صواب اللغة والنحو رداً حسناً ،  
وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر  
على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس الى اصول التمثيل وحاجة الملمب ، فصناعة القصة دقيقة  
والملاءمة فيها بين حاجة الفن الادبي وحاجة الملمب واضحة موفقة ، وان كان تمثيل القصة  
مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل اليه الان ، لأمرين واضحين لشد الوضوح : فأما أولهما فهو  
أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختلفون الى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها  
يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهي من هذه الناحية مخففة ان عرضت على  
النظارة في يوم من الايام : سيستمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه وبلتوي عليهم أكثره  
فيضيعون به ولما يشهدوا من القصة منظرًا أو منظرين . الثاني ان الممثلين الذين يستطيعون ان  
يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وان يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً بلائم جمالها واتقانها  
لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين تثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلة ضئيلة جداً في هذا البلد (٢) .

(١) من كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » للعقاد .

(٢) نحن نخاف الدكتور طه حسين هنا « فشرزاد » لا تصاح للمرح . لانهذا النقص في المرح

المصري ويمثله ورواده ، بل لانها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث والشخصيات . . هي  
حركة فكرية تجول في الافكار ، ولا ترى إلا قليلاً مفرغة في حركة الحوادث والشخصيات على المسرح -

« قصة توفيق إذا مستقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئاً ، فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها الى العقل والشعور مما كهذه القصة . واتجاهه بها الى العقل أكثر من اتجاهه بها الى الشعور . فالقصة لا تماثل شيئاً أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التي عجزت الفلسفة الانسانية عن حلها الى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن ان تكون ؟ وأظنك توافقني على ان مثل هذا الحوار الافلاطوني لم يخلق للعلب وللعلب المصرى بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها يسيرة جداً . فقد اشتد اعجاب الملك « شهریار » بصاحبتة « شهرزاد » حتى أراد ان يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلي من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء . وأخذ يسأل ويجد في السؤال ، ولكنه لا ينتهي الى شيء وهو يسأل الناس ، ويسأل الاشياء ويسأل الأحياء في الارض ، والنجوم في السماء ، بعد ان سأل شهرزاد نفسها عن نفسها فلم تجبه ، لانها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الجواب ، وهو على هذا ضيق بنفسه هائم بما لا سبيل الى الوصول اليه . كان سعيداً فأصبح شقيماً ، وكان هادئاً فندفع الى الفلق الذي لا آخر له . ووزير قمر مفتون بشهرزاد . ولكن كما يفتن الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يجها حياً فيه الشهوة ، وفيه السمو الى المثل الاعلى . ولكنه حب الناس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي يحفظه للملكة وصديقه شهریار ، والملك يعلم منه هذا ويفض عنه أول الامر ثم يدفعه إليه ويحدثه عليه بمد ذلك . والعبد الاسود يجب شهرزاد أيضاً ، ولكنه يجها حب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسלט عليه شماعاً من فلسفة أو أدب أو فن . وانما هي الفريزة وحدها ، وشهرزاد تحب هؤلاء الاشخاص جميعاً ، ولم لا ؟ فشهرزاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم ، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع ان تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنمون منها بالقليل أو يطلبون اليها الكثير الممكن ، فما أقدرها على ارضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وخالصتها ويريدون ان يترجوا بها ، ويقنوا فيها ، فهي عاجزة عن أن تبليهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الاعلى ، وتسخر منهم لانهم

- وهذا نقص من تلك الجبة بالقياس الى المسرح هامة كما قررنا عند الكلام عن « التمثيلية » كما عاد الدكتور فقرر بمد قليل في الفقرة التالية .

يطعمون في الوصول اليه، ثم هي بمد ذلك تيشهم بأساً يهلك بعضهم ، ويريح بعضهم الآخر فالملك شريار هو هذا الانسان الذي هام بالمثل الاعلى ، ولم يظفر به . والوزير هو هذا الانسان المتحضر المثقف الذي يجب ولكن في حضارة ورتقي وارتفاع عن الغريزة . والعبد هو الانسان العادي الذي لم يبلغ بمد ان يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الاولى وشهرزاد هي الطبيعة التي تسمح لهؤلاء جميعاً وتثبهم بما تستطيع ان تثبهم به منعاً ومنعاً .

« فنحن اذن أمام محاوره فلسفية من محاورات أفلاطون ، لولا أن الكاتب الذي فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة ادبية تمثيلية ، تمككنا من ان نسينها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور ، ولذة الحس ايضاً ، ففي القصة مناظر حسان ، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة ايضاً ما يضحك بل ما يدفع الى الاغراق في الضحك ، وفيها ما يهزّن بل ما يدفع الى الحزن العميق ، وحسبك بحانة « ميسور » التي ما أظن الا أن الكاتب قد صور فيها داراً من دور الأفيون في باريس ، وحسبك ان تشهد في اول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماساً لشفاء الملك ، وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذي استأثر بجسم شهرزاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه ، ونشهد آخر الامر استقرار الملك الى هذه الحيرة والاضطراب ، ان أمكن ان يستقر الناس الى الحيرة والاضطراب » (١) .

\* \* \*

« قرأت :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمي لو أتانا  
« ووقفت قليلاً لآتما كد بما اذا كنت أطلع قصيدة جاهلية ام عصرية ، اذ تبادرت الى الى ذهني ابيات كثيرة فيها « اطلال » و « رسوم » و « دموع » « لعللة اطلال » « قفانك » « عفت الديار » .

« اذا وقف « امرؤ القيس » وبكى واستبكي « من ذكرى حبيب ومنزل » ، ففي وقفته وفي ذكراه وفيما بلى من وصفه ما يبكي فلاتكلاف في بكائه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه « احمد شوقي » ؟ عز الاندلس ؟ لاشك ان في أشباح عروش ثلت ، وفي رسوم مجد باد ،

(١) من كتاب « فصول في النقد » لطله حين .

وفي بقايا مدنية درست مايفيض على القلب ويمصره ، فيطلق دمع العين ، لكن عيناً لم تر تلك الاشباح والرسوم والبقايا لانسكب عليها دمماً الا اذا تجسمت تلك ايمحالات أمامها في وصف راو او رسم رسام او نحت نحات او حركات ممثل. وما الشاعر الا راوٍ يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره ، في كل مايسمه ويراه ويشعر به « وشوقي » بعد ان صرف سنوات في الاندلس عاد الى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التي ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل الي قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت الى قلبه يوم كان واقفاً بين تلك « الدمن البوالي » ، فاذا قال لهم ؟

« قام ينادي الرسم و « يجزيه بدمعه ، ويقول : ان المبرات « قلت لحقه » وإنهن - يعني المبرات - « ستبقى مقبلات الترب عنه » وانه « نثر الدمع في الدمن البوالي » ، وبكلمة اخرى انه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهراً بل عاماً اقول للناس « يا ناس اني بكيت ! » لما بكى ممي احد ، ولما رق لحالي مخلوق ، غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت امامهم ابواب نفسي وقد علقت شرك اليأس ، لتبلمت مع عيني عيون ، ولا تقبضت مع قلبي قلوب ، ولأكدت مع نفسي نفوس . وهذه هي مهمة الشاعر ان قصر فيها فهو وازن وايس بشاعر . وكم هم الشعراء بيننا الذين يستمضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فان حزوا قالوا « بكينا » ، وان فرحوا قالوا « ضحكنا » كأن لا سبيل لوصف الحزن الا بالدموع ، او لوصف الفرح الا بالضحك ، فما أغزر الدموع في ماآقينا وما أسخى ماآقينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لايجرك فكراً في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولا يهيج عاطفة في قلب ، غير أن فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات . لو لم يكن ضائماً بين أبيات جاءت حشواً ، فبان كضمة من الزهر في حقل من الموسج ، فمن ذاك الوصف تمييزه عن شوقه الى مصر وجبه لها حيث يقول :

وياوطني لقيتك بهـد يأس	كأنني قد لقيت بك الشباب
ولو أني دعيت لكنت دني	عليه أقابل الحتم الجباب
أدير اليك قبل البيت وجي	اذا فنت الشهادة والمتاب

« ومن الحشو قوله بهد البيت الاول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يوماً  
إذا رزق السلامة والأيام  
فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار  
والأرض فيها الماء والأشجار  
ومن الحشو قوله كذلك بعد الايات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائبي القوافي مقلدة أزمته طرابا  
تجوب الدهر نحوك لا الفياضي وتفتحم الليالي لا المبابا  
وتهديك اثناء الحر تاجاً على تاجيك مؤثلقاً عجابا

« فماذا يؤهل هذه الايات لأن تدعى شعراً ؟ اذ لا رسم فيها جديداً ولا فكر مبتكراً  
ولا عاطفة حية ، تزيد على الماطفة التي وضها في الايات السابقة ، بل جل ما يقال فيها لو  
قام الحليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم وإنما من البحر « الوافر » .  
« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر الأندلس أنه في مدة إقامته فيها تخلص  
من وجوه المهائين والاغبياء المدعين :

فأنت أرحمتي من كل أنف كأنف الميت في النزع انتصابا  
ومنظر كل خوآن يراني بوجه كالبنّي رمى النقاابا  
ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وايس بعامر بنيان قوم إذا أخلاقهم كانت خرابا

« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر الى « حكمة » مبتذلة لاحكمة  
فيها ؟ أما كان الأحرى به أن يتم صورة حالة قومه الاجتماعية ، حتى اذا تجلت أمام أعين  
سامعية بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — « لا والله . فلا يعمر أبداً بنياننا  
مازلت أخلاقنا خرابا » ؟

« ائني غفرنا للشاعر أبيتاً ما حشاها القصيدة الا لزيادة العدد ، فلن نغفر له تذاقضاً فاحشاً  
في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لانها أراحته من « كل أنف كأنف  
الميت في النزع انتصابا ، ومن منظر « كل خوآن » « يراه » « بوجه كالبنّي رمى النقاابا »  
وينذر قومه بأن بنيانهم لا يقوم « اذا أخلاقهم كانت خرابا » ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه  
وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللهجة :

وحيا الله فتياناً سماحا      كسوا عطفي من فخر ثيابا  
ملائكة اذا حفوك يوماً      أحبك كل من تلقى وهابا  
وإن حملتك أيديهم بجوراً      بلغت على أكفهم السحابا  
تلقوني بكل أغر زاه      كأن على أسرته شهابا  
ترى الايمان مؤتلقاً عليه      ونور العلم والكرم اللبابا  
وتلمح من وضاءة صفحته      محيا . مصر رائحة كعابا

و قبلد فتيانته ملائكة اذا « حفوه يوماً » أحبه وهابه كل قادم اليه ، وان حملته « أيديهم بجوراً » بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه فتيانته شهباً ، وترى الايمان مؤتلقاً عليها ، ونور العلم والكرم اللبابا ، لبلد سعيد ، وأهله لقوم مهاجاز ان يقال فيهم ، فلا يصح ان يقال إن « أخلاقهم خراب » ام هي « الدر » لا تكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الاطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم ، سواء تألفت معانيها ام تنافرت ؟ (١) .

\* \* \*

وأحب قبل ان أختم هذا الفصل أن أضيف الى هذه النماذج من النقد في الادب العربي قطعة لناقد إنجليزي ، تناول فيها قصيدة « لورد زورث » ، هذا النقد هو « ه . ب . تشارلتن » في كتابه الذي عربه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « فنون الادب » أثبتنا هنا . وان لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعاً للنقد الادبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث » « الحاصدة المنفردة » فترى الشاعر فيما يسير على تل في اسكتلندة واذا يبصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادي ، وينصت فاذا الفتاة تغني ، فيتأثر أبلغ الاثر بمنظرها وغنائها :

انظر اليها في الحقل وحيدة  
تلك الفتاة الريفية في عزاتها  
تحصد وتغني بنفسها  
قف هاهنا او امض هادئاً

(١) من كتاب « المرآة » لميخائيل نعيمة .

« يقدم الشاعر بهذه الايات الاربعة لما يريد ان يسوقه في قصيدته ؛ وهي غاية في بساطة المعنى لاتعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها ، وانكناك رغم بساطتها تلاحظ ان الشاعر مسحور بشيء رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الارض بسرعه ، فيهمس في إشفاق « قف هاهنا ، او امض هادئاً » .  
 ليدوم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه . فما بعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟  
 أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد؟ ام صوتها تنفي ؟ قد تكون الفتنة منها مماً ، ولكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالي ، فهي تنفي « نهما جزيناً » . هي تنفي « نهما »  
 « لا أغنية » فألفاظ غنائها قد انبهمت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع الا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ، ولكن هذا النغم قد مثل الاحاجيب المعجزة .

سه ! أنصت ، فالوادي العميق  
 فياض بصوت النغم

« وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الفاضلة المغزاة التي احتوت الشاعر في موقفه . ولم يصف « وردزورث » الوادي — الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها — بالعمق لهوياً وعبثاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ، وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء . إن الوادي وقد ملاء الصوت الشجي قد تبدي في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادي المهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرفه حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذي أرفهه الصوت وبدل من طبيعته ، فاذا بالنظر الطبيعي أمامه قد أصابه التحول ، فبات في عينه وادياً غير الوادي .

« لكن وردزورث » يشعر أنه لم يوف تأثره تبييراً وإفصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامح صورة كاملة للرغبة المفاجئة التي فطمت في نفسه فطماً ، فسمت بها عن طبيعتها . انه لم يفعل بحد سوى ان أشار الى ما أحسه تليحاً ، وهو الآن في سبيله الى التعبير الوافي عما أحس اذ أنصت الى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه ، كما كان في حقيقته ، من الالغاز والغموض بحيث يستحيل عليه ان يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه ان يذكر لك أشباهاً قد توحى اليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لها ان تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تنفي ، فيذكر لك صوت البلبل وهو يهدد آذان المسافرين في

القفر الفسيح ، وقد هدم النصب فناموا بفعل النغم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مساهمهم إحساسها . هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » حين طرقت سمعيه نعمة الحاصدة . ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان الا في تسلسلها الى حبات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك لنفمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد ان يقول :

إن بلبلاً قط لم ينفرد  
بهذه الطلاوة للحشد النائم  
من المسافرين عند بعض النفيء الظليل  
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب بهذه الايات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمه آذان  
من الوقواق المفرد إبان الربيع  
يشق سكون البحار  
عند جزائر الهبريد النائمة

« في الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، اذ تصنيف اليها اهتزاز النفس حين يدوي صوت الوقواق بئمة ، فيشق سكوناً رهيباً يلاً انفضاء . والصورتان ممأ تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من فتنه لصوت الحاصدة المننية في عزاتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثتا اثرأ وراء النفاية التي من اجلها سيقتا في القصيدة . فالشاعر اذ رأى هذه المناظر امام عينيه قوية فاصعة نابضعة بالحياة وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفماً حتى تجاوزت به الناية التي قصد اليها من قصيدته ، فقرأ الايات السالفة مرة اخرى ، والحظ فيما ، فضلاً عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه اخرى ادق وأطف تسلت في سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبهاً بالهزلة وروح الكتابة الحزينة ، فهو اذ يذكر - عامداً او غير عامد - صحراء العرب الموحشة وبحار الهبريد القصية المنزلة ، قد أطلقنا منه نسبح في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الارض فوق سطحها من ألوان الغناء والمهم ، وكأن المهم والغناء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرها لاتكون حياة . فما أنت ذامع الشاعر وسط الفياقي القفر



التي تمتد ما امتد البصر ، حيث المسافرون هدم الاعياء فرقدوا عند اني يهددهم تفريد  
 البلبل ، حتى اطبق عليهم نعاس عميق ، لا يزول عنهم الا مع الصبح ، فينهضوا من نومهم  
 وقد ازدادوا إحساساً بعزلتهم في تلك الفلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك الياب البلقع  
 الى حيث بقاع البحر قد امتلأت آفاقها ، وهناك يفشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار  
 العميقة الدكناء، وإن المنظر ايزداد في نفسك رهبة حين يدوي في جناباته بغثة صوت توحى  
 نغمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمحقي فوق سطح الماء ،  
 ويظل كل شيء كما كان ، بل ان صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوتاً يؤذن  
 بعث الحياة ، ونبرة حزينة تم عما تنطوي عليه الدنيا من هموم مضنية ، ويثقل في عينك  
 منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم الكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد مسحاته  
 الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض ، يعود الى صوت الحاصدة وهي تغني في عزلتها ، فيستمع  
 ايها ، وقد تملكه هذا الاحساس الحزين الكثيب من رحلته فوق السحراء وأمواه المحيط ،  
 هو يستمع الآن الى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبراتها كل ما في الكون من وحشة  
 وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتم المعنى الذي احسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغني  
 فرجا فاضت هذه النفثات الحزينة  
 من أجل ماض سحيق شقي قديم  
 ومعارك انقضى عهدا منذ زمن بعيد

« هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، ولكنه هذه المرة لا يرتحل  
 معك في أنحاء المكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان . فالماضي الشقي القديم قد ترك  
 نغمته المرة الحزينة ، واذا ما عدت تنصت الى نغمة الحاصدة وهي تغني ، فلا يسمعك الا ان  
 تنقلها بهذا الحزن الجديد الذي اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر في الازمان . ان اغنية  
 الحاصدة المنزلة في حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لنا يمبر عما في  
 الكون من م وأسى . انه يعبر عما تنطوي عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهذا  
 كله لم يصنع « ورد زورت » أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم ، ولكنه يعود بهذه المقطوعة  
 الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم تراني أسمع نفا متواضعا

فما لا ينبو بمضاه عن شؤون المصر  
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى  
ما شهدته الحياة وما قد تعود فتشاهده

« فبعد ان صنع « وردزورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها  
لحناً كونياً يعبّر عن صوت العالم بأسره ، ويجري بأعظم ما هدد قلوب البشر من احزان ، يعود  
بطريقة تمهدها فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيرد الأغنية الى قلب الفتاة النكرة التي  
لا تعرف منها حتى اسمها ، والتي لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة في حقلها ،  
منهمكة في عملها اليومي المألوف ، لكن الفتاة يستحيل ان تعود الى ما كانت عليه من بساطة  
وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها اخطر جوانب الحياة ، واذا فهذه القصيدة في صميمها تقديم  
جديد لقيم الانسان ، واسلوب جديد في النظر الى الانسان في الطبيعة ، واحساس جديد  
بقيمة الحياة البشرية . انها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية ، فيصبح فيه الحقير التافه  
وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى ، انها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسبق للحوادث التي  
ستتمخض عنها الأيام . « فوردزورث » في قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة . فلم ير  
أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما احسه ؛ حين طرقت  
مسمعيه اغنية « الحاصدة المنفردة » .

\* \* \*

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين :

ان النموذج الاول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن . والثاني يلخص الخصائص  
الشعورية للأدب العربي تجاه الطبيعة ؛ ويدخل بذلك في شيء من نطاق « المنهج التاريخي » .  
والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصري هو اسماعيل صبري مع بيان  
أثر البيئة ، مما قد يدخل في « المنهج التاريخي » ، وان يكن ليس غريباً على « المنهج الفني » .  
والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية في عمل أدبي مفرد هو تمثيلية « شهرزاد » مع  
التطرق الى تحديد قيمته في خط سير الأدب . وهذا داخل في المنهج الفني ومتلبس بالمنهج  
التاريخي . والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصري « شوقي » ، والسادس يواجه قصيدة  
مفردة كذلك للشاعر الانجليزي « وردزورث » ، ويحلل ان القيم الشعورية والقيم التعبيرية في  
القصيدتين - مع اختلاف في المستوى والطريقة .

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج » داخله فيه . وقد تضم اليه طرفاً من مناهج النقد الاخرى التاريخية والنفسية ، لان هذه المناهج ليست بمنزلة تمام الانهزال ، والنلو في تحديدها وعزلها لايمود على النقد الادبي بخير، لان عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد .

وندع تفصيل القول في هذا مؤقتاً حتى نستوفي الكلام عن المنهجين الآخرين .

## المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه « العمل الادبي » فنحكم عليه حكماً تقريرياً قائماً على دعائمين : ( الاولى ) تأثرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشمورية والفنية السابقة . ( الثانية ) نظرنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشمورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . . . . وبذلك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجهه الاديب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشمورية وخصائصه التعبيرية — أي مجموعة خصائصه الفنية — كما تبدو من خلال أعماله الادبية .

والى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل ما يملكه لنا في عالم النقد . فاذا نحن تجاوزنا ذلك الحد، فرغبنا مثلاً في أن ندرس مدى تأثر العمل الادبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب أو لون من ألوانه ، أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبدت في عمل ادبي أو فني صاحبه ، لتوازن بين هذه الآراء ، أو نستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ؛ أو اذا حاولنا أن نجتمع خصائص جيل أو امة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها ؛ أو اذا أردنا أن نحزر نصاً أو عدة نصوص فننأكد من صحتها وصحة نسبتها الى قائلها . . . الى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقييم الفنية الفردية للعمل الادبي ولصاحبه ، فإن المنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا . ولا بد ان نأجأ حينئذ الى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحلها .

هنا نريد دراسة الاطوار التاريخية لشعر الغزل في الادب العربي أو شعر الطبيعة او اي فصل من فصول الادب الاخرى ... انا سنتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة سنجمع أولاً نصوصه في اقصى ما نستطيع من مصادر و نرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها الى قائلها . وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الادب . وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الاطوار وأثرت بها . الخ .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا ان نذوق النصوص التي جمعناها ، وأن نتملي خصائصها الشعورية والتعبيرية - وهذا هو المنهج الفني في صميمه - ولا بد لنا ان نذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى المصور ، لتكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين ايدينا من النصوص . وهكذا لا زال في صميم المنهج الفني . ثم ان رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه . والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكننا وتكيفة ، وبين الظروف التي احاطت بسواننا واثرت في حكمة وكيفته . . في حاجة كذلك الى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي . ولست في حاجة ان امضي طويلاً في ضرب الامثلة على ضرورة المنهج الفني المنهج التاريخي . ولكنني اعرض نموذجاً مما يمد من صميم المنهج التاريخي ؛ وهو تحرير النصوص ، لترى كم يحتاج في صميمه الى المنهج الفني .

نريد مثلاً ان تثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر الى امرئ القيس ، او نص من نصوص النقد الى النابغة في العصر الجاهلي .

هذه مسألة تاريخية بحثة فيما يبدو . ولكن الادلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموعر في القدم . هنا نتمدد على قاعدة من المنهج الفني . نذوق الشعر الجاهلي بصفة عامة . ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا التذوق والاستعراض وتتبع الخصائص المشتركة - مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر - ثم نذوق مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونعرف خصائصها بدقة - وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك الى شيء من يجزم غالباً - ثم نذوق النص المراد تحريره . وتملي خصائصه الشعورية والتعبيرية . ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستعانة بالروايات وتمحيصها . وهكذا نصنع في نص النقد ، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة الى هذا العصر ،

الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية والفكرية لهـ هذه الفترة . ثم  
نرجح بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين بعد ذلك الناقد ، او عدم صدوره .  
وهكذا نجد ان المنهج التاريخي لا بد ان يعتمد على « المنهج الفني » ، وإن يكن محيطه  
- فيما عدا ذات العمل الادبي - اوسع وأشمل ، ذلك أنه يدرس الاطار ، والاطار اوسع  
بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي - مع هذا - أن تقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على  
قدر الامكان ، وان نحفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزُه . فحكمتنا الفني على نص أو على  
أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله  
مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي  
أن نضع حكمتنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نعطي قيمة أكثر مما لأمثاله من  
أحكام أخرى !

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحت علة الاحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير  
من هذه الأحكام السابقة شابهت ظروف ، وأثرت فيه ملاسات ، وعلينا قبل ان نعطيها قيمتها  
أن نستكشف ظروفها وملاساتها ، بمد مراجعة التاريخ الممام للفترة التي صدرت فيها ،  
ودراسة الظروف الخاصة والملاسات التي أحاطت بقاتلها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية  
والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الادبية التي أصدرها أحكامهم  
عليها . . . الخ .

ومن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » ، الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ،  
والتعميم العلمي .

فلاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً الى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد  
على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فألم الحوادث وأبرز  
الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة . ومازاه نحن أكثر دلالة  
قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للعجاب به أو الزرية عليه هو  
علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ! أو الأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر  
والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً ... وألا نصدر أحكامنا إلا بمد الانتهاء من جميع هذه  
الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:  
١ - درس الدكتور طه حسين شعر الجون في العصر العباسي في كتاب « حديث الأربعماء » ، ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر ، في سائر فنون التفكير ، في سائر مظاهر الحياة . مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابس تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور .

٢ - استند الأستاذ العقاد من كتب « المعريات » على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير « شخصية » بطلها ، ولهذا الحوادث دلالتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ - اعتمدت أنا شخصياً في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي « كتب وشخصيات » ( مثال رقم ٢ في المنهج الفني ) على استقراء المشهور من الشعر العربي ، فهو حكم قابل للتخطئة ، وأنا الآن أحاول ان أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلاً !

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطيرة كذلك مثل الاستقراء الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتنا ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجده كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع ...

« الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية .. » . « اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر الجون والخرمات » ، كثرة الجوارح هي السبب في انتشار الغناء .. » . « عزلة الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك .. » الخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصرها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . ولما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لا بدت هذه الظواهر وسبقها .

والتعميم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الادبية ، فحينما نشأ مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبي الى استخدام نظرياته ، ومعاملة الادب معاملة الاحياء المتطورة من حال لحال فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره في البحوث الادبية عظيماً . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تمتشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة الشاعر والاحاسيس ، ورواسب الشعوب قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقانون التطور لا يطبق هنا بمخالفته وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بجملته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلية الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه !

والادب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب ، بل إنه لينفر من هذا التعميم العلمي على طريقة العلوم النظرية أيضاً ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمحة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فإن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » إلغاء قيمة الخصائص والبواطن الشخصية . فطول معاناة الملبسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم الى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ! ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها « فلتة » أكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا نفسرلنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة الا اذا حسبنا حساباً لظاهرة الكون والاختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين ، ثم يتفجر في ظروف معينة . فاذا شئنا ان نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان ، فربما كان ذلك معقولاً ، ولكن تفسيرها علمياً متعذر . والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعلمها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا

أسبابها ، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها. وليس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة اية شخصية أدبية .

ومسألة ان الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، اذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الادبي العام ، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيحي .

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة ، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى مارهبتة ، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لسكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر اساسي في الحكم . لانحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان ماجناً ، ولو كان كل شعرائه مجاناً ، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلاً : ان المعري كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره ، الا اذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظرتة الى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : ان المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين ، الا اذا عرفنا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصوره الأشياء والأحداث في هذه الفترة . . وهكذا .

على ان تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالاته البعيدة . نستطيع ان ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسي قبل الثورة ان هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء ، وتهبوا الانقلاب . ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة الى الانقلاب .

ونستطيع من دراسة الادب في مصر في العصر الحديث ان نلمح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الافكار ، حينما نرى فيه عدة اتجاهات الى أقصى اليمين والى أقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل في اطوار تاريخنا القديم في عصر النهضة الاسلامية ، وبعضهم يتمجد بالفرعونية ، وبعضهم يتجه الى اوربا وأمريكا ، وبعضهم يتجه الى روسيا ؛ كما ان بعضهم ينطوي على نفسه عازفاً عن المجتمع وما فيه . . هي حالة تموج واضطراب . قد



تمخض عن انقلاب وقد تمخض عن استقرار . الخ (١) .

على انه ينبغي قبل ان نقرر شيئاً من دلالة الادب على البيئة ان ندرس الافراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية . يجب ان نفرز الفرد من المجموع وأن نمرف ماهو فردي وما هو جماعي ، ليكون حكماً اقرب الى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الاديب والوسط . فاستقبال الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على ان هناك شيئاً آخر يقال . ان الادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ماهو تعبير عن الاشواق البعيدة والرغبات المكنونة . سواء للفرد او للجماعة . وكثيراً ما يكون الادب نبوءات بعيدة . حقيقة ان الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات ، ولكن الفرد الممتاز كثيراً مايسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون لها قلوبهم . فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الاديب ، ويتخذ من ادبه صورة للبيئة وتمبيراً عن العصر بخطيء الحكم والتفسير .

وعلى الجملة فان الواجب يقتضي في « المنهج التاريخي » ، ان ندرس الموقف من جميع زواياه ، والأخطىء فنجعل الفردي عاماً ، كما لاخطيء فنطبق العام على الافراد ، فللفرد أصالته والمجموعة اصالتها . وعلينا ان نفرز هاتين الأصالتين من ناحية ، وان نبحت عن المشترك بينهما من ناحية اخرى ، وان ندرك أن الادب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم في التيار العام ، الا اذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل المنهج التاريخي دائرته المأمونة ، ولا نتجاوز به حدوده ، ولا نطغي به على صميم « العمل الادبي » ، ولا على شخصية الاديب .

\* \* \*

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

لقد شهدنا مولد « المنهج الفني » في هذا النقد ، وتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضرربنا عليه

(١) كتب هذا الكلام في سنة ١٩٤٧ .

الامثلة . ومولد « المنهج التاريخي » في النقد العربي قد عاصر مولد « المنهج الفني » تقريباً ، وتلبس كلاهما بالآخر في اغلب الاحوال .

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الاسلام ، حينما كان المول عليه في النقد هو الذوق الفردي والجماعي ، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر في المستوى الشعري ، او في الاتجاه العام ، او في بعض المعاني الخاصة . من ذلك نظرم الى الاربعة الكبار: النابغة والاعشى وزهير وامرئ القيس على انهم طبقة . ثم نظرم كذلك في الاسلام الى جرير والفرزدق والاخلط . فهذا لون ساذج من « المنهج التاريخي » القائم على « المنهج الفني » .

وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبيين » سار التذوق الى جوار التاريخ . فتدوين النصوص في ذاته ، ونسبتها الى أصحابها ، وذكر ملابسها ، وتجميع ما قيل في مسألة خاصة كالمصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قيل فيها . كل ذلك من أوليات المنهج التاريخي . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها . الخ ذلك من أوليات المنهج الفني . وكلاهما مجتمعان في كتاب .

و « ابن سلام » في « طبقات الشعراء » كان يمزج بين المنهجين في طفولتها . كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدي وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال وابن رشيق وغيرهم ، وهم يثبتون النصوص لاصحابها ، ثم يبحثون عن السراقات بين السابق واللاحق ، ومن منهم احسن واجاد في الاخذ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة في الادب الخ . . وهذا من أوليات « المنهج التاريخي » .

واذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين ، فان هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وان لم تحل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني . فطريقة التأليف العربية في الادب لم تكن تتبع مناهج مميّنة . ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفوا الادب على منواله ، كما فعل تلميذه المبرد في كتابه « الكامل » وابن قتيبة في كتابه عيون الاخبار ، والحصري في « زهر الآداب » .

وحتى الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدي والجرجاني وأبي هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الامالي ، وابن عبد ربه في العقد الفريد ، وأبي الفرج الاصفهاني في الاغانى ، والشمالي في اليتيمة . . لم ينجوا من الاستطراد والمزج

بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الاخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب « الاغانى » الذي يثبت النصوص ويرويها مسلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب « الامالي » في بعض النصوص دون البعض . أما صاحب « الليمعة » فهو يذكر النصوص لاصحابها ، ويعرف بهم . ويذكر منزلتهم في الادب ، وقد يتطرق الى تحليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق ، وأخذ شاعر عن شاعر . الخ . وكل هذا من صميم « المنهج التاريخي » (١) وفي الامثلة الآتية تتبين طريقة كل من هؤلاء .

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ ( عاش بين سنتي ١٥٩ - ٢٥٥ ) هـ مما يكتب في باب المصا :

يا ابن العذير لقد جعلت تَمَيَّر	قالت أمامة يوم برقة واسط
ذهبت شبيبته وغصنك أخضر	أصبحت بعد زمانك الماضي الذي
لا تتبني خبيراً ولا تستخبر	شيخاً دعامتك المصا ومشياً

ويضم البيت الاخير الى قوله :

وان لا يرى شيئاً عجيباً فيمجبا	وهلك الفتى أن لا يراح الى الندى
اذا ما رأني أصلح الرأس أشيبا	ومن يبتني منى الظلامه يلقي

وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب .

قريب المراث من المرتع	عريض البطان جديب الحوان
ونصف لمأكله اجمع	فنصف النهار لكرمائيه

ومما يضم الى المصا قوله :

لقد كنت وراداً لمشربه العذب	لمعري لئن جليت عن منهل الصبا
اميل كفصن البانة الناعم الرطب	ليالي أغدو بين بردين لاهياً

(١) قلت إنني لم أحمل الأدب العربي على اصطلاحات أجنبية . ولهذا أنا أعد كتاب الرواية من أصحاب المنهج التاريخي بالقياس الى النقد العربي .

سلام على سير القلاص مع الركب  
سلام امرىء لم تبق منه بقية  
وقال الحاجب بن ذبيان لآخيه زرارة :  
عجلت بحجى الموت حين هجرتني  
وقال الآخر:

الم تعلمى يا عمرك الله انى  
وانى لا اخزى اذا قيل مقتر  
وان لا يكن عظمي طويلا فاننى  
اذا كنت فى القوم الطوال فضلتم  
ولا خير فى حسن الجسوم وطولها  
وكائن رأينا من فروع طويلة  
ولم ار كالمروف اما مذاقه  
وقال زياد بن زيد :

اطال فأملى ام تنامى فأقصرا  
كفى الفعل عما غيب المرء مخبرا  
وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت اجمع بينها  
نظر المثقف فى كموب قناته  
وعلمت حتى است أسأل عالما  
حتى أقوم ميلها وسنادها  
حتى يقيم ثقافه منآدها  
عن حرف واحدة لكي ازدادها

وهكذا يمضى فى سرد ما قيل عن العصا من قريب او بعيد ، دون نقد او تعليق الى  
نهاية الباب .

\* \* \*

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه ( عاش بين سنتي ٢٤٦ - ٣٢٧ ) فى  
باب التعازي :

« قال عبد الرحمن بن ابي بكر لسليان بن عبد الملك يعزبه فى ابنه أيوب - وكان ولي

عهده وأكبر ولده - : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبته ، ومن قصر عمره كانت مصيبته في نفسه ، ولو لم يكن في ميزانك لكنت على ميزانه . « وكتب الحسن بن أبي الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه في ابنه عبد الملك .

وعوضت أجرأ من فقيد ، فلا يكن  
فقيدك لا يأتي وأجرك يذهب

« العتي قال : قال عبد الله بن الأهم : مات لي ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه جزءاً شديداً ، فدخل عليّ ابن جريج يعزيني فقال لي : يا أبا محمد . اسل صبراً واحتساباً ، قبل أن تسلو غفلة ونسياناً كما تسلو البهائم ، وهذا الكلام لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزي به الأشعث بن قيس في ابن له . ومنه أخذه ابن جريج ، وقد ذكره حبيب في شعره فقال :

وقال علي في التعازي لأشعث      وخاف عليه بمض تلك المآثم  
أتصبر للبلوى عزاء وحسبة      فتؤجر أم تسلو سلو البهائم ؟

« أتى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال : إن تحزن فقد استجحت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فإن في الله خلفاً من كل هالك ، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم ... الخ .»

وجاء في باب « قولهم في الملك وجلساته ووزرائه » :

قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه ، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالوادة والنصيحة ، ولا تنفع الموادة والنصيحة إلا مع الرأي والعفاف . ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسناً ولا مسيئاً ما دون جزاء ، فانهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترأ السوء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

وقال الأحنف بن قيس : من فسدت بطانته كان كمن غض بالماء فلا مساغ له ، ومن خانته ثقاته فقد أتى من مأمنه . وقال العباس بن الاحنف :

قلبي إلى ماضني داعي      بكثر أحزاني وأوجاعي  
كيف احتراسي من عدوي إذا      كان عدوي بين أضلاعي

وقال آخر :

كنت من كربتي أفر اليهم      فهم كربتي فأين الفرار ؟

وأول من سبق الى هذا المعنى عدي بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر :  
لو بغير الماء حاتي شرق كنت كالنفسان بالماء اعتصاري  
وقال آخر :

الى الماء يسمى من ينص بريقه فقل أين يسمى من ينص بماء ؟  
وقال عمرو بن العاص :

لا سلطان الا بالرجال ، ولا رجال الا بالمال ، ولا مال الا بعمارة ، ولا عمارة الا بعدل .  
« وقالوا : انما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواله » .

\* \* \*

٣ - من الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني ( عاش بين ٢٨٤ - ٣٥٦ ) في حديثه عن عمر  
بن أبي ربيعة .

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان  
هي شامية اذا ما استقلت وسهيل اذا استقل يمانى  
الغناء للعريض خفيف ثقيل بالنصر . وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل بالنصر ،  
وأول هذه القصيدة .

أيها الطارق الذي قد عناني بعد ما نام سامر الركبان  
زار من نازح بغير دليل يتخطى الى حتى أتاني  
وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد الرحمن التميمي عن أبيه عن  
هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال :

كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ، ثم ان مسعدة  
بن عمرو أخرج عمر الى اليمن في امر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب فبلغه تزويجها  
وخروجها الى مصر فقال :

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان ؟  
وذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حمه الشوق على أن سار الى المدينة فكتب اليها :  
كتبت إليك من بلدي كتاب موله كمد

كئيب واكف العينـ بين بالحسرات منفرد  
 يؤرقه لهيب الشوق بين السحر والكيد  
 فيمسك قلبه بيد ويمسح عينه بيد  
 وكتبه في قوهية وشنفه وحسنه وبعث به اليها . فلما قرأته بكت بكاء شديداً  
 ثم تمثلت :

بنفسي من لا يستقل بنفسه      ومن هو ان لم يحفظ الله ضائع  
 وكتبت اليه تقول :

أتاني كتاب لم ير الناس مثله      أمد بكافور ومسك وعنبر  
 وقرطاسه قوهية ورباطه      بعقد من الياقوت صاف وجوهر  
 وفي صدره مني اليك تحية      لقد طال تهبامي بكم وتذكري  
 وعنوانه من مستهام فؤاده      الى هائم صب من الحزن مسمر

« وقال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عندي مصنوع ، وشعره مضمف يدل على ذلك ، ولكني ذكرته كما وقع إلي »

وفي حديثه عن الخطيئة يقول :

أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :  
 قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أظرفني شيئاً  
 يا حماد ؟ قال : بلى ثم عاد اليه فأنشده للخطيئة في أبي موسى الأشعري يدحه :

جمعت من عامر فيه ومن جشم      ومن تميم ومن جاء ومن حام  
 مستحقيات رواياها جحافلها      يسموها أشعري طرفه سامي

« فقال له بلال : ويحك ! أمدح الخطيئة أبا موسى الأشعري ، وأنا أروي شعر الخطيئة  
 كله فلا أعرفها ! ولكن أشعها تذهب في الناس ! » .

وفي حديثه عن المرجي يقول :

أخبرني الحرمي عن أبي الملاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال : حدثني عمي : أنه  
 لما لقب المرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ، وقيل بل سمي بذلك لما كان له ومال عليه

بالمرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالفرزل منها ، ونحنا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشتهر به فأجاد . وكان مشغولاً باللهو والصيد ، حريصاً عليها ، قليل المحاشاة لأحد فيها ، ولم يكن له نباهة في أهله ، وكان أشقر أزرق جميل الوجه . وجيداء التي شيب بها هي أم محمد بن هشام بن اسماعيل المخزومي ، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا المحبة كانت بينها ، فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

وأخبرني محمد بن يزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت الى المدينة ، فلما أتاهم موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من لمكة وشماها وأباطحها وزهبا ، ووصف نساها وحسنه وجمالهن . ووصف ما فيها ؟ ! فقيل لها : خفزي عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت أشدوني من شعره ، فأنشدها ، فسححت عينها وضحكت وقال : الحمد لله ! لم يضيع حرمه ! »

وهنا نرى نهجاً جديداً فيه نقد وتمقيب وموازنة وترجيح .

\* \* \*

من كتاب الأمالي لأبي علي القالي ( عاش بين ٢٨٨ — ٣٥٦ ) .

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قد متمم بن نويرة المراق ، فأقبل لا يرى قبراً الا يبكي عليه فقيل له : يموت أخوك بالمالا وتبكي أنت على قبر بالمراق ؟ ! فقال :

لقد لامي عند العبور على البكا  
 أمن أجل قبر بالمالا أنت نائح  
 رفيقي لتذراف الدموع السوافك  
 على كل قبر او على كل هالك ؟  
 ويروي هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيتـه  
 فقلت له إن الشجي بيمت الشجي  
 لقبر ثوى بين اللوى والدكادك  
 فدعني فهذا كله قبر مالك  
 وأوي اليه زميلات الضرائك  
 ألم تره فينا يقسم ماله

وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طيـرني الربيع وعمارة ابني زياد العبسين وكانت بينهم مودة :



فان تكن الحوادث جربتي فلم أر هالكاً كابي زياد  
ها رعمان خطيان كانا من السمر المثقفة الصعاد  
تهال الارض ان يظاً عليها بمثلها تسالم او تمادي

ومما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لي جبلاً أوذ بظله فتركتني أضحي بأجرد ضاحي  
قد كنت ذات حمية ماعشت لي أمشي البرازو كنت أنت جناحي  
فاليوم أخضع للذليل وأتقي منه وأدفع ظالمي بالراح  
واذا دعت ثمرية شجناً لها يوماً على فبن دعوت صباح  
وأغض من بصري وأعلم أنه قد بان حد فوارسي ورماحي

« فقال لي أبو بكر رحمه الله : هذه الابيات تمثلت بها عائشة رضي الله عنها بمد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم » .

\* \* \*

من كتاب اليتيمة للثعالبي ( عاش بين ٣٢٠ - ٤٢٩ ) .

في حديثه عن « فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك » :

« لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها اشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والاسلام ، والكلام يطول في ذكر المتقدمين منهم ، وأما المحدثين فخذ اليك منهم : العتابي ومنصور النمري ، والأشجع السلمي ، ومحمد بن زرعة الدمشقي ، وربيعة الرقي ، على أن في الطائين الذين انتهت اليها الرياسة في هذه الصناعة كفاية وهما هما . ومن مولدي أهل الشام المعوج الرقي والمريمي والعباسي والمصيبي وأبو الفتح كشاجم والصنوبري وأبو المتصم الأنطاكي . وهؤلاء رياض الشعر وحدثن الطرف ، فأما المصريون ففيا أسوقه من غرر أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقداهم . والسبب في تبرز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر قربهم من خطط العرب . ولا سيما اهل الحجاز . وبمدم عن بلاد العجم ، وسلامة أسنتهم من الفساد العارض لألسنة اهل العراق ، بمجاورة الفرس والنبط ومدخلتهم ايامهم . ولما جمع شعراء مصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبني ورقاء ، وهم بقية العرب ، والمشغوفون بالادب

المشهورون بالجد والكرم ، والجمع بين آداب السيف والقلم ، وما منهم الا أديب جواد يجب الشعر ويتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل . انبثت قرائحهم في الاجادة فقادوا محاسن الكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ماشاءوا .

وفي حديثه عن المتنبي : أغوذج لسرقات الشعراء منه يقول :  
قال المتنبي :

وقد أخذ التام البدر فيهم  
أخذه أبو الفرج البيهقي فلفظه وقال :  
أوليس من إحدى العجائب أنني  
يا من يحاكي البدر عند تمامه  
وأعطاني من السقم الحماقا  
فارقته وحييت بمد فراقه  
أرحم فتى يحكيه عند محاقه  
وقال أبو الطيب :

قد علم البين منا البين أجفانا  
وأخذه المهلبى الوزير وقال :  
تصارمت الأجفان منذ صرمتي  
وقال أبو الطيب وهو من قلائده :  
تدمى وألف في ذا القلب أحزانا  
سريت فكنت السر والليل كاتمته  
وكنت إذا يممت أرضاً بعبيدة  
أخذه الصاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جناحه  
وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :  
كأنى سر والظلام ضمير  
لبسن الوشي لا متجملات  
ولكن كي يصن به الجمالا  
غار عليه الصاحب لفظاً ومعنى فقال :

لبسن برود الوشي لا لتجمل  
ولكن لصورن الحسن بين برود  
وإنما فعل بيته ما فعل أبو الطيب بيت العباس بن الأحنف :  
والتجم في كبد السماء كأنه  
أعمى تحير ما لديه قائد

فقال :

ما بال هذي النجوم حائرة كأنها العمي ما لها قائد  
وهذه مصالطة لا سرقة فيها ، وهي مذمومة جداً عند النقدة .  
وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سقاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والخديور كإثمه  
أخذه السري بن أحمد بن جني : أنشدني لنفسه من قصيدة يدح بها أبا الفوارس سلامة  
ابن فهد وهي قوله :

حيا به الله عاشقيه فقد أصبح ربحانة لمن عشقا  
ولم أجد أنا هذه القصيدة في ديوان شعره : والبيت نهاية في المذوبة وخفة الروح ،  
والسري كثير الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله :

وخرق طال فيه السير حتى حسبناه يسير مع الركاب  
وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :

يخدن بنا في جوزه وكأننا على كرة أو أرضه معنا سفر  
وقال السري :

وأحلها من قلب عاشقها الهوى بيتاً بلا عمد ولا أطناب  
وهو من قول أبي الطيب :

هام الفؤاد بأعراية سكنت بيتاً من القلب لم تضرب به طنبا

\* \* \*

من زهر الآداب للحصري ( توفي سنة ٤٥٣ ع ) .  
في حديثه عن الليل :

قال المتي : تشاجر الوايد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة  
في طول الليل : أيها أشعر . فقال الوليد : النابغة أشعر ، وقال مسلمة : بل امرئ القيس ،  
فرضياً بالشعبي فأحضراه فأنشده الوايد :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أفاقيه بطيء الكواكب  
تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بآب

وصدر أراح الليل عازب همه وأنشده مسلمة قول امرئ القيس .

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
فقلت له لما تغطي بردفه (١)  
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل  
فيالك من ليل كأن نجومه

فطرب الوليد طرباً . فقال الشعبي: بانت القضية . معنى قول النابغة : وصدر أراح الليل عازب همه ، وأنه جعل صدره مراحاً للهموم ، وجعل الهموم كالنعم السارحة العادية ؛ تسرح نهاراً ثم تأتي إلى مكانها ليلاً ، وهو أول من اشتار هذا المعنى ، ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الأخطأ عما هي مطلقاً فيه بالنهار ، واشتغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر وامرؤ القيس كره أن يقول : إن الهم يخف عليه في وقت من الأوقات ، فقال : وما الاصبح منك بأمثل .

وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل الاصبح  
ولكن للعينين في الصبح راحة  
بيوم وما الاصبح منك بأروح  
أطرحتها طرفيها — بها كل مطرح

فقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة ، وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح .

وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعي  
ليلى كما شئت فان لم تزر  
أن نجوم الليل لبيت ثغور  
طال وإن زارت فليلى قصير

وإنما أثار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :

لا أظلم الليل ولا أدعي  
ليلى إذا شئت قصير إذا  
أن نجوم الليل ليست تزول  
جادت وإن ضنت فليلى يطول

(١) الرواية المشهورة : فقلت له لما تغطي بصلبه .

وهذه السرقة كما قال البديع في التنبية على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ رويه  
وبعض لفظه :

وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربيع ، فما أشد شفتي على جوارحه ، ولمعري إن  
هذه ليست سرقة، وإنما هي مكابرة محضة ، واحسب ان قائله لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا  
ردت الينا. فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة بن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من  
البيت ما استحله ، فانها كانا يأخذان جله ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد اخذه علي بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .

لا أسأل الله تمييزاً لما صنعت نامت وان أسهرت عيني عيناها  
فالليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين ألقاها  
وابن بسام في هذا كما قال الشاعر :

وقتي يقول الشعر الا أنه في كل حال يسرق المسروقا

\* \* \*

وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعني بنسبة  
جميع النصوص لأصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من  
التبويب والتنظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الامالي  
عن هذا النهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح النريب، بينما نجد صاحب الاغانى ينتقل نقلة بهيمة  
فيدخل في صميم المنهج التاريخي. يذكر النص ، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية ويذكر  
اخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويملل الرفض، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب  
رواية أو صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الاحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها ...  
الخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بدمه .  
وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، اذ كثيراً ما يكتفي بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه  
ويقف عندها في جميع ما قيل عن المعنى الواحد .  
وبذلك يعد صاحب الاغانى خير من كتب في هذا الباب .

\* \* \*

ونترك الزمن ينقضي من القرن الخامس الى العصر الحديث ، فلا نجد بين المصريين جديداً

ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم . فاذا جئنا للمعصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نمواً عظيماً . فهذه دراسات جورجى زيدان واحمد السكندري والشيخ المهدي تبدأ الطريق . ومع انها كانت الى الجميع اميل منها الى التحليل ، فانها تمتد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل ، فقد اخذت تدرس عصور الادب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتحدث عن آفائها في الادب ، في موضوعاته واسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الادبية في كل عصر ، نعم انها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجال لطبيعة التاريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف ملك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الاول « ذكرى أبي العلاء » وفي كتبه الأخرى بمد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين في كتبه « فجر الاسلام ، وضحي الاسلام ، وظهر الاسلام » ، ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود « قصة الادب في العالم » والاستاذ طه احمد ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب » والدكتور محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب ، و « نظرية عبد القاهر في اسرار البلاغة » ، والدكتور عبد الوهاب عزام في « المتنبي » وكتاب الأستاذ المقادير شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، يضم مزيجاً من المناهج الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية اثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها ، وكذلك كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » وان يكن هذا الكتاب ادخل في « المنهج النفسي » كما سيجيء ، ثم في كتابه « شاعر الغزل » وكتابه عن « جميل بثينة » .

ومن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « النثر الفني في القرن الرابع » ، والأستاذ احمد حسن الزيات في كتابه « أصول الادب » ، والأستاذ احمد الشايب في كتابه « النقائض في الشعر العربي » وكتابه عن « الشعر السياسي » والمتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية امثال الدكتورة سهير القلماوي في « الف ليلة وليلة » والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » ، والأستاذ نجيب الهمبدي في « ابوعمام » ، والأستاذ محمد كامل حسين في « الادب المصري الاسلامي » . . . الخ .

على أية حال لقد نما المنهج التاريخي نمواً ذا قيمة على أيدي المعاصرين ، وفيما يلي سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفاً من ذلك المنهج .

ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الاول عن ابي العلاء ، وهذه الفقرات من مقدمته  
تفنينا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

ليس الغرض من هذا الكتاب ان نصف حياة ابي العلاء وحده ، وانما زبد ان ندرس  
حياة النفس الاسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد باظهار آثاره المادية او  
المعنوية ، وانما الرجل وماله من آثار وأطوار نتيجة لازمة ، وثمره ناضجة ، لطائفة من  
العلل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصور نفسه ، من غير ان يكون له عليها سيطرة  
او سلطان .

من هذه العلة المادي والمعنوي ، ومنها ما ليس للانسان به صلة ، وما بينه وبين الانسان  
اتصال ، فاعتدال الجو وصفائه ، ورقة الماء وعدوبته ؛ وخصب الارض وجمال الربى ،  
وتقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علة مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتشيء  
نفسه ، بل وفي إلهامه ما يمين له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ،  
وجهل الامة وجودها ، وجذب الآداب الموروثة وخشوتها . كل هذه او نقائضها تعمل  
في تكوين الانسان عمل تلك العلة السابقة ؛ والخطأ كل الخطأ ان ننظر الى الانسان نظرتنا  
الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما  
سببه او أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم ، انما  
يأترف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن  
بين أحكام العقل اصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء  
الا وهو نتيجة من جهة وعلّة من جهة اخرى . نتيجة اعلّة سبقت ، ومقدمة لأثر يتلوه ، ولولا  
ذلك لما اتصلت اجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شتمت احكام عامة ،  
ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

اذا صح هذا كله ، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان  
والمكان والحال والسياسية الاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولستنا نحتاج الى ان نذكر  
الدين فانه اظهر اثرًا من ان نشير اليه . ولو ان الدليل المنطقي لم ينته بنا الى هذه النتيجة  
لكانت حال ابي العلاء نفسه منتهية بنا اليها ، فان الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في  
عصره الا اعطاها وأخذ منها ، كما سنرى في هذا الكتاب . فقد حاج اليهود والنصارى ،  
وناظر البوذيين والمجوس ، واعترض على المسلمين ، وجادل الفلاسفة والمتكلمين ، وذم الصوفية ،

ونعي على الباطنية ، وقدح في الامراء والملوك ، وشنع على الفقهاء واصحاب النسك ، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفتيد والتثريب وهو في كل ذلك يرضي قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وحرج الصدر ما يمثل الحياة في أيامه بشمة شديدة الظلام (١) .

فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا بصطنع في البحث طرائقه الطريفة ، ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المحتوم ، ولا ان يسلم بأن الشيء الواحد على صفه وصآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن الى ان الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان — المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله ، ولا يميل اليه ، ملزم مع ذلك ان يبحث عن حياة أبي العلاء، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه ان يفهم الرجل ، وأن يهتدي من امره الى شيء .

... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ . أي ان الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الانسان ، ولا يستطيع لها دفماً ولا اكتساباً . ذلك رأى نراه ، وسنثبت في موضعه من الكتاب .

وإنما نقول هنا إن هذا الرأي سيلازماً أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء طريقاً خاصة . ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أننا لا نعتقد انفراد الاشخاص بالحوادث ، وإنما نعتقد ان الحوادث أثر لطاقات من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا ان نضيف أثراً من الآثار لشخص من الاشخاص ، مهما ارتفعت منزلته وعلت مسكاته ، ومهما عظم أثره وجل خطره . وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ، ينبغي ان ترد الى اصولها ، وتعاد الى مصادرها ، وان تستقي من ينابيعها ، وتستخرج من مناجمها ، وهي جماعة العلل التي أشرنا اليها آنفاً . فليس المأمون وحده هو الذي ابتدع نبتة القول بخلق القرآن وإنما تلك فتنة أحدثها عصره ، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة الى ان يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه من بعده الى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

إنما الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة يتمقها

---

(١) ولكن كم ياترى في هذه الصورة من الواقع وتم فيها من مزاج المرعي الخاس ؟ وتم بمن عاشوا — مع المرعي — في هذه الفترة يشاركه تصوره هذا الحياة ؟ « المؤلف » .



الكاتب الاديب ، كل ذلك نسيج من العنكبوت الاجتماعي والكونية يخضع للبحث والتحليل  
خضوع المادة لعمل الكيمياء (١).

واذا قد بينا ان الرجل خاضع في ادبه وعلمه لزمانه ومكانه ، فليس لنا بد من ان نقدم  
بين يدي هذا الكتاب ، فصلاً في عصر ابي العلاء وآخر في بلده . ولما كانت الاسرة أشد  
ما يحيط بالرجل أثراً فيه ، خصصنا فصلاً آخر لأسرة أبي العلاء . فاذا فرغنا من هذا كله  
عمدنا الى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلاً ثم انتقلنا منها الى منزلة الادبية فينا  
قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيها ، ثم الى منزلته العلمية فشرحناها شرحاً مسنوفاً ،  
ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا في ان نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثيرها بما قبلها  
وتأثيرها فيما بعدها . معنيين عناية خاصة فلسفته الالهية والخلقية ، لكثرة ما كان فيها من  
اختلاف الآراء واقتراح الأهواء . . . .

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الايمان بالدراسة العلمية لتاريخ الادب ، شديد الثقة  
بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف الى حد تشبيها بدراسة الكيمياء .

ولكننا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » ، فاذا هو أقل ايماناً وأضعف ثقة .  
نراه يمرض لدراسة البيئة والظروف فيرى انها ليست ذات غناء في التعرف الى صميم الشخصية  
الادبية ، ويختار عليها « المقياس الادبي » ، ولعله هو ما اسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف » ، و« تين » ، و« برونتير » ، ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبي  
الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته ، بل ربما استنكاره . يقول عن تين :

وأما ثانيهم ( تين ) فيمضي الى ابد مما مضى ( سانت بوف ) فهو لا يعتمد مثله اعتماداً  
قوياً على هذه الشخصيات الفريدة ، ولا يكاد يعتمد بها الا في احتياطات وتردد ، ذلك لأن  
القوانين العلمية عامة ، فيجب ان تعتمد على اشياء عامة . وما شخصية الكاتب او الشاعر في  
نفسها ؟ ومن اين جاءت ؟ اتظن ان الكاتب قد احدث نفسه ؟ ام تظنه قد ابتكر آثاره الفنية  
ابتكاراً ؟ واي شيء في العالم يمكن ان يبتكر ابتكاراً ؟ اليس كل شيء في حقيقة الأمر اثر  
لمة قد احدثته ، وعلّة لاثر سيحدث عنه ؟ واي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟

(١) هنا يختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل ان تخضع خضوع المادة . وسنرى الدكتور

فيما بعد بغير وجهة نظره في كتابه « الادب الجاهلي » .

واذن فلا ينبغي ان نلتمس الكاتب او الشاعر عند الكاتب او الشاعر نفسه وانما ينبغي ان نلتمسها في هذه المؤثرات التي أحدثتهما ، والتي يخضع لها كل شيء انساني .

الفرد؟ ما هو؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها، او قل من آثار الجنس الذي نشأ منه - فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الاخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي؟ اثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لها كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حالة الاقليمية والجغرافية وما الى ذلك . والزمان وما يستتبع من هذه الاحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي ان يلتمس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب او الشاعر ، وارغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .

ثم يمرض رأي « برونتير » الذي يطبق نظرية « التطور » تطبيقاً علمياً على الأدب . ثم يقول معقباً :

« ان يظفر ( اي تاريخ الادب ) من هذا بشيء ذي غناء . لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الادبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بمد ، ولن يوفق هو الى حلها ، وهي نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الادبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وان يحدث ما يحدث من الآيات ؟ المعصر ؟ فلم اختار هذا المعصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من ابناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟  
« الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟

« وبمباراة موجزة : سيظل التاريخ الادبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ، ولن يوفق هو الى تفسير النبوغ ، وانما هي علوم اخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الادبي أن يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ (١) .

---

(١) لعل الدكتور يعني علم النفس . ولكن ما هو ذا علم النفس الى اليوم لم يحل عقدة النبوغ ، هو يعرفه ويحلله . ولكنه لا يعالجه .

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الادبي في كتاب « في الادب الجاهلي » ، واكتنا نرى فيه ميلاً قوياً للسيرة على « المنهج التاريخي » ، كما رسمنا حدوده من قبل . شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الاسلام وقال : انه يتبع في هذا الشك طريقة (ديكارت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت الا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها ، لان موضوعه غير موضوع ديكارت . موضوعه ادبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقته .

واستند في هذا الشك الى امور منها : ان الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن اصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروي بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كأمريء القيس وغيره يقال انهم من حمير ، ولحمير لغة اخرى . ومنها ما ثبت من انتحال بعض الرواة للشعر كجهاد عجرد وخلف الأحمر ، ومنها الاسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتحال الشعر ونسبته الى الجاهلية . . . الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الاسباب والبراهين التي ساقها الدكتور . ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون ان معظمها اسباب ظنية قابلة للمناقشة . فهي بطبيعة الحال لا تؤدي الى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً الى اعتبارها نتائج حاسمة . وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي اسلفنا .

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور « مع المتنبي » وهو يسير فيه كذلك على « المنهج التاريخي » ، إذ نرى فيه مثل هذه العبارات .

وعندي ان المتنبي حين ارتحل إلى البادية انما اتصل فيها لابالبيضة القرمطية العادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون في البادية ، ومن يدري ؟ لعل هذا الداعي كان أبا الفضل نفسه هذا الذي يدعه المتنبي ومن يدري ؟ لعل المتنبي لم يمد الى البادية مصطحباً أباه وجده ، وانما عاد مصطحباً رجلاً آخر او قوماً آخرين ، يريدون ان يستقروا في الكوفة ، وان يدعوا فيها لمذهب القرامطة .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا ام لم تواتنا ، فاني اجد في

نفسى شعوراً قوياً جداً بان المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالبية لم تلبث ان استحال الى قرمطة

خالصة » .

ثم يقول :

« لست ادري أسمعنا النصوص اني بقيت لنا من شعر المتنبي ام لا تسمعنا ؟ ولكني قوي  
الشعور بأن المتنبي لم يرحل الى الشام طالباً للرزق فحسب ، وإنما ذهب الى الشام داعية من  
دعاة القرامطة في هذا القسم الشهلي من سوريا ، الذي لم يكن قد ادركه الاضطراب القرمطي  
كما أدرك غيره من اقسام الشام » .

ثم يقول :

« فلنستخلص من كل ما قدمنا ان المتنبي قد قطع المرحلة الاولى من طريقه ، مرحلة الصبا  
، ولم يكد يبلغ آخرها حتي كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له حظه من القرمطة ، وتم  
له حظه من القوة البدنية ايضاً »

فالنتيجة الاخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي يقول انه  
« قوي الشعور » بقرمطة المتنبي ، وان كان لا يدري أتواتية النصوص أم لا تواتيه . وهذا  
طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب الا يطغى في « المنهج التاريخي » .  
فاذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر » فهو سائر على المنهج التاريخي ولكنه  
يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات حديثاً يجمع بين المنهجين  
غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى - النثر في القرنين الثاني والثالث - الحياة الادبية  
في القرن الثالث للهجرة - أبو تمام وشعره - البحثري وشعره - ابن الرومي وشعره -  
ابن المعتز وشعره » .

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين في هذا الكتاب :

١ - ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جنسية اخرى ويقول  
أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية .

وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً ، وأقارن بينهما  
أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما كان عالماً بلغتها .

ولم يبق لنا من عبد الحميد الا كتاب كتبه عن مروان بن محمد الى عماله بالأمصار ،  
يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لأنه كان قد انتشر ، فخاف منه على الدين . وكتاب آخر

كتبه عبد الحميد الى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

واعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملني على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحال ، والحال معروفة في العربية . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى .. وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد : وإياك إياك ان تقبل من دواهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فانها أسرع طلباً وأنجى مهرباً ، وأبعد في الحقوق غاية ، وأصبر في معترك الابطال إقداماً ونجدهم من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكة السنخ ، متقاربة الخلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد، مموهة الركب ، محكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رفاق المعطف ، بأكف وافية ، وعمل محكم. ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ خالصة الجوهر ، سابغة اللبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ، وافية الوزن، كتريك النمام في الصنعة ، مملمة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت ان اعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الامر أيسر من هذا ، فيكفي أن تقرأوا كاتباً فرنسياً متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية. وهو أناتول فرانس. ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناتول فرانس يستعمل الحال استعمالاً كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج اليها ، ولتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أناتول فرانس واليونان ، أن أناتول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم غير أنه كان يقدمها أحياناً ويؤخرها أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

وهذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوي عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، ذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منبثة في الشرق كله ، في الاسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة ، وظلت كذلك حتى العصر العباسي . ولكنها انحصرت في الاديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .

« فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها » .

٢ — « قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهي متفقان من حيث أنها يعتمدان اعتماداً شديداً على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريد العقل ، وهما يتفقان في أنها حريصان كل الحرص على تعميق المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتيان بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المؤلف من الشعر ، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يديحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعا للتشدد في أصلها ومراعاة قواعدها يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بمد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعته في أغلب شعره ، لا يمدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطراراً لا مخرج له منه ؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره ، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على مسجتيه كما يرسل نفسه على مسجتيها ، فهو من أقل الشعراء كلفاً بالغريب وإيراداً له ، وعنايته بالجمل اللفظي قد تحس أحياناً ، ولكنها تلمس فلا توجد في كثير من الأحيان . وقد تروك سهولة اللفظ في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الألفاظ ما ينيظك أحياناً ، ويضيق به صدرك أحياناً أخرى .

ثم هما يختلفان من ناحية أخرى في أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية ، أو بمباراة اصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، فهو كان يتبع الاستمارة ويسرف في تتبعها . ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية . وهو كان يجد في الأشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعنى .

أما ابن الرومي فهو لا يتحرج من البديع ولكنه لا يهتمك عليه . وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالته ولا رسائته ، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس . إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يضيعه .

وهما يختلفان من ناحية نائية ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

اما ابن الرومي فشاعر مطيل ، ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الايات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في اطالة القصيدة مصدره واضح جداً ، وهو ان الشاعرين وان اتفقا في النوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا النوص ، او بمباراة ادق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها اما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظفر به ويمرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع ان يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان الى انك متمم هذا المعنى اتماً حسناً دون ان تقصر او دون ان تغلو . فهو اذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الاطراف .

اما ابن الرومي فالامر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع ابي تمام في النوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد ، فاذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الادب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية ، فكما يعتقد ان الناس ليسوا خياراً في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد ان حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من ان يطمئن اليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على ان يتم معانيه بنفسه ، ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض لاي عبث من الذين يسمونه او يقرؤونه . ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع ابو تمام ان يعرضه في بيتين او ثلاثة او اربعة او خمسة — على اكثر تقدير — يطيل فيه ابن الرومي في الايات التي تبلغ العشرة او تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو اخذ ابي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ، وحرص ابن الرومي على ان يصل الى كل شيء ، وعدم اطمئناؤه الى الذين يسمونه او يقرؤونه (١) .

والدكتور بعد هذا كتاب « حديث الاربعاء » وهو يمزج فيه بين المنهج الفني والمنهج التاريخي ، ولكن الاول فيه اوضح وأظهر . وكتاب « مع ابي الملاء في سجنه » وهو أقرب

---

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر ، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف في المزاج والطبيعة ، وكون كليهما يتفان في النوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما ، فهي في أبي تمام ذكاء وتعمد . وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات .

الى الادب الخالص من الدراسة ، هو اقرب الى ان يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تاثراته الخاصة من مصاحبة ابي العلاء ، ويعتمد على هذه المصاحبة في تصوير احاسيس ابي العلاء ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية ، وهو في اعتقادي ادنى الى تصوير ابي العلاء من كتابه الاول .

\* \* \*

وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص احياناً ، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، فاننا نجد الدكتور احمد امين ، اقرب الى اصول « المنهج » فهو ابدأ بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق ، ويسجل النتائج في هدوء . يصنع ذلك في مجموعته « فجر الاسلام » وضحي الاسلام ، وظهر الاسلام ، حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الاسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية . وذلك من خلال الاحداث والنصوص والروايات ، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والادب بصفة عامة ، فاذا تعرض الأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالجاحظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث ، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة ... وهكذا .

ولعل النموذج من فجر الاسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور احمد امين ومنهجه في كتبه :

« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب » يعنون بذلك انه سجل سجلت فيه اخلاقهم وعاداتهم وديانتهم وعقليتهم ، وان شئت فقل : انهم سجلوا فيه أنفسهم ، وقديماً انتفع الادياب بشعر العرب في الجاهلية ، فاستنتجوا منه بعض أياهم وحروبهم ، وعرفوا منه أخلاقهم التي يدحونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال وسهول ووديان ونبات وحيوان ، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون في الاصنام والحرافات ، وأفقوا في ذلك جمية الكتب المختلفة .

وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا « الديوان » ان يفي العلماء بجميع ما صح عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والمتن وابعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلي ذكر سندها ، وعني ببيان رجالها عناية تامة كالذي عندنا من



صحيح البخاري ومسلم وغيرهما، وكان يجب ان يعني بالشعر الجاهلي هذه العناية متى عددناه «ديواناً» تسجل فيه الحوادث والمادات، ونظرنا اليه كأنه وثائق تاريخية. ولكن يظهر ان هذا النظر الى الشعر الجاهلي لم يكن سائداً عند الرواة والادباء، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر اليه كإداة لتعليم اللغة، أو كأنه طرفه وملهى، ومادة لحسن المحاضرة. فلم يكن يعني به هذه العناية التي بذلت في الحديث، ولم ير من يعتمد الكذب فيه ان يتبوأ مقمده من النار.

نعم ان بعض الادباء سار في الادب سيره في الحديث، فكان يروي الخبر ممتنعاً، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الادب على نبط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية، لم تنضج، ولم يسيروا فيها الى النهاية.

كذلك أكثر ماروي اننا قد عني فيه بالختارات اكبر عناية، وهم في هذا ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية. ولعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء، قل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم، ثم تدرجوا منها الى ما وصل اليها من الرقي، ذلك أن الاديب لم يكن يروقه ذلك فيهمله، أو يستضف وزنه فيصلحه، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ.

لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها الى الاختيار، ولكن يقصد فيها الى الصحة، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة، منها الحياة العقلية.

ومع هذا فما لدينا يمثل بمض الشيء - وان لم يكن وافياً كما ذكرنا من قبل - وأشهر المجموعات التي لدينا مما نسب الى الجاهلين - عدا دواوين الشعراء هي :

- (١) المملقات السبع، ويغلب على الظن أن جامها حماد الراوية.
- (٢) المفضليات، وجامها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة.
- (٣) ديوان الحماسة لأبي تمام. وفيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي.
- (٤) ومثله : حماسة البحرى.
- (٥) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين.

(٦) مختارات ابن الشجري .

(٧) جبهة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشي .

والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة سنة قبل البعثة . ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعاني ، فما روي لنا من القصائد موسيقاه واحدة ، يوقع على نممة واحدة والتشابه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع ولستغرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جبل ، ومعه صاحب أو أكثر ، وقد يمرض له في طريقه أثر أجرة رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبكي معهم على رسم دارم ، ويذكر أياماً هنيئة قضاها معهم ، وأن العيش بدم لا يمتلئ ، ثم يصف محبوبته إجمالاً أو تفصيلاً ، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه ، ويقارنها بالوعل أو النعام أو الغزال ، وقد نظف من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنازله وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة ، فيتمدح بشجاعته ، أو يتعنى بفعال قبيلته « أو يمدد محاسن بمدوحه ، ويصف كرمه ، أو يفتخر بموقعة انتصر فيها قومه ، أو يهجو قبيلة عدت على قبيلته ، أو يحمل قومه على الأخذ بالثأر ، أو يرثي راحلاً . وهذه — تقريباً — كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة ، هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لعيشة البداوة . والحق أنهم في البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى ، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الإعجاب . ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم للمعاني ، وابتكارهم للموضوعات ، وقد عبر عنتره عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت الحداد بعد توم ؟

وزهير إذ يقول :

ما زانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق إليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم بيئتهم ، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاداً .

اللهم الا أحياناً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ،  
وإلا شعراء نادرين كانت لهم مناح خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نعمة جديدة ،  
كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقاً .

كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي - غالباً - أن شخصية الشاعر اندمجت في  
قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص. وإنك لتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم ،  
وقل أن تثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجوده ، وأظهر فيه أنه  
يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

« ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نعمة دينية جديدة ، تراها في مثل  
شعر عدي بن زيد في الحيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف .

« وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدانا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في  
وصف المشاعر والوجدان ، بقدر ما يدانا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول » .

هذا نموذج من نسق فجر الاسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن « قصة الادب  
في العالم » فينحو نحواً استمرانياً للأدب العالمية في اول الامر عند الكلام عن « الادب  
المصري » و « الادب الصيني » و « الادب الهندي » و « الادب الفارسي القديم » و « الادب  
العبري » . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب او الايجاب .

ولكنه حين يبدأ في استعراض الادب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر  
والتأثير بينه وبين الادب الروماني ، وبين الآداب في العصور الوسطى في إنجلترا وفرنسا  
وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا ، وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي .

نعم انه استعراض سريع ، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور والتدقيق ،  
ولكنه يحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضار المنهج التاريخي .

وسنعرض هنا نموذجاً من كتاب « قصة الادب في العالم » ، لا لذاته فقط ولكن لأنه  
يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التعميل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور  
العقوبات الفنية وحالة الوسط ، لنذكر غرضين بمثال واحد ؛

« تدانا عظمة سرفاتيز « مؤلف دون كيشوت » على خطأ الرأي القائل : ان البقري  
ينبت في عصر الازدهار : فقد كان سرفاتيز معاصراً لشكسبير ، ومات هذان النايفان في

عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد ان تجاوزت أسبانيا أيام مجدها ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على « الأرمادا » الأسبانية . وكما قال النقاد وأفاضوا في القول بأن المعظمة الأدبية في عصر اليصـابات نتيجة لعظمة انجلترا في السياسة والتجارة عندئذ . فمن قائل : ان روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شابان لفصيديتي هومر ، وغير هذه وتلك من آيات الادب الرائعات في عصر الميصابات نتيجة مباشرة لانتصار الاسطول الانجليزي على الاسطول الأسباني ، اذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الانجليز وأيقظهم ليصروا مام فيه من عظمة ومجد . ولكننا نقول : هل كتب « العهد القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر ملحمتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم ؟ وهل تفجّر من « رابليه » كتابه « جارجانتوا وباتاجريل » ، إذا كانت فرنسا ظافرة في حروبها ؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الارمادا شكسبير في انجلترا وسرفانتيز في أسبانيا في وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة ؟ كم يبهرنا التعليـل بعمق الفكرة فيه ، مع ان عمق الفكرة قد لا يخفي وراءه من الحق شيئاً . ولعل سرفانتيز كان يرمي بكتابه فيما يرمي اليه ، الى مهاجمة « الأفكار العميقة ! » ،

\* \* \*

ويبدي الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :  
أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات :

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل امة في كل جيل . ولكننا الزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل الى نهايته على بيئات مختلفات . لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية ، التي كانت لغة الكاتيب والناظمين جميعاً ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحاءها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من اخذوا بنصيب من هذا ومن ذلك . . . » .

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق الى تصوير خصائصهم الشعورية

والتعبيرية ، والى مقوماتهم الشخصية ، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر ممن درسهم .

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بـ «مد بامم الثورة المرابية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي اصاب الشعر العربي كله في اعقاب الدولة العباسية .

ومن الأدياء من يعتبر الساعاتي طليمة هذه النهضة الحديثة ، وفتحة الأدياء الناشئين على الطريقة التقليدية .

والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في رديء شعره هبوط بعض النظامين الذين تقرأ قصائدهم في الجبرتي او في دواوينهم المتروكة بين ايدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع بأحسن شعره واجوده الى اعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحملة الفرنسية ،

فكثيراً ما يثر القارئ بين اقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتي ، وقد تفضلها في جميع مزاياها ، الا ان الساعاتي جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء المروضين والشعراء المحدثين . ونعني بالمروضين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لانهم كانوا يعتبرون النظم حقاً او واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبديح وما إليها من اصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الاصول ويطبّقون ما تعلموه فيها نظموه ، فكانت دواوينهم اشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .

والساعاتي نفسه قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه السلام ، اتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من انواع البديع ، واستهلها بقوله فيما اسماه براءة استهلال :

سفع الدموع لذكر السفع والملم ابدى البراعة في استهلاله بدم

وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة ، والمواربة وما إليها من محاسن النظم على ايامه ؛ ولكنه ظهر في لامهد الذي بدأ فيه الخلاف بين شعر الصناعة وشعر السليقة ، او بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين . فقال ينحني على اولئك النحاة :

فدعني من قول النحاة فانهم تمدوا (لصرف) انطق من غير لازم

إذا أنا احكمت الماني ( خفضتهم-م ) و ( ارفعها ) قهراً بقوة ( جازم )  
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كبعض الأعاجم

فكان كما يراه الفراء من هذه النوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يلبس ازياءهم  
ثم يخرج على صفوفهم ، ويقف في عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التي جاءت بملهم .  
والتفريق الزمني بين المتقدمين على الثورة المرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق  
لامعنى له ان لم يكن مصحوباً بسهات فنية تميز بين الطائفتين .

« فاذا عمدنا الى هذه السهات الفنية فنحن لا نعرف سمته هي ادنى الى الفصل بين تينيك  
الطائفتين من تسمية الاولين بالعروضيين، وتسمية الآخرين بالمطوعين او غير العروضيين.. الخ.»

اما في كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك،  
وان غلب المنهج النفسي ، وقد كان المنهج التاريخي نصيبه في الحديث على « عصر ابن الرومي  
او القرن الثالث للهجرة » و « حالة الحكومة والسياسة » و « نظام الاقطاع » و « الحالة  
الاجتماعية » و « الحالة الفكرية » و « الشعر » و « الدين والاخلاق » و « أخبار ابن الرومي »  
و « العصر والرجل » و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة اخباره على شعره »... الخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل « عمر بن أبي ربيعة »  
فقد اثبت اولاً ان الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك ، وان عمر كان هو الشاعر  
الممثل لا للعصر كله ، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلل هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء  
بالأمثلة الدالة السريعة .

لابن أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا  
القليل ، وكان غزلها في نظم الحوار والرسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .  
ويستغرب قارئ الديوان ان ينصرف شاعر في جميع شعره الى هذا الغرض دون غيره  
وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الاولى، اذا اقتصرنا على النظر الى الديوان وحده،  
وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين في اللواوين الكبيرة .

ولكنه استغراب لا يلبث ان يزول او ينقلب الى تقيضه اذا تجاوزنا الديوان الى العصر  
الذي نظم فيه الديوان، والبيئة التي عاش فيها الشاعر، فرجما أصبح العجب عندئذ ان يتمخض

ذلك المصراع عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل، وإن يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكيه في إكثاره وانقطاعه ، وقد كان ينبغي أن يقترن به نظراء متعددون .

لأن المصراع الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ فيها ، كان عصرًا غزلياً في جميع أطرافه ، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه ، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه ، كأنه مطالب به مدفوع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيئه ويأنس إليه .

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كانت له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور ، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات .

فالمصراع الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشبع منها ، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تتم كل بذية وبناته ، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته . وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون : انهم يحسونها ويفتقدونها . فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجملت تقول : من لأطبع مكة ؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنها ؟ وعزاها بعضهم فقال : إن فتى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلت وقالت : هذا أجل عوض ، وأفضل خلف ، فالحمد لله الذي خلف على حرمة وأمنه مثل هذا !

تلك حال المصراع وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه ، فليس العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر ، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه في ذلك المصراع ، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء ، ولا يكمل منهم مثل ذلك الديوان .

والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نرجع إلى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرة الأولى إلى المصراع كله على الأجمال .

فإن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في المصراع كله ، ولكنه كان في الحقيقة شاعر

الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهي طبقة يمد أفرادها بالمשרات ولا يتجاوزونها الى المئات . ومن كان من شعرائها يساويه في الحسب والجاه كالحارث بن خالد او العرجي سليل عثمان بن عفان ، فقد كان له شاغل آخر عن النزول ومصاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان العرجي يشهد الوقائع بأرض الروم ، وكان مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية . فاذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

\* \* \*

وبعد في هذه الأمثلة الكفاية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » في العصر الحديث اذ كان ذلك مايقصد اليه منها ، دون الاستقراء الذي لا يكون الا في كتاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه المناهج نرى أن المنهج قد نما نمواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع ، ولكنه ما يزال الى اليوم في دور النشوء ، فخطواته التمهيدية الاولى من جمع النصوص وتحريرها ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والادبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي ندرسها . . كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخامات الاولى للبحث .

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو « مكتبة المرعي » التي أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم ننت بشروح « سقط الزند » على أن تمضي في اعداد سائر مايتعلق بالمرعي (١) .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ، وعن كل عصر مثل هذا السجل . لتوافرت المادة الخامة للمنهج التاريخي على خير ما تكون .

أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكلف الله نفساً الا وسعها .

---

(١) ما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العمالية . .



## المنهج النفسي

العنصر النفسي أصيل بارز في « العمل الادبي » . واذنا نحن عدنا الى التعريف الذي اخترناه منذ البدء للعمل الادبي ، هو : « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ، وجدنا العنصر النفسي بارزاً في كل خطوة من خطواته . « فالتجربة الشعورية » ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر المداعية الى التعبير ، و « الصورة الموحية » ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحى به التعبير .

فاذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان الى صميم العمل الادبي ، لمسنا العنصر النفسي بارزاً في كل مراحلها ، فالعمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط يمثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين . هذه الاستجابة التي هي مزيج من احياء العمل الفني ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الاخرى .

واذا استطاع « المنهج الفني » أن يفسر لنا « القيم الفنية » - شعورية وتعبيرية - الكاملة في العمل الفني ، بحيث نملك الحكم الفني على العمل الادبي ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية اصاحبه ، فان قسطاً من هذا التصور وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظة النفسية » وهي أشمل من « علم النفس » كثيراً . فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا تقف الملاحظة النفسية في النقد عند نصيحتها الضمني في « المنهج الفني » ، فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذي تكاد تنفرد به في بعض الاحيان .

« والمنهج النفسي » هو الذي يتكفل بالاجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة او يحاول الاجابة عنها على الاقل :

١ - كيف تم عملية الخلق الادبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارئ من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفذ الطاقة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الادبي .. الخ .

٢ - ما دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتجها ؟  
هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الادبي ان نستقريء التطورات النفسية  
لصاحبه ؟ ... الخ .

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية  
التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير  
منشؤه العمل الادبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ... الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الاسئلة يتصدى لها « المنهج النفسي » ، ويحاول الاجابة عليها ،  
ولكنه الى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة ، وحين يحاول الاجابة الحاسمة يبدو  
كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليقاته . ومنشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على  
« علم النفس » - وهو أضيق دائرة من « النفس » بطبيعة الحال - هذا الى أنه علم يعد الى  
هذه اللحظة ناشئاً بالقياس الى عمر العلوم الاخرى - الطبيعية والبيولوجية - وما وصلت  
اليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته - وهو يتناول « النفس » -  
ألا يصل الى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة او الحية . وعلم هذه مادته  
يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقي الضوء ولا يجزم .

وهذا الكلام قد لا يرضي أصحاب « المنهج النفسي » ، المحدثين في النقد ، فقد يكونون  
أشد ثقة بعلم النفس الى حد أن يكلوا اليه الاهتداء الى حل حاسم وتقرير جازم في مسائل  
الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ، ولكن كثيراً من أصحاب  
مذهب التحليل النفسي - آخر ميادين علم النفس الحديث - يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من  
أصحابنا هؤلاء ، ففرويد مثلاً « يقرر في صراحة تامة أننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة  
الاتاج الفني من خلال التحليل النفسي . ويقول ان حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى  
عرض لهذا الرجل من ناحية « الباثوجرافيا » ( وصف الامراض ) وهي لاتهدف الى توضيح  
نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم (١) » .

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تسام في عملية الابداع الفني ، وقرر  
ان الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات

---

(١) مقال عن « التحليل النفسي والفنان » بقلم مصطفى إسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثاني من  
المجلد الثاني من مجلة علم النفس .

ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام، والنكته والأمراض العصبية (١) ذلك ان الاشعور هو الاساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والابداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها (٢) .

والى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة (٣) .

\* \* \*

ويحسن أن نثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته « لليوناردو دافنشي » والاسس التي قام عليها :

يلجأ فرويد الى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجية كلها وهي: الكبت، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر مانسميه بالبحث الجنسي الطفولي ، مدفوعين الى ذلك بولادة أخ جديد ( سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم ) أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون الى التفكير في كيفية مجيء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الاب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الام ، إلا انهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً ... على ان الاطفال يستمعون بالكبار ، فيوجهون اليهم سبلاً من الاسئلة لا تنقطع لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشمرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يفكرون للكبار هذا التصليل ويتوجهون الى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « لليوناردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي امضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون

---

(١) الامراض العصبية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الاعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي

في الاعصاب ذاتها .

(٢) و (٣) المصدر السابق .

أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال ( ممن يعيشون في ظروف عادية ) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه ساثر الاطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وايس عجبياً بمد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان « ليوناردو ، صاحب أبحاث نظرية عميقة الى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الاخيرة من عمره الى الانصراف عن الابتداع الفني ، الى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) .

والى هنا حاول ان يعلل عبقرية « ليوناردو دافنتي » . ولكن أهذا تلميل حاسم ؟ إن آلافاً يحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاماً ولا باحثين متممقين . نعم إنه أراد تلميل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية الى الاشعور فيتجه « اللبيدو » ( الشهوة ) الى التسامي منذ البداية « ويتحول هو نفسه الى حب استطلاع وينضم الى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه الى الاطلاع على بعض الامور الجنسية، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبديلاً من النشاط الجنسي الى حد ما (٢) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه الى التسامي ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفني والاستعداد للانتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامي ، وأننا لا نستطيع ان نستدل على الاستعداد للتسامي في التحليل النفسي (٣) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي :

« تحققت لدى ليوناردو الامكانية الثالثة ( اي التسامي ) فاستطاع ان يتسامى بالجزء الأكبر من اللبيدو مدخلاً إياه في دافع البحث ، ونتج عن ذلك عدة نتائج . أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تمطلت الى حد بعيد ( ومن المسير علينا من نغتر على اسم امرأة أحبا ليوناردو ) مما أدى الى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية ، وقد تجلى ذلك في شغفه بأن يجمع حوله شباباً يتازون بالجمال أكثر مما يتازون بالاستعداد للتلمذ ، ويحاول ان يتخذ منهم

(٢) المصدر السابق .

(١) المصدر السابق .

(٣) المصدر نفسه .

تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينيخ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت في آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه ( أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً ) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق في أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، ان يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف - الى حد بعيد - على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه في حياته الغرامية من خلال نشاطه الفني ، فاستحضر إشباعاً للصبى الذي عشق أمه ، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الانوثية والذكورية كما هو واضح في صورة « يوحنا المعمدان (١) » .

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبريته سواء . نستطيع أن نستعين به في توسمة نطاق بحثنا ، وللقاء اضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لا نستطيع أن نتخذة قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لان هناك فجوات كثيرة لا تليل لها - وهذا طبيعي - ولأن المسألة من أساسها الى هذا الوقت لا تزال في دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم، فأدر تلميذ فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النيوغ، وقد يعتمد في حالة كحالة ليوناردو على تعليل آخر وهو « التعويض » عن النقص . كما أن تلميذه الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تنبث عبقريته من أسباب مرضية ، وهو يميل الى اعتبار « الابداع الفني » نتيجة لعملية « كشف » غير واعية ، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات « اللاشعور الجمعي » وهو أعمق من « اللاشعور الفردي » فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع « الانسان » لا لذاته الفردية في فترة معينة ، وهو يصنع ذلك عن طريق « الحدس » ( إدراك الذهن للمخيلات اللاشعورية ) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة . وعن طريقها يتوافق مع العالم بواسطة الرموز اللاشعورية التي يلقاها خلال عالمه الباطني ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة ، ( فنيثشه ) مثلاً قد أدرك حاجة عصره عن طريق ( لاشعوره الجمعي ) ( والادراك ضرب من الاستجابة ، والاستجابة خطوة نحو التوافق ) ومن ثم فقد أعلن موت الآله ( في : هكذا قال زرادشت ) أي انهيار الرمز القديم والحاجة للمصلح الجدبدواتفق

(١) المصدر نفسه .

معه في ذلك شوبنهاور الذي أنكر العالم (١) .

ولكن يونج يقرر ان هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده ، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي ، ويدركونه خلال عولمهم الباطنية ، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل اعمالاً أخرى غير الابداع الفني .

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً ، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له ، لأنه لا يمحصر الابداع الفني في الدائرة المرضية ، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشهور بالخطيئة ( كـرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في « أوديب » ورغبة شكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في « قتل الأب » في « هاملت » ) بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الالهام . ولا بأس أن نتصور الالهام الفني في مثل هذه الصورة العملية التي يعرضها يونج ، وهي الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق ( الانسان ) من خلال اللاشعور الفردي .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً الى إيجاد ( منهج نفسي ) للنقد الفني ( إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الاساس ، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهم (٢) ) .

أما الذين قصدوا الى إيجاد هذا المنهج ، فهم فريق من نقاد الادب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية - وبخاصة في ميدان التحليل النفسي - فاقتفوا آثار فرويد في دراسة ليوناردو دافنزي ، ويونج في دراسته لمسرحية ( فاوست ) لجيته ، وإرنست جونز في دراسته ( هاملت ) لشكسبير .

ومن هؤلاء ( هربرت ريد ) الذي قام بدراسات على ( وردزورث ) و ( شلي ) والاختين ( شارلوت وإملي برونه ) وغيرهم .

ويسير « ريد » في بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتصقاً لها فيها وتعليلاً من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة في حياة النبوع : لم يزدهر شاعر ما في غالب

---

(١) مستقى من المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق .

الاحيان في فترة بلوغه أوائل رجولته ، ثم يحمد بعد ذلك ؟ لم يحجىء الالهام في نوبات وغالباً في فترات من السنين ؟ لم ترك ( ملتن ) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين منه ؟ لماذا كتب « غراي » قصيدة واحدة فقط رائمة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند « وردزورث » تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك الى فقر نسي (١) ؟

« أما تحليل ريد لحياة الأختين الكاتبتين « شارلوت وإملي برونته » ، فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيها ، وظروف الاسرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل الى أطفالها ، وكيف ماتت الأم في سن باكورة . فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها في حياة الأختين - وكانت إحداهما في الخامسة والاخرى في الثالثة من العمر - وكيف كان لذلك الحنين إلى الأم المفقودة - من ناحية - والى التعلق بالأب من ناحية اخرى أثر في هواجس الأختين وأوهامها ومصادر فنهما الكتابي . وقد كانت « إملي » مثالا لظاهرة السيكلوجية المعروفة « ظاهرة التشبه بالذكور أو الرجل » ، فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أو أكثر مما يرون بنتاً ، وقد كان في أخلاقها شيء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل . ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه « يونج » داخلي الاتجاه - وقد وجد كل ذلك تمبيراً في كتابها « مرتفات ودرنج » ، الذي يجمع بين القوة والمذوبة (٢) .

وهناك الباحث الانجليزي ( ريتشاردز ) بجامعة كبريدج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الادبي في قرائه . وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمنزلة ، ويطلب الى الحاضرين ان يملقوا عليها كتابة . وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب اليهم ألا يعضوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يظفوا مجهولين . حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الاجابات تجمع بعد اسبوع ، وفي الاسبوع التالي يجعلها موضوع محاضراته - القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة اخرى - وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الانجليزية والى جانبهم

(١) راجع « بعض التيارات التي أثرت في دراسة الادب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الاول سنة ١٩٤٣ للكتور محمد خلف الله .

(٢) المصدر السابق لخلف الله .

عدد كبير من كانوا يدرسون موضوعات اخرى ، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه « النقد العلمي » وفيه يقول المؤلف : « والعدة التي لا غنى عنها لهذا البحث هي علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه الي من بعض علماء النفس ، من أن وثائق الاجابات التي جمعها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هادية المحيين في كتاباتهم . وعلى هذا فالبحث سطحي ، ولكني أقول : إن مبدأ كل بحث يجب ان يكون سطحياً ، وان تجدد شيئاً تبخته يكون الوصول اليه سهلاً تلك احدى صعوبات علم النفس ، ولو أنني أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكراهيتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعاً من التحليل النفسي . . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ . ماذا يبلغ ؟ كيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الادبي (١) . »

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لاتصل — في اعتقادنا — الى نتائج تقريرية بقدر ما نصل الى ملاحظات وصفية ، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ، فهو تعقيب متزن ، ملاحظ فيه وظيفة الادب ، ومجال النقد الادبي ، مع التفرقة الكافية بينها وبين طريق التحليل النفسي .

\* \* \*

واعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له في أوروبا ومصر ، لا يبتدلون هذا الاعتدال . فأما نحن فأميل الى الحذر في استخدامه في « المنهج النفسي » ليقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر الى العمل الفني . وهناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الادبي تحليلاً نفسياً ؛ وأن محتق الادب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالمعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً . فاذا استحال النقد الادبي الى دراسات تحليلية نفسية ، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه اليها ، وفرضها ، وتقدير قيمتها ، كما في المنهج الفني — وذلك خطر غير مباشر ، وقد لا يلتفت اليه في أول الأمر ، ولكنه يؤدي الى توري القيم الفنية وانهارها في جة التحليلات النفسية !

(١) المصدر نفسه .



وشيء شبيه بهذا - في مجال آخر - قد وقع في كتب « البلاغة » بعد عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني ، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ، ثم تنقد هذه النصوص نقداً فنياً بين الجمال والقبح فيها - وهذا هو المنهج الصحيح - ولكن « البلاغة » بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين مرضاً لنماذج في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن ننسى وظيفة النقد الادبي - وهي تقويم العمل الادبي وصاحبه من الناحية الفنية - وندفع في تطبيقات وتحليلات تستوي فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الادبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية - وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي - قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة - الى حد ما - عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الانسانية . ويمينهم على صحة وصف الخلقجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجيم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يجيء للفن من ناحية الاغراق في هذا الانتفاع ، حتى تفرق سمات العمل الفني في غمزار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الادبي محضراً لجلسة من جلسات التحليل ، او وصفاً لتجربة معمليّة ! كما نشاهد في بعض الأعمال الادبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الانسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليقاته قد صارت حقائق مسلماً بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه الى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي ، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية الى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال الى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسي لا يستطيع إطلاقاً أن يصل الى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الادب كثيراً ماتسبقان وتفوقان « علم النفس، المحدود، في كشف عوالم النفس، والاهتداء الى السمات، والطبائع والنماذج البشرية.

فسوفوكليس في «أوديب» وشكسبير في «هملت» و«دمتوبفسكي» في «المقامر» وأمثالهم، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ اليه من جعلوا « علم النفس» هادياً مباشراً.

وانه لجليل أن نتفجع بالدراسات النفسية. ولكن يجب أن تبقى الأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود « علم النفس» في هذا المجال.

والحدود التي زاهها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحكم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الانسانية، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع مما يصل اليه الباحث النفسي - وان كانت معلومات هذا أدق في محيطه - وألا نعتمد في تصور الشخصيات في القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها. فالأدب يدرك الشخصية الانسانية كلاً مجتمعاً لا تفاريق جزاء. وتنطبع في حسه وحدة، تنصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها.

والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الاحيان لأنه مجرد الشخصيات من اللحم والدم، ويحيلها أفكاراً وعقداً. وبيني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي، فتجيب شخصيات غير بشرية. لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها.

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة، نحصل منه على أفضل نتائج وأفعها.

وقد تتبعنا تبعاً سريعاً مجملأ نشأة المنهجين الفني والتاريخي، وغوهما وأطوارهما في الادب العربي قديماً وحديثاً، فالآن نتبع نشأة « المنهج النفسي» كذلك.

ربما يبدو أن النزعة النفسية فهم الادب ونقده وليدة العصر الحديث، وأنها وافدة علينا من الغرب، حيث تمت الدراسات النفسية - وبخاصة التحليلية - نمواً عظيماً في هذا القرن الاخير، وأن الادب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل.

وفي هذا الذي يبدو للنظرة المجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما .

ان استخدام « علم النفس » وما وصلت اليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة ، وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة ، لفهم الادب ونقده .. هي أشياء مستحدثة بلا جدال ، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلا ، ولم يكن لها - على هذا الوضع - أصول في ثقافتنا العربية الادبية .

فأما تدخل « الملاحظة النفسية » بصفة عامة في فهم الادب ونقده ، فهي أقدم من ذلك كثيرأ في الادب العربي ، لأنها عاصرته منذ صدر الاسلام - ان لم يكن قبل ذلك - وتمت معه في نموه . حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات - على يدي عبد القاهر - في القرن الخامس الهجري . ثم وقعت هناك شأنها شأن الخطوات الاخرى في المنهجين السالفين .

وحقيقة انها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استثناءً لتلك الخطوات البعيدة ، انما كان ذلك ابتداء واستمداداً من الغرب ، وربما كان هذا موقفنا - الى حد كبير - في المنهجين : الفني والتاريخي . ولكن لقد آن لنا أن نلتفت الى هذه الجذور الاولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي .

وقد فطن الى قدم الملاحظة النفسية في الادب العربي باحثان فاضلان قبلي ، فعرضاً لبعض مظاهرها إجمالاً - بالقدر الذي أعرض لها الآن - اذ كان عرضها تفصيلاً وتتبها تتبعاً دقيقاً في حاجة الى بحث خاص مطول عن « مناهج النقد في الادب العربي » . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولي ، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان « البلاغة وعلم النفس » . والدكتور محمد خلف الله ، وقد نشر فصلين في هذا الموضوع ، أولهما عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » في المجلد الاول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، والثاني عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » في المجلد الثاني من المجلة نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الاستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفئة سريعة في تبايا دعوته لاستخدام « علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللقطة بنصها ، لأن لي رأياً خاصاً في صميم الدعوة التي تمثلها ، قد أشرت اليه من قبل :

قال تحت عنوان « صلة قديمة » ، بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول ، والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون ؟ » :

فاذا ما نظرنا النظرة الاولى الى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا محاولتها الفنية في القول ، ليست الا تتبعاً لمواقع رضا النفس ، وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس ، وتحتاج في دراستها اليه .

الكن ليس على هذا البيان الساذج وحده . يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة وصنيع المتأدبين فيها . . . .

فالقدماء قسموا البلاغة الى تلك الفنون الثلاثة ، المعاني والبيان والبديع ، ووضعوا لها أقساماً وأبواباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد ، وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن انكار السامع لما يلقى إليه او موافقة عليه ، او خلو ذهنه ، ويفرقون بين الذكي ، والنبي ، والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب او كره ، وتلذذ أو تألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها الا بأمر نفسي محض ، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف مطولات كتبهم في الحديث الفلسفي - على المنهج القديم - عن تعريف الملكة ، وبيانها والتمثيل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض ، وسائر المقولات .

وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بل هم يرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية . إذ زام يخالفون بين ضرب الخبر باختلاف حال المخاطب ، كما أشرنا الى ذلك ، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد ، وهم يتكلمون عن الأمزجة الانسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، ويفرقون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام للمزاج الأعرابي يخالف بناء المزاج اللدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكرأ صاحبي قبل الهجير ان ذاك التجاح في التبكير

ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ . مكان ان ذاك النجاح بـ بكرأ فالنجاح .اح ، كان أحسن ، واجابة بشار له بقوله : انما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت ان ذاك النجاح ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكرأ فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة : (١) .

والاقدمون هم الذين نسميهم يتحدثون عن التخيل ، ولعبه بالنفس ، وعن التخيل حتى ليفلظ المرء حسه ، وهم الذين يذكرون الايهام والوهم ، ويشرحونها مبينين أثرها في القول ، وهم يذكرون الغيرة وفملها في النفس ، وأثرها في اخفاء اشياء وحذف اشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الاصغاء ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية المثيرة له ، وعن الطمع والرغبة الملحة ، والاطماع والايثاس ، وعن السرور بخلف الظن وما الى ذلك . وهم الذين شرحوا - في اطالة - تنادي المثاني ، وانواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمي او خيالي او عقلي ، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في تعمق . . . الى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الانسانية اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من فاحية فنية ضيقة المدى ، وناحية علمية فلسفية شديدة التركب والتعمد .

« ولكنني رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والاجاث - مع ان « علم النفس » كان من معارفهم وبين اقسام فلسفتهم - ولعل ذلك يرجع الى انهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الانسانية ، وهي الناحية التي اتجه اليها المحدثون حين صدفوا عن تعرف المهايا والحقائق ، او اهل اهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب ، فنحن ندع لتعميل هذا الآن لانه ليس من صميم ما قصدنا اليه . »

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية في البلاغة عند القدماء تلخيص

(١) لعل هذا أدخل في المنهجين : الفني والتاريخي . فبشار لم يكن يعني هنا إلا طرازاً تعبيرياً خاصاً ، لا طرازاً مزاجياً « وحقيقة ان هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة في كل ما يخص بعمل أدبي على المعنى الواسع للصلات النفسية الادبية ، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة ، مما يجعل المسألة مسألة تمبيرية . أو أقرت ما تكون الى هذا الوصف .

جيد مصور، ولكن يبدو منه وما يليه في كلام المؤلف انه لا يرضى ، لا عن هذه الخطوات الصغيرة فحسب ، ولكن عن المنهج ذاته الذي اتبعه القدماء ، بسبب انهم لم يلتفتوا الى صلة « علم النفس » بالبلاغة ، مع انه كان احد اقسام فلسفتهم . وقد علل هذا بأنهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة ... ، وهو تمليل صحيح .

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف - بطبيعة الحال - عند هذه الخطوات ، فلقد كانت مرهونة بزمانها ، مقيدة بما وصل اليه الأقدمون في البلاغة والنقد الادبي بصفة عامة ، وما وصلوا اليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية . . . ولكننا لا نرى ان منهجهم كان مقصراً او خاطئاً . لقد اعتمدوا على « الملاحظة النفسية » في محيطها الواسع ، ولم يقتصروا على « علم النفس » ونظرياته وقضايه . ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة « الملاحظة النفسية » - باطنية أو خارجية - أكثر مما تلتئم مع « علم النفس » الذي يأخذ صفة « العلم » . وسبيلنا فيما أعتقد ، للانتفاع بالدراسات النفسية في الادب والنقد ، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة ، وألا نتقيد بقواعد « علم النفس » ونوغل في تقيد النقد الأدبي بنظرياته ، لئلا تقع في الاغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة ، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية ، أو لمذاهب علمية خاصة كذهب الشوهراد والارتقاء ، والتي يقع فيها الآن من يحكون نظريات وفروض « انلاشعور » والتحليل النفسي ، على هيئة الحزم واليقين .

\* \* \*

وحين تنتهي من هذا نشير كذلك الى الباحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله ، وقد تناول في سياق البحث الأثرل مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الادبي القديم على وجه الاجمال ، لا في البلاغة وحدها ، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص . فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية ، أما البحث الثاني فقد خصصه « لأسرار البلاغة » وحده ، فاستطاع ان يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسي .

وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الاستاذ الخولي ، يغنيننا عن تلخيص جديد ، فنثبته هنا أولاً لنخلص بعده الى تمليق آخر .  
جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طرق « ابن قتيبة » - المتوفي سنة ٢٧٦ هـ - بمض النواحي الفنية والمسكانية من اقتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحث البطيء وتبث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق ، ومثل لهذه بأمثلة طريفة : قال أحمد ابن يوسف لأبي بعبوب الخزيمي : مدائحك في منصور بن زياد - يعني كاتب البرامكة - أشعر من مرائك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه مئدي مثل قصة الكيت في مدحه في أمية وآل أبي طالب فانه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع . »

« ووصف ( ابن قتيبة ) كذلك الأماكن والاقوات التي يسرع فيها آتي الشعر وبسبح أبيه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبنى على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا « ذو الرمة » مثلاً أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرملة وهاجرة .. فاذا صار الى المديح والهجاء خانه الطبع . »

« وكذلك فعل ( القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفي سنة ٣٦٦ هـ ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتني وخصومه ، فبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفهم الى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأمانيل ، وحلذ الملكة الشعرية ، فرجمها الى الطبع والرواية والذكاء ، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، فمن اجتمعت له هذه الحصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والحديث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :

وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وانها سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد يجد الرجل منها شاعراً مقلماً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكياً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحده القريبة والفتنة؟ وهذه أمور عامة في

جنس البشر لاختصاص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (١) .

ويرجع ( أبو الحسن ) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجلف منهم كثر الألفاظ وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونعمته وفي جرمه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا بشعر عدي بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة - وهما إسلاميان - ذلك للملازمة عدي بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

وبما فطن له ( أبو الحسن ) من تلك النواحي رجوع القارئ إلى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ، ويستخفها من الطرب ، ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

وهذا التمويل على التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه يستعمله ( عبد القاهر الجرجاني ) المتوفي سنة ٤٧١ هـ استعمالاً مرفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الإعجاز » وهو وإن كان ناسجاً في هذه الناحية على منوال « أبي الحسن » فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبني كتابه الآخر « أسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يقرها في فاتحة الكتاب كما يلي :

فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شمرأ أو يستجيد نثرأ ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف (٢) وإلى ظواهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . فهو - مثلاً - يرجع سر تأثير التمثيل إلى علل وأسباب نفسية : « فأرل ذلك

(١) في هذا ما يخالف « المنهج التاريخي » ويظل قاعدة أساسية من قواعده « المؤلف » .

(٢) سبق أن أبدينا رأينا في إغفال عبد القاهر لقيمة الإيقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ من دلالتها النفسية وجاها الفني . . « المؤلف » .



وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي ، ونأتيها بصريح بعد مكني ، وأن ترد من الشيء تعلمها لإياه ، الى شيء آخر هي بشأنه أعلم .. لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ، او التركيز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام .

وضرب آخر من الأندلس وهو ما يوجب تقدم الالف . . ومعلوم أن العلم الاول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع . ثم من جهة النظر والروية فهو - اذن - أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً . . .

وضرب ثالث أطف مأخذاً وهو أنك « اذا استقرت التشبهات وجدت التباعد بين الشيتين كما كان أشد كانت الى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها الى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير الدفين من الارتياح . . . أنك ترى بها للشيتين مثلين متباينين . ومؤتلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض . . . (١) .

ثم هنالك ضرب رابع ، وهو أن المعنى اذا أتاك مثلاً فهو في الأكثر يجلي لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإياؤه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن التركيز في الطبع أن الشيء اذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق اليه ، ومماناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف وكانت به أضن وأشغف .

وعلى أمس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق ، فالمعقد من الشعر والكلام - مثلاً - لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه الى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يمتز فكرك في متصرفه ، ويشيك طريقك الى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوتغ المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من أن يظهر ادعاءؤها . لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه الى دعوى ولا إشفاق من خلاف . »

(١) في هذه لحة « جمالية » ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد .. « المؤلف » .

وجاء في البحث الثاني الخالص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي :

والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة ، لعبد القاهر ، التي يصح أن نعتبرها نظريته في الادب هي : « أن مقياس الجودة الادبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها ، والفكرة في ذاتها فكرة انسانية قديمة . فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة الى أن الادب نوع من الابانة وآلة للتواصل الفكري ؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه الى عقول سامعيه وقلوبهم . اذن ليس من العجيب أن نظفر بإشارات هنا وهناك - في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب - الى فكرة التأثير الادبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتابتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتلميلها ، واستقراء أمثلتها . وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة .

وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الادبي ، فقد عرضها - أولاً - فرضاً - كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجناس ، والحشو ، والطباق ، وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ، وكما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، او يزيد شبهة ، او يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يلتمس لها الملل والاسباب ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل ، وهو لا يترك فرصة من الفرص الا انتهزها للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول الى الملل الاولي للأشياء ، والخروج من ربة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

« وهذه النظرة التأثيرية في جودة الادب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب ( الاسرار ) كله بطابعه ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى الى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون ( الفحص الباطني ) وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبمدها ، وتأمل ما يعرّوك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الاحساس « فاذا رأيتك قد ارتحت واهترزت واستحسننت ، فانظر الى حركات الاريفية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت . »

ثم يخوض بكه في سيكولوجية الالف والغرابية ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوافق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويعرض لشرح الادراك وقيامه

أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، فيحدثك هنا حديثاً يذكرك النظرية الحديثة التي يسمها علماء النفس نظرية ( الجشئات ) او ( الهيكل العام ) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضمن فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ في اللحظة الاولى - بنوع من البصيرة - الى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد تفصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . ولهذا النظرية شأن كبير في الدراسات الانسانية الحاضرة .

« ومن العناصر الانسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحس الفني في التمتع الاديبة ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخييل . وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا اذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالممس ، وكسرى النفس في النفس ، ( أسرار ٢٦٦ ) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز: « وأنت اذا نظرت الى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالحاسة الميية لمعرفة طعمه ، لم تشك في ان الأمر على ما أشرت لك اليه ، ( ٣٠٧ ) وتشكر الاشارة الى هذا في « الدلائل » فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : « وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتب الطبع حاد القرحة ( دلائل ٤٤٦ ) ويقول في تلميل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء : « لأن الزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهياً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقرحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة . ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تزدحم اليه ، وتعمل في محاجتهم عليه استشهاد اقرايح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يمرض فيها من الاريحية عندما تسمع ؟ » .

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا اليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الاديبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوق واضح ، وأنها بهذا الطابع - وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون - تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العذبة بالمناصر الأصلية في الفن وبنواحي تأثيره في النفوس ، وإذن فلنا ان نقول

إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وأنها جديرة بالانفتاح والنقد من دارجي البيان العربي الحديث . وإنما تصلح ان تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التجريبي التحليلي — والذوق العلمي — الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتمهض بما لم يفتن إليه من نواحي النظرية الادبىة ، وتبين ما أحمله من مسالك الادب الى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت اليه الفروع الانسانية المختلفة التي تمت الى الأدب والفن بأوثق الصلات ... »

\* \* \*

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات « المنهج النفسي » في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة الى طوائف الاسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل المنهج النفسي يتصدى للاجابة عليها ، نجد ان النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الاولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكدر يمرض لها إلا نادراً . حاول ان يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثراته بالحالة النفسية لقائله ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الاولى . وحاول ان يجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الادبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ ان يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الادبي على نفس صاحبه .

وكانت هناك لغتات نفسية قوية في الناحية الاولى ، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليلهم لبعض « الاطناب » بالتكرار ان ذلك لتلذذ او التحزن مثل قول الشاعر :

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالضهار
تمتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا ففحات نجد	وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا	بأنصاف لهن ولاسرار

او « لعظم الخطب » مثل ابيات مهمل التي يكرر فيها اكثر من عشرين مرة « على ان

ليس عدلا من كليب ، ، وايات الحارث بن عبادة التي كرر فيها كذلك : « قربا مربوط النعامة بني » .

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة الى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه - وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله - ونعيدها هنا كاملة لما فيها من لفنة طريفة .

« . . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه احوالهم فيرق شعر اقدم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ اقدم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبايع وتركيب الخلق ، فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودمائة الكلام بقدر دماثة الخلق ، وانت تجد ذلك ظاهراً في اهل عصرك وابناء زمانك، وترى الجاني الجلف منهم كز الالفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت الفاظه في صورته ونتمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي ﷺ « من بدا جفا » ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما إسلاميان ، للملازمة عدي الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر اكثر ما تأتيك من قبل العاشق المقيم ، والغزل المتهالك ، فاذا اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من اطرافها » .

والنفات ابي هلال العسكري الى اثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر اوضفه، ونصيحته الأدباء الا يكدوا قرائحهم كدأ اثلا تنضب وتزح ! والتفاته الى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتمير. وذلك حين يقول: « اذا اردت ان تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وسوق له كرائم اللفظ واجملها على ذكر منك ، ايقرب عليك تناولها ، ولا يتمبك طلبها ، واعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخونك الملال فأمسك . . فان الكثير مع الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والحواطر كالبنايسع يسقى منها شيء بعد شيء ، فوجد حاجتك من الري ، وتنال اربك من المنفعة ، فاذا اكثرت عليها نصب ماؤها وقل عنك غناؤها .

« . . . واعلم ان ذلك اجدى عليك مما يمطيك يومك الاطول بالكدر والمطالبة والمجاهدة والتكلف والماودة . ومهما اخطأك لم يخطئك ان يكون مقبولا قصداً ، وخفيفاً على اللسان سهلاً ، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه » .

ويعدد صاحب « العمدة » حالات لشعراء في دوري النشاط والحمول ويملل اسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :

« ولا بد للشاعر وان كان فعلاً حاذقاً مبرزاً من فترة تعرض له في بعض الاوقات إما لشغل سير ، او موت قريحة ، او نبو طبع ، في تلك الساعة او ذلك الحين . وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول « تمر على الساعة وخلع ضرس من اضراسي اهون على من عمل بيت من الشعر » ثم إن للناس ضروراً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتشجذ القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريق المعنى . كل امرئ على تركيب طبعه ، واطراد عاداته . . قال بكر بن النطاح الحنفي : « الشعر مثل عين الماء ، إن تركتها اندفنت ، وان استمتنتها هنت » وليس مراد « بكر » أن تستهن بالعمل وحده ، لأننا نجد الشاعر تسكل قريحته مع كثرة العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنفذ معانيه ، فاذا أجسم طبعه أياماً ، وربما زماناً طويلاً ، ثم صنع الشعر . جاء بكل آبدة ، وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ، لكن بالذاكرة مرة ، فانها تقدح زناد الحاطر وتفجر عيون المعاني ، وتوقظ أبصار الفطنة ، وبطالعة الأشعار كرة ، فانها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني وفي يدي مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألتك : ماهو ؟ قال « الخلوة بذكر الاحباب » .

وقيل لكثير : كيف تصنع اذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع المحيطة : والرياض المشعبة ، فيسهل علي أرضه ، ويسرع إلى أحسنه . .

وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخالي ، وقيل الخالي ، يعني الرياض .

وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهديّة ، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فاذا عبد الكريم على سطح برج هنالك ، وقد كشف الدنيا . فقلت ، أبا محمد . قال : نعم . قلت ما تصنع ها هنا ؟ قال : ألقح خاطري ، وأجلو ناظري ، قلت : فهل تنج لك شيء ؟ قال : ما تقر به عيني وعينك ان شاء الله تعالى . وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال : برأي الأصمعي .

وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلاً ، يشمل سراجها ويعتزل ، وربما

علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . يحكى أنه صنع ذلك في  
قصيدته التي أخزى بها بني نمير . . .

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته ، وطاف خالياً منفرداً  
وحده في شهاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخالية ، فيمطيه الكلام قيادة .  
حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الغائية : « عرفت بأعشاب وما كدت تعرف » . . .

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب ، حتى  
إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخلي النشاط  
وهزتي الأريحية . . .

. . . وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه  
بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأذن لي ، فدخلت في بيت  
مصهرج ، قد غسل بالماء ، يتقلب بيناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً قال :  
لا . ولكن غيره ! ومكث كذلك ساعة ، ثم قام - كأنما أطلق من عقالي - فقال : الآن  
أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا  
قال : قول أبي نواس « كالدهر فيه شراسة ولبان » أردت معناه فشمس علي ، حتى أمكن الله  
منه فصنعت !

شرست بل أنت بل قانيت ذلك بهذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل  
« ولعمري لو مسكت هذا الحماكي ، انم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لان الكلفة فيه  
ظاهرة والتعمل بين . . . »

ثم يمضي في سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان « باب  
عمل الشعر ، وشحن الفريجة له » يستغرق نيفاً وسبع صفحات من هذا الطراز .  
ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله : « وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف ،  
منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق الخ »  
وما قيل عن أشعر الشعراء : « امرئ القيس إذا ركب الخ »

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الادبي الداخلية  
والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحوافزه وظروفه .

\* \* \*

وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا ، فمعظم الاهتمام كان موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات القدية القديمة . كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب : في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . . وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول - وذلك على عكس ما تحارله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي - أما دراسة القائل في قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله ، فهذا فيما يبدو كان خارجاً على طبيعة التقد حينذاك ومجاله .

وتبدو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك ، وفي تلخيص الاستاذ الخولي . وبعضهم يذكره في صورة ملاحظات أولية ساذجة ، وبعضهم يقرره ويتفحصه في نظريات قائمة كمبد القاهر في « أسرار البلاغة » .

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .

يقول صاحب الوساطة :

ومع التكلف المقت ، ولانفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الخلاوة، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس الحاسن كالذي تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على نوع اللفظ ، وتجحج في غير موضع من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنا هي في القلوب كواكب

« فمعسف ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع » فتحمله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين ، حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقل « وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل إليه القلب الا بعد اتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والجل على القرينة فان ظفر به ظفر بعد العناء والمشقة ، وقد حسره الاعياء وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لاتهمش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، او الانتذاذ . . . مستطرف وهذه جريرة التكلف . . .

ويعلق على قول لابي تمام فيقول :

« وأي شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله :



خشنت عليه أخت بني الخشين وأنجح فيك قول الماذلين  
 ألم يقنمك فيه لهجر حتى بكات لقلبه هجراً بين  
 فهل رأيت أعت من بكات (١) في بيت نسيب ؟ .  
 ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحري :

« وانما أحلتك على البحري لأنه اقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنساً ، وكلامه أليق  
 بطبعنا وأشبه بعادتنا . وانما تألف النفس ماجانها ، وتقبل الأقرب فالأقرب اليها » .  
 وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ،  
 وتقلق من الجاسي البشم ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ماوافقه ، وتفتر عما  
 يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذي بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر للمنتن .  
 والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب الذايغ وينزوي عن الجهير الهاميل ،  
 واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف  
 ويصفي الى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجاني الغليظ ... » .  
 ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارعة قوله - حكاية عن مناظريه - في وظيفة النقد  
 والشمر والذوق :

« ولسنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق بمجال الحجة فيه ، ويصعب وصول  
 البرهان اليه ، وانما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السلمية ، التي طالت  
 ممارستها للشمر ، فحدقت نقده . وأثبتت عبارته ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وانما  
 نقابل دعواك بانكار خصمك ، وتعارض حججتك بالزام مخالفك ، اذا صرنا الى ماجملته من  
 باب الغلط واللحن ، ونسبته الى الاحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا عت مستبرد ،  
 وهذا متكلف متعسف ، فانما تجبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب اليه ، والشمر لايجب الى  
 النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يجلي في الصدور بالجدال والمفايسة ، وانما يمطفا عليه القبول  
 والطلاوة ويقربها منة الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً  
 مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلاقة

(١) يقول الشارح انه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم نجدها نحن في  
 الديوان . ولكننا وجدنا معناها في الغاموس : بكل : خلط !

التامة مقلية بمقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة (١) . ولكل صناعة اهل يرجع اليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها .

وقد ردد هذه النعمة تلميذه « عبد القاهر » في آخر « دلائل الاعجاز » أيضاً في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والاحساس الروحاني » . كما رددتها في « أسرار البلاغة » .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الاسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلاً :

« والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبمدهما الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور ، وتستميلها الى الاصفاء ، ولم تكن الأوابل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحري على مثالهم إلا في الاستهلال ، فانه عنى به ، فانفتحت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبوا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام ، وانفق المتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد » .

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب ، فشكاشدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، وبصرف اليه الوجوه ، ويستدعى به إضفاء الاسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لا يبط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يخلو احد من ان يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال او حرام . . . »

وابن رشيق في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب .

ومن هذه المناهج ، المناهج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل ، نصل الى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم ، قد عثت بشيء من طوائف الاسئلة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى للاجابة عليها .

وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ، واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة . وكان للمنهج نصيبه على كل حال ، من هذا النقد الموعول في بطون التاريخ .

\* \* \*

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدماء !

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيماً ، نما على يدي الدكتور طه حسين في كتابيه الأول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها وي زيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الاستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكنب » ، ثم تبلور واتضح في كتابه عن « ابن الرومي حياته من شعره » ، و كتابه عن « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، وفي كتابيه عن « عمر بن أبي ربيعة » و « جميل بثينة » ، ونما على يدي الاستاذ المازني في مقالاته المتفرقة في « حصاد الهشيم » ، و « خيوط العنكبوت » ، ثم في كتابه عن « بشار » ، على يدي الاستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه « رأي في أبي العلاء » ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل آدم عن « توفيق الحكيم » و « خليل مطران » ، وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت في كتابي « التصوير الفني للقرآن » و « كتب وشخصيات » ، مؤلف هذا البحث . وتفشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة . ولكن لم ينفرد « المنهج النفسي » إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا إليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان في بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناوت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الاسئلة التي يتصدى « المنهج النفسي » للإجابة عليها . وسنرى من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة بما بلغ المنهج من النمو في هذه الدراسات المستحدثة .

\* \* \*

من كتاب « مع أبي العلاء في سجنه » الدكتور طه حسين .  
وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في « اللزوميات » ، فيلزم فيها مالا يلزم من القوافي ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف في ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله الى الفراغ وقسوته ، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته ، فيقول :  
وكانت نتيجة لزومي للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هي هذه

التي أريد ان اسورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما اواجهك به من ذلك ، وأنا اقدر أنك ستلقاه منكراً له نائراً عليه، وهو ان الزوميات ليست نتيجة الجد والكد ، وانما هي نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : انها نتيجة عمل دعا اليه الفراغ ، ونتيجة جسد جر اليه اللعب . ولأوضح ذلك بمض التوضيح فقد أهدىء من ثورتك ، وأحول إنكارك الى إقرار واعتراف .

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقدر أنك اضطرتت الى ان تازم سجناً من السجون ، وليكن هذا السجن دارك التي رتبته كما تريد وتموى اثناء هذا الدهر الطويل.فهل تتصور احتمالك للاقامة في هذا السجن اثناء هذه الاعوام المتصلة ، في حياة مطردة مستوية ، يشبه بعضها بمضاً كما يشبه الماء الماء ؟ وهل تقدر ان القوانين المدنية الحديثة حين أرادت ان تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة ، وما تترك هذه الآثام والجرائم في حياة الافراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً، وبين العقوبات المتكاثرة لها ، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها ، فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماًداً تختلف طولاً وقصرأ ، ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذي لزم فيه أو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه في أكثر الأحيان ؟ ومن الحق ان أبا العلاء لم يقبض عليه ، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق ، فما أظنه كان يستطيع ان يحتمل ذلك أو يصبر عليه ، ولكنه كان يقرأ كثيراً ، ويملي كثيراً ، ويلقي التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث اليهم ويسمع منهم .

ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع ان يملأ وقت الشيخ ، ولا ان يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد ، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً او عملياً او متحدثاً ، وانما ينفق بعض هذا الوقت في هذه الاعمال ، وينفق بمضه الآخر فارغاً لنفسه خالياً اليها ، ولعل الوقت الذي كان يفرغ فيه الى نفسه ، ويخلو فيه اليها ان يكون مساوياً له ، او ان يكون اقل منه شيئاً ؛ وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا اثناء عام او أعوام ، بل اثناء عشرات الاعوام ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه شغل عنها بالحديث الى زوجه ، أو بداعبة بنيه ، وما احسبه كان يتحدث الى خادم

فيطيل الحديث ، وما أرى الا ان خادمه كان ينصرف عنه اذا انصرف الناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج الى الترتيب ، ولم يكن أبو الملاء اذا خلا الى نفسه يستطيع ان يقطع الوقت للقراءة ، فهو لم يكن يقرأ الا اذا وجد قارئاً ، لانه كان كما حدثنا مستطيماً بغيره . ولم يكن يكتب ايضاً لنفس السبب ، وما أرى انه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها امثاله من المكفوفين ، وان اشار الى هذا النحو من القراءة في قوله :

كان منجم الأتوام أعمى لديه الصحف يقرؤها بلمس

فلم يحدثنا احد بأنه قرأ وكتب بيده ، وانما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى لنا بعض الذين اعانوه على القراءة والكتابة . وشكر لهم ما أسدوه اليه من معونة . كان إذن يخلو الى نفسه ، والى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الاعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى انه كان كثير النوم ، وانما كانت حياته القانعة الخسنة خليقة ان تؤرقه ، او ان تجمل حظه من النوم قليلا . فمذا كان ابو الملاء يصنع اثناء ساعات الفراغ تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل ، وفي كل اسبوع وفي كل شهر ، وفي كل عام اثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتبهاً لاملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

ونحن نعرف ان غير أبي الملاء من الادباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالانشاء والتعلم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا واستعدوا للملاء ، وأنشأوا وجدوا في الانشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ اوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما ايسح لهم من طبيبات الحياة ، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة . فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والانتاج والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتاً للفراغ والراحة . فما أظنك برجل كأبي الملاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طبيبات الحياة وسيئاتها . وكف بصره فلم يشغله حتى النظر الى ما حوله من الاشياء ؟ إذن فقد كانت اوقات الفراغ لابي الملاء طويلة شاقة ، أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من ان يستعين على هذه الاوقات بما يسلبه ويليه ، في براءة للنفس ، وتقواء للقلب ، وطهارة للضمير ، حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد

أن يتسلى ويتهلئ في براءة وطهارة وبقاء ، وفي خلو الى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم ايضاً ؟ لا بدله ان ياتمس التسلية والتلهية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماذ التفكير . فأما ذاكرته او حافظته فقد وجد فيها ماسم من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب ، وما روي من الشعر ، وما وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الاشياء والنفوذ الى أعماقها .

ونظر أبو الملاء فرأى نفسه بين الالفاظ التي لا تكاد تحصى ، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى ايضاً ، ولم يجد معه الا هذه المعاني وتلك الالفاظ ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ما حفظ من اللغة ، وما قيمة ما حصل من العلم ، اذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب الترد والشطرنج ، ويضرب في الارض ، ويلعب بالمجالس والأندية ، ويجد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ، وليس هو في شيء من هذا . فلم لا يلعب بهذه الالفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينها على أكثر عدد ممكن من الاوضاع والأشكال والضروب سبيلاً الى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أني لم أخطيء ، ولم اخدع نفسي ، حين اعتقدت أني شهدته يعبث بالالفاظ والمعاني ألواناً من العبث ، لأنه لم يكن يستطيع ان يصنع غير هذا ، ألواناً من العبث كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع ، وشعر حر ، وشعر مقيد ، والشعر الحر هو الذي يقوله الناس جميعاً فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذي يقوله أبو الملاء فيلتزم فيه مالا يلزم ، وهو لا يلتزم مالا يلزم في القافية وحدها ، وانما يلتزم مالا يلزم من المعاني ايضاً ، وهو لا يلتزمها في المعاني التي أودعها ديوان اللزوميات فحسب ، وانما يلتزمها في المعاني التي أودعها كتاب الفصول والغايات ايضاً .

\* \* \*

من كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » للأستاذ العقاد :

وفي هذه الفقرات يحدثنا عن مزاج ابن الرومي ، وأثره في اسرافه في كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الاسراف ذاته في مزاجه ، وأثرها معاً في « وسوسته » ، وأثر هذه

الوسوسة في استطراداته الشعرية . وهي نموذج لمواضع كثيرة في الكتاب ، تتناول كل نواحي نفسه وانفعالاتها الظاهرة والخفية :

وامل الأصوب ان نقول : ان ابن الرومي وقع من مزاجه واسرافه في حلقة موبقة لا يدري اين طرفاها ، فمزاجه أغراه بالاسراف ، والاسراف جنى على مزاجه ، فان هذا الاسراف الموكل بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه ، وبينك أعصابه ، ويتحيف صوابه ، بيد أنه لا يسرف هذا الاسراف الا وفي جسمه سقم وفي اعصابه خلل ، وفي صوابه شطط لا يكبح جماحه ، فالعلة هي سبب الاسراف ، والاسراف هو سبب العلة ! وهو من هذه الحلقة الموبقة في بلاء واصب ، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلاً عن المهزول الضئيل ، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار بدءاً وعوداً ، ثم عوداً وبدءاً ، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

ولا تموزنا الادلة على اختلال اعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فان أيسر ما تقرأ له او عنه يلقي في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه ، حتى ينقلب الى يقين لا تردد فيه . وكل ما نلمه عن نحافته وتفزز حسه ، وشيخوخته بالاكثرة ، وتغير منظره ، واسترساله في الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجمائه ، واسرافه في أهوائه ولذاته ، ثم كل ما نطالعه في ثنايا مسطوره من البدوات والهواجس . . . قرائن لا نخطيء فيها الدلالة الجازمة على اختلال الاعصاب وشذوذ الاطوار ، بل لا نخطيء فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ .

ونقول « نوع الاختلال » ، لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمل كلمة « الصحة » او أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح ، ولكن البون بينها جد بعيد ، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ، ولكن الخلاف بينهما في الاخلاق والمشارب كأبعد ما بين فردين مختلفين من بني الانسان . فتختل أعصاب المرء فاذا هو جسور عنيد ، متمسف للأخطار ، هيجام على المصاعب لا يبالي بالمعاصي ، ولا يحذر العواقب ، وتختل اعصاب المرء فاذا هو مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصغائر ، يبالغ في تجسيمها ، او يخلقها من حيث لم تخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين - لا بل في كل حالة من الحالتين - نقائص وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تطرد على قياس .

وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الاول في « نوع اختلاله » ، ولكن كان من الفريق الثاني ، الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويخترق الأوهام .

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، او يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة ، كالقطط والكلاب والجرذان . فابن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستمداً لهذه الهواجس طول حياته ، في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه ، ونحسب ان استقصاءه للعمانى الشعرية ، والالاح في تعريفها ، وتقليب جوانبها ان هو الا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبت والاستدراك ، فيمن ثم يعن حتى لا يجد سبيلاً الى الامعان (١) .

ولكنه مع استعداده الهواجس في شبابه ومشيبه ، قد تمادى به الوسواس في أعوامه الاخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ، فليس له عنها محيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدق ودعا الى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة ، وصور لنا ما يمتريه من خوف الماء تصويراً لا يدل الا على حالة مرضية ، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال . وهذا بعض ما قاله في مخاوفه وأهوال ركوبه :

ولو تاب عقلي لم ادع ذكر بمضه ولكننه من هوله غير ثائب  
أظل اذا هزته ربيع ولآلات له الشمس أمواجاً طوال الفوارب  
كأنني ارى فيهن فرسان بهممة يليحون نحوي بالسيف القواضب  
« والماء الذي يصفه هو ماء دجلة ، لا ماء البحر ، ولا ماء المحيط ! » .

\* \* \*

٣ - من كتاب « بشار » الأستاذ المازني .

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :

« فهو كان يهجو الناس ، ويبسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم ويخيفهم ، ويظفر بهمهم او يبتزه على الاصح . فيميش مترفاً منعماً موسماً عليه ، ويبقى غشى اللسان . واذ كان

(١) راجع تعلييل الدكتور طه حنين لاسنطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر » .



على ضخامة جثته ، ومنافة أسره ، وشدة بنيته لا يستطيع ان يكون فاتكاً ، لما مني به من العمي ، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش ، ووسيلة الى استشعار القوة وافادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم » ؟ قال : « هكذا الامير يابنية » . ولم يكن ولوعه بالهجاء والتفحيم على الناس بالشم لحقد دفين ينطوي عليه وعداوة كامنة يمسكها في قلبه ، وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين : انه كفيف ، وأنه من الموالي ، فلا يزال من اجل هذا يعالج ان يعوضه اذ كان لا يملك ان يغير ما به . فما الى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو او سواه يخرج بها من طبقة الموالي ، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك الولاء . وفي طباع الانسان ان يستر ضعفه ، او يحاول ان يفيد عوضاً عما حرمه او فقده ؛ ولما كان بشار قوي البدن ، موفور الصحة ، وكان الى هذا عالي اللسان ، فقد أغراه ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو افادة القوة الاديبة ، واشعار نفسه والناس قدرته على البطش المعنوي الذي سدت عليه سبيله المادية .

فيما بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعماه ، فقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه ، وقد تقدم بعضه ، ومن ذلك ايضاً قوله :

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة      والأذن تمشق قبل العين احياناً  
قالوا بمن لا ترى تهذي ؟ فقلت لهم :      الأذن كالعين توفي القلب ما كانا  
وقوله :

وكأب قالت لأتراها      ياقوم ما أعجب هذا الضير !  
هل يمشق الانسان من لا يرى      فقلت والدمع بعيني غزير  
ان تك عيني لا ترى وجهها      فانها قد صورت في الضمير  
وقوله :

بلغت عنها شكلاً فأعجبني      والسمع يكفئك غيبة البصر  
وقوله :

عجبت فطمه من نعتي لها      هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟  
وقوله :

يزهدني في حب عبدة معسر      قلوبهم فيها مخالفة قلبي

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى      فالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب  
وما تبصر العينان في موضع الهوى      ولا تسمع الأذنان الا من القلب  
« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب .  
فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير » ، فقال بشار « كان ينبغي ان تتخذ فوق  
هذا الطير طائرأً من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فانه كان أحسن » ، قال الرجل « لم أعلم » ،  
قال بشار « بل قد علمت ، ولكن علمت أني اعمى لا أبصر شيئاً » .

وحتى في هذه الحكاية يريد بشار ان يكون في الصورة طائر من الجوارح بهم أن  
ينقض على طير ضعاف . وعسى ان تكون الحكاية مخترعة . فماتم ما بعين على الجزم بالصحة  
او الكذب ، وخاصة لان الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فان  
تكن صحيحة فهي مما يشئ بالنفات ذهنه الى عماء - كما هو طبيعي - وإن تكن موضوعة  
فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بهما . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد  
لله الذي ذهب ببصري » ، فقيل له : « ولم يا أبا معاذ » قال : « لئلا أرى من أبص » ، فانه اذا  
كان قد أعفى من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يجب .

« وهجاه أبو هشام الباهلي بشعر قبسح لا يروى ، وعيره بهما وقلوا « ولم يزل بشار  
مد قال فيه هذين البيتين منكسراً » .

ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرآة عشر دراهم ، فصاح به بشار وقال :  
« والله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدئت عين  
الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم » .

وهي صيحة لا داعي لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه مرآة  
أعمى فما بالأعمى حاجة اليها ، وإنما كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها  
في الأمر لفرط إحساسه بهما ، وسيطرة هذا الاحساس على وجدانه . وجرى بياله أن الغلام  
يكذب عليه ويخدعه لأنه ضير .

ومما يجري مجرى الخبر الأسبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه « إن الله لم يذهب بصر  
أحد إلا عوضه بشيء . فما عوضك .؟ » ، قال « الطويل العريض » ، قال « وما هذا ؟ » ، قال  
« لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء » ، ثم قال « يا هلال . أتطيعني في نصيحة أخصك بها ؟ » ، قال

« نعم ، قال « إنك كنت تسرق الخير زمانا ، ثم تبت وصرت رافضيا ، فعدت الى سرقة الخير فهي والله خير لك من الرفض ، فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .

« كان يحرص على أن يبدي للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً . قالوا : مر ابن أخي بشار به ومعه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن أخيك . قال : « أشهد ان أصحابه أنذال ، قال « وكيف علمت ؟ قال « ليست لهم نعال » .

على انه لا حاجة بنا الى الشواهد من الشعر والنثر والخبار ، فما يسع لإنساناً الا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان اقوى وأبلغ وأعظم اثرأ في النفس . والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالاً بالعقل والنفس ، ألم يقل البحري « رأيت العين باباً الى القلب ! ، وهو اقوى « حاسة اجتماعية » وأكثر المجازات في هذا الباب مستمدة من احساساتها ، والمرء عنها أفهم ، وبها اقوى وأقدر ، وعسير ان يغني غيرها غناءها ، كما يشق ان تكفي هي مكان سواها ، فان لكل جارية عملها ، كما يقول ابن الرومي .

هل العين بعد السمع تكفي مكانه أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي « وان كان من المقول اذا تمطلت جارية أن تقوى الأخرى . أو كما يقول بشار نفسه : ان عدم النظر يقوي ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء . فيتوفر حسه وتذكو قريحته .

\* \* \*

من كتاب « رأي في أبي الملاء » للأستاذ أمين الخولي .

وفي هذه الفقرات يملل سبب اضطراب آراء المرعي في نظراته للحياة ، وذلك في دور حياته الثاني : دور الاعتزال :

وانتهت حياة أبي الملاء على هذه الحال التي صار اليها في دوره الثاني ، فأمضى حياة كلها إنكار الواقع ، واستعلاء عليه ، ورغبة في تكميل ما نقصه ، فيوما ينكر آفته ، ويوماً ينكر بشريته . . . حيناً يطلب الدنيا بغير آلتها . وأنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها . . . ذكائه دفع ، وآماله راثية . . . وواقعه قاس ، ونقصه غير يسير ، ورغبته في النكسل جامعة ، فهو ونفسه أبدأ في جذب كما قال :

## إنني ونفسي أبدأ في جذاب أ كذبها وهي لانتخب الكذاب

وفي هذه الحال النفسية واجه أبو الملاء الحياة في حس مرهف ، وشعور دقيق ، وروح ساهرة ، وراح يدون خواطره تدوينا موسما مفصلا دقيقاً شاملا لاموامل النفسية المختلفة التي تمر به ويمر بها ، مدركا في دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك ان يغضب هذا الرجل فيوائب القدر ويهاجم الأقداس ، ويلقي الناس ، أو ان ينظر الى حاله فيرى الامر حظا وانفاقاً لا غير ، ويلعن هذا الحظ ، أو ان يروض نفسه ، فتلين حيناً ، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها . وتشوه ذلك تشوية زاهد ممن في التجرد والتخلي ، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً . . أو أن تلجأ هذه النفس اذا قسا عليها الواقع الى فسيح الرحمة الالهية ، ورحب الموالم السهاوية ؟ . لا بعد في شيء من ذلك ولا غرابة ابدأ ، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع ، ان تنتقل مثل هذا التنقل .

ولو أن رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي الملاء قد راح يدون خواطر نفسه في شعور تام بها ، وتتبع متنبه لها ، واستيعاب شامل لمواملها لمر في الحياة بنواحي مختلفة تختلف بها خواطره ، ولخرج بشبيه لما قاله أبو الملاء يختلف فيه مرجه عن غضبه ، وهزيمته عن نجاحه ، وفرحه عن حزنه ، فكيف بأبي الملاء ، وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر ، بل هما مرير وأمر : واقع قاس ، وانكار جرى .

فالسرف في تناقض أو تغاير آراء أبي الملاء نفسي محض ، ويرجع الى امرين في نفسه : أو الى ظاهر تين فيه :

أولاهما : الرغبة المتويزة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه . . وهو ماساد دوري حياته على السواء ، وثانيها دقة هذه النفس الشاعرة في ادراك عوامها المختلفة ، وخوالجها المتغايرة ؛ ثم يؤازر هذين الماملين انقطاع أبي الملاء لتدوين خواطره ، وفراغه لذلك وتوافره عليه .

وهكذا تغايرت آراء أبي الملاء بين ممانيه: دينها ودينويها فنيها وعمليها ، بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلاً . . وهكذا ينبغي ان نفهم آثار أبي الملاء - فيما أرى - فيها نفسياً صحيحاً ، صادقاً ، دقيقاً ، عميقاً ، متمماً ، مقبولاً على هذا الاساس .

« واذ ما فهمنا أبا الملاء على هذا الوجه، فقد فهمناه من نفسه هو. لا من نفوس دارسيه وقارئيه، كما حصل ذلك في القديم والحديث » .

\* \* \*

من كتاب « توفيق الحكيم الفنان الحائر » ، للدكتور اسماعيل آدم .  
ويصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ، وتوجيهها للفنون :  
لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق الحكيم مطبوعة بالطابع التركي الارستقراطي غير أنها كانت متقلقلة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف إليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بما هي عليه من قوة وشخصية ، وقدرة على التأثير على بلعها ، وكان أثر هذا بليغاً على الطفل توفيق ، إذ جعله ينفر من الطابع الارستقراطي المفروض في حياة الاسرة ، والطابع التركي الذي يسمه بـ « بيم » خاص .  
ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضيقاً على الإنسان وزعاته ورغباته وأكثرها حفظاً على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية ، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف إلى قالب ، ولا تتركز إلى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها ، يساعده الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل ، ولم يكن هناك من سبيل أمام الام لتصل إلى أغراضها إلا ان تعتمد للطفل توفيق ، فتمنمه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين فكان نتيجة ذلك ان عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة ، فكانت الأراجاع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التي تفسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ عنده طريقتاً داخلياً ، إذ تتحول لرغوة داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيا فيه ، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته ، كان يترك لميوله الفطرية في اللعب أن تعبت بها .

ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحي المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيهام ، وفي هذا التخيل والايهام كان الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية ، وبالنظر إلى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه ، وكان هذا التخيل والايهام سبباً في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه

الناقصة في الحياة ، فيعمل على استعادة صورها، ولا يكفي بذلك بل يعمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الاماب التي تقسر الطفل عليها غريزة اللعب عند الانسان ، تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته، ولهذا أيضاً لم يكن الطفل يميل الى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال . وهذا التحول بالارجاع نحو الداخل كان بجانب الانزال سبباً لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة الانطباع بالقالب الذي يريد أبواه حبسه فيه، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثراً واضحاً هو حالة التكتم ، ولهذا كانت صراحة ناقصة في احدي جهاتها ، هذا الى تضييق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيلولة دون مدها . كان سبباً لان يحس الطفل توفيق بنفورة من والديه ، وتصرفاتها معه ، فماش غربياً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبينها .

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد ، ولكن عن الطريق الداخلي، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداة ضد رغائب الابوين ، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه . غير ان تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول ألبابه الى المساب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير . فكان أن تملقت نفسيته بالفنون الجميلة .

\* \* \*

من كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف . وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في « الشعر » وعمل الوعي فيه ونصيب « ما وراء الوعي » :  
هل يستمد العمل الفني عناصره كلها في معين الوعي والذهن . ام هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعي » ويتابع الالهام؟ أم هل يزأج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا الى منطق نظري بعيد عن الواقع العملي ، انما يجب ان نستشير كذلك التجارب العملية التي عاها بعض رجال الفن . فلا نقضي في الامر في غيبة عن شهوده المجرين !

وحيث نقول : « عناصر العمل الفني ، لانفي أن هذه العناصر منفصلة ، او أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا تقع في النلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين حيناً راحوا يقسمون الكلام الفني الى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الابكار ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لا يؤدي الى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فاذا نحن نتحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر ان نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبيين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بوضوح خاصاً .

فهناك في اول المراحل مؤثر مايقع على الحس او النفس ، فيسبب انفعالاً على وجهه من الوجوه . هذا المؤثر قد لا يكون حادثاً مادياً، أو حالة شعورية ، او شيئاً ماين هذين الطرفين المتباعدين ، فقد يكون منظرأ تقع عليه العين ، او صوتاً يتسرب الى الأذن؛ او تجربة نفسية تمر بالشاعر ، او حكاية تجربة وقعت لسواه . الى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتعرض لها الانسانية في جميع الازمان .

وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ؛ وهذه الاستجابة تتكيف بموامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخيم من الموامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحددة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه الى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة اخرى ، هي الصورة الفنية التي تسمى لونها منها بالشعر ، فكيف يتم هذا الشعر خاصة ؟

ان هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية ، وايقاع موسيقي ، ينتج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحادهما الى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز الى الخواطر والمشاعر

التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، وبصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . واذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معاني ، فإن جانباً منها لا تشمله هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز اليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ الا رموزاً له ؛ تشير اليه ولا تمبر عنه ، انما يعبر عنه ذلك الايقاع الموسيقي العام ، كما تمبر عنه الالفاظ بجرسها او بالظلال التي تلقىها ، والتي هي زائفة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

مما تقدم نستطيع ان نحدد - على وجه التقريب - عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر ، فنستطيع ان نقول : ان الشعر يستمد معظم موثراته وانفعالاته من وراء الوعي ، وأن الوعي انما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ، تمبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتنشئ وزناً معيناً ، وقافية معينة .

ولكن هذا القول لا يمضي على اطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة يبلغ التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي ، او بلا وعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الالفاظ والمبارات بطريقة شبه تلقائية . هذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لجرد بناء نظريات منسقة ، ولديننا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان اليه ، « فالصنعة » على النحو الذي يفسرهما بعض من كتبوا في الموضوع ، تكاد تلغي حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون الا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الايقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخالص - وهو البحر - وجانبه الباطني من جرس الالفاظ ، ومن الايقاع الناشئ من قواها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تفسيرنا على أساس جديد لقيمة الايقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني بصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارئ أو المستمع الى هذا الجو بمد انقضائه بمشرات السنين أو بآلافها .



ولا شك أن هذه النظرة الى الايقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الايقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقه الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بمجلاوة الايقاع وسهولته و فحولته ، دون أن تأتي بالها الى التناسق بين لون الايقاع والجو الشعوري العام للقصيد . وهو الجو الذي نجد أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفنته الى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعي دخلا كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملمهم كلمات وعبارات تفتز الى منطقة الوعي في نفسه من حيث لا يدري . وقد لا يكون واعياً لما فيها بدقة وهو ينظمها . وقد يجب بعد انتهائه من النظم وعودته الى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه اثتبالاً - كما يقول الجاحظ بحق - ثم يدرك فيما بعد او لا يدرك ان لهذه الألفاظ أولهذه العبارات ظلالاً في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن ارادته ، أو بسبب استحضاره له . وحققة إن للوعي في الأخير نصيباً أوفى ، ولكن الوعي قد يقف عماله نهائياً عند استحضار الجو وتخييل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل . حتى لتتقلب المؤثرات الصناعية فيها الى مؤثرات حقيقيه في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحة والمسرحيه والقصة ، فهو استحضار للمؤثر وتخييل للجو ، ينقلبان - في حسه - الى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كأمنة فيما وراء الوعي للابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فلألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الالفاظ إلا رموزاً للابسات شتى متشابهة فيما وراء الوعي ، وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملمهم هو الذي يستوحي الالفاظ رموزها العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملممين .

وهذه الحقيقة تجملنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الالفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الاسلوبية على السواء .

فالاولى كان رائدها دقة الاداء المعنوي دون نظر الى الظلال التي تلقيها الالفاظ بجرسها  
أو بتاريخ في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعري الذي تعيش فيه القصيدة في  
بعض الاحيان ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السيفان . والمدرسة  
الثانية كان هما عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابس التي تختلف في  
قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شمورية عن حالة . . . »

\* \* \*

وهكذا نجد من امستراض هذه النماذج أن « المنهج النفسي » ، بما هو ظاهرًا في النقد  
المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تمويضاً ورد فعل بينه وبين النقد القديم . فقد اتجه بقوة  
الى الطائفة الثانية من الأسئلة التي يثيرها المنهج النفسي . نغني عناية فائقة بالربط بين الاديب  
وأدبه ، وبيان أثر العوامل النفسية للأديب في انتاجه ودلالة هذا الانتاج على نفسيته  
ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الاولى والثانية اللتين عنى بها النقد القديم ، وفيما عدا  
النموذج الاخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الادبي ، والعلاقة  
بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل في الوجود. وهذا الجانب قليل الى اليوم في مباحثنا  
النقدية ، ولذلك عنينا في الفصول الاولى من هذا الكتاب به ، وهو ينال عناية كبرى من  
مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة .

والآن لملنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من نماذج في النقد  
القديم والنقد الحديث .

## المنهج المتكامل

اذا كنا قد آثرنا « المنهج الفني » - وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج  
التأثري ، والمنهج التقريري ، والمنهج الذوقي ، او الجمالي - فانما آثرناه لانه اقرب المناهج إلى  
طبيعة العمل الادبي ، ولكننا لم نقصد ان يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام  
فيه ، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد  
وتضر اذا جملت قيوداً وحدوداً . شأنها في هذا شأن « المدارس » في الادب ذاته ، فكل

قالب محدود هو قيد للابداع ، وقد يصنع القالب لتضبط به الناهج المصنوعة ، لا لتصب فيه الناهج وتصاغ ؛

ولحسن الحظ ان النقد العربي الحديث سلك في احيان كثيرة طريق « المنهج المتكامل » الذي يجمع هذه المناهج جميعاً . . . ونرى امثلة لهذا في كتابي « الدكتور طه حسين عن المعري ، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعماء و « من حديث الشعر والنثر ، و « شوقي وحافظ ، كما ترى امثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن « ابن الرومي ، و « شاعر النزل ، و « جميل بئينة ، و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، .

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن ، و « كتب وشخصيات ، الى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرزاً للبيئة العامة ، ولا يحتم عليه كذلك أن يمحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ولشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب ، وإنما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية . . . وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ، ولا عوامل تاريخية . والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب إنما كان يعبر عن موقف انساني غير مقيد بمصر من العصور وهو يقول :

ألا من يريني غابتي قبل مذهبي      ومن أين والغايات بعد المذاهب  
فهي مشكله المجهول اني وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها وستبقى واقفة أمامها أبداً .  
كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب الملقق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ، ويذهبون الى حيث لا يدرون ، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج ، ولا يملكون ماذا يكون في اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

في سبيل الأسرار والألغاز  
ذات يوم حلقت تحليق بازي  
في سماء المنى الخفي المجازي

ولحيني ، لم ألق في الأفلاك  
لي قريناً في الفهم والادراك  
عدت بالسر بعدما اجتزت ذلك  
الباب مثلي لما طرقت البابا ؛  
كل عمري كاء في الأنهار  
او كريح حيرانة في الصحاري  
ومسائي متى يصير نهاري  
وليوم منذ بان لست أراه  
وليوم لعلني ألقاه  
لم أسما حمل الهوم وعمري  
لسوى اليوم ما حسبت حسابا  
ما برأي قدمت هذي الديارا  
وسأضطر الرحيل اضطراراً  
واختياري ان استطعت اختياراً،  
بنت كرم صباء تجلو الهوموما  
في حياة ملأى أسى وغموما ،  
فأدرها سلافة واسقنيها  
نعمة فالوجود كان مصابا (١)

وكذلك وقف المعري وقفته الانسانية أمام قبر الانسان ، وكأنا تجمع في حسه كل  
ماضي الانسانية وكل مستقبلها ، وهي تتصادم وتتراحم وتنطوي في حفرة ، في نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرح      ب فأين القبور من عهد عاد  
خفف الوطاء ما أظن أديم ال      أرض الا من هذه الأجساد  
رب قبر قد صار قبراً مراراً      ضاحك من تراحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بمصر ولا خاصة ببיתה . وإنما هي أشواق

(١) « رباعيات الحيام » ترجمة البستاني .

البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة . وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الاشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها عن كونها أشواقاً وآلاماً للجنس الانساني كله .

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتائج الادبي بوصفه إفرازاً سيكولوجياً محدد البواعث ، معروف العلل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من « علم النفس » ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا الى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع « العمل الادبي » ذاته ، غير منفصل علاقته « بنفس » قائله ، ولا تأثيرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة . غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ المؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلون ، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننتهي الى القيمة الاساسية لهذا المنهج في النقد ، وهي أنه يتناول العمل الادبي من جميع زواياه ؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا ينفصل القيم الفنية الخالصة ، ولا يفرقها في غمار البحوث التاريخية او الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الادب الخالص ، دون ان ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية – الى حد كبير او صغير . وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .



# مَرَّاجِعُ البَحْثِ

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها او الاقتباس منها .  
ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، انما استفدت بها في نقل نصوص  
منها للاستشهاد . او لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد  
الأدبي . وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعانتني في توجيه هذا البحث فهي :

- ١ - قواعد النقد الأدبي : تأليف « لاسل أبروكرومبي » وترجمة الدكتور  
محمد عوض محمد .
- ٢ - فنون الأدب : تأليف « ه . ب . تشارلتن » تعريب الأستاذ زكي نجيب  
محمود .
- ٣ - منهج البحث في الأدب : تأليف « لانسون » وترجمة الدكتور محمد  
مندور .
- ٤ - تاريخ النقد عند العرب : للمرحوم الاستاذ طه ابراهيم .
- ٥ - « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب » بحث مستخرج  
من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور  
محمد خلف الله .
- ٦ - « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » : بحث مستخرج من  
مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد  
خلف الله .
- ٧ - مقدمة « همزات الشياطين » للأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

## المؤلف