

لمزيد من كتب وروايات زر موقع راک رابح

www.rakrabah.blogspot.com

د. أحمد کمال زکی

النقمة الأبدية الحميت

أصوله واتجاهاته

دكتور أحمد كمال زكي

النَّقْدُ الْأَدْبِيَّ الْحَدِيثِيَّ
أَصُولُهُ وَأَتَجَاهَانَهُ

النَّشْرُ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢

المقدمة

(١)

منذ تسع سنوات تقريباً أصدر ويلبر سكوت - وهو أحد المشتغلين بالدراسات الأدبية - كتابه *Five Approaches of Literary Criticism* يحاول فيه مستكثبا أشهر نقاد الانجليزية أن يبين الملامح البارزة لاتجاهات النقد الأدبي الحديث . ويقدر ما تمنيت أن يكون لدينا في العربية مثل هذا الكتاب رغبت في ترجمته ، ولكنى وجدت أن غيرى سبقنى الى ترجمة كتاب ستانلى هايمن المشهور *The Armed Vision* بعنوان « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ويتضمن كثيراً مما ورد في كتاب سكوت من مسائل النقد وتطبيقاته ، ويزيد عليه أموراً يحتاج الى مدارستها أساتذتنا وطلابنا على حد سواء . وقد شعرت كأن من واجبى أن استكتب أقطاب النقد عندنا في عمل يشبه هذين العملين ، وأقوم بتقديمه التقديم الذى يعرف بالنقد القديم - فى إطاره البلاغى والفنى الخالص - دون أن أفقده موضوعيته وأطمس مافيه من حساسية وحس وأخلاقيات .

والحقيقة اننى استكبرت العمل ، وخشيت تعثرات الاجابة وحجج الرفض ، فان نقادنا يظنون عادة بالاسهام فى جهد مشترك ، ويخشون تصادم الفكرة بالفكرة مع أن القاعدة الأساسية فى النقد أن يكون ثمة اتجاهات متعارضة ومعارك من صالح الابداء أن تتجمع أطرافها ليعرفوا ، الأرض التى يقفون عليها والمدى الذى يمكن أن تصل اليه عيونهم .

وكانت النتيجة كتاباً متواضعاً أصدرته عام ١٩٦٧ بعنوان « نقد ، دراسة وتطبيق » صرحت فى مقدمته بأن الخلاف حول النقد قديم وسيظل مازل هناك أدب وفن ، وأن فيه من النظرات المتعارضة والخصومات المتأججة ما تضيق معه أحياناً معالم « التقييم » . وعلى الرغم من أن هذا الكتاب كان فى مجموعته مقالات نشرت فى عدة مجلات ادبية ،

فقد حرصت على أن ألم ما تفرق منها بإضافات أضفتها وفصول زدتها عليها في نظرة زعمت أنها شيء يمكن أن يكون وجهة نظر تشبه في النقد الأدبي وجهات النظر التي يصدر عنها نقادنا المحترفون .

غير أن فكرة توجيه الدعوة اليهم من أجل الاسهام في كتاب واحد يتحدد بالروايات التي يكتبون منها ظلت تلح على ، واتصلت فعلا ببعضهم ، واقتترحت الموضوعات لمناقشة المسرح الشعري أو القصيدة الأسطورية أو الأدب الملتزم . لكنني فوجئت بأن النتيجة لن تكون أكثر من دراسات لموضوعات أدبية يمكن أن تجيب عن عدة قضايا في النقد - كقضية الشكل والمضمون - ويظل بعد ذلك أمر تحديد الاتجاه النقدي محتاجا الى دارس المعنى يجد الوقت الذي يتفرغ فيه للتأويل والتفسير والتحديد .

وهنا قررت أن اضع هذا الكتاب، لا لآني أقدر من غيري على كتابته، وإنما لآني أكثر من غيري تحمسا لموضوعه . وكنت قد لمست في أثناء تدريسي لمادة النقد الأدبي في الجامعة حاجة الطلاب الى من يدلهم على المسارب التي يذرعها نقادنا المحدثون بعد أن عرفوا من أساليب القلماء ما صرفهم عن النقد وزهدهم فيه ، وبعد ما سمعوا كثيرا عن نصارة « الجديد » الذي طلع به عليهم طه حسين ومندور والعقاد وعبد القادر القبط ولويس عوض ، فأخذت على عاتقي مهمة الشرح والربط والتفسير وفي معرض الموازنة ولبلورة الفكرة النقدية - حتى بلاى مذهب - ولإبراز ملامح الصورة من حيث ان النقد « ميزان وتخطيط » حللت طبيعة العمل النقدي ، وأرخت له ماوسعنى التأريخ ، وأثرت عدة من القضايا على ما فعلت في بعض فصول كتابي « نقد ، دراسة وتطبيق » ثم قدمت من وجهة نظري - وقد تكون قاصرة - أربعة اتجاهات تتشعب داخلها وتتفرق ، ولكنها لاتخرج عن أى واحد منها .

وأول ما يتبادر الى اللهن هنا هو عدد من أسماء الكتاب الذين يؤدون وظيفة النقد في الجامعة والصحافة والإذاعة والتليفزيون ، وأسرع فأقول اننى لم أهن بكل النقاد وليس في طاقتي أن اعنى بهم جميعا . غير اننى اخترت من يفتى ذكره عن غيره ، كما اخترت بصفة خاصة من أصبح مادة للقراءة المفضلة عند المثقف العادى في بعض أيام الأسبوع .

هؤلاء وحدهم وفيهم من جيل طه حسين الكثيرون - مد الله في عمرهم - هم لب هذا الكتاب ، وليس لى فيه الا فضل التبويب والتخطيط . فاذا عن لأحد أن ينتقص أو ينقض فله علهه ، ولى أنا مبرراني ، ولايملك أحد أن يدمى الاحاطة بكل شيء .

لكن الكتاب مع ذلك وجهة نظر . .

صحيح هو حديث عن النقاد ، وهو يبسط في الغالب أعمالهم ويرصد أقوالهم ، وينحو نحواً موضوعياً محايداً ، إلا أن هذا نفسه كان ينضج بكثير من الآراء الشخصية والأفكار الخاصة . بل إن التويب نفسه أو التخطيط والتركيز على شيء دون شيء واختيار زاوية وطمس أخرى ، كل أولئك وقبيله كثير يمكن أن يشي باتجاه نقدي وفلسفة نقدية معينة . وليس في ذلك أى خطأ ، لأن النقد الأدبي نفسه ليس علماً ، ذلك أن العلم إذ يحدثنا عن العالم الحسى يتحدث النقد عن الأدب الذى يتحدث عن الإنسان وما يفعله في هذا العالم حديثاً ذاتياً قوامه الوجدان . واذن فالموضوعية هنا نسبية ، مهما يبلغ ادعائى الحيده ما يبلغ ، والموضوعية هنا مرتبطة بأسباب الجمال والفن وهذه أدق من أن تراها عين المختبر ، وتقع خارج دائرة بحثه على أساس أنها لا تعنى بحقيقة محايدة .

ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف بادىء ذى بدء على بعض الخطوط العربية التى تساعد على فهم « الأسلوب » الذى أخرج به هذا الكتاب ولنسمه فكراً نقدياً أو منهجاً خاصاً في النقد أو نزعة نقدية - فالتسميات لانهم - أو لعلها توحى بشيء ربما لا يكون مقصورياً قط ، وتظل القضية مطروحة أو قائمة ويظل الحل بعيداً أو غير محتمل . وفي كل الحالات أو أيها - إن شئنا - يؤخذ الكاتب لآته لم يبين الغاية ولم يحدد الهدف .

وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان - والحصص هنا مقبول فيما أظن - نقد تطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها ، ونقد تأصيلي أو تشريعي يتحول الناقد فيه الى مشرع وفيلسوف . وأما النوع الأول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه ، والنوع الثانى منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجاً أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والتادبون .

والمعول من غير شك على النقد الثانى والنوع الثانى من النقاد ، وأكبر الظن أن أحداً لا يستطيع أن ينكر فضل العقاد في كل ما كتب عن « الجمال » و « الأسلوب » و « المعنى » ، أو فضل العالم فيما صدر عنه من تفسيرات للشكل والمضمون ، أو فضل لويس عوض فيما قاله عن إنسانية الأدب أو واقعيتها أو الاشتراكية فيه ، على الرغم من أن أغلب

دراساتهم التطبيقية أو أحكامهم على شعراء العصر أو قصاصيه لا يعتمد
الاعلى مفاهيم مستهلكة ولا تقوم الاعلى ما قد يدينهم بالتصور ويوجه
اليهم احدى تهمتين : اما الاغراق فى الجمالية aestheticism واما
الجنوح الى الشكلية formalism

حقا ان النقد بمعناه المتداول هو عرض الآثار الأدبية والحكم عليها
فيكون ثمة حاجات الى مراعاة الشكل التعبيري وتقدير الاستطابقا ، لكن
هذا النقد كان مرحليا ثم أصبح اليوم جزئيا ، وظهر أن النقد ككل
- وهو ميزان وتخطيط كما قدمنا - يريد أن يركز على مجموعة من المبادئ
تقوم باقدار المتأدب على فهم نظرية الأدب وارشاد الأديب من خلال نظرات
منهجية محددة الى اختيار طريق من طرق عدة أو اتباع أسلوب من
أساليب متشابهة .

ومع ذلك فلا يزال هذا الناقد المشرع أو المتلوق الفيلسوف
- وهانذا باشارتي الى التلوق اتمسح بما يعتد سبة أو اتهاما - محتاجا
الى استيعاب المشكلة التاريخية التى ينقلها الأديب جزءا جزءا بوسائل
الرؤيا والحلم والتمثل النوسى والتقمص الفنى وغير ذلك ، كما أنه فى
الوقت نفسه محتاج الى اكتشاف طبيعة التفرد فى وعى الأديب بهذه
المشكلة ومحاولته اجتيازها بخياله الخلاق وبتقليبه النظر الفاحص فيما
قيل ودار به السابقون . والناقد اذا عجز عن هذا التقدير أو على الأقل
تردد فيه - مع أنه مرحلة يجب أن يمر فيها المشرع أو الفيلسوف -
فليس هناك ضرورة الى تقديراته كلها ، فهى اما أن تكون ترديدا لكلام
غيره والأصل أولى بالتقديم ، واما أن تكون اعتسافا فى فلاة يضل فيها
السارى أو يحتبس .

والن فالذين يكتبون فى الدراسات الأدبية على أنها نقصد أدبى دون
اجتياز مرحلة التطبيق والفهم الواضح للنصوص المعالجة هم خارج
الدائرة التى نتحرك فيها ، ويبقى لنا هؤلاء الذين يجدون فى الأجزاء
الفنية - أى الآثار الأدبية نفسها - الفتح المفضى الى ما وراءه من قيم
وخصوبة وثناء . وهاننا فاروق خورشيد نموذج لهؤلاء ، لا يسوقه
شئ ولا تموزه الحيلة فى التصور والتخريج والتأويل . وقد انتهى الى ان
الناقد التطبيقى الذى يعبر طريقه الى التشريع وتحديد المناهج اذا كان
يبدأ بالجسز المنقود ليصل الى حكم عام ، فانه لا بد أن يعتمد أسبابا
ليست كلها موجودة فى ذلك الجسز وانما هى من الخصائص التى ينبغى
أن تتوفر فى الناقد ، وتربية هذه غير محالة وأن تكن عزيزة على نحو من
الأحساء . والى جانب ذلك يوضع فى الحسبان أن الفهم الذى نقصده

يساعد على التدقيق ، بمقد أن يكون قد ساعد على الفهم نفسه ثقافة إنسانية واسعة ، فيرتبط كل شيء بتلك المشكلة التاريخية التي ينقلها الأديب وهو يعرف أنها الواقع في إحدى مراحل وجوده وتطوره .

هذا التركيز على العمل الأدبي ذاته مطلوب دائما ، والناقد الذي يتخفف منه أو ينصرف عنه لا يعرف طبيعة عمله ولا حدوده تماما ، ويقع دائما في تعميمات أو تخريجات لاتوصل بحال من الأحوال الى نظرية متماسكة الأطراف للادب . ولقد نادى رينيه ويليك - الانجلوتشيكى - بضرورة عزل الموضوع الأدبي عن كل شيء ليصبح حكما عليه ، ولكن هذا العزل ليس مطلقا وانما بالقدر الذي يعترف فيه بسيادته كفن ، وتصبح ثانوية كل هذه المناقشات التي تعقد عن تاريخ مؤلفه أو نفسيته أو ارتباطاته الاجتماعية والأخلاقية ونحو ذلك .

وعلى هذا فما يبدو في عمل الناقد المشرع من تسليم بالدوق واعتراف بقيمة الاستطابقا وتمسك بالشكليات وقوانين الصياغة لا يعنى انه حرق أو بلاشى ، ولا يستهدف في محاولة غير مشروعة تطبيق المقاييس الجمالية على ما ينبغى أن يتمسح للإنسان الوامى بحياته والمعترف بمشكلاته وعقدها ، وذلك عندما تصبح شكلا فنيا موجبا أو بناء لغويا مؤثرا . فالنقد في الواقع هو مناقشة الأساليب الأدبية بالاستعانة بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستطابقا والأنثروبولوجيا والميثولوجيا دون التورط في اعتبار تلك الأساليب وثيقة اجتماعية أو كشفا عقيدا أو فتحا أيديولوجيا فقط ، هذا على الرغم من أنه يمكن النظر إليها على أنها تشكل موضوعات قد تعقد لهذا الغرض أو ذلك .

وبعبارة أخرى تغدو النصوص في كل حالات النقد هي المادة الأساسية أو المحور لنظرية الأدب ، وما يكون بينها وبين ما حولها هو ما تثيره قضية الواقع من وجهات نظر المشتغلين بالنقد العاملين على تحديد مناهجه ، على أساس الاعتراف بوجود فارق ضخم وهائل بين الحياة والفن من حيث أن الأدب - كفن - بناء لغوي هو نتاج الانفعال المتعقل الرشيد ووقائع معينة هي التي يعكسها الأديب أو يعكس بعضها باللغة الفنية الموحية .

ولست أقصد ان أثير هنا قضية الواقعية Realism ف سوف تمر بنا في ثنايا الكتاب ، وهي اذا كانت تأخذ لونا ماركسيا ترفض في ذات الوقت فكرة الماركسيين عن الانعكاس ، وبالقدر نفسه ترفض حرفية الفهم للمحاكاة الأرسطية . وفي التقدير العام والصائب غالبا أو في أحسن

الأحوال أن الواقعية - في الحقيقة - ليست الطريقة الوحيدة في التعبير الفني أو التصوير الأدبي ، ويبدو أن التركيز عليها يفقدنا الكثير من دور الذات المتخيلة أو الفكر الشخصي المتأمل ، ولعل هذا هو ما حدا بثلاثة رجال من أقطاب النقد الروسي المعاصر - الكسندر ديمشيتس ونيقولاى ليزيروف وبوريس سوتشكوف الى أن يتحدثوا بجديّة عن « الواقعية والحدائث » و « مجال حدود الواقعية » و « تطور الواقعية التاريخي » في الكتاب الذى اشرف على تحريره موزينياجون ونشر مترجما للانجليزية في عام ١٩٦٩ بعنوان Problems of Modern Aesthetics

وفي هذه البحوث نرى ان هناك خلافات عدة حول فهم الواقعية بمعناها المادى العلمى وانها مهما « تعكس » صور الحياة في نطاق الظروف التاريخية الموضوعية مقترحة اسلوبا أو أساليب في خدمة المعرفة الذاتية وتطوير المجتمع الانسانى لاتمنع من وجود عناصر هروبية أو تغريبية ار ذاتية رافضة أو حتى رومانسية متطرفة . والأمر على ذلك النحو يجعل الدارسين في حاجة الى أن يتعمقوا ما قاله ويملك في هذا الصدد ، وهو أن واقعية الماركسيين ترفض ثلاثة أرباع الأدب على الأقل ، ومن ثم فإن هؤلاء الدارسين لن يجدوا مفرًا من اعادة تشكيل موقفهم في ضوء ارتباط الفن بالواقع برباطات حاسمة ومقنعة حيث ان الأدب إيهام ورؤية متخيلة تصل في كثير من الأحيان الى أن تكون خرافة !

ولا اريد أن أطيل فبحسب الناقد المشرع أن يضع امامه كل اولئك ليصدق تقديره ، فاذا قوبل بمن يرميه بالحدلقة والتنطع على اعتاب الوسائل الأسلوبية واللغوية وأجزاء المعنى التى يطيل التطبيقيون عندها الوقوف فأسهل السهل أن يقال : إن ذلك مجرد خطوة أو هو المنفسد الوحيد الى ما وراء اللغة ودلالاتها ، حيث عالم الأديب وتصوراته وقيمتها ، وما يفهم به كل هذا على ضوء الاختيار المدفوع بحكم نقدى عادل في عمليتي التحديد المنهجي والتخطيط الفكرى الذى يهدف الى اكتشاف القيم الجديدة وتأكيداها .

(٣)

هذا هو الكتاب ، وهذه المقدمة مدكرة تفسيرية له ، فان شئنا مزيدا من التفسير يكون علينا أن نؤكد أن خلق الفكر النقدى لإيحدث غالبا الا حين تبدو القيم الجديدة عصية على التأكيد . هنالك يترك الناقد الجريبات ويقطع من متابعة الآثار في حدودها الخاصة ، ويأخذ نفسه

بالبحث عن أنجح الوسائل لتأكيدھا . وبهذا البحث يشرع حقيقة في منهجة نقده وتحديد فلسفته، أي تقنين أسلوبه بما يبرز نشاطا في إيقاعات النقد المنسجمة والمتجاوبة، وهذا النشاط مطلوب لأنه يعنى - على الأقل - وجود وجه واحد من أوجه الخلاف، والخلاف كما ذكرنا أساس النقد شئنا أو لم نشأ .

ولا يفين عن السال أن ازدهار الأدب حقيقة لا تقع الا اذا وقع الخلاف، فانه لم ينشأ مذهب جديد في الأدب ولم يبرز تيار معين فيه أو تشيع ظاهرة الا ويكون وراء ذلك نقاش وجدال أو تصادم. ربما يصل الى أبعد جلوره في عملية الانتماء الاجتماعى العام . ولعلنا لا نحتاج الى أن نذكر هنا بأن نشأة الرومانسية لم تتم الا في اطار الثورة الرومانسية، وآتت هذه أكلها تحت راية الآراء التى نشبت حولها، ومن ناحية أخرى ذوت لتزدهر البرناسية فالطبيعية في مناقشات حامية حول قيمة اللات وعلاقتها بالحقيقة الموضوعية وطريقة ابرازها ودور العقل فيها ونحو ذلك .

ولهذا لا نتوقع اطلاقا أن ينمو الأدب بغير صراع، وبعبارة أخرى أدق لا نتوقع أن ينمو بلا فكر نقدى ومناهج متشعبة في النقد . واذا أخذت نفسى في الباب الثانی من هذا الكتاب ببيان اتجاهات نقادنا، رجوت أن يكون في ذلك محاولة منى لاظهار تفاوت الأفكار النقدية وتناثر المشاعر بعد أن بدا للمتعمج منا أن سلوك النقاد يوحى بضرب من التكيف النفسى والأيدىولوجى، الشئ الذى لا يوحى أو لا يدل على حقيقة تطور ادبنا الحديث وازدهاره الذى شك فيه .

اننا نعيش اليوم عصرا جديدا في الأدب، ويقوم النقد باذكاء شعلته وانارة الطريق أمام الواعدين . وقد دلل على أن الفنان بما اكتسبه من النقود المتباينة صار يشبع حاجات المجتمع التى افتقدھا أيام الخمود النقدى فى عصر التسلط العثمانى المقدس للغيبيات، إذ لم يقتصر على اعادته الى حظيرة الإيمان بقوميته وتراث ابنائه وانما دفعه الى الفهم السلم لنظرية الأدب في حدود العلاقة المقررة بين الفن والواقع، وأصبح مبدا سيادة الفن المتفاعل بالحياة دعامة التعبير الأدبى ونقده على حد سواء .

واذا كان من المسلم به أن الاتجاهات النقدية عندنا ليست من الكثرة ولا التنوع بحيث توحى بخصوبة وتكامل، فانها لا تعطل نمو

الأدباء ولا تعجز عن تكوينهم بذوات متفردة خاصة ، وقد بدأ ان انتماء الأدباء الاجتماعى ربطهم بنقاد بأعينهم . الا ان هذا الانتماء لم يوسع الهوية فيما بينهم وغيرهم ، وظلت هناك أسباب التواصل قائمة حتى ألقى في روع الكثيرين أن التماس اتجاهات متميزة في النقد الأدبى الحديث أشبه بالتماس أية آثار فوق سطح من الجليد ، وبخاصة بعد أن اشترك أساطين النقد في التسليح بكل انجازات هيبسوليت عمين وسانت بيف وبرونتيير وكوليريدج وريتشاردز وتشسارلتون ، وأن تكن ثمة طائفة تشجب معظم آرائهم .

ومع ذلك فهناك اتجاهات نقدية واضحة ، وهذه الاتجاهات يحددها نفر من النقاد بعضهم يصدر عن قوانين ومبادئ ويترسم منهاجاً محدداً - وهم غالباً أكاديميون أو تغلب عليهم الأكاديمية - وبعضهم يحترف النقد في الصحافة ويعد مسئولاً في الواقع عن كثير من النقود التطبيقية التى تحفل بكثير من التحليلات النفسية والاجتماعية ، ولا ينقصها القدرة على إثارة مشكلات الجمال والخيال وطبيعة الفن وأشكاله ، وان هم في الجملة أبعد من أن يلتزموا بخطة عمل أو تحديد منهج .

الا أن هذا في الخطوط المريرة فحسب ، فان عدلنا الى التفاصيل رأينا تيارات ومذاهب ومواقف وطرائق فهم وأساليب تفسير واحكاماً قيعية مختلفة. ولقد كان من الصعب أن نسمى أبرز هذه التيارات والمذاهب ، لان كثيراً منها يتداخل ، وبعض النقاد الرعوس فيها يصل بأعماله الى درجة من الشمول والاتساع بحيث يستقطب الكثير من مبادئ غيره حتى وان كانوا من معارضين . والنتيجة ان ما رصد هنا من اتجاهات ليس كل منها جامعاً مانعاً من ناحية ، وأن اطلاق أسمائها من ناحية أخرى كان على سبيل التوسع ، ويمكن أن يكون لكتابى «سكوت» و«هايمن» دخل فى ذلك أو اثر . والحقيقة أننى لا أعد هذا نقصاً ، لان مادة الحياة التى هى مادة الأدب ونقده أعقد من أن تحصر ، كذلك يبدو الأدباء دائماً وبخاصة الكبار منهم - غيرمقيدين الا بأن هذه الحياة ينبغى أن تتحول على أيديهم وبأية طريقة الى لغة وتشكيلات بيانية وأفكار ذات أهداف انسانية بينة .

وبعد

فليس لى ما اذكره ، ذلك أن كل شيء أردته مبثوث في صفحات الكتاب . الا شيئا واحدا يجب التنويه عنه ، وهو الاصرار على ربط أجناس الأدب في محاولة لاظهار أنه لا خلاف بينها في التعبير والعطاء . ومنذ قديم جرى العرف على قصر النقد على الشعر ، بل لعل النقد لم يوجد أساسا الا من أجل الشعر - ولنسال في هذا أرسطو - ولم يعن بغيره كوليريدج وودزورث وريتشاردز في نقودهم ، والى صواه لم يقصد اغلب الذين فلسفوا النقد من أمثال اليوت ومودبودكين وجريغز وويليك ، وعندنا في الأدب العربي لم يهتم نقاده الأولون - كابن قتيبة والجرجاني والأمدي - الا بالقصيدة والقصيدة فقط .

فما بالى أربط الأجناس الأدبية بعضها ببعض ولا اعطى للخصائص المميزة لها حقها ؟

الاجابة لأنه لا خلاف بين تلك الأجناس الا من حيث الشكل ، وأما الجوهر فلا يتغير ، ويكاد الأدباء يجتمعون في كثير من الأمور وهم يصدرن عن فهم واحد للتجربة الانسانية عندما تحول الى عبارة لغوية ، اللهم الا اذا كان الأديب قصاصا أو كاتب مسرح . فهو في هذه الحال مطالب بالوصف ، وخلق الشخصيات ، وترتيب الأحداث بنانة صابرة وقدرة على التصميم والبناء

ومع ذلك فالشاعر - الذى هو فى الأصل تعبيري - قد يحتاج فى عمله الى مثل ما يحتاج اليه كاتب القصة ومؤلف الدراما ، والقصاص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان الى اصطناع اسلوب الشعر - ودعنا من التأليف المسرحى فهو نظم ونثر أو تعبيرية وتقديرية - مما يؤكد وحدة الأصل للأجناس الأدبية وشدة تقاربها والتصاقها . ومن ناحية أخرى فان هذا الجمع الذى يتعارض مع ضرورة التعرف على فرديات الأدباء بالنظر الى صياغاتهم الفنية ، لايتعارض قط مع منهج من يكتب عن النقد نفسه . ولقد وجد من النقاد من أوتى القدرة على تذوق أجناس الأدب كافة ، كما وجد الذى يتفهم جنسا دون جنس ، وفى كل الأحوال يتظاهر الجميع على تقديم حصيلة افكارهم مادة متجانسة للتاريخ والتبويب .

والواقع اننى لم اثر هلمه القضية الا لأن القارئ سوف يجد هنا احكاما مستقاة من الشعر عممت أو انسحبت على غيره ، وأن قيما جمعت من فوق خشبة المسرح ثم توسع في تطبيقها على القصيدة والرواية وربما المقال الأدبى والسيرة الأدبية أيضا ، وأن . . . وأن . . . مما يلقي في روعه ان ثمة خلطا غير مقصود أو افتثانا على المنهجية أو خروجا عن الموضوعية المقررة ، كلا . . . فان معظم الأعمال التى قدمها النقاد وكل الآراء التى بسطوها ، وجميع الأساليب التى عالجوا بها موضوعاتهم الموزعة على الشعر والقصة والدراما . . . كل اولئك هو مادنى ، ومن هذه المادة كتبت من أجل أن يكون هناك تصور نقدى عام !

اب الأول

مول النقد الأذني

الفصل الأول

طبيعة العمل النقدي

قليلًا ما يقنع النقاد بما سجله السلف في ميدانهم ، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة ، وذلك باستخدام الكثير من أسباب تطور العقل الحديث في تقويم الأثر الأدبي . والواقع أنه منذ بدأ النقد المنهجي وجميع النقاد يبحثون عن أمثل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الأدب لتقويمه والحكم عليه ، وتمكن أرسطو من أن يدخل بعض المعارف غير الأدبية على معالجاته للدراما والخطبة . وظل لعمله قدسيته بضع مئات من السنين ، حتى رأينا مؤخرًا من لا يقنع بمقررات العلوم الاجتماعية - وهي التي قصد إليها ذلك الفيلسوف أساسًا - وجاوزها إلى العلوم الطبيعية والحيوية .

ومما لاشك فيه أن استخدام العلم لإنهاء البصيرة الناقدة أمر بالغ الأهمية ، غير أن الإفراط فيه يطمس الحقيقة الأدبية من ناحية ويفتح من ناحية أخرى باب النقد لمن يدعون إلى أن يصبح للنقد دقة العلم اليقيني وهم لا يعرفون تمامًا طريق النقد . والآن فبم نفسر ظاهرة شيوع غير المتخصصين بين النقاد ؟ وبم نفسر ظاهرة الخلط الشديد بين تاريخ الأدب ونقده ، وبين نقد الأدب والكتابة عنه ، وبين الكتابة عن الأدب ورصد قيمه الجمالية والاقتصادية ؟

إننا قد نسلم بأن أيامنا تتميز تميزًا ظاهرًا في النقد ، وبأن الكتابات النقدية المعاصرة - من حيث تنوعها - وصلت إلى ما لم تصل إليه

أغلب النقاد القديمة ، لاسيما في الأساليب والمناهج . لكن ينبغي أن نسلّم في الوقت نفسه بأن العلوم كلها ليست بدأت أثر مباشر في النقد ، بل ربما أفسده بعضها ، وربما أخرجه عن رسالتها بمضها الآخر . وتكون النتيجة في آخر الأمر عملية بيولوجية فسيولوجية ، أو عرضا لدور الوسط والوراثة في وقوع انفصام واستفحال الليبدو والشيزوفرانيا وتصادم تشكيلات ردود الفعل في النفس ، وهكذا ...

هذا هو النقد الجديد ؟

إن كان : فإين تفسر الأثر الأدبي ووصله بالموروث لتحديد ملامحه ؟

إننا لا نريد أن نقول بعدم جدوى العلم في النقد ، فليس في وهما ذلك ولا ندعو إليه . ويوم نزعم أننا لا نحتاج في النقد إلى كل ضروب المعرفة عن السلوك الإنساني نجنى على الأدب جناية غير المتخصصين تماما ، ونهوى إلى حيث هووا ، بل ربما لا يبقى لنا شيء في حين يبقى لبعضهم حسن النية .

ولقد يحسن أن نقرر بادية ذي بدء أنه بالقدر الذي نركز فيه على إن الأدب فن يعرض التجارب الإنسانية التي يستمدّها من الحياة ليفسر بها هذه الحياة ، يمكن أن نستعين بكل ما أحرزه العقل من تقدم للكشف عن أبعاد هذا التفسير ، ذلك أن النقد ينبغي أن ينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق في ضوء النتائج التي استخلصها من العلوم الاجتماعية ، أو في ضوء ما يبلور التجربة فقط . بحيث لا تعتمد كل مبادئ الفلسفة مثلا ، أو حوادث التاريخ كافة ، أو جميع ما انتهى إليه علماء النفس من تحليليين وجشتالطيين وتجريبيين واكينيكيين ، وغيرهم . وإذا نهضت هناك حاجة إلى الدين أو التصوف لفهم الأثر الأدبي أو جوانب منه فقط ، فلا بأس من الاستعانة بفيبيات العقيدة وطقوسها وتجليات الصوفية وأصولها .

وقبل ذلك كله الفن نفسه ، وقيمه الجمالية ، وعلاقته بالحياة والدور الذي يلعبه فيها بالقياس إلى دور العلم والفلسفة والدين . . . أترى تغلب عليه إنجازات داروين وماركس وفرويد ؟

لا أظن ، ولا يجوز لأحد أن يظن أن النقد ظاهرة لا تقوم بنفسها فيقوم ماشاء في إقامتها ، فإن المؤكد أنه شيء قائم بذاته على الرغم من أنه لا يوجد قط مستقلا منفصلا ، لكننا لا ندعي - في ضوء ذلك - أنه غاية في نفسه لأنه واقع الأمر خادم للفن ينشر رسالته .

وعلى هذا النحو يبدو النقد - الذى نريده فى إطار الجودة -
طامحا الى معالجة الآثار الأدبية علاجا منظما يكشف عن أفكارها وقيمها،
ويجيب عن شتى أسئلة تدور حول الصلة بين الأدب ومادته الموروثة ،
وبين الأدب وأيدولوجيات العصر ، وبين الأدب وحياة الفنان وعلاقته
بالمجتمع فى ماضيه وحاضره على حد سواء . وليس يغيب عنا أن وضعه
فى هذه الحدود لايفنى فيه مطلقا أن يحقق بالضرورة غاية التلذذ أو غاية
التهديب الخلقى ، فان هذين المبدأين اللذين أقرهما الأفريق - أساتذة
النقد - لم يعودا اليوم موضع تقدير ، بعدما ثبت على الأيام عقمهما فى
الحكم للأديب أو فى الحكم على الأديب .

ومن الواضح أن النقد الحديث الذى يساعد القارئ على فهم الأثر
الأدبى وتلوقه يستهدف أساسا أن يفهم الأديب طبيعة عمله ويطوره،
ولذلك لابد من أن يتسلح الناقد فوق أسلحة العلم أو قبل أسلحة العلم
بالدوق والحساسية والذكاء . وليس هناك محك تختبر به تلك الصفات
اللآتية ، الا ان أهملها - بدعوى أن النقد ليس علما وان يطمح الى ان
تكون له اتجاهات علمية - يرمى بنا الى أحد النقيضين : اما الى مقررات
العلوم الطبيعية والبيولوجية ، واما الى فوضى المعالجات غير المنهجية
المنظمة .

والى هذا الحد يبدو النقد الأدبى سهلا وصعبا فى آن واحد ، وسواء
أدل معناه اللغوى (١) على جوهره أم لم يدل ، فان سهولته ترجع الى
أن فى الإمكان تربية الدوق النقدى عند الجميع فى حين ترجع صعوبته
الى أنه لن يكتب فيه - بطبيعة الحال - سوى القادر على الكتابة ،
وسوى القادر على الكتابة دون تحيز ، وفى هذه الحال يقدر على هؤلاء
- وهم المدول الأكفاء - ما يلى :

(أ) أن يفهموا نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة وعلاقته
العامة بالحياة .

(ب) وأن يحيطوا بالتيارات الفكرية والنواحي الفنية التى أسفرت
عن تطبيق النظرية الأدبية ، سواء منها ما يخص الأجناس الأدبية أو

(١) الأصل فى حكمة النقد هو الضرب ، ثم استعملت للنقر ولانقطاع الطائر الحب،
والاستخدام الثالث - وهو متأخر - بمعنى تمييز العناصر لمرفة جيدة من رديتها .
واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر الى شخص ما ، تقول لقلت اليه أى
اختلست النظر اليه بحيث لا يرانى لاأعرف على أحواله ، والمعنجان الأخيران لا يقمان
بعيدا عن مدلول النقد الفنى .

الصياغة أو غاية الأدب بوصفه نشاط يسهم في ازجاء الحلول لمشكلات
الإنسان .

ح - وأن يستعينوا بأسباب الثقافة التي تمكنهم من تفسير العمل
الأدبي وتقديمه للقارئ ليفهمه أو ليشكل فهمه على نحو من الأنحاء ،
وهذه الثقافة تتوزع بين التاريخ والفلسفة والاجتماع والاقتصاد وعلم
النفس ونحوهما (١) ولكن بقدر .

د - وأن يحددوا عملهم النقدي بثلاثة أطراف هي على النحو التالي :
أثر أدبي ، وأدب ، ومتلقى أدب . ولابد هنا من أن نفر بأن الصلة وثيقة
جدا بين الثلاثة ، وأنها مما تثير مشكلات يستطيع أى ناقد أن يوازن بينها .
في التعامل معها - بحيث لا يطنى طرف منها على طرف .

هـ - وإذا مالوا الى مذهب فكري أو سياسى أو احبوا طائفة دون
طائفة فلا بد أن يصدروا عن حياد كامل بالنسبة لجميع الأدباء . حقا ظهر
نقاد تعصبوا لهذا أو ذاك ، أو نددوا بمن لا ينتمى لأيدولوجيتهم ولابدئهم
الجمالية ومع ذلك خدموا المجال النقدي خدمة كبيرة ، إلا أن هذا العمل
ربما أضر بكثير من الأدباء الواعدين ، بل ربما دمرهم تماما في حين يعطى
الفرصة لأن يعيش غيرهم لمجرد أنهم يتعاطفون مع الناقد أو هم من
مدرسته أو يدينون باراته أو يسرون في اتجاهه .

و - وفي فهمهم لطبيعة العمل الأدبي من حيث هو ابداع جديد لواقع
قائم أو يمكن أن يقع بأبعاد جديدة ، يجب أن يكون حكمهم مستندا الى
ما في المبدع من قيم وعناصر جمالية مؤثرة ، وأذ ذاك يكون الناقد مكلفا
بإبراز ما فى المبدع من أفكار تشكل موقفا أو مواقف من الحياة . ويكون
الحكم فى صالح الأديب طالما كانت هذه المواقف مبتكرة لم يسبق اليها ،

(١) كوليرج هو أرسطو القرن التاسع عشر ، وفى كتابه « السيرة الأدبية »
Biographia Literaria انجيل النقد الحديث تأكيد لأهمية العوامل السيامية والفلسفية
بجانب المبادئ النفسية والدينية فى النقد ، وهو بذلك يحدد دائرة العلوم الاجتماعية
التي ينبغي أن يتحرك فيها الناقد . وفى الوقت نفسه رفعت مدام دى ستابل شعار
« الأديب تمييز عن المجتمع » فربطته بالنظم الاجتماعية القائمة محددة اياها بما حدثما
كوليرج . وقد أثر هذا الكتاب فى النقد الأدبي القائم على السيرة عند « سالت بيف »
والنقد الأدبي المتصل بالاجتماع عند « تين » وكلاهما يعنى بالتاريخ والأسرة والاجتماع .
وفى أوائل القرن العشرين أضيفت المعارف والنظريات الأنتروبولوجية المقارنة للعلوم
الاجتماعية ، فاحكمت الدائرة على نقد أدبي يلام بين الفلسفة - وبخاصة الاستنطيقا -
وعلى النفس والاجتماع والاقتصاد والانتروبولوجيا .

أو كانت تتضمن عناصر البقاء التي لا يوقتها زمن معين ، وكثيرا ما تكون الطرفاة فيصلا في الحكم في صالح الأديب الخالق .

هذه الاساسيات التي تقدر عادة على النقاد الذين نعتناهم بالعدول والاكفاء تمثل طبيعة العمل النقدي ، وتنبئ في الوقت نفسه عنه ، وربما تجعله - في بعض الأحيان - محدودا طالما كان استخدامهم لمواهبهم محصورا في تفسير ما فسر به موقف أو تجربة أو خاطرة . الا أننا نظل محتاجين الى أن نحترس لهم اذا أرادوا مجاوزة هذه الحدود الى اصدار الحكم الفني ، لأن كل ناقد عادة يجد نفسه في مواجهة نوعين من الأدباء:

أحدهما راسخ القدم في مضمار الأدب ، ومن ثم يكتفي معه بالتفسير والاجابة عما قد يثار من أسئلة حول المفاهيم والمعاني المراد التعبير عنها ، وحول تردد هذا التعبير بين الخلق ذاته والمصادر الفكرية التي تقحم اقلحاما ، الى غير ذلك مما يرشح عنه ذكاء الناقد وخبرته وحساسيته وقدرته على الكتابة في الحدود التي تظمر الاثر مكتمل الملامح ناطقا بالحقيقة .

والثاني باديء أو لا يزال في حاجة الى من ينير له سبيله (1) ؛ فيخطو الناقد خطوة أخرى غير التفسير وتحليل الأفكار في ضوء الثقافات التي تشكلها ، وغير اجابات الأسئلة التي يثيرها كل من الشكل والمحتوى في حدود غايات العمل الفنية . ومن الواضح أن هذه الأسئلة جميعا قد تطرح لكل عمل أدبي ، الا أن الحكم الأخير يجاوز - في أكثر الأحيان - ذلك الى السؤالين التاليين : ما مدى تحقق تلك الغايات الفنية ؟ والى أى حد هي سليمة ؟ وبعد ذلك يصدر الحكم بالجودة أو بالرداءة بالنقص أو بالكمال ، بالحسن أو بالقبح .

ومعنى ذلك أن النقد في حقيقة الأمر نقدان ، ولا تخرج أية محاولة أدبية يباشرها ناقد عن واحد من هذين النقيدين . أما النقد الأول فهو النقد التفسيري حيث تستغل فيه أسباب الثقافة بالقدر الذي يجلى العمل ويوضحه . وأما النقد الثاني فهو النقد الحكمي حيث يستند فيه الى حيثيات فنية من حسن الحظ أن القدماء صالوا فيها وجالوا لا سيما في كتب البلاغة ، على أساس أن الأدباء الكبار سبقوا الى أشياء بارزة ، وهذه الأشياء اتخذت مادة للقوانين الفنية التي أجمع النقاد على الأخذ بها . ومن قبيل ذلك ما فعله أرسطو عندما وضع كتابه العظيم « فن

(1) المؤلفون ان نرى نقادا كبارا يحكمون على اعمال كبار الأدباء ، وانما اعنى أن الأدباء الصغار هم حقيقة أخرج ما يكونون الى احكام النقاد وتوجيهاتهم .

الشعر « فانه نظر في أعمال الأدباء الذين سبقوه - كهوميروس - ثم قعد القواعد في أصول النقد ، بعد ان كان مجرد خطرات جريئة ساذجة .

وليس من سبيل الآن الى اعادة النظر في كتب بلافتنا لاستقراء القوانين الفنية التي نريدها في النقد الحكمي ، فهذا موضع آخر (١) . لكل المعروف أنها من حيث كونها نقدا أو جزءا من النقد تدل على أن الذوق الذي تدعمه الثقافة يلعب دورا خطيرا - ان لم يكن الدور الأول - في اصدار الحكم الفني . وهذا الذوق نفسه يتحكم في التفسير أيضا ، وبذلك يخضع له النقدان جميعا ويتساويان لديه ، فنتنتفى من هنا القالة التي تقرر أن هناك نقدا ذاتيا خالصا قوامه الذوق - وهو ذاتي - ونقدا آخر موضوعيا قوامه العلم .

لكننا مع ذلك قد نقبل أن يكون هناك نقد ذاتي أو يغلب عليه الذوق، وهذا في حالة واحدة هي بدايته للتي يشهد عليها التاريخ . فنحن لو تتبعنا أصول النقد في العالم قبل أرسطو - على التحقيق - نرى ثمة أمورا يغلب عليها الذوق ، وظل النقد قائما بها حتى نهاية العصر الهومري في القرن الثامن قبل الميلاد . وعندما تطور على أيدي فلاسفة القرنين السادس والخامس لم يتحرر من الأحكام الذاتية ، وان تكن تلك الأحكام دعمت بالأخلاق . وظل الأمر كذلك حتى قدم أرسطو فصدر عن النقد الموضوعي ، واضعا بكتاباتاه عن الشعر والحطابة حدا للنقصد الذوقي وللقصد اللوقي الأخلاقي .

والمدهش أن أرسطو لم ينف عن كتابه كثيرا من العبارات النقدية الذاتية التي سبقه اليها جورجياس وهيسويدوس وأريستوفانيس وغيرهم . بل انه عقد حول بعضها دراسات معضلة حول أصول النقد وقواعده ، وبدا واضحا أنه لا بد من الذوق ، ولكن بشرط أن يعلل ويبسط بين يديه ما يقصد به الإبانة والاقناع .

وعند العرب نشاهد الشيء ذاته ، فقد بدءوا النقد ذاتيا ، ورصدوه في جمل مركزة تصف شاعرا أو قصيدة أو خطبة أو نحو ذلك مما قد يوميء الى موقف وفكرة ما . فقبل على سبيل المثال في وصف ميمية علقمة بن عبدة « هل ما علمت وما استودعت مكتوم » انها سمط الدهر . وعندما سمع الناس عينية أبي ذؤيب الهذلي « أمن المنون وريبها تتوجع » قالوا انها أروع شعر أنشد في الرثاء . وقد أكثر الشعراء في ذكر الشيب

(١) في البحث عن المسمى الأدبي والمباراة الأدبية سلجد - في فصل قادم - طرفا من هذه القوانين الفنية ، ولم تكن يغير غناء قط .

فأجمع الحذاق بعلم الشعر انه لم يقل فيه أحسن من قول منصور
النمرى ووقع الإجماع عليه ، فماضره تأخره اذ وقع الأجد له وهو
قوله :

ما تنقضى حسرة منى ولا جزع
إذا ذكرت شبابا ليس يرجع

ويروى أن لببدا العامرى قال ان أشعر العرب «الملك الضليل فالشاب
القتيل ثم الشيخ أبو عقيل ، يعنى امرأ القيس وطرفة ونفسه هو . وقد
يتجاوزون هذا الى عرض خاطف لخصائص بعض الكلمات وما أخذ فى
العروض أو المعنى ، الا أن هذا كله لا يتحول الى نظرية نقدية ، ويظل
يحمل طابع الفطرة لزم من متأخر حتى أيام الأصمعى وخلف الأحمر وأبى
عبدة معمر بن المنى . وفى كتاب « طبقات الفحول » نرى كثيرا من
الومضات اللادبية الخاطفة ، يعنى بها ابن سلام عناية كبيرة . وبعده أخذنا
نرى اشارات واعية الى تعليل اللوق الأدبى ، من ذلك ما ورد عند
المرزبانى فى كتابه « الوشح » وعند عبد العزيز الجرجانى فى كتابه
« الوساطة بين المتبنى وخصومه » ثم عند الأمدى فى « الموازنة بين
الطائيين »

ومن الجانب الآخر حيث الموضوعية ، نرى فى واقع الأمر أن من
العسير الوقوف على نقد موضوعى خالص حتى فى أزهى عصور الأدب ،
لسبب جوهرى هو أن الدوافع الانسانية – التى تكون دائما غامضة
ومعقدة ووراءها تحيزات مختلفة كتلك التى تتعصب للطبقة الاجتماعية
أو للمبدأ الجمالى أو الاتجاه الفكرى – تمتد اصولها الى اللات والطبيعة
جميعا . لقد صنف قدامة بن جعفر – وهو ناقد مدقق لحقبة مبكرة من
النقد العربى فى القرن الثالث – معانى الشعر فى كتابه المشهور « نقد
الشعر » فقرر أن هذه المعانى شائعة وقائمة وهى بمنزلة المادة الموضوعية
والشعر فيها كالصورة ، تماما مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة (١)
وعلى الشاعر اذا شرع فى أى معنى – رقيقا كان أو وضيعا – أن يتوخى
بلوغ النهاية فى تجويد الصورة ، مختالا الى ذلك شتى الحيل . ومن هنا
نرى كيف ترتبط الموضوعية باللاد ارتباطا وثيقا ، وكيف ينبغى على
الناقد الا يسهو عن التفاعل بين النفس والطبيعة من حيث أن الأدب
يشكل تجربة ميدانها الأول خارج اللاد .

(١) لك الشعر ١٧ ط . الخالجي سنة ١٩٦٣ .

ويقول قدامة في مرضه للنمط العام لكل معنى من معانى الشعر - كالمدح والهجاء والثناء - انه لا بد أن يكون المعنى مواجها للفرض المقصود غير عادل من الأمر المطلوب (١) ، وعلى الفور نحس أن موضوعيته تتيح للذات فرصة محدودة للعمل . غير أن هذه الفرصة سرعان ما يحرمها الشاهر حين يواجهه قدامة بضرورة أن يقول في المدح - مثلا - كذا وكذا ولا يقول كذا ولا كذا ، والنسيب يحسن بكييت وكيت ويقبح بغير ذلك ، الى آخره . فنرى أن النقاد - على الأقل في القرن الثالث الهجرى - كانوا يحبون أن يقرؤا في العمل الأدبى نظاما يحظر فيه الخروج على تقاليد تمجها الاذواق أو تقبلها . ومع ذلك فان أساس النقد الذى يجب أن يقوم هو الاحساس ودرجة الانفعال ، اى الدوق أولا واخرا .

وهكذا بين الذاتية والموضوعية ينزع كل ناقد الى أن يصدق في تفسيراته واحكامه ، الا انه يظل محتفظا بعدة صور مجازية أو حقيقية وبعده افكار يرى من خلالها النقد ويشكل بها العملية النقدية كلها . والعملية كلها واحدة أو ذات طبيعة واحدة، فاذا بدأ ثمة خلاف بين النقاد فانه لا ينحرف بالنقد عن جوهره الذى استطلعناه ، ولا يخرج به عن الحدود المرسومة للادب ولفهم الادب ..

وبعد ، فنحن نستطيع أن نوجز ماأطلقنا فيه عن العمل النقدي بأن نقول انه يقوم أساسا على النتاج الادبى من حيث كونه شكلا من أشكال المعرفة ، وهذه المعرفة تبدأ من حيث ينتهى العلماء في صياغة نتائج بحوثهم فيأخذها الاديب طارحا اياها على الصعيد العاطفى . واذا كان الناقد يجد أن من السهل الوقوف على أرض صلبة .فانه يظل مفتقدا الوسيلة التى تفسر له معنى أن رؤية الأديب لا تخرج عن أن تكون رؤية وجدانية . ويلتمس هذه الوسيلة في علم الجمال ، حيث يواجه دينامية الإبداع ومدى تأثير المتلقى بما وصله منها ، اى يتتبع عمليتى الخلق والتدوق معا . لكنه لاينسى اطلاقا أن مجاله الحقيقى هو النص الأدبى وصوره ودلالة رموزه وإشارات لفته ، ذلك أن وسائل الصياغة ضرورية لكى يصبح تصويره وتصحيح معانيه حقيقة انسانية عامة ، ومن ثم لايبعد الناقد تاركا خلفه النقطة التى ينطلق منها الأديب .

الفصل الثاني

نحو نقد صلاح

الاهتمامات الأدبية ثلاثية ملتحمة تمثل خطوات الفكر الطبيعية في دراسة كل أدب . . تبدأ دائما بجمع النصوص التي لها - على الأقل - أدنى حد من الفن حيث تلد التجربة بنفسها على قيمتها الجمالية ، ثم تأتي مرحلة النقد الأدبي ، متقبلا بالضرورة وضعا يتأخر عن التاريخ . والتاريخ الأدبي يختلف مدارس أو اتجاهات ، لأن النقد الذي يقدم له صور مادته موزع بين آراء . واعتقادات شتى . ولما كان الإنسان ينزعان الى نصوص الأدب معا ، فقد يتصل ميدان أحدهما بالآخر ، وإذا نحن نرى في عمل الناقد ما يدخل في صميم عمل المؤرخ - كأن يرصد لظاهرة ما ويتبعها على مدى الأيام - كما نجسد في عمل المؤرخ أحكاما فنية وتحليلات جمالية هي بالناقد أولى . غير أنه يقع التمييز بينهما على أساس الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهما ، هذا موضوعي يرد الأثر والمؤلف الى زمان معين ومكان خاص ، وذاك قد يكون جدليا اعتقاديا مرة وقد يكون انفعاليا تأثيريا مرة أخرى ولكنه ذاتي على كل حال .

وعلى حد النقد الأدبي من زاوية ، وسواء اختلط بالتاريخ الأدبي أو بأساليب التقنيات غير الأدبية من زاوية أخرى ، ثم برغم وجود أكثر من طريقة من طرق النقد لها خصائصها وحدودها ، فإننا لا نجد مندوحة عن التماس أصوله لدى الإفريق . بل أننا إذا أردنا التاريخ نفسه وتوزعت

الجهود بين تتبع بدايات الأكثر - سواء في نطاق المؤلف أو خارج نطاقه -
وبين رصد تطوره وتحديد طبيعة مضمونه وصوره والوان أسلوبه وشكل
صيغته ، فاننا نرجع به لا الى حيث ولد أو حيث انعقد جنيته فحسب
وانما ايضا نرجع به الى هؤلاء الاغريق .

أجل الاغريق دائما ، فهم سادة الدراسة الأدبية دون منازع، والعرب
- اللذين شهروا بالبلاغة وخلفوا تراثا لا يزال الى اليوم مثار الاهتمام -
لا يلبغون شأوهم ولا يضيفون الى استمتاعنا العاطفي بالشعر الجميل
والنثر البديع لذة التنسيق والفهم والتعليل ، اللهم الا في حالات قليلة
والى غاية محدودة .

وعلى الرغم من اننا نقر بان تاريخنا الأدبي يرتبط عضويا بما كان
لدى طرفه وعلقة والمهلل بن ربيعة وقس بن ساعدة وخنافر الكاهن ومن
لف لفهم من أدباء العصر الجاهلي فان للأدب جذورا لا تلتبس عند هؤلاء
وحدهم ولا حتى عند جدودهم من ماد وثمود وحمر - اذا سلمنا جدلا
باننا نعرف ملامح أدبهم (١) - ولكن تلتبس عند هوميروس وايسخيلوس
والسوفسطائيين وأفلاطون وأرسطو وغيرهم معن قدموا نتاجا حفظه
التاريخ لنا سالما أو شبه سالم . وقد عاصرت اول الأحكام الفنية حول
ما نشب بين هوميروس وهيسيوروس في عصر الملاحم اليونانية في الايام
الاخيرة للشموديين العرب (٢) . في تلك المدة كان الخلاف بين الرجلين
يدور حول طبيعة الشاعر وحقيقة نتاجه ، ثم اتسعت باتساع الفئائيات
في القرن السادس قبل الميلاد ، وفي الوقت نفسه كانت بحوث
السوفسطائية في الخطابة واللغة ومعاني الكلمات تعمق أصول النقد وتمهد
لأفلاطون كي يوجه فلسفته الى الشعر لتحديد مهمته ، بعد أن حدد أصله
واستبعد من مدينته الفاضلة (الجمهورية) كل قصائمه القائمة على
المحاكاة .

(١) في الصفحة الرابعة والعشرين من كتاب « طبقات فحول الشعراء » ط - المعارف
نرى محاولة رصينة لالقاء كل الشعر الذي يضاف الى هؤلاء بلغة هي لفتنا العربية ،
والمعروف أن ثمود ذكر في جملة البلاد التي غلبها سرجون الأشوري سنة ١٧١٥ قبل
الميلاد ، وهذه أحدث من ماد . واما دولة حمر فهي فرع من السبئيين ، لكن لم يذكرها
الافريقي في كتبهم الى سنة ٢٠ قبل الميلاد على الرغم من أنها عاشت قبل ذلك بقرن
كامل وانتهت بذي نواس سنة ٥٢٥ ميلادية على نحو ما يقرر جرجي زيدان في كتابه
« العرب قبل الاسلام » ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤٦ .

(٢) تختلف الآراء في تحديد عصر هوميروس وان يكن ثمة من يرى انه شهد
حرب طروادة التي وقعت في القرن الثاني عشر قبل الميلاد ووصف حوادثها .

على أننا بوجه عام يمكن أن نقول أن النقد الأدبي عند الأغريق وقد بدأ ساذجا ثم أخذ يتعقد ، تفرع الى فرعين : فرع قام به الأدباء أنفسهم ورواة الشعر - غنائيا كان أو دراميا - وفرع قام به الفلاسفة الذين مهد لهم السوفسطائيون . وإذا كنا نرى واحدا كأريستوفانيس يضع كوميديا « الضفادع » مفرقا بين التقاليد المتوارثة التي يمثلها محافظا عليها الشاعر اسخيلوس وانتهاكات الحدود الموضوعة التي يمثلها حريصا عليها الشاعر يوربيدس (١) فإن طريقته في النقد لم تخرج به الى ماخرج به أفلاطون وتلميذه أرسطو . حقا رأينا معالجات مسددة في مسائل الشعر ، غير أنه ظل بعيدا عن مرحلة التعقيد المنظم . بل إن أفلاطون نفسه لم يترك لنا كتابا نقديا بعينه ، ولكنه ترك آراءه النقدية في عدة من كتبه أهمها « الجمهورية » ومحاورة « ايون » التي تعرض للزيادة بصفة خاصة . والملاحظ أنه استمد من نظريته المشهورة في المثل أبعاد المحاكاة التي هاجم في صونها الشعراء على أساس أنهم يكذبون في تقليدهم لعالم المحسوسات الناقص الذي يقابل عالم المثل الكامل ، ويبدو الخطر أكبر عندما يلجأ الشاعر في تعبيره الى الكلمات والصور المجازية والموسيقى ليقدم لنا ظل المدرك المحسوس .

ولما جاء أرسطو أتم كثيرا مما شرع فيه أفلاطون فجرد اتهامات استأذنه للشعر - مع أنه بدأ شاعرا من مفزاها وقرر أن المحاكاة ليست رديئة في ذاتها لأنها طبيعية في الإنسان ، وإنما تختلف بنسبة ما يحاكي وبطريقة المحاكاة ، حيث تنتج اللحمة حيناً والتراجيديا حيناً ثانياً والكوميديا حيناً ثالثاً(٢) . وإذا كان أفلاطون يقصر مهمة الشعر بتقسيمه الشعراء الى ملحميين ودراميين ويثرموسيين فيستثنى من اتهاماته شعراء الديثرمبوس لأنهم يحكون الخير في تغنيهم بالحق والخير والجمال وأمجاد الأبطال - وهم لذلك الملهمون أبطال الآلهة - فقد أصر أرسطو على أن يجعل للشعر أيا كان صاحبه مهمة التطهير *Catharsis*

(١) قرر أريستوفانيس في نهاية الأمر أن غرض الشعر التعليم وجعل الناس خيرا ما هم ، وله مسرحية أخرى اسمها « السحب » تتضمن عدة من أساسيات النقد الأدبي .

(٢) لا بد أن نقول هنا أن الأدب عند أرسطو نثرا وشعرا لم يحاكي بوساطة اللغة ، وتلعب بعض الروايات خطأ الى أنه عرف الفن بأنه محاكاة للطبيعة ، مع أنه يؤكد أن الفن أما أن يكون أسمى من الطبيعة كالتراجيديا وأما أن يكون دونها كالكوميديا . وخاصته الأساسية أن يسمى الى التحسين والتنظيم حتى ليصح أن يقال أننا لانفقد النالغ والفرورى الا من أجل الجمال - راجع فن الشعر ٥ ، ٢٢ ، ٢٥ ترجمة عبد الرحمن بدوى (ط . النهضة العربية سنة ١٩٥٢) .

حيث يبت بالتراجيديا - بصفة خاصة - عواطف تراحم العواطف
الأصيلة وتصرفها مفسحة المجال للرؤى الجمالى المنشود .

وتقدم أرسطو بالنقد بعد ذلك خطوتين : الأولى حين استعان عليه
بجوانب من الأنتروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع ، والثانية حين تعقب
أبحاث السوفسطائيين فى الخطابة واللغة . وفى هذا المجال بلور آراء
جورجياس الذى درس الشعر والنثر ووضع قوانين الخطابة وسأوى بين
الايجاز والاطناب ، وأضاف هو إضافات أثارت اهتمام أكثر الذين بحثوا
فى الآثار وفقه اللغة .

١ ولقد جاء كتابه « الشعر » و « الخطابة » مثلين رائعين لاحدى
مراحل النقد الأساسية فى العالم ، وسيطرت قوانينهما جميعا على الرومان
من بعدهم - ولسنا ننسى أن هؤلاء تصوروا الأدب فى نماذج اغريقية خالصة -
حتى نهاية القرن السادس الميلادى ، وهو الزمن الذى أخذ فيه العرب
يظهرون على مسرح الأحداث ويتحركون بنتائجهم الأدبى رواية ونقدا
محاولين الارتفاع الى ما سما اليه متأخرو أوروبا قبل أن يمسح الظلام
على أفقهم . لكن موروثهم فى الواقع لا يدل على شيء كبير ، فبينما
كن الرومان من أمثال هوراس واضع « فن الشعر » فى أواخر القرن الأخير
قبل الميلاد ولونجينوس صاحب كتاب « السمو » فى الخطابة فى القرن الثانى
الميلادى يستعيدون كتابات أرسطو ومنهم من كان يشرحها ويبسط ما قبل
عن فكرة الإلهام فى الشعر وفكرتى المنفعة والمتعة فى الأدب وتقسيم اللغة
الى منطق وخطابة وشعر ، كان الجاهليون يصرون عن نقد ساذج
يعتمد الذوق أولا وأخيرا ، فلا استقراء ولا قياس ولا تعميم ، وان يكن يعنى
تماما بالجزئيات لا يعتمد عنها الا قليلا ، فاقترب من هنا بالبلاغة فى أضيق
حد لها .

ومع ذلك فقد ينبغى أن نقرر أن النقد الأدبى عند العرب تمكن بما
قدمه أرسطو من أن ينمو ويتعقد ويتشعب كما تشعب عند الإغريق ،
فهناك نقد يصدر عن الأدباء وهو ذاتى انفعالى ولكنه أفضى الى بحوث فى
الأسلوب ومحسنات الكلام كما ظهر فى كتاب « البديع » لابن المعتز وكان قد
فرغ منه سنة ٢٧٤ هجرية ، وهناك نقد آخر يقوم به علماء اللغة المحافظون
ويقسم الشعراء الى طبقات بحسب اعتبارات جمالية وبيئية ويرفض
الجديد ربما بغير حدود ، وهناك نقد احتشد له المتكلمون - بخاصة

المعتزلة - وناقشوا فنون الكتابة وضرور الخطب وحددوا اطار البلاغة وكشفوا عن استخدامات اللغة في كل مقام مما يكشف عنه كتاب الجاحظ العظيم «البيان والتبيين» .

وعلى الرغم من اننا لانجد في كتاب ابن المعتز اشارة واضحة الى اعتماده احد كتابي ارسطو، فان من المؤكد انه استعان بكتاب الخطابة الذي ترجمه في عصره حنين بن اسحاق ، ونرى وجه شبه قويا بين ما ذكره الفيلسوف الاغريقي في العبارة وماساقه الشاعر العربي في الاستعارة والطباق والجناس . ولانجد الشيء نفسه في كتاب الجاحظ ، لكننا نراه في كتاب «نقد الشعر» الذي وضعه قدامة بن جعفر (١). المتوفى سنة ٢٩٨ هجرية بعد موت الجاحظ بزمن هيا للثقافة الهلينية فرصا كبيرة للازدهار، كما نجده في «كتاب الصناعتين» الذي وضعه ابو هلال العسكري في اواخر القرن الرابع الهجري .

ومضى الكلاسيكيون من متأخري العصر العباسي وقد نمت الدراسات في اعجاز القرآن وجمالياته ، وتبلورت الموازنات المتشعبة بين القدماء والمجددين في « كتاب الموازنة » الذي وضعه الامدي . . مضى هؤلاء في واحد او اكثر من طرق ارسطو ، وفهموا فهما دقيقا كل ما سجله في القسم الثالث من « الخطابة » في حين بدا « الشعر » في جملته بعيدا عن ممارستهم برغم انه تساقطت منه اشياء لقدامة وغير قدامة . وعلى الرغم من ان عبد القاهر الجرجاني تمكن من ان يضع في النقد نظريته المشهورتين في المعاني والبدیع ضمن كتابيه « دلائل الاعجاز » و « اسرار البلاغة » فقد ظل النقد عربي الدباجة يضع القوانين النوعية في الشعر ويفسر الاجادة في ضوء التفرد بمعنى والتخصص فيه ، وفي ضوء الصفة الفنية - وهي غير التصنيع - ثم في ضوء البيئة والثقافة .

وقد تطور هذا النقد تطورا مستقلا فيما يبدو عن النقد الهليني فيما أورده ابن شرف القيرواني المتوفى سنة ٤٦٠ هجرية في « رسائل

(١) هناك كتاب آخر عنوانه « نقد النثر » يحمل اسم قدامة وقد طبع ، ولعل ان احد تلامذته الله ، لكننا نلمس فيه اثر ارسطو ، بل ربما وجدنا في بعض فصوله احتلاء كاملا للنصليين المشرين والحادي والمفرين من كتاب « فن الشعر » لارسطو . ومن الفصل الثاني مشر الى الرابع والمشرين كلام كلام ارسطو في التشبيه والرمز والروح والاستعارة والمثل واللفظ والحذف والمبالغة والاختراع والتقديم والتأخير .

الانتقاد « وما أورده ابن رشيح المتوفى سنة ٤٦٣ هجرية في « كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده » . الا انه أخذ يتجمد متحولا الى البلاغة خلال القرن الخامس الهجرى - الحادى عشر الميلادى - بكتابات ابى هلال العسكري في « سر الصنائع » وساعد على ذلك ما صنعه عبد القاهر فى المعانى والبديع . وامتدت تلك الحركة التى بدأت فى بغداد الى مصر والمغرب والاندلس ، فانقلبت الدراسة الادبية من دائرة الدوق والتائر والموازنة المحللة الى البلاغة والمنطق ، بخاصة فى مفتاح العلوم للسكاكى المتوفى سنة ١٢٢٦/٦٣٣ وفى «منهاج البلاغاء وسراج الأدباء» لأبى الحسن حازم القرطاجنى المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤ وكان أكبر من طبق نظريات أرسطو النقدية على البلاغة العربية ، ولم يجد هذا الا قليلا ، بل عبثا انتفع به المشتغلون بالدراسات الادبية كما ينبغي ، على الرغم من أن كتابى أرسطو نفسيهما كانا تحت ايدى الجميع باللغة العربية ، وكانت هناك كتب أخرى تضم تفسيرات وتوجيهات لآراء الفيلسوف الاغريقى عنى بها ابن سينا والغرابى وابن رشد . . والنتيجة أن الابانة عما تتقوم به صناعات الشعر والخطابة والكتابة - وتلك تسمية القدماء - أصبحت مجرد نشاط ذهنى عقيم ، تدل عليه كتابات القزوينى ثم التفتازانى والشريف الجرجانى وجلال الدين السيوطى .

وليس يعيننا أن نرصد ما قدمه هؤلاء بالتفصيل ، لكننا نقول انه بعد أن نظم السكاكى البلاغة فى علوم « المعانى » و « البيان » و « البديع » مضمنا اياها الجزء الثالث من «مفتاح العلوم» اختصرها القزوينى المتوفى سنة ١٣٣٨/٧٣٠ بعنوان « تلخيص المفتاح » . وهذا التلخيص تعرض للشرح والتعليق مرارا على ما فعل سمسعد الدين التفتازانى ، ثم شرح الشرح وهكذا . ونجد نموذجا لهذا فيما كتبه الشريف الجرجانى المتوفى سنة ٨١٦ حول تعليقات التفتازانى على تلخيص المفتاح ، وكان فى الوقت نفسه يشرح الجزء الثالث من مفتاح السكاكى ويشرح كشاف الومخبرى الذى كان أساس كتب أهمها « كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز » وقد ألفه العلوى المتوفى سنة ٧٤٩ للهجرة .

ومع ذلك فان ما بسط فى هذه الكتب وما اتصل مباشرة بأرسطو كترجمة كتابية وتلخيص ابن رشد له - وقد عرفته أوروبا بالعربية ثم ترجم الى اللاتينية قبل عصر النهضة وبمده - كان يتبع بدقة عند الغربيين . فالالفاظ مثلا يجب أن تحتفظ بكيونيتها مؤيدة بحياة الآداب القديمة ، والكلام المنمق سمة الأدب الذى يقوم على الصفة وجمال العبارة زينة خارجية ، وغرابة أسلوبها - على أساس من دقة التركيب حتى حد

الإبهام - ضرورة من ضرورات المتعة (١) على أن تكون الفخامة المفعمة
بالعزة طابع أناشيد المفاخر ، وهكذا . .

ان تأثير المسلمين أو الناطقين بالعربية على أوربا كان بالغا ، ولعبت
اسبانيا وصقلية - واقليم سوريا الى حد ما - دورا كبيرا في تقديم
ما نقله العرب عن اليونان والرومان الى أوروبا المصور الوسطى وأوروبا
عصر النهضة ، فظل النقد بلاغيا حتى بما قدمه الدارسون من تفسيرات
مجازية للأدب . لكن الظاهرة الغلة أن الشرق العربي الذي قلد الفكر
والثقافة في العالم قرونا عدة تخلف في ظلال حكم الماليك والأتراك (٢) ،
بينما أسرعت أوروبا الى تطوير حياتها وعلمها وفنها ، فتطور النقد
واستعين في تطويره بعلم اللغة والأصوات والاجتماع والجمال
والإنشروبولوجيا والانثولوجيا والميثولوجيا . وقد تردد الدارسون بين
تاريخ الأدب وبين نقده منذ قدم فيكو كتابه « العلم الجديد » سنة ١٧٢٥
حاويا تفسيرا اجتماعيا ونفسيا لهوميروس ، وأعقبه مونتيكيو ب « روح
الشرائع » سنة ١٧٤٨ ، وقبل أن ينتهي القرن الثامن عشر تحرر النقد
من عقد البلاغة كما تحرر من التاريخ منتقلا الى الفن ، وتغلقت نزعة
« التحليل » على « الحكم » على أساس انه ينبغى أن يكون للتفسير حق
الحكم غير المباشر .

من الممكن أن نسرّد قائمة طويلة بأسماء الكتب التي الفت في النقد
حتى هذا الزمن ، لكنها لن تجدى في أكثر من أن تبين مدى العناية الذي
تجسّمه النقاد في سبيل ايجاد النقد الحديث ، نعى ذلك الذي يستخدم
المعلومات غير الأدبية في النقد أستخدمها منهجيا منظما ، وبين الشئيات
المعقد نرى أنواعا ثلاثة من النقود تبرز على غيرها وهي : النقد البلاغى ،
النقد الوصفى ، النقد العلمى .

ووجودها على هذا النحو لا يعنى أكثر من أن النقد الجديد يحاول
بأساليب وطرق مختلفة أن يستوعب كل نشاط إنسانى حتى يحسن
التدوق والحكم ظهر ذلك عند كوليردج في كتابه « السيرة الأدبية » الذي

(١) يرى جوستاف فون جرونباوم أن اعتبار الجمال زينة خارجية وإتيان الأديب
بالمجيب والناقد منه العرب وأدباء أوروبا حتى عصر النهضة لكرنان ارسطاليسيتان
(ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ من كتاب دراسات في الأدب العربي - ط١ - بيروت سنة ١٩٥٩) .

(٢) في هذه المسلة أو في سنة ٨٩٧ هجرية على وجه التحديد خرج العرب من الأندلس
لهائيا .

نشره سنة ١٨١٧ مطبقا المبادئ السياسية والفلسفية والنفسية والدينية على النقد ، على نحو ما ذكرنا قبيل . وظهر أيضا عند سانت بيغ (١٨٠٤ - ١٨٦٦) صاحب النقد الأدبي المتصل بالسيرة اى النقد الذى يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وأصحابه ، مع خصائص جسمه وعقله . كما ظهر عند هيجوليت تين (١٥٢٨ - ١٨٩٢) صاحب النقد الأدبي المتصل بالاجتماع، واضعا الجنس والعصر والبيئة معايير أساسية لنقده .

غير أن هذا اذا كان يدل على أن فى الأدب شيئا آخر غير البيئة والموروثين الفيزيولوجى والانتولوجى فهو يدل على أن الطريقة القديمة فى النقد لم تندثر ، وأن ثمة جهودا لا بد أن تبذل للوصول بالنقد الى مرحلة تشكله التشكيل الجديد . ومن أبرز هذه الجهود ما قدمته شعبة الدراسات الكلاسيكية فى كمبردج أوائل القرن العشرين ، وكانت قد رأت جوته وهردر يعينان فى الأدب بالميثولوجيا المقارنة ، فتوسعت بتسليط النظريات الأثروبولوجية المقارنة على الفن ، حتى أن جيلبرت مرى Murray - وهو أحد أقطاب هذه المدرسة - نشر كتابه « يوريبيلس وعصره » فاصدا الى نقد مسرحيات ذلك الشاعر الاغريقى فى ضوء الأصول الشعائرية فى التراجميا كلها . وفى سنة ١٩٢٠ وفقت جيسى وستون Jessie Weston فى اصدار كتابها العظيم الاثر « من الشعائر الى قصص البطولة » متخلفة عن التراث الاغريقى الذى كان يستخدم وحده فى هذا المجال .

وفى الجانب الآخر كان تأثير التحليل النفسى على الأدب كبيرا للغاية، ووجد النقاد فى فرويد ويونج ما يعينهم على فهم الأثر الأدبى فى ضوء العناصر الكامنة فى العقل البشرى وفى البواعث المتشابكة وفى الشذوذ وغيره من الأمراض النفسية . حتى اذا كان عام ١٩١٢ نشر فردريك برسكوت Frederick Prescott كتابه « الشعر والأحلام » مقسما أول تطبيق مفصل للتحليل النفسى على الشعر ، وان يكن الاتجاه نفسه شغل النقاد أو اغلبهم بعقدة أوديب والارتداد الى الرحم وبالأخيلة والرموز التى استقرت منذ القدم فى اللاوعى الجماعى . وبرزت سيكولوجية الجشطالت محاولة أن تشارك فى تحديد ملامح النقد الجديد ، فنشرت عدة كتب أهمها « الفلسفة فى نعمة جديدة » سنة ١٩٤٢ لسوزان لانجر Susanne Langer و « العلم والنقد » سنة ١٩٤٣ لهيربرت مولر Herbert Muller وكلاهما يؤكد أن هذه السيكولوجية تساعد على تفهم العمل الفنى ككل وفى اتساع وشمول أيضا ، لأنها فى الواقع تعيد

تجربة الحواس الى مكانتها المباشرة حيث ان الظواهر التي يعمل فيها الفنان تطابق نوع الوجود الذي يفهمه العالم .

وإذا كانت أمريكا قد حملت لواء هذا الاتجاه النفسى كما حصل الانجليز لواء الأثرولوجيا فان المدرستين ظلتا تشران من قريب الى ضرورة تضافر القوى لخلق « النقد الملائم » للعصر . فما السبيل اليه؟ أفيستطيع فرنسيس فيرجسون Francis Fergusson بكتابه « أوديب الملك » ان يتعرف عليه أم يستطيع غيره من أمثال ريتشارد شيز Chase وفردريك هوفمان Hoffman وتوماس اليوت Eliot

الإجابة عميرة ، لكننا نحس ان النقد الملائم بدأ يظهر أول ما بدأ عند اثنين أحدهما ريتشاردز I.A. Richards في كتابه « مبادئ النقد الأدبى » وقد نشر سنة ١٩٢٤ ، والآخر جويل سبينجارن Joel Spingarn في كتابه « النقد الجديد » وقد صدر سنة ١٩١١ . وفي كتابه الآخر « النقد الخلاق ، مقالات حول اتحاد العبقرية بالدوق » ونشر بمصد ذلك بسبع سنوات ، وقد عدل بعض آرائه في كتاب ثالث صدر سنة ١٩٢٢ بعنوان « للدراسة والنقد » وفي محاضرة القاها سنة ١٩٣١ تحت عنوان « الأدب والعمد الجديد » نافيا كل حكم أخلاقى يسلط على الفن وداعيا الى تنشيط الفكر المدقق في علم الجمال .

ومع أنه من الممكن الاتفاء بهذين القطبين لتكوين الشكليات الأولية في النقد الحديث فلا بد من ذكر كتابين لكونراد ايكن Conrad Aiken ببسطان تطبيقاً ماهراً للنظرية الجمالية - التى ستعرض لها فى فصل قادم - وبدلان على احاطة بعمليات التحليل النفسى السائدة . والكتابان هما « شكوك » و « ملحوظات حول الشعر المعاصر » سنة ١٩١٩ ، وقد ساعدا على رسم ملامح ذلك النقد الذى يمكن أن يلائم كل عصر .

ومن خلال هذه الكتب وحولها تمددت صور النقد الجديد ، ودارت معارك - لم تنته بعد حتى اليوم - كلها أو أغلبها يحاول الاندفاع فى تجربة التقنيات المختلفة للعلم . وظهر من النقاد من أثاره الأفرار فى استخدام اللادابيات للحكم على الأدبيات ، فتحفظ ، ومنهم من عارض . وفى رأس القائمة ايرفينج باييت واليوت وباوند ونورمان فوستر ، وقد وقفوا فى مقابل الجانب الذى وقف فيه سانتيانا وبلاكومور وماكس ايستمان وكالفرتون وجون كراو رانسوم .

الأولون وقد مروا فى حياتهم الأكاديمية خلال هارفارد والسربون وأوكسفورد وبرلين وقفوا يؤكدون النزعة الانسانية الجديدة New Humanism

بتمجيد عناصر الانسان الخيرة والتحول الى المبدأ الهليني الخاص
 بسيادة العقل بعيدا عن الرومانسية ، بل كانوا يعتمدون العقل لا اللاهوت
 الوضعى فى حكمهم لصالح الأديب الذى يتعرضون لنقد آتاه . واما
 الآخرون - وقد سخر بعضهم من الأولين وبعضهم تأثرهم (١) - فراحوا
 يتحمسون للنقد انعلمى الذى بلورجوهه ماكس إيستمان Max Eastman
 فى كتابه « العقلية الأدبية ، مكانها فى عصر العلم » وكان قد نشره عام
 ١٩٣١ وحرص فيه على أن يبين بوضوح أن الأدب الذى هو ضرب من
 المعرفة لا يمكن أن يبارى العلم ، ولكن ينبغى أن تكون هناك دائما دعوة
 الى دائرة من دوائر العلم كى تجعل من الأدب موضوعا لدراستها . وفى
 حين دعا جون كراو رانسوم John Crowe Ransom الى أن يكون
 النقد محض تأمل وكالفرتون V.F. Calverton الى أن يكون النقد
 تدوقا واما ، شددنا على أن يظل فى المستوى الذى يلائم بين الفلسفة
 والانثروبولوجيا والاجتماع .

غير أن هؤلاء جميعا - الأولين والآخريين - تعرضوا لهجوم ممن
 لم يحسن فهم الدور الحقيقى للنقد الجديد أو النقد الملائم ، وأبرز هؤلاء
 مارك فان دورن Mark Van Doren فقد ظن أن الشعار الذى يحمله
 وهو « أن الأدب فن متلاحم بالحياة الى حد لا يفهم فيه احدهما بدون
 الآخر » يعفيه من الاستماتة بأى ضرب من ضروب المعرفة الحديثة ، على
 الأقل حتى يفهم أصول الشعار الآخر الذى يحمله أيضا وهو « الفن هو
 الحياة مستها يد الانتقاء والتحوير » . وفى كتابه « شكسبير » الذى
 أصدره عام ١٩٣٩ حرص زائد على تفسادي المصطلحات الفنية بدعوى
 تفادى التعميمات التى يمكن خلطها على النصوص الأخرى . والواقع
 أن آفة عصره - كما يقول - هى محاولة دفع النقد الأدبى الى أن يكون
 بيتا يشعر فيه صاحبه بأنه غريب

ولا سبيل الى التوقف هنا . . فتمة رقعة مكاتبة علت فيها أصوات
 النقاد كرد فعل لنهضة أدبية بدأها شاعر أو اثنان ، وكرسها كاتب فهم
 الأدب فى حدود بلاغية يحصرها الأسلوب المجرد والأسلوب المعاد تجويده .
 الشاعمر هو البارودى - وقد نذكر معه اسماعيل صبرى - والكاتب

(١) يمد بلاكمور R.P. Blackmur واحدا من النقاد الاكليكتيين ، أى الذين ينتخبون
 من أعمال غيرهم ما يرسم نقداًته ونظرائه ، والمعروف انه أخذ كثيرا من اليوت وريتشاردز
 وغيرهما .

هو ابراهيم المويلحى الذى ترمى ونشأ فى مدرسة المقامات . ولم يكن الجميع يستنكرون من اجترار الماضى بكل أبعاده ، وإن ظل فى مقدورهم أن يكتبوا عن قضايا عصرهم وي طرح نتائجهم على بلاغة ختم عليها القزوينى بكتابه « الايضاح » وقد يتردد جزء من هذا النقد على بعض ما صدر عنه نقاد أوروبا الانطباعيون دون أن يحاول أحد أن يضع أسسا معاصرة للنقد .

تلك الرقعة التى علت فيها هذه الاصوات هى مصر كمرکز للعالم العربى . . ومع ذلك كان المهاجرون العرب فى الأمريكتين يدلون الجهد – لاسيما فى أوائل القرن العشرين – للتنبيه بكتاباتهم الى أن النقد العربى يحتاج الى اعادة نظر شاملة ، وهكذا اخذ مجددو العصر يضاعفون نشاطهم لربط تقودهم بالتيارات الاوربية .

على أن التقليديين كانوا لا يفتأون يشهدون قاماتهم ، فاختلطت نزعات التجديد ببلاغيات الأولين ، ووجد هؤلاء فى استاطيقا الرومانسيين الاسلوبية مجالا للاهتمام بالبيان العربى من حيث هو . نسيج لغوى وصور والوان . وأثر هذا اثره حتى لدى مجددى العصر – من أمثال طه حسين والمازنى والعقاد – فأخذوا ينعون على المهاجرين ضعف أدائهم العربى، واتهموهم بأنهم يلهلون اللغة . وقد امتدت حملتهم الى المتهاونين من كتاب مصر وشعرائها ، فاستمر الاهتمام بالبلاغة ، وظلت «مودة» تقليد أدباء العصور القديمة شائعة . . ظهر ذلك فى معارضات شوقى الشعرية ، وفى نماذج طه حسين التى استوحى نثر الجاحظ وأبى العلاء !

ويمكن تصوير الموقف النقدى خلال الربع الأول من القرن العشرين على النحو التالى :

جماعة القدماء وقد ظلت متمسكة بنظرية التعبير الفنى التقليدية، ومن أقطابها مصطفى صادق الرافعى ، وانتمى اليها المنفلوطى كاتب قصة واجتماع . ولا يمكن أن نعرض اليوم على أكثر استفزازا لمواطننا من الأدباء الأول ، فقد شن الحملات على من لا يتوفر على تطبيق أساليب البلاغة القديمة ، وهاجم المجددين ووصفهم بأنهم خطر على تراث العرب والمسلمين ، وجمع الى البلاغة استعمال النقد للتاريخ رافضا رفضا قاطعا محاولات التخمس لعلم النفس كى يكون دعامة للنقد اللائم .

وربما كان الدفاع التحمس الذى قام به تلامذته من بعده أكثر خطرا على النقد الحديث من آرائه هو ، غير أن اللذين عادوا من أوروبا بأراء ناضجة عن أرسطو وكوليردج وريتشاردز وسبينجارن كانوا خط الدفاع الأول أمام الجمود .

وفي الجانب المقابل كان أنصار التجديد وفيهم طه حسين وجماعة الديوان والرابطة القلمية بالمهجر . الأول حدد له اتجاهها ربطه بفلسفة ديكرات على ما ظهر في كتابه « في الأدب الجاهلي » ولكنه لم يتخل عن كثير من أصول البلاغة والنقد القديمين ، وهو اليوم لا يزال يجدد شبابه بالنظر الى أعمال ابن قتيبة وأبي العلاء . وأما جماعة الديوان فقد مثلها المازني والعقاد ، وعمدت الى تقويم أعمال التقليديين الأدبية مستعينة بقراءات ومراجعات أجنبية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس . وقد أصدرت « الديوان » لتسفع فيه دم أحمد شوقي والمنفلوطي ، وكان المفروض أن يوضع الديوان في عشرة أجزاء ، لكن جزئين فقط ظهرا منه ثم توقف ، فتوقفت محاولة أرادت أن تندفع في تجربة تقنيات علمية متعددة . في حين وقف مع « الرابطة القلمية » - التي كان جبران خليل جبران عميدها وميخائيل نعيمة مستشارها - جماعات أدبية مشابهة تنادى كلها بتنظيم الثورة على القديم في ضوء ما تستمده من التيارات الأوربية الحديثة . وفي كتاب محبى الدين رضا « بلاغة العرب في القرن العشرين » مقال لجبران بعنوان « لكم لفتكم » يعد صورة مهوشة وغير منهجية للحملة على القديم ، ولكن ميخائيل نعيمة يضع « الغربال » مضمنا إياه مقالات مختلفة فيها الاتزان والرصانة ، وتحمل دعوة الى أن توضع للأدب العربي مقاييس نقدية تلائم العصر .

وبينما كانت المعركة الأدبية محتدمة بين طه حسين والرافعي وبين الرافعي والعقاد ، كان هناك من يحاول أن يجيب عن كثير من القضايا النقدية فلا يوفق كثيرا نظرا لتورطه في التسليم بأراء الأمدى والجرجاني وابن رشيق ، لكنه كان يملك حسن النية يطرحه سخيا في طريق التجديد يشهد على ذلك كتاب « رسائل النقد » ألفه رمزي مفتاح ، وهو طبيب نهيات له الفرص لكي يناقش النتائج الأدبية في ظل المبادئ الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية . غير أنه لم يجسن الانتفاع بها ، فجاء كتابه ولا سيما الفصل الذي عقده فيه بعنوان « نفس العقاد » أعجب عمل نقدي تم حتى ذلك الحين ، وأفسح المجال للعقاد ومن بعده الشويبي . إن يفرقا في تحليلهما النفسية عن ابن الرومي وأبي نواس وبيشار .

وفي سنة ١٩٣٢ يطلع ناقد تقليدي اسمه سيد قطب بكتاب عنوانه « مهمة الشاعر في الحياة » لكنه يجزؤ - في ضوء مترجمات استايطيقية - أن يتكلم كلاما عاما عن الفنون الجميلة ومهمتها وعن الفرق بين الشعر والفلسفة وعن عنصر الخيال في الشعر ، ولم تكشف كل هذه الكتابات عن أحسن ما عنده كناقذ يمكن أدراكه مع المتحلقين . ومع أنه كان ممن

قرأوا لكروتشه وسانت بيغ وربما ريتشاردز ، فلم يظهر في نقده ما يمكن أن يحمله ناقدا حديثا ، إلا أنه يتخذ علامة على بدء اهتمام التقليديين بالأخذ بأسباب العلوم الإنسانية في النقد الأدبي .

وعلى الرغم من أن هذا الزمن نفسه شهد محاولات تقارنية في الأدب - مما يدل على بزوغ حاجة فكرية وفنية الى المقارنة في النقد - فقد استمرت الدراسات الأكاديمية - وما يتسرب من أسانذتها الى المجالات الأدبية - بعيدة عن النقد المنهجي المسدد . وقد ضاع بعضها بين دعوات نظرية يؤمن أصحابها بأن النقد الملائم لم يظهر بعد ، وتقييد ملحوظات بلاغية يؤكد أصحابها أنها تفتى كل الفناء في النقد ، فبذت محاولات العقاد وطه حسين والمازني كما لو كانت تريد أن تتراجع أمام الهجمات المنظمة التي يشنها عليهم التقليديون . بل كأنما كانت المحاولات التي قامت بها مجلنا « البيان » ومن بعدها « العصور » في مجال الترجمة والتأليف التأميلي - يضاف الى ذلك مترجمات المقطف المحتجبة والهلال القديمة - صرخات تضعيع في واد ، ولم تدفع أحدا الى أن يركز على النقد ، فظل انطباعات متنافرة وأفكارا ملفقة تعجز في كثير من الأحيان حتى عن أن تفرق - فنيا - بين الوجدان والخيال .

والمعجب أن الاتصال بالغرب كان قد ازداد قوة وظهر الى جانب محمد السباعي ونيقولا الحداد وفؤاد صروف واحد كاسماعيل أدهم المؤرخ الذي حصل على الدكتوراه من جامعة موسكو سنة ١٩٢١ واشتغل بالرياضيات وانتخب وكيلا للمعهد الروسي للدراسات الإسلامية ، لم تجد كتاباته - ربما لشعوبيته - على الرغم من أنه وضع عن الزهاوي وخليل مطران وطه حسين وعبد الحق حامد الشاعر التركي دراسات اسمت بالمعق وباستخدام ثقافات مصر التي كان من الممكن أن تبلور منهج النقد المنشود .

لقد ظل كل شيء يدور في فلك غير محدد على الرغم من تنبه بعض النيوكلاسيكيين الى خطورة الوقوف عند مرحلة البلاغة التي تمنى أكثر مانعني بالشكل وصورة الكلام والصياغة - على أساس افتراض حضور المعاني التي يشترك فيها كل الناس في ذهن الأديب (١) - حتى لقد شرع أحمد أمين بلفت الأنظار ربما منذ سنة ١٩٢٦ ولمدة عشر سنوات الى

(١) قال الجاحظ ، في هذا الصدد ان المعاني مطروحة في الطريق ، وقال ابن رشيق ان المعاني موجودة لى طباع الناس يستوى فيها الجاهل والعاقق ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك .

ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة العربية بما كتبه أوروبا في النقد الأدبي. (١) . ولقد شارك في هذا الجهد طه حسين وأمين الخولي وأحمد الشايب وطه أحمد إبراهيم وبمحمد التويهي ، إلا أن المحصلة كانت عجيبة، فإن طه أحمد إبراهيم عندما راح يلقي محاضراته في الجامعة عن تاريخ النقد الأدبي - وقد جمعت في كتاب سنة ١٩٣٧ بعنوان « تاريخ النقد العربي من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري » - ظهر بوضوح أن النقد لن يتحرك الى الأمام . فهو عنده لا يزال تجميعا لما ورد في لنايا الكبت القديمة وامتدادا لأفكار الرافعي - وأن يكن بدكاه وفهم - وتشريحا للمظاهر الخارجية دون استبطان عميق . حقا كان يدعو الى استخدام العقل والدوق المثقف في الفهم والحكم ، إلا أن أثره لم يجاوز الشعور بأنه انطباع وقور . وفي صفحات الكتاب البالغة خمسا وتسعين ومائة لم ينفذ الى أصول النقد كعملية تنظير ، وظل كثير من القضايا الفنية مطروجا للمناقشة .

ولعل هذا هو ما حدا بأحمد الشايب الذي أشرف على نشر الكتاب إلى أن يصدر - فيما بعد - كتابه « الأسلوب » سنة ١٩٣٩ وكتابه الآخر « أصول النقد الأدبي » سنة ١٩٤٠ ، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورة النهوض لتحويل درس البلاغة العربية الى نقد أدبي ، وقد استعار هو برضى بالغ آراء وينشستر Winchester في كتابه « أصول النقد الأدبي » وجننج Genung في كتابه « أصول البلاغة » كما التقط بعض المبادئ من امرسون وسانت بيغ وتين وماثيو أرنولد وأحيانا من برونتيير Brunetière واضع نظرية الأجناس الأدبية في شكلها الأول القاصر ، وأبركرومبي في ترجمة محمد هوز محمد لكتابه المعروف « قواعد النقد الأدبي » . وتمكن الى حد ما من أن يثير عدة قضايا استطبيقية عن اللوق والجمال والاحساس الاستطائقي .

ولما اخلت الدائرة التي تداول فيها كتاب ريتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » في الاتساع - وقد تأخرت ترجمته ترجمة محققة الى سنة ١٩٦٣ - بدأ أن بعض الجامعيين قد نجحوا فعلا في تطوير النقد ، ففي الأربعينات من هذا القرن قام أمين الخولي بنخل البلاغة القديمة راميا الى تنقيتها من مباحكات الأقدميين ، وربطها بالفنون الجميلة في ضوء نظريته عن « فن القول » ، عاملا على تكوين نقد متكامل يستعان فيه بعلم

(١) كانت لمره هذا الجهد كتابه « النقد الأدبي » طبع في جزئين جمعا سنة ١٩٦٣

الجمال وعلم النفس . فكان عمله احدى محاولات مدرسة لتأصيل النقد الأدبي ، وتطويره ، واعطائه الأبعاد المناسبة ليحرك من أجل التقويم الفني المطلوب ، ولم ينس الموروث الشعبي ودوره في رسم الصور المترابطة ترابط الخواطر لاشعوريا ، كما لم يبعد تقدمه المقترح عن أن يكون العمل الأدبي مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة مؤلفة وتتحد منزلته الاجتماعية، ويدور في حلقات اولها بداية الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه . ولهذا نادى بالرجوع الى البيئة الصامتة للأدب والأدب قبل أن تناقش بيئتهما الخاصة ، ولا بأس اذا كانت الجزيرة العربية نقطة البدء الأساسية .

أجل ، ظهر النقد الأدبي الحقيقي على يد ذلك الشيخ النابهة ، ثم تلتف الكرة منه الشبان الواعدون ، فوضعت من بعده الكتب المتخصصة التي تفوس في صميم العملية الأدبية وان تكن تشرح عناصر جزئية من الكل الذي ينبغي أن يشرح . من هؤلاء مصطفى سويف واضع كتاب « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » . وقدم بين يدي تحليل القصائد التي تعرض لها أصولا في الاستاطيقا ، وآراء كبار النقاد والمفكرين ابتداء من أرسطو الى هريوت ريد عابر ابريتشاردز وآو جدن ولالو . وقد تقي عليه عز الدين اسماعيل متأثرا بإستاذه محمد خلف الله الذي نشر سنة ١٩٤٨ « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » وحاول محمد مندور نقض كثير من فصوله ، في حين وضع محمد النويهي كتابه « نفسية أبي نواس » .

فاذا أضفنا الى ذلك مجهودات لويس عوض التحليلية على أسس اجتماعية وإنسانية وتاريخية ، وكتابات محمد مندور التي بدأ بوضعه كتاب « النقد المنهجي عند العرب » محتديا فيه طه أحمد إبراهيم وتنتهي بترجمته كتاب دوهاميل « دفاع عن الأدب » وتشمل اهتماماته الجادة التي تطمح الى تفسير معنى النقد الأدبي في ضوء ما ذهب اليه ريتشاردز وبروننتير وسانت بييف وتين وغيرهم . . اذا فطنا ذلك فاننا لا نجد مفرا من ان نقول ان نقدا حديثا تكون ، وان هذا النقد يسير في تيارات اذا كانت تتشابه فانها تبدو محددة في كثير من الأحيان ، خصوصا اذا أضفنا اليها التيار الماركسي الذي حمل لواءه كل من محمود العالم وعبد العظيم انيس .

ولسنا نزعم أن هذا النقد يشبه تماما ولا الى حد كبير النقد الحديث في أوروبا وأمريكا ، كذلك لسنا نزعم ان لدينا - في الوطن العربي - من يستخدم التقنيات غير الأدبية في نقده ليلائم العصر ، ثم

لسنا نزعم أن لدينا - في الوطن العربي - من يستخدم التقنيات غير الأدبية في نقده ليلانم العصر ، ثم لسنا نزعم أخيرا أن عندنا من يضارع ايفور وينترز أو بلاكمور أو رانسوم أو امبسون أو بيرك أو حتى ريتشاردز - الذي انتهى عهده - ووينشستر الذي يلقق آراءه .. لسنا نزعم ذلك، ولكننا نزعم أن من يقوم بالنقد اليوم كسهر القلماوى والقط والعالم وشكرى عياد يدركون تماما أهمية الدور الذي يؤديه النقد الأدبي اذا تسلح النقد بأسباب العلم الحديث .

وأكبر الظن أننا قريبا ، بل أقرب مما قد نحس ، ستكتمل ملامح النقد الأدبي الملائم ، وهو النقد الذي ننشده يسهم فيه من يفهم أن للادب آفاقا جديدة لم يخلق فيها الأولون ، وأن النقد لهذا يجب أن تتسع دائرته وأن يكن من الضروري أن يجعل الأدب منطلقه . ومن ناحية أخرى يتقبل من الجديدا الطارىء ما يتفق وأسلوبنا العربي في التعبير ، وما يجري وفق ملكاتنا التصويرية ، رابطا هذا وذاك بتلك القضايا التي تنجم عادة عن احتكاك الآداب بعضها ببعض ، ووقوع التأثير والتأثر Interaction على النحو الذي يجد فيه المقارنون مجالات واسعة للعمل ، من أجل تحقيق العالمية الأدبية التي طالما بشر بها جوته - الشاعر الألماني - والتي نعمل اليوم جاهدين من أجلها .

الفصل الثالث

الذوق والجمال في النقد

في أي عمل أدبي كما في التمثال أو في الصورة تنغم بين الفنان والطبيعة ، ففي تجربته الفنية بشكل بالألفاظ تصورا لما حوله أو لبعض ما حوله ، ويقدمه لنا في إطار يحرص - وأعبا أو غير واع - على أن يضمه أحاسيسه وأفكاره . ويكون على الناقد حينئذ أن يضعنا وجها لوجه امام هذه الأحاسيس والأفكار ، منسجبا - في أثناء ترده بين المادة والموضوع - الى حالة سماها باش Basch بالتقمص الوجداني أو الامبائية Empathy أي محاكاة باطنية للعمل من خلال صاحبه ، تبدأ بالتذوق ثم لاتبث أن تستدل بما يشيعه الموضوع نفسه من تعبير .

لكن تلك النظرية ليست تكفي في رأينا لأن تفسر عملية التذوق الفني حقيقة هي تقرر ان الناقد في تقمصه انما يحاول الالاء بحكم جمالي خالص غير أنها لاتنطوي على وصف صادق لعملية التذوق بقدر ما توجه اهتمامها الى مشاعر الذات نفسها . ولهذا يجب الوقوف بها عند حد التأثير الذي ينقله الناقد الى المتلقى من العمل الأدبي ، وبعد ذلك يعالج العمل من حيث انه مادة كونت موضوعا له وجوده المحسوس بوصفه شيئا - قصيدة أو قصة أو مسرحية - ووجوده الذهني بوصفه فكرة ووجوده الوجداني بوصفه أساسا . وليس الذوق الفني في نهاية الأمر سوى الالتفات نحو جماليات الموضوع الناجمة عن وحدة عناصره والتشامه بمادته التي تعطيه شكله الفني .

وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس، فمن الواضح أنه يتضمن دائما ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقي انفعاله، ولا تحدث هذه الاثارة الا بمنبه فنى - هو سمة كل ادب - نطلق عليه من الآن المنبه الجمالى ، يحاول علم الجمال Aesthetic تنظير أسبابه في ضوء المادة والموضوع على أساس آتئما وحدة عضوية لها القدرة على ان تعبر .

ولعلنا نفهم من هنا أن ثمة علاقة جوهرية بين الجمال والادب - باعتباره أحد الفنون - حتى ان بعض الدارسين يعرفون الادب بأنه نشاط لغوى يستهدف توليد الحياة التى تحدث متعة جميلة pleasure ، ويبدو أن هؤلاء تأثروا بالنظرة التى وصفها « كانط » Kant المتوفى سنة ١٨٠٤ وقرر فيها أن الفن عمل يهدف الى المتعة الجمالية الخالصة، أى انه حر لا غاية وراءه سوى اللذة الفنية . وربما كان هذا هو المعنى الذى خلص لبعض أدباء العرب حين قالوا « ان الشعر أنفذ من السحر » وكان النبى محمد قد قال فيما قال « ان من البيان لسحرا » .

وسواء ارتضينا او لم نرتض ان يدخل الجمال او مفهوم اللذة والمتعة في تعريف الادب ، فان الشيء الذى لاشك فيه ان الناقد الذى يحكم فيه يحتاج دائما الى نوع من الادراك يختلف كل الاختلاف عن الادراك العلمى والادراكين العقلى والفيسى ، ويمتاز بأنه قادر على ان يكشف له عن طريقه معنى الموضوع ومدى ايجاءاته واشعاعاته ، اعنى يكشف عن التعبير . ومن هنا فان هذا الادراك - وهو ادراك جمالى - يعمل على ان يصر لنا عن ذاتنا الى الاهتمام بالموضوع ، غير أن هذا العمل من شأنه ان يريد من خصوبة اللذات لأنه عادة ما ينمى لديها ملكة الدوق ، وما الدوق الا وسيلة نحو اصدار حكم جمالى معين . واذا كان « كانط » قد خلع على الدوق صفة الكلية ، فذلك لأنه لحظ أن الحكم الجمالى لا يتطلب قرارا شخصيا . قدر ما يتطلب الانتباه للموضوع على أساس ان هذا الموضوع سوف يحكم بنفسه على نفسه .

في ضوء هذا نرى بوضوح أن في الادب شيئين أساسيين : الجمال من ناحية والدوق من ناحية اخرى ، فما هما على الحقيقة وبكلمات اسهل من كلمات الفلاسفة والاستاطيقيين ؟

أما الجمال فهو الصفات التى اذا توفرت في أى شيء عد جميلا ، وهذه الصفات لا ترجع الى أى موجود معين ولا الى أكثر من موجود ، وان

تكن بين هذه الموجودات معالم مشتركة. تظهر فيها تلك الصفات ، كلها أو بعضها . لكن هذا هو الجمال في الطبيعة ، وأما الجمال في الفن فهو شيء آخر دفع بأساتذة علم الجمال الى أن يقولوا « الجمال الطبيعي شيء جميل ولكن الجمال الفني تصوير جميل لشيء » فجاوزوا حدود الجميل الى القبيح ، وجعلوا من القبح جمالا فنيا طالما وجد في موضوع أبدعه فنان ، وحدده الجماليون ، ووضعوا ما عرف باستاتيكا القبح مساوريا تماما لاستاتيكا الجمال . واذن فالجمال الذي هو مجال الاستاتيكا هو شيء آخر غير الجمال الطبيعي ، والاستاتيكا تفيد معنى الحساسية في اشتقاقها aesthesis الاغريقي ، وقد استقرت عند بومجارتن بمعنى « الإدراك الحسي » وذلك في كتابه *aesthetica* الذي أصدره سنة ١٧٥٠ . وامكن لبول فاليري أن يقول *L'esthétique, c'est l'esthétique* ، قاصداً أن علم الجمال هو الحساسية .

على أننا لايمكن أن نغلق أهمية كبيرة على هذا الاشتقاق ، فان كل من عرض للاستاتيكا لم يدر بخلده أكثر من نقد الدوق ، أو فلنقل كان يسعى الى تطبيق ما يعرف بنظرية الدوق ، فابتعد من هنا ذلك المفهوم الضيق وان ظل للاستاتيكا اهتماماتها الحسية عند بعض المفكرين كتولستوي المتوفى سنة ١٩١٠ .

وأما الدوق فهو في الأصل ملكة تدرك بها طعوم الأشياء واصطلاحا أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية . وقد تحدث عنه ابن خلدون في « المقدمة » فقرر أنه حصول ملكة البلاغة للسان ، فكما أنه حسيا علاج الأشياء باللسان للتعرف على طبعها يعالج - فنيا - الأشياء بالنفس للتعرف على ما فيها من جمال ، فهو بإيجاز القوة التي يقدر بها الأدب .

غير أن هذا لايعنى مطلقا أن الدوق ملكة غير معقدة ، لأنه في الواقع شيء يدخل في تركيبه الحس والعقل معا ، وهو لايلخص من العاطفة قط؛ ويقترن بالكاء . ويقدر ما يوهب كأنه فطري ، يكتسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات . ولعل هذا التركيب من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد ، حتى ليندر أن يتفق اثنين اتفاقا كاملا في تقدير أي أثر أدبي لبيان ما فيه من عناصر جمالية . ومن هنا قيل أن هناك ذوقا صحيحا أو سليما ، كما قيل أن هناك ذوقا فاسدا أو سقيما . والأمر على أي حال موكول للاستعداد الفطري وقدرة المتذوق على أن يتأمل ويشترك، على أن يكون قد حصل قدرا موفورا من الثقافة . وعن هذا الدوق المثقف تحدث الجرجاني في « الوساطة بين التنبي وخصومه » ووصفه بأنه ذوق

صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، فآلم الفصل بين الردى والجيد ، واستوعب أمثلة الحسن والتبيح .

وإذا كان يبدو أو يتوهم أن الذوق لا يعمل وأنه لا مشاحة فيه ، فلأن الترابط بينه وبين الجمال أقوى من أن يفصل بينهما فتنظر حدوده، كما تظهر طبيعة الحكم الجمالى الذى يعبر - بمعنى أو بآخر - عن وجهة نظر الانسان الى الكون . ومن المؤكد أن هذا الحكم نسبي في جلته وأن الذى يكفيه وبدعمه هو منطق الموضوع وتوازن عناصره ، ولهذا فهو يظل خارجا من الذات وأن تكن استجابات الذات مما يبرزه . ومن ثم نقول أن كل عمل فنى - أدبا كان أو غير أدب - يحمل في ذاته كل الأسباب الفنية التى تشع من خلالها كلفيته التى تتناغم بالذوق .

ويؤكد « كانط » أن الذوق هو دائما مادة الشعور بكل ما نبصره أو نسمعه أو نتخيله ، وهو يصدر حكمه بالرضى أو بعدم الرضى على موضوع ما مبتعدا ما وسمه عن الهوى ، ومتفتحا في الوقت نفسه على الكمال والمثال دون أية محاولة لجمل الجميل كاملا أو مثاليا ، وإنما حسبه أن يكون سبيلا الى تصور مثال الكمال على أى حال .

وعلى هذا النحو يكون أمانا متذوقة وموضوع له مادته ومتعته الفنية ، وكلها تتعاون على اصدار الحكم الجمالى الذى لا يمكن أن يكون متصفا والذى لا يتحرر قط من موضوع العمل الأدبى . . فهو موضوعى برغم عناصره الذاتية ، وهو قد يكون حكما على المتذوق قبل أن يكون حكما على العمل الأدبى . ويترتب على ذلك أن يكون ذوقه هو الوسيلة التى ترتفع به الى المستوى الجمالى الذى يستشرف الكلى فيما هو جزئى ، فيتوقف فهمه لذلك العمل على مدى قدرته على الفاء جزئيته بقمع ذاته نفسها .

لكن هذا الاتجاه نحو جعل الحكم الجمالى موضوعيا يواجه دائما معارضة من الذين يجعلون التذوق الفنى فعلا ذاتيا مرتبطا بأشاعات الموضوع وبما يثيره الخيال ، وهم يستندون في معارضتهم الى أن موضوعية الحكم الجمالى تقضى على استايقا الوجدان أو الاحساس . الا ان الواقع غير ذلك ، لأن الناقد الذى يعتمد الاستايقا الموضوعية يواجه الأثر الأدبى متأملا فيه دارسا له مستطلما آثاره . وهو يتحدث اليه ويسمع منه كأنما يحاوره ، ويحاول أن يلمس كل جزء منه دون أن يقنع - كما يقنع أصحاب الاستايقا الوجدانية - بالتهويم أو بالاستفراق الذى يشبه الاستفراق الصوفى .

وليس من شك في أن هذا الناقد عندما يعمن النظر فان كل شيء في العمل الأدبي يبدو كما لو كان اشارة في النسق الجمالي العام ، وهو ينتقل من اشارة الى اشارة دون أن يطير فوقها فيتمثل الأبعاد كلها والأعماق كلها ، ويفض امامنا أسرار المعاني الجميلة ، فتجدد دائما ، ولا يضيها العقم . ولا تموت في يوم من الأيام .

وكما نرى ، فان هذا الناقد في نظره الشاملة والمتفحصة الى موضوعه الذي له مادته - وهي الألفاظ في الأدب - يصطنع مذهب الجشطالت Gestalt رآية ذلك أنه عندما يعالج قصيدة أو مسرحية أو قصة يعالجها بمفردها منفصلة عن جنسها الأدبي ، ولكن يعالجها من حيث هي ظاهرة لها وسط ، ثم هو لا يعالجها كلا لا يتجزأ وإنما يعالجها متفحفا أجزاءها وراصدا كل تفصيلاتها .

تماما كالشجرة مثلا أو البيت أو الحصان أو الكرسي . . فاننا في اطار نظرية الجشالت لانرى اينا منها وحده ، وإنما نراه في وسطه المتصل به . فالشجرة - على سبيل المثال - لا يمكن أن نصورها وحدها ، ولكن نصورها في حديقة أو فوق تل أو يسفح جبل أو مع غيرها على جانبي طريق . ومع ذلك فنحن نبدأ بادراك وحدتها ، وقد نتجه الى فحص الأجزاء ورصد التفصيلات . الا أن هذه عملية فكرية وليست ادراكا حيا مباشرا ، وتنتهي بعقد هذا الادراك لا قبله ، وقد يما كان يفرض العكس .

إننا لا ننكر بأى حال أن لكل موضوع اسبابه وجمالياته وارتباطاته ، وأن الأعمال الأدبية لها ظروفها التاريخية التي تربطها بعصرها وتقرنها بخاصيتها وتفردتها بطبيعة خاصة تختلف بها روحا وشكلا عن الجمادات والحيوان أو حتى عن كل جميل في الطبيعة ، لكنها في نهاية الأمر موجود محسوس له هيئته التي حددها الألفاظ التي لها خاصية التصوير والتجسيم ومنحتها الطاقة التي تترجم محتواها وتنع وتعبير .

وعلى الرغم من تعدد الأمزجة الفنية واختلاف الأذواق فان أى ناقد حين يواجه عملا أدبيا جادا يسلم فورا بأنه ازاء موضوع استاطيقى ، ومن ثم يبدأ تقمصه الوجداني ، ويكون قد أدرجه في جنسه الفني الذي ينتمى اليه . وهو عندما يشرع في تحليله على أساس ما يتوفر لديه من أخبار صاحبه وما يجد مثيله في الموروث الشعبي - الذي قد يرجع الى زمن الطقوس البدائية - يحرص على أن يفى البلاغة حظها من العناية بالألفاظ وعلاقات بعضها ببعض ، ورموزها ، والغموض الذي أشاعته في المعاني ،

والإيحاءات التي تبعثها ، والبناء الإيقاعي - وبخاصة في القصيدة -
حيث يربط بين ضروب الجرس وطبيعة الحركة .

لكن التحليل نفسه أو ما سميناه بالتفسير يظل له المكانة الأولى،
وبالأمارات التي تكون في الموضوع يمكن للناقد بسهولة تحديد مصائبه
من حيث هي مظهر اجتماعي تنعكس فيه الطبقة الاجتماعية التي ينتمى
إليها المؤلف وجو الأفكار السياسية والمقيدية التي يدعو لها أو يوصي
لها . ولربما وجد فيه رمزا ، وفي هذه الحال عليه أن يشرحه ، وقد
يحتمل أن يجد نموذجا اعلى Archetype يمثل ظاهرة سلوكية أو
عصبية حينئذ لابد أن يصل بينه وبين ما قرره يونج في اللاوعى الجماعي
وتداعي الخواطر لاشعوريا ونحو ذلك .

في هذه الدائرة ، دائرة الموضوع الجمالي - وهو نفسه المحتوى -
يكون الناقد موضوعيا تماما ، حتى إذا انتقل الى الإيحاءات - ونعني بها
التعبير الفني من خلال مبناه الذي يمثل موقفا نفسيا ومن خلال الكليات
المتصلة بالكليات الأخرى اتصالها بنفسها - يرتفع صوت الدوق من
جديد على أساس أن الموضوع الجمالي ينطوي على معان أخرى غير التي
صرح بها من قبل وأمكن فهمها وتأويلها ، وهذه المعاني الأخرى هي
الدلالات الوجدانية التي تدرك بطريقة حدسية ، وهي نفسها الإيحاءات،
التي تملك القدرة على الارتفاع بالقراء الى مستوى الانسانية .

هنالك ، وبالموازنة بين هذا العمل وما أنتجه صاحبه وما أنتج
مثله غيره تتحدد قيمته ، كما تبدو جوانب المدح ومواطن القدرح ، فيسهل
الحكم ، ويكون « التعبير » بوصفه تلك الأداة الفعالة التي تميز العمل
وتبين طبيعته فيصلا في هذا الحكم .

وبعد ، فكم هو صعب دور الناقد في تفسير العمل الأدبي ، وبالمثل
كم هو صعب فصل الذوق عن الجمال حتى الاستطابقا الموضوعية .
ويمكن أن نتبين هذه الصعوبة إذا راجعنا كتابا لكتاب جويل سبينجاردن
« النقد الخلاق » ، مقالات حول اتحاد المبقرية بالذوق ، أو كتابا آخر من
كتب هارولد أوسبورن وليكن « الاستطابقات والنقد » ففي كلا الكتابين
نحس مدى الضناد الذي يكابده أساتذة الجمال من أجل أن يفسروا
استطابقات الفن . وقد حرص الجميع على أن يجمعوا على شيء واحد
- برغم اختلافهم في كل شيء - وهو أنه لا يمكن تقديم نظرية جمالية عامة،
ومن ثم فلا حدود لعلم الجمال كما أنه لا حدود للدوق .

الفصل الرابع

العناصر الأربعة

أخشى أن يتصور أحد اننا سنعرض تحت هذا العنوان لموضوع من موضوعات الطبيعة او ما وراء الطبيعة ، فهذا ليس من ضرورات النقد الأولية ولا يفيد في تحديد أوليات الفن . لكن العنوان يشير من وجه آخر الى ان في مجالنا النقدي اصولا هي روح الأدب، وعلى كل ناقد أن يتحرك بمقتضاها وبكيفية تلقائية اذا درج على التسليم بها دون مناقشة، حتى اذا احتاج الى ما ينير له الطريق قصدنا دون غيرها .

والعناصر هي في عرف الكلاسيكيين : العاطفة والخيال والمعنى واللغة ، وفي التسليم بها - ومن المؤكد أن بعضنا يرفض هذا التسليم - تنهض الحقيقة التي لا خلاف حولها ، وهي الدات ومبدأ الذاتية في خلق أى شكل من اشكال الفن .

ان مبدأ الذاتية في الأدب هو أهم مبادئ اجناسه ، وذلك لانه اساس لكل تفكير فنى، ومن الصعب على أية شاكلة أن يقال لمجرد المعارضة أن مبدأ الذاتية قائم فعلا في أى مظهر لنشاط الانسان . فهو في الجانب الادارى مجموعات المميزات التي تثبتها بطاقته الشخصية ، وهو في الرياضة التساوى التام بين عددين ، وفي علم النفس هو تطابق الشخصية مع نفسها . واذن فكيف يمتاز الأدب به ؟

يمتاز الأدب بهذا المبدأ ما كان يقصد بالذات ذلك الشيء الباطن.

الذى يسمى « انا الانسان » ويريد ان يخرج الى حيز الزمان بصور
تختلف من صورته التى تعيش وتحرك وتعمل أو تؤثر في مجال . وإذا
مالت « الأنا » الى هذا الضرب من الخروج واصبح لزاما عليها أن تستخدم
هذه العناصر الأربعة التى حاول الكلاسيكيون حصرها فيما اطلقنا عليه
اسم « العناصر الأربعة » فانها تكون حينئذ صانعة للادب ، ويكون على
علم النفس الجمالى أو علم الجمال النفسى - فهذا سيان - أن يجاوز
التناقضات التى تنشعب بين « الذات » و « تعبير الذات » ما دامت تستهدف
الاحساس بالاستمرار sentiment of continuation

ومع ذلك فكثيراً ما تلجأ الذات الى « أشياء » أخرى لتحقيق
الديمومة المنشودة ولكى تصبح هذه الديمومة ايجابية ، أى ذات اثر في
المجال . وفي هذه الحال تفسح العناصر الأربعة الطريق لهذه الأشياء
مهما تكن طبيعتها ، ومهما يقتض وجودها . ولعل مما يثلج صدر الناقد
في هذه الحال احساسه أنها لم تكن عبثاً ، وأن بعضها أولى به ان يحل
محل واحد أو أكثر من العناصر التى فرضت نفسها طويلاً على النقد
كأقائيم مقدسة . واذن فالمدول من الخيال - مثلاً - يظل مقبولاً ما كان
لدينا بديل له ، واستبدال الوهم بالحقيقة التى تنسجها المعاني عمل
مشروع تماماً ، وخروج الأديب بالعقل عن العاطفة اذا وضع « فكرة »
الأديب أو « فلسفته » أمر مباح دائماً .

معنى هذا ان القول بالعناصر الأربعة شيء مؤقت حتى ينهض ما
يحل محله ، أو هو على الأقل بعض من شيء نريده فلم يسفر عن حقيقته
وأن يكن أسفر عن لونه ورسمة . وإذا كان مبدأً اللادائية هو حكم العقل
فإن لكل فنان حقيقته وأن هذه الحقيقة - التى ليست جوهرًا ولا ماهية -
نسبية ومتلونة مادام يفكر ويتأمل ويحس ، فانه يصبح من المسلم به أن
يعتمد ما يشاء من أدوات مهياة ويستغل ما يريد من عناصر متاحة .

ويفضى بنا هذا الى شيء أساسى في التعبير الأدبى ، ذلك انه اذا كان
العمل الأدبى افرز اديب حر يستغل ما يشاء من الأدوات ليعبر ، فانا
لا نتوقع أن يوازن في كل نتاجاته - بحسب انتمائها للجنس genre -
بين وجود العناصر وما يضيفه عليها أو ما يعدل منها . إذ ربما يكون
هناك نمط من الشعر يحتاج من المشاعر دون ماتحتاج اليه رواية كرواية
« آلام فوتر » أو « بين الاطلال » بل ربما استغنى جنس الشعر كله عن
العاطفة فى ظرف من الظروف وفى مجتمع أو أكثر من المجتمعات . ومن
يدرى فقد يرى الأديب - تطبيقاً لمبدأ اللادائية - أن يكتفى بالصنعة

اللغوية لتتولى عنه كل شيء ، مادام يسره أو يسر وسطه أن يكون صورة طبق الأصل لعين اللغات أو الذوات التي يقلدها .

وبعد ، فإنا نخشى أن تفرينا الموازنة والمضاهاة الى استطراد ينسينا العناصر الأربعة ، ما هي ، وكيف ينبغي أن تكون . لقد آن أن نمرض لها بللقدر الذي يكشف عما نحن بسبيله في تحديد أصول النقد الأدبي .

١ - العاطفة

لأنجد في نقدنا العربي القديم إشارة الى العاطفة sentiment التي تكونها الانفعالات ، فتقوم هي بتكوين شخصية الأديب . ويبدو أنها لم توجد في قاموسهم قط ، وعاشت ببدائل لم تكشف من تريب ولا بعيد من طبيعتها . صحبح ظهرت هذه البدائل في أثناء وقوف الشاعر على الأطلال ، وفي روايات العشق التي ظهرت موجزة في الأدب الجاهلي ثم في الأدب الإسلامي الأول ، لكن هذه البدائل - ومن قبيلها الوجد والميل والهوى - لم تشر الى العاطفة بالمعنى الذي نعرفه بها اليوم ، وأن قيل امرأة عطف بمعنى « محبة لزوجها أو بنيتها » وامرأة عطيف بمعنى « لينة دثة مطوامة » كما قيل لديه عاطفة بمعنى « شفقة » جمعها عواطف ، وعاطفات ، واستعطفه أي « سأل أن يعطف عليه » .

على أن النقاد تحدثوا عن آثار العاطفة وملابساتها أو تحدثوا عن الانفعالات وماثولغف من فنون نظمية . فابن سلام مثلاً - وقد توفي سنة ٨٤٦/٢٣٢ - يقرر أنه لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الأبيات يقولها في حادثة (١) ، فيشير من بعيد الى أنه يعنى الانفعال بالموقف . وابن قتيبة من بعده - وقد توفي سنة ٨٨٩/٢٧٦ - يقرر أن خلفا الأحمر العالم الشاعر كان أجود العلماء طبعاً يقصد عاطفة ، وأن مقصد القصائد كان يذكر الديار والدمن نيبكى ويشكو ، وعندما يتغزل فلأنه ككل إنسان ليس يخلو أن يكون متعلقاً من الغزل بسبب وضاربا فيه بسهم ، بالإضافة الى أن للشعر دواعي تحث البطيء منها الطمع والشوق والطرب والغضب ، والشاعر نفسه قد يجيد في النسيب ولا يجيد في الهجاء ، أو قد يجيد فيهما معا ويتعثر في الرثاء ، وهكذا (٢) ، فتحس أنه يعنى الانفعالات وما تنتجها من فنون أو يعنى الفنون نفسها وما ترجع اليه من

(١) طبقات لفرول الشعراء ٢٣ ط . المعارف (ذخائر العرب ٧)

(٢) الشعر والشعراء ١٥ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٤١ ط . الحلبي سنة ١٣٦٤

عواطف ، وهذا هو الأساس الذي اعتمد عليه أبو تمام في تأليف كتاب « الحماسة » . وقد بلوره ابن رشيق في القرن الخامس الهجري بقوله « وقالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرغبة والطرب والغضب ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع » (١) .

ويستمر الأمر كذلك حتى بعد أن يتجرد الأدباء - وليس الفلاسفة من أمثال ابن سينا والفارابي وابن رشد - لكتابي أرسطو بالترجمة والتلخيص ، فيلقانا من هؤلاء الأدباء حازم القرطاجني المتوفى في القرن السابع الهجري ، مشيراً الى الانفعالات وذلك في صدد تفريقه بين الشعر والخطابة على أساس أن هذه تعتمد الاقناع في حين أن الشعر يعتمد التخيل المرتبط عضوياً بالمحاكاة ، والمحاكاة هي التي تجعل النفس تنفعل للكلام المخيل نفسانياً غير فكري (٢) .

وحتى بعد أن تحول النقد الى بلاغة وتجمدت البلاغة في « مفتاح العلوم » وحاول القزويني بعثها ، نحن نصاب بخيبة أمل اذ نراه يقصر حديثه من الانفعالات بطريقة أكثر غموضاً مما سلف . والدليل على ذلك كلامه كله في « الانشاء » ومن قبيله التمنى والدعاء والشكاية ونحو ذلك الى جانب اظهار الرضى حتى تحت لفظ الأمر ، وابداء التبرم حتى مع اتاحة الفرصة للاختيار . هذا الكلام لا يتقدم شيئاً في تحديد العاطفة أو وصفها ، وإنما هو مجرد الماع الى ملابساتها ، ومن العبث أن نتابعه بعد ذلك لدى البلاغيين ، لكن يكفي أن نقول ان لفظ العاطفة لم يظهر في الأعمال النقدية الا على أيدي المحدثين ، حيث وزنها وقوموها وحاولوا أن يجعلوا لها مقاييس تساعد الناقد في الحكم على العمل الأدبي .

وفي ضوء الدراسات والتطبيقات المختلفة يقصد بهذه العاضة الانفعال emotion أو الاحساس sensation ، وكلاهما تابع من قطبي الحب والكراهية ليشرح في « الأشياء » قبل أن تجرى عليهما أحكام الإدراك والتقرير ، أو فنقل ان هذا أو ذاك يشكل « الحالات النفسية » التي تجرى في الشعور conscience كما يجري ماء النهر في مجراه ، ولا تنفل عن الحضور في الدهن ما كانت هناك حياة .

(١) العمدة في صنعة الشعر وتقدمه : ١ : ٧٧ ط . هندية سنة ١٩٢٥

(٢) من كتاب « منهاج الأدباء » فصله منشورة في كتاب « الى طه حسين » صفحة ١١١

. وحتى لانتورط في مباحث السيكلوجيين فاننا نسرع فنقول ان كل فن يترجع بين هذا الشعور في تمام مده وشفافيته وبينه وهو يتقلص منسجبا الى القرار ، وبعبارة اخرى يترجع بين الشعور وهامش الشعور subconsciousness لكنه يخاطب المتلقى ويحاوره بكل الحالات النفسية التي عانها الفنان ، وهذا هو سر سحره ومعنى تعبيره عن الحياة تعبيرا جميلا يشبه المطلق لانه يتعمق ويتسع الى لاحد ، ويخالف المطلق في الوقت نفسه لانه قد يحد حتى تجد فيه كل نفس مكانا تسكن اليه .

والانفعال أو الاحساس مع الشعور وهامش الشعور تؤدي بالضرورة - من طريق العمل الفني - الى خلق الدافع النزوعي حيث يجد المتلقى في نفسه ميلا له أو انصرافا عنه فتتم من هنا الدائرة، ويصبح كل هذا قوام العاطفة أو الحياة الوجدانية التي يبدعها الفن ، ويمكن اجتزاؤها بتسميتها العاطفة الفنية فقط .

لكن هذه العاطفة تظل احساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على اجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب . فهي ليست افكارا موضوعية ، وهي ليست تقريرا واضحا ، وانما هي غامضة ، ومحاولة كشفها من خلال المعاني والخيالات يميتهما تماما أو يمتص حيويتهما . ومن هنا يخطيء كل ناقد يمن له ان يقوم عاطفة من خلال صورة - حتى وان تكون استعارة أو كناية - لان من السهولة ان يبتكر الخيال أو يؤلف، لكن الصعوبة في ان يودع العاطفة .

ولأن العاطفة ذاتية والذات تحيا وجدانيا وراء عدسة المنطق حتى لتصبح الرؤيات رؤى أو صوى تهويم ، فقد اتسعت في الأدب حتى شملت ما يجري من مشاعر الأديب في وعيه وفي لا وعيه على حد سواء . وفي اللاوعي هذا تتلاقى الرؤبة بأساليب الاتصال الاجتماعي التي تضرب اسبابها في الماضي السحيق ؛ فتتعمد المشاعر الى حد يصعب استكناها فيه . وهنا يجنح النقاد المحدثون الى فرويد ويونج ورائك وغيرهم من علماء النفس ، على الرغم من أن هؤلاء ارتكبوا عدة مغالطات فكرية أقلها انغماسهم في بعض التأملات الغامضة ، فكان النقاد يخلون شيئا غامضا بشيء آخر غامض ، أو كأنهم لا يدركون ان الحالة الوجدانية التي نعيشها في اثناء قراءة العمل الأدبي - ولاسيما الشعر - قد تكون بواعثها التي اهاجت عاطفة الأديب متناهية في البساطة ولا تحتاج الى استفتاء السيكلوجيين .

ولقد أحس بعض النقاد الشعراء هذا فتركوا ما يختصم فيه وحوله السيكولوجيين واستبطنوا ذواتهم - على أساس أن البواش قد تتميز بعضها ولكن أغلبها يكون غير واضح - ثم قالوا أن الانفعال الأدبي بعامة والشعري بخاصة « ذاهل مترنح » يكاد لا يهم بالانفصاح عن نفسه حتى يتكسى ملامح بعضها موضوعي وبعضها الآخر راجع إلى المتلقى . وفي هذه الحال يكون على الناقد أن يبحث عن العاطفة الفنية في علاقات تفرضها الحياة التي تشيع في النص ، وأن أي عمل أدبي - مهما يكن حظه من الجودة أو الرداءة - يتبض بقلب ويتحرك بعصب ويبصر بعين !

ولعل صلاح عبد الصبور عندنا أراح نفسه عندما رفض أن يعول على العاطفة كمحك لانجاح قصيدة ، فجرى وراء هيوم Hulme الناقد الفيلسوف الإنجليزي عندما تهجم على الرومانسيين وقال قوله المشهورة « انى لأعرض على ولهم sloppiness ذلك الذى يفترض أن الشعر لا يكون شعرا مالم يكن أنينا » . وزاد الأمر إيضاحا عندما صرح في كتابه « حياتى فى الشعر » بأن القصيدة قد تخفق لقوة عواطف الشاعر واحتدامها - وسنرجع إلى ذلك مرة أخرى - وقد تخفق لعجز الشاعر عن أن ينسلخ عن ذاته مع أن هذا الانسلاخ طبيعى جدا فى عمليات الإبداع .

وقد ذاب أستاذة البيوت على أن يروج لنظريته « المعادل الموضوعى » حتى يرفض على قاعدة قوية تعريف الرومانسيين للشعر بأنه « العاطفة التى نسترجعها فى هدوء » فهو فى نظره تركيز قوامه التحام الوعى باللأوى ، وهذا التركيز يفترض أن يكون الشعر هروبا من الوجدان ، بل هروبا من الذات كلها . ويقضى ذلك أن يكون لثة خلق جديد يتحرك فى روح الكلمات وينهض فوق صروح العبارات ، وفيه تتحقق الموضوعية التى يتعامل فيها الناقد مع العاطفة الفنية التى لا ترتبط بميول الفنان ونزواته الخاصة .

إن المعادل الموضوعى على هذا النحو قد لا يرضى الانطباعيين ، لكنه على قسوته يرضى الباحثين عن جوهر العاطفة فى العمل الأدبي ، وهو إذ يفصلها عن العاطفة الشخصية فانما يحفظ لها حقها فى كل ماثره من انفعالات . ويمكن لهذه الانفعالات أن تكفى الطائفة المعتدلة من الانطباعيين التى ترضى أن تعيش فى حضور الأشياء الجميلة لمجرد أنها تجعلها تتصور أشياء أخرى فى مثل جمالها ، والمعقول هنا « غريزة لا تخطئ أزاء العبارات والكلمات المتكاملة » .

وإذا صح هذا وأكبر الظن أنه يصح فإن واجب النقد أن يصرفوا النظر عن شخصية الفنان فلا يقيسوا « صدق عمله » بميوله ولا يزنوا عاطفة أثره بميزان نفسه وأسلوب حياته ، فكثيرا ما كان أجمل نتائج الأديب أكثرها قلبا لمشاعره وأبعدها مماثلة لخججاته . وعبر عن هذا المعنى صلاح عبد الصبور عندما استعار من الصوفية شارتهم في وصول صاحب التمكين واتصاله بالكلى فردد مثلهم « وأما أنه اتصل بالكلية - عن كليته - بطل » أى بطل عن اتصاله بذاته ، وبعبارة أخرى انفصلت ذاته عن نفسها لتعنيها فإذا اللات « ذات منظورة وذات منظور إليها » .

ومعيار القيمة في هذه العاطفة - بهذا التفسير - هو صدقها ، أى قدرتها على أن تجعل العمل الفنى يشق طريقه وسط زحمة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوح برسالة . والصدق هنا ليس هو الصدق العلمى ولا الصدق الأخلاقى ، لكنه الصدق الذى ينبى على أن العمل الأدبى يخبر بشيء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى أثر من شأنه أن يؤدي الى النفور أو الشلوذ . أنه الصدق الفنى الذى ينبى من منطلق العمل الأدبى ، أو من موضوعيته بكل أبعادها وتفصيلاتها . ولعل ناقدنا القديم كان يعنيه عندما صرح بـ « أعلب الشعر أكذبه » يريد أن يقول أن الشاعر الصادق هو الذى يضحى بعواطفه الشخصية ويمحو ذاته بكل أخلاقياتها أمام من ينشد له .

وبذلك الصدق الفنى نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد أو في بعض المواقف مادام لا يبدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة .

وأما ما قد يصدر من حكم على هذه العاطفة الفنية بأنها سقيمة أو مريضة ، فتفسيره أن النقاد يحسون أو يتحدثون أن ما يشهده العمل الأدبى من مشاعر لا تفصح عن ذاتها ولا تشخص في خيال الأديب حياة تحول كل شيء في تجربته الى رؤية . وإذا كان هذا الخيال وسيلة ربط الروح بالمادة ، فتكون العاطفة حينئذ هى بديل المعاناة التى عاناها الفنان وأحالت مشاعره الى طاقة تفعل من أجل حضور يتمثل في النص أكثر غنى من الواقع وأقوى دلالة عليه .

ولربما كانت هذه الظاهرة الصق بالشعر ، لكنها قائمة بدرجات في كل الأجناس الأدبية ، حيث نرى المعاناة مرتبطة بالعاطفة دون اشتراط تناسب فيهما بين عمق المعاناة وقوة العاطفة . بل ربما يبلغ من احترام العاطفة أن تختنق داخل المعاناة الى حد العى أو الانسحاب الصامت

الذى لا يبين . ولعل هذا يوضح الراى الذى ألعنا اليه فيما ذكره صلاح عبد الصبور عن قضية احتدام العواطف كعامل من عوامل أخفاق الأديب فى التعبير .. ولقد دلت التجربة قعلا أن جيشان العاطفة الشخصية أو حتى تنوعها وثباتها - وهذا ثالث وضعه الكلاسيكيون للحكم على العاطفة الفنية لايقدم شيئا يكتب له البقاء طويلا .

وللتدليل على ذلك نعرض لما قدمه أدياؤنا أعقاب هزيمة يونيو ، فعادا نجد فيه ؟ هل أفصحت انفعالاتهم فيه عن نفسها فدلّت على أن رصد الواقع شيء وأن معاناة الكارثة شيء آخر ؟ لقد كان الألم عظيما وعارما ، ومع ذلك ترجم الأديباء معاناتهم الى معان لم ترد على أن لخصت تجربة النكسة تلخيصا شوه الانفعال بالقدر الذى اجترأ الواقع وطمسه .

حقيقة برز شعراء وارتفع بعضهم - كعمود درويش - الى مستوى الكارثة لكن أغلب الأديباء لم يتحرك بعد هزة الانفعال الى نقطة الحلوية بين نفسه المتأمل والكارثة فى تشكيلها الدامى ، فانصرف جهد الغالبية الى ترديد الشعارات وبث الحمية فى النفوس على طريقة مرتزقة الشعراء القدامى الذين كانوا يطلقون قبائلهم الى قبائل أخرى تجزل لهم العطاء .

أنا نكثر من الإشارة الى الشعر فى حديثنا عن العاطفة ، فهل يعنى هذا أنها الصق به من غيرها ؟ لا أحد يستطيع أن يقول إلا أنها الألسق فعلا ، لكن من الضرورى أن نقرر أنها موجودة مع ذلك فى سائر الأجناس الأدبية . واذا كانت تختلف من جنس الى جنس ، فهى كذلك تختلف من موضوع الى موضوع ، من حيث سيطرتها عليه السيطرة التى تجدد درجة غشيانها الواقع أو حلولها فيه . فبينما تكون فى القصيدة صافية خالصة من مظاهر الوعى وسائر سمات الوضوح الفكرى ، تبدو فى القصة مستندبة الى مادة الواقع وتنمو بمقدار نمو الأحداث المتعلقة به مفارقة اللات الى تخوم الإدراك . وهى قد تنمو بتعمق هذه الأحداث على مانرى فى الروايات العاطفية التى اقترنت بأسماء كبار العاطفين كجوته ولامارتين ، غير أنها تظل أقل دلالة على اللات منها الى الموضوع . وأما فى المسرحية فبيدا ظهورها على النحو الذى تظهر به فى القصة ، معتدلة وفى اتزان ، وقد لانحسار قط - لأن التركيز كله يقع على الفعل - لكنها عندما تعسل القوة الرئيسية فيها الى حيث ينبغى على العامل

الفصل أن يرجع بينها وبين القوة المضادة (١) تكون العاطفة في ذروتها شديدة التكثيف .

ان نظام التفكير في نقد العاطفة يعتمد على تشریح الأسلوب التصويرى - وسنعود له مرة أخرى - لكن هذا النقد يجب أن يتسع ليشمل الأفكار التى تزاحم العاطفة أو تمتزج بها . وبمقدار ما تتواءم هذه الأفكار - التى تكون خلقية أو عقيدية - مع العاطفة الفنية يحدث التكامل الذى يعين على إبراز الصدق الفنى الذى عرضنا له . والواضح أن اطلاق العاطفة من أى قيد فكرى ، يفسح المجال أمام الأديب لى يحلق ويرتاد الأفاق التى تتلاشى فيها حدود الممكن والمحال وتحيا عناصر النفس بوحدة لا تمايز فيها ولا تناقض . وإذا كان هذا الحكم - وهو ليس نهائيا عند كل النقاد - يؤدي الى اثاره مشكلة « الفن للفن » وفى مقابلها مشكلة « الفن للمجتمع » فليس يؤدي الى الزام الأديب بأى شيء سوى متطلبات الأدب التى يحتاج الحكم عليها الى استخدام المعايير الفنية فقط .

حتما يبدو الأديب دائما فى شقاق مع مجتمعه ، لكنه يبدو فى نفس الوقت عاملا على أن يقول لهم شيئا ما ، بغض النظر من كون هذا الشيء تعليميا أو أخلاقيا ، فحسبه انه صدق لدافعه النزوى . وهو قد يهتم بالتناوش ، وقد يتعمده ، إلا أنه عندما يخلو الى مشاعره يقول ما يريد أن يقول بعيدا عن ذلك التناوش وتعمده ، حتى وان جاوز بقوله العلاقات الإيجابية بين الحقيقة والوهم وزواج بين الأسطورة والواقع .

٢ - الخيال

فيما مضى من حديث عن العاطفة اشرنا الى الخيال لمحا ، وكانت اشارتنا تدل على أنه وسيلة إبراز العاطفة . لكن اخذه بهذه البساطة وفى هذه الحدود لا يعنى أننا فهمنا حقيقته ، بل ربما اثارته علاقته بالعاطفة أخطر قضية فى النقد وذلك اذا تسائل سائل : ما الذى يدل

(١) علمه تسمى « الحكمة » فى عرف الكلاسيكيين ، والحكمة المثالية عند الأولين - كما يقول صوبيل سلدن - كانت تصبح نالونا متحاربا حيث ترى رجلا يرغب فى امرأة ، ومالسا له بل المرأة نفسها ، وعندما تتمثل هذه المرأة - كعامل فاصل بينهما - تكون العاطفة فى قمة تركيزها .

على أن موضع العاطفة في العمل الأدبي هو الخيال؟ لماذا لا يكون المعنى أو الكلمات في ترتيبها وعلاقات بعضها ببعض كأصوات؟ لسا نرى في القصائد الجمالية أن مايشد المتلقى هو إيقاعات النظم وقوافيه ، وفي الخطبة الأسجاع والمزاوجات والتكوين الصوتي؟

أسئلة وجيبة ، وحاسمة في الوقت نفسه ، لكن الدارسين المحدثين ابتداء من الدكتور ريتشاردز - وقد نقلوا عن كوليريدج بصفة خاصة - يرفضون أن يعتبروا هذا التحقم شاهدا على وجود العاطفة خارج نطاق الخيال ، وبينوا أن أية معالجة للطريقة التي يعمل بها هذا العنصر تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح في العمل الأدبي بعيدا عن الألفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته والدليل على ذلك ترجمة الشعر الى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد الكثير بهذه الترجمة فإنه يظل يحتضن أكبر قدر من العاطفة بينما تضيع إيقاعات كلماته وقوافيها وبعض دلالات معانيها .

وعلى الرغم من أن ريتشاردز يجمع مذهبه النقدي على أن النتائج الجيدة يترك في نفس المتلقى أثرا طيبا نتيجة حالة التوازن التي يشعر بها بعد استمتاعه الحقيقي بالعمل الأدبي - فيفارق من هنا نقاد الأدب الذين يتعاملون مع أدوات هذا الفن ويلتقى بالسيكولوجيين الذين يرصدون آثار الصراع الذي يقع بين الدوافع والانفعالات - فإنه يحرص في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » على أن يخصص له فصلا كاملا منه ، ويقسمه الى ستة أنواع يراها تدور في المناقشات النقدية كثيرا .

ولسا بحاجة حتى الآن الى هذه الأنواع من الخيال ، لكنه يلفتنا الى أن أحدها « هو توليد صور واضحة » فينقلنا الى وراء الآف السنين حيث نلتقى بأرسطو وهو يستخدم كلمة phantasia في معرض حديثه عن المحاكاة . ولقد أبان أن هذه الكلمة تطلق على نوعين من التصور : الأول جمع الانطباعات والمحسات التي تحتزنها العقول وتظل كامنة في المخيلة ، والثاني تنسيق تلك الانطباعات والمحسات وبناءها من جديد على نحو يشبه ما هو كائن في الحياة .

وهكذا وجدت أولى المحاولات لرض الخيال كعقيل للواقع ، ولسا نظن أن أرسطو صورده باعتباره ناقلا للتجربة من طور المعاناة الى طور التجسيد ، لكنه كان أقرب الى جون رسكن John Ruskin عندما صرح بأن الخيال ملكة فامضة يصعب تعريفها وان تكن تعرف بأثارها التي تحتضن العاطفة . فصح من هنا أن يوصف الخيال بأنه منفعل ، وتحدد

مهمته بأنه يتلقت ماتفرق من مشاعر وأفكار ليخلقها خلقا جديدا بعد
اذ وجدت طويلا او قصيرا في قلب الوجود القديم . ويقال من هنا ان
الشاعر الكبير هو الذى لا يكاد ينقمل حتى يمدده خياله بفيض الصور
التي تجمله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها !

على ان هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال ، وقد تكون
من اعقدها . واما ابسطها فهي الاستعارة التي اساسها التشبيبه -
وقوامها جمع اطراف الأشياء الى بعضها بعض في تركيب مغاير لأصولها
- وكذلك الرمز الذى يوحد بين العالمين الخارجى والداخلى في علاقة
حدسية قوامها اشارات منظورة لأشياء غير منظورة . واما اعقدها
فما يختلط بالوهم fancy والأساطير myths حيث يخترق
الذهن حدود المعقول الى عمليات خلق استاطيقى ليس الغرض منها
جعل الادراك الانسانى ممكنا فحسب ، وانما كذلك اعطاء التجارب
الانسانية ابعادا تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك في
الشيء الكثير ، وتستمد في مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من
السهل جدا أن يتلاقى الانسان مع الانسان على تخوم أصبح لا وجود
لها في هذا العالم على الاطلاق .

أما الوهم فيوضع جنبا الى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال
الابتكارى creative imugination الذى يجمع عادة بين عناصر
ليس بينها رابطة وان تكن في حدود المعقول - بعكس الوهم الذى يتخطى
المعقول - والى قريب من هذا ذهب كوليريدج في تعريفه له على أساس
أنه القوة التركيبية السحرية التى تكشف عن ذاتها فى ايجاد التوازن بين
الصفات المتعارضة . وقد اهتم ريتشاردز بتحديدات ذلك الشاعر
الانجليزى ، لكنه لم يقبلها على علاقتها لأنها من ناحية تطرق ميدان
الفلسفة المثالية ، ومن ناحية اخرى تدعى القدرة على تعديل ترابطات
الأنكز بخلق فكرة واحدة جديدة . فقد يوفق الخيال بين الاحساس
بالجدة - وهذا شرط من شروط الخيال الابتكارى - وبين الرؤية
المباشرة والموضوعات القديمة ، لكن دوره يتوقف عند خلق حالة عادية
من الانفعال ودرجة عالية من النظام .

وبمقدار ما تعرض كوليريدج من نقد في نظريته عن الخيال هوجم
ريتشاردز ، لانه حاد بالخيال عن استاطيقياته الى علم النفس ، وربطه
بالدوافع الشخصية . فبينما يستطيع الشاعر أن يشيع تلك الدوافع
بنظام مجاله الخيال - لأنه يتمتع بقسط موفور من القدرة على تنظيم
تجاربه - فان الشخص العادى يبند بعضها ويكبت أكثرها . نعم أن

الشاعر كما يقول ريتشاردز يختار من هذه الدوافع ما يشاء ، الا ان مقدار ما يكتب قليل بالقياس الى ما يكتبه غيره .

ومن ناحية اخرى يترك ريتشاردز انواع الخيالات بالنسبة الى دورها الذي تؤديه في بناء العمل الادبي ويتحدث عن الدور الذي تلعبه في « احالة فوضى الدوافع المنفصلة الى استجابة واحدة منظمة » مقرأ في الوقت نفسه ان تركيبات الخيال من شأنها ان تولد آثارا تشبه الآثار التي تصاحب الأزمات المفاجئة في كل تجربة، ولهذا يسهل تحليلها على ما نرى في التراجميات ويظهر بوضوح التوازن بين الصفات المتعارضة ، فالشفقة أو الاقدام والخوف أو الاحجام لا يتم التوفيق بينهما على احسن وجه الا في التراجميات ، وكم من الدوافع الأخرى التي لا تقل تعارضا عنهما يوفق بينهما في هذا الجنس الأدبي المقدم « ولا تخرج فكرة التطهير التي أشرنا اليها عن أن تكون اتحادا لهذه الدوافع المتناقضة في هيئة استجابة موحدة .

وعلى هذا النحو يدور ريتشاردز حول « التوازن بين الدوافع المضادة التي هي أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى » فلانحس بأكثر من أننا امام عالم من علماء النفس الأذكياء ، وتظل حقيقة الخيال في حاجة الى جهد جهيد من اجل الكشف عنها . وهنا نطالعنا كل المحاولات التي بدلها النقد في تقسيم الخيال - بحسب دوره الذي يؤديه في البناء الفني - الى تقسيمات شتى أظهرها الخيال التركيبي *associative imagination* الخيال التفسيري *interpretative imagination* والتفريق بينهما لا يؤدي الى كبير غناء ، لكنهما يقفان وراء الخيال الابتكاري ويرتبطان مثله بالعناصر التي تشكل صورا مرتبطة بالواقع ويعتمدان على ذلك التنسيق الاستطائقي الذي يجمع المتناقضات ويشيع الانسجام بينها .

حتى الصور الطبيعية التي تنقل الى النص الأدبي ، فانها تدخل تحت نوع من هذين الخياليين ، بشرط أن يكون نقلها متناغما مع الحال العاطفية القائمة ويفسرها أو يخضع عليها ثوبا ذا ألوان تطلق روح الانسان الى النشاط الحي .

لقد حاول ارشبيلد مكليش *Archibald Macleish* في كتابه « الشعر والتجربة » أن يفسر ذلك الخيال في نمط يصور الفقد والغياب وذلك في قصيدة يرثي بها أحد الشعراء حبيبته الراحلة . فقال ان الشاعر اعتمد صورا تقبلها العين بكل سهولة ، وعلى الرغم من أنها

صيفت في جمل تقريرية فقد استطاعت أن تحرك ثلاثة أحاسيس أو
أربعة ، والأبيات هي :

لقد توقف حفيف ثوبها الحريري
ونما الغبار على المر المرمرى
غرقتها الفارغة باردة هادئة
والأوراق المتساقطة تراكمت على الأبواب
آه . . كيف أستطيع أن أهدى قلبى الموجد
وأنا أحن الى تلك الجميلة !

وقرب من هذا بحيث نستدل على طبيعة العلاقة القائمة بين
الطبيعة وال عاطفة ما أنشده أحمد شوقي لأحد سلاطين الترك بعد أن
راى « سوء حال » الجسر الذى يصل بين ضفتى البوسور :

أسير المؤمنين رايت جيرا
أمر على السراط ولا عليه
له خشب يجوع السوس فيه
وتمضى الفار لا تأوى اليه
ولا يتكلف المنشار فيه
سوى مر الفطيم بساعديه
ويبلى نصل من يمشى عليه
وقبل النمل يرمى اخصيه

أهى لباقة ، أم هي عين الشاعر البصرة ، أما احسابه الذى للم
عناصر المنظر ومشاعره في تشكيل يثير الخيال الحسى حتى ان المرء ليكاد
يسمع ويشم ويحس ويرى ؟ ان الروابط قريبة المتناول قرب العناصر
المؤلفة للصورة ، لكنها طريفة ، وطرافتها مع ذلك لاتمنى جذبها لأن الجدة
للخيال الابتكارى وحده ، وهذا الخيال جامع الى حد ان كثيرا من الأدباء
لايستطيعون ترويضه .

وأما الوهم فالقضية فيه هيئة ، ولطه الخيال الذى يجمع به
علماء النفس بين الفنانين والمجانين . لأنه جرىء على المنطق متهم عليه ،
وهو يتخطاه غير عابء به ولا ملتفت اليه . والا فماذا تقول في بطل
قصة طويل القامة حتى لينطح برأسه السماء ، واذا جاع مد يده فالتقط

حيتان المحيط وشواها على صفحة الشمس والتمهما - وبالمناسبة ماء المحيط لا يرتفع الى أكثر من عقبيه - وهو يفكر ويتفلسف ، ويحمل بين أصابعه سفينة ضخمة بركابها ليتمكن من فحص هذه « الحشرة » الفريبة ؟

هذا البطل المارد هو « ميكروميجاس » فولتير الذى قفز من أحد الكواكب البعيدة الى الأرض بعد رحلة خائبة في الفضاء ، وبعد أن لقن البشر الدروس الناقمة تركهم الى لا عودة . ومثله مثل « عوج بن عنق » المارد الخرافى الذى ظهر في قصصنا الشعبى ملكا على « باشان » من أيام نوح حيث وصل ماء الفيضان الى وسطه ، فلم يفرق وعاش الى أيام موسى وتحدهاه وحمل جبلا من جبال فلسطين ليلقيه على جيشه من بنى اسرائيل ، لكنه صرع بعضا النبى السحرية .

ومن المؤكد أن فولتير كان عالة على قاصنا الشعبى ، لكن الاثنىن بماصدرتا عنه من أفعال وبما وصفا به من صفات خلقية لا يعتبران مجنونين - مع أنهما يحطمان حدود المعقول - لأنهما تحكما في خيالهما الجامح بحيث سيطرا على الموضوع سيطرة ثم نم عليها تنسيقهما الحارق للعادة . وعلى النحو نفسه كانت تصورات جوناثان سويفت في روايته العجيبة « جاليفر » وتصورات ويلز في قصصه الذى يتمتع بقط كبير من التوهم والتهويل فيتحقق فيه أقصى درجات الخيال . وعلى الرغم من أن هذا المنحى الفنى قريب جدا من صنيع المجنون الذى يتفوق على أى مناسبا بالجمع بين الأفكار الفريبة ، فانه يفترق عنه بالترابط الخلاق من حيث أن المجنون يفتت لبيدد والفنان يجمع ليكون .

وفى قصصنا الشعبى من الوهم - على ما ترى فى مسيرة سيف ابن ذى يزن - ما يشبه على نحو من الانحاء ما تمتاز به اساطير اليونان والرومان من جموح وتهويل ، وآلاف من منطلق يقبل من هوميروس الشاعر أن يحكى عن نبتون اله البحر وأغصاب أوديسيوس له بعد أن سئل المين الوحيدة لولدة السيكلوبس ، ثم ينزل الى عالم بلوتو ليقابل ليتوس الجبار وقد انبطح على الأرض فى مساحة تسعة أفدنة وعلى كل جنب من جنبه افعوان ينهش ما يتقوت به من كبده الدمى ؟ انه منطلق الفن الذى ينشئ مما ليس معقولا علاقات معقولة نرضاها ما كانت تدخل الى نسج التجربة المعنى الانسانى .

اننا نعود الى الاساطير ثانية ، لا لنقرر أن الوهم هو طابعها الأول - فان الخيال الابتكارى يضرب معه فى طريق واحدة - ولكن لنقرر انها

اتضحت في أشكال تستطيع ان توحد بين المعاني الكلية والجانب المادى الخاص ، وبين الرموز الشائنة والتشخيصات السوية ، وبين الذكريات المنسية او المكبوتة - حيث يتدخل هنا اللاوعى واللاوعى الجماعى - وبين اكثر الاشياء اتصالا بنا واقربها تحديدا الى عقولنا ، ثم بين النماذج الخرافية بترباطاتهم الغائمة والاشخاص الاسوياء بتدبيراتهم الحاسمة .

وحقا يتفاوت الأدباء في استغلال هذا المنصر بكل ما فيه من تهويل وانطلاق وتهويم ، الا أنهم يحسون بجذواه في الأعمال الأدبية الكبيرة ، ولا يفت في عضدهم قط تحديق من يقول : عبثا يرقى شيكسبير الى سوفوكليس ويسمو كازانتزاكيس الى هوميروس ويقترب توفيق الحكيم من أوفيد ! فانه مع التسليم بضيق عطن المتأخرين في مجال الاختراع القائم على الوهم - وذلك لتمكن المنطق المادى منا - يمكن أن نشعر بجلاء أنهم قادرون على استحياء الاساطير بالقدر الذى يشجع حاجتهم الى التعبير .

والملاحظ بصفة عامة أن أدباءنا اليوم لا يعتمدون الوهم الا في مجال الاسطورة فقط ، وهنا يبرز الشعراء بصفة خاصة ، باستثناءات محدودة برز منها طه حسين في « احلام شهرزاد » ومن بعده فاروق خورشيد في « مغامرات سيف بن ذى يزن » من حيث اعتمادهما على موروث فولكلورى قديما من خلاله تجارب عصية في عناصر هي في جملتها لا تخضع لمنطق أرسطو المعروف .

والملاحظ أيضا أن هذا الاعتماد لم يكن له جذور ثابتة في ماضينا الأدبى ، لأن الأقدمين لم يعرضوا له بالدرجة التى ترفع عنهم تهمة من اتهمهم بانهم لايقدرون بطبيعتهم على الابتكار ، وأن الأدب العربى في جملته خلو من الأعمال الضخمة التى يمكن أن تقارن بأساطير الفرس أو ملاحم الاطريق ، وخلو أيضا من الصور المركبة التى تولفها عقلية لامندوحة من اطلاق صفة « بناءة » عليها .

وبجرنا هذا الى الحديث عن الخيال عند العرب جملة لا تفصيلا ؛ وأول ما يبدو هنا هو امتلاء شعرهم وحده بالاستعارات والكنائيات ، والا فالتشبيه يرسم ويوطد بالكلمات - التى تجعله محسوسا جليا - جميع الأساسيس . ومع ذلك فالنقاد القدامى لم يعنوا بالخيال كحقيقة أدبية الضالية التى تتفق وقيمتها الكبيرة ، بل راح بعضهم - على رأسهم قدامة بن جعفر - يهونون من قيمة الابداع القائم على الخيال وجملوا للشعر أقساما لها مقاييس يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة .

ويطبيعة الحال لم يجد هذا الاتجاه شيئاً ، ولم يستو الاحساين بالجمال وان تكن قواعد الشعر جمعت تحت مايسمى « عمود الشعر » . وانضح تماما ان الظاهرة الأدبية التي اهل اصحابها الخيال واعتدوا بالعقل قد ارتبطت بالصنعة ، فكان لابد لطائفة من النقاد ان تؤصل فكرة « المطبوع والتكلف » التي اسفرت عن نفسها اول ما اسفرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة (1) وطبقت بنجاح في كتاب « الموازنة » للأمدى . لكن الخيال في اطار الاستمارة كان قد توسع في مناقشته ، وأعيد تقويم صور الحداثين في معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

ولسنا نستبعد أن يكون النقاد قد استعانوا بأراء أرسطو حتى قبل ان وضعت الترجمة الأولى لكتاب الخطابة على يد حنين بن اسحاق ، وظهر اثر ذلك في « كتاب البديع » الذي ألفه ابن المعتز عام ٢٧٤/٨٧٧ وفيه يتحدث من الاستمارة بالطريقة نفسها التي تحدث عنها أرسطو ، ويتطابق تعريفهما لها . فهي عند أرسطو - على ماورد في كتاب الخطابة - نقل اسم شيء الى غيره ، وهي عند ابن المعتز استمارة الكلمة بشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها . وفيما بعد زاد الأمدى - لتحقيق الجودة فيها - شرط أن تكون « لا تقة بما استهيرت له وغير منافرة لعناه » (٢) ولهذا قبل قول أبي تمام :

لاستقنى ماء الملام فاني

صب قد استعلبت ماء بكائي

(١) الغريب أن ابن شهيد عندما خلق بلكره وكتب « رسالة التوايح والزوايح » عن وهم مركب متناسك الأطراف وطريف ، وأعقبه أبو العلاء المرعي وكتب « رسالة الفيران » متخيلا البعث والموتف والجنة والنار - وكانت قصة الاسراء والمراج قد أضحت رائعا شبيها - لم يتعد أحد من النقاد لتحليل المصطلحين المذكورين ، وظل الاهتمام محصورا لمو دائرة الشعر بطوائفه البلاغية ، الا من مناقشات سطحية لا تقوم الخيال تقويما مسلحا .

(٢) نعرض من كتب البلاغة في هذا الموضوع لليس فيها كبير غناء ، الا ما سانه حنرم القرطاجنى في كتابه « منهاج البلقاء » من آراء لأرسطو انتفع بها في تطبيقاته الصورية . وقد بدأ يفرق بين الشعر والخطابة على اساس أن الشعر يعتمد على التخيل في حين تعتمد الخطابة على الاتناع ، لم حدد التخيل ، ولعل احواله وأوضاعه ومواقفه من النفس وجزر الطرق لاحداث اثره المشهود ، رابطا اياه بالمحاكاة التي لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها .

على الرغم من أن خصوم الشاعر تساءلوا ماذا يعنى بماء اللام وقد قال الأولون « كلام كثير الماء » و « ماء الصباية وماء الهوى » أى الدمع . ولقد قرر أن « ماء الهوى » الذى اشير اليه غير « ماء اللام » لأن الماء الأول حقيقة وماء اللام استمارة تناسب ما استمرت له .

على أن « الموازنات » كلها شهدت على رغبة النقاد فى اثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين فى درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنوا بمناقشة « الجزئيات » بالقدر الذى يوضح رأيهم فى كون الشاعر حسيرو الخيال راكدا يطفى عليه العقل أو واسع الخيال متحركا يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة . وعندما التفتوا الى التصوفة تكلموا عن الغموض والاحالة وطغيان الذهنية على نتاجهم ، ولم يفتنوا الى تجلياتهم واستعاضتهم بعالم نفسي غيبي عن العالم المادى الذى يتحكم فيه الوعى أو الإدراك المعقول ، كذلك لم يفتنوا الى قيمة « كليله ودمنة » و « حى بن يقظان » فى ميل صاحبيهما الى التصوير الرمزي التكاملى .

وعلى هذا النحو تتجمد وجهات النظر فى الخيال وتجذب تطبيقاته مدى قرون عدة ، وفى الوقت الذى كان فيه الغرب يفلسف الخيال ويناقشه على المستويين الجمالى والنفسى ، ويتمقق الى ما سماه بالاشراق الداخلى فى الصورة - وقد تحقق ذلك فى جانب من نتاجنا المعاصر - ظل حديث أسلافنا منحصر فى المجاز والتشبيه والاستمارة على الرغم من أنهم كانوا يسلمون دائما بأن هنه ليست غاية فى ذاتها ولكنها غاية لعمان تمثلها ، ويفسد هذه الغاية آفة الجموح التى تكاد تفصلها عن الانفعال وتغرب بها فى عوالم الغموض .

ولقد ظل هذا الفهم قائما حتى بعد أن اتصل أوائل مثقفينا المحدثين بالنظريات الاستطيقية الأوربية ، وعرفوا وجهات نظر كانط وشيلنج ورسكن وكولبريدج ووردزوث وادجار ألان بو ومن بعدهم بالزاك وفلوبير وماتيوآرنولد وهنرى جيمس ودوستوفسكى وتولستوى - ولايزال بيننا الى اليوم من يؤثر الخيال المقيد بالأشياء ينطلق منها ويبقى فى حدودها وفى النهاية نحسه وكأنه امادها الى ذاتها ، واذ يتقرر - عندهم - أن عين ذلك الخيال بصرية فليس يمنع من ان تكون لهذه العين حدقة داخلية تساعد على اذابة المراتيات وبعثها من جديد .

وإذا كان من بينهم من جرؤ فنقاش التجارب الأدبية المعاصرة فى نتاج الرمزيين والسرياليين فلكى يعلن أن النتاج الكلاسيكى كان فى جملة أمير واجود لوضوح خيالاته ، وفالمه أنه لم يهيا لهذا النتاج أن

يناقش في حدود إيماده الداخلية التي ترسم عليها دلالات النفس وأوهامها .

ولعل العقلاء كان من أبرز نقاد هذا القرن عنابة بالخيال (١) - وإن يكن بدا كارها لمنهبي الرمزية والسيرالية - وأشار إلى جدوى الأساطير في الأدب وقومها ، في حين وقفت في الجانب الآخر طائفة من الجامعيين - على رأسهم أحمد أمين - يستعينون بأراء كانط ورسكين وكوليريدج في التعريف بالخيال وذلك في أثناء عرضهم لعناصر الأدب الأربعة ، وعقد أحمد الشايب في كتابه « أصول النقد الأدبي » فضلا طويلا عن الخيال ووجهيه الموضوعي والشكلي والقوة الخيالية - بتحديد رسكين - ليقول أنه ربما كان « أنفع المواهب النفسية في الأدب » وأعقبه شوقي ضيف بتلخيص عن الخيال الجيد فقال أنه الذي « يجمع بين طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ، ويربط بين اشتاتها ربطا محكما لا ينكره الحس ولا العقل » (٢) .

وليس ثمة تعليق على هذا التحديد ، إلا أن صورة « الخيال » لم تبرح قائمة ، وهي تبدو دائما مبتورة في كثير من جوانبها ، ولعل إيليا الحارثي هو من بين دارسينا المحدثين الوحيد الذي حاول اكملها وتحديد ملامحها ، ففي مقالات متتابعة نشرت في « مجلة الآداب » البيروتية سنتي ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ عرض لشعر نزار قباني بين الوصفية والدهنية وللعقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز وللخيال والرؤية والشعرية ، ومن خلال عرضه نحس إلى أي مدى وفق الباحث في أن يقضى بكل شيء عن الخيال . وليس يعيب إفضاءه هذا إلا حصره في الأعمال الشعرية ، لكن كم مثله عندنا له دقة النظر وحسن التقصي والقدرة على التطبيق (السليم) ؟

وبعد ، فلعل قائلًا يقول : إذا كن قد نشط للخيال لأقلب الدارسين فوق بضعهم ولم يوفق آخرون فإلى أي حد يعتمد النقد المحدثون ؟ والإجابة إلى حد بعيد بشرط أن يكشف عن اللامرئي ، فالإنسان يرى ما يرى لكنه في الوقت نفسه قادر على أن يرى ما ليس هناك وأن يراه

(١) هذا بطبيعة الحال لا ينبغي أن لصديقه المازني رأيا في الخيال ضمنه كتابه « حصاد الهشيم » وغلامته أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديدا وإن تكن صفة هذا الرأي متوسطة بقصر الخيال على التأليف فقط .
(٢) أحمد الشايب في أصول النقد الأدبي ٢٢٠ ط . النهضة المصرية ١٩٤٢ .
وشوقي ضيف في النقد الأدبي ١٧٥ ط . المعارف ١٩٦٦ .

بدقة أيضا . فاذا كان هذا الانسان فنا ، فهو يستطيع ان يسيطر على ابعاد رؤيته ويحددها ويبرزها ، وهذا ما عناه النقاد القدامى عندما قالوا « ان الفنان الكبير يوسمه ان يتخيل » .

ويوسمنا نحن ان نضيف « وان يدل بتخيلاته على توتر معين بين الظاهر والباطن بحيث لا تكون كل صورة مجرد نصب لفكرة مادية فحسب ولكن ايضا يورات اشعاع لكل مشاعر الأديب » . ومعنى ذلك ان اعمال الذهن في العمل الأدبي - حتى في الاستعارة والمجاز - بلا خيال أشبه بالرقص دون اعمال القدمين ، كلاهما يغدو بلا فن أى يدون طريقة ، والطريقة هي الخيال .

٣ - المعنى

ماذا يعنى النقاد بهذا المنصر ؟

اختلفوا جميعا ، فالذين جعلوا الفن في خدمة بعض قطاعات الحياة ارادوا به الإدراك الأخلاقي - من حيث انه قيمة تعليمية - والذين جعلوه وسيلة لعبادة الجمال وهم أصحاب مدرسة اللذة في الغرب ارادوا به الشكل نفسه ، فان كان قصيدة فهو دلالات الألفاظ والصور التي تنتزع الإعجاب وتشبع الغرائز . والذين توسطوا سموه المنصر العقلي مرة ، والفكرة مرة ثانية ، والحقيقة مرة ثالثة يريدون الصواب الذى يعد أساسيا في جميع الآثار الفنية القيمة .

الأولون هم سيليلو الاغريق واللاتين ، وكان هؤلاء يهتمون في الدرجة الأولى بالبويطيقا وتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن (١) ، وقد تحول بعض اتباع هذه المدرسة في المصور الوسطى الى طائفة تقف همها على التفسير الأخلاقي والباطنى للفن ، وارتكزوا خلال عصر النهضة - لاسيما في انجلترا - على ايجاد « التبرير الخلقى للأدب الخيالى » وروجوا للغات الوعظ والارشاد ، وبعضهم وجه جهده الى تلقين العمال - فقد صاروا اشتراكيين على نحو من الأنحاء - مبادئ الدين ليتمكنوا به من استخلاص حقوقهم . وهكذا وجد في تاريخ الفن ما يعرف بـ « الفن للأخلاق » و « الفن للمجتمع » والفن الهادف ومنه الأدب ذو الرسائل .

(١) كان راي موراس (٦٥ - ٨ ق٠م) له وظيفة الشعر اشارة اللثة وشرح عبر الحياة ، هكذا مما وبدون فصل بين طرفي الاشاع والالادة .

والآخرون. سدنة اللذة ، وكان ظهورهم رد فعل للمدرسة أو المدارس الأولى ، وقد جردوا الفن من كل مقومات الحياة - روحية كانت أو مادية - إلا أن تكون المتعة بلا أية غاية سواها . وإذا كانوا قد اطلقوا على أنفسهم اسما آخر هو أصحاب « المدرسة التعبيرية » فلكي يقولوا بإيجاز أنه لا مضمون للفن ، لأن التعبير ليس اتصالا بشيء بقدر ما هو اتصال بأنفسنا ، حيث نتحرك للذة نتيجة تخيل قادر على أن يجعلنا ندرك بوساطته الاحساس ، ومن ثم لاداعي لمناقشة موضوعه من حيث أنه صحيح نافع وصادق أو فاسد ضارب وكاذب . ان الأدب ليس الا قالبا ومعنى ، والقالب هو جسم المعنى يبلغ به حد إثارة الحواس لالتماس اللذة ، وهذا هو المطلوب ولا شيء سواه ، أى إثارة الانفعال بالمتعة فقط . وتلك مثالية لا أبعد منها عن الواقع سوى « التأثيرية » التي يبدو من تاريخها أنها نشأت في أحضانها وان راحت تمجد الاحساس على أساس أن العمل الفني هو كل ما يستثيرنا وينبه حواسنا وجهازنا العصبى . ولقد روج لها في نقده جويل سبينجارن وكأنه لاحظ أن التجربة الجمالية لا تقتصر على الإبداع فحسب ولكنها تمتد أيضا الى التذوق والتعاطف - فقرر في كتابه « النقد الخلاق » الذى أشرنا اليه أن القراءة هى وسيلة أحداث اللذة ، واللذة هى حكم للأدب وليس « فى الامكان اصدار حكم أفضل من الاحساس باللذة » . ولقد نبه لويس عوض الى خطورة هذا النقد فقال انه « يفتق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها وعلى ضوء مقومات العصر الذى انشئت فيه ، وكانما العمبل الفني يولد فى فراغ تام بل يولد من لا شيء غير احساسات اللحظة التى يعيش فيها الفنان » (١)

وأما الذين توسطوا فقد توزعوا بين شتى اتجاهات بداية بعضها ترجع الى واحدة من تلك المدارس الثلاث أو تعتمد على مقولات لأقطاب نقادها ، فأخذوا من كتاب « دراسات فى تاريخ النهضة » لـ لوولتر باتر قوله ان على الناقد الا يعول على التعريفات مادام قادرا على الانفعال فى حضور الأشياء الجميلة ، وأخذوا من ادجار سالتنس قوله انه لا شيء أكثر أهمية فى الأدب من الأسلوب والأسلوب المجدود والأسلوب المعاد تجويده ، وأخذوا من أوسكار وايلد قوله ان الفنان هو خالق الأشياء الجميلة ، ومن لويس جيتس فكرته عن الناقد المتذوق الذى يعرف كل شيء عن العصر والمذابغ النفسية للعمل الأدبى . . أخذوا من هـولاء ما أخذوا ، وأضافوا ما اضافوا لتتكون مذاهب تعنى بعنصر المعنى على نحو خاص .

(١) الاشتراكية والأدب ١٣ ط - الاداب ببيروت سنة ١٩٦٣ .

وأبرز هذه المذاهب « الإنسانية الجديدة » New Humanism ، التي شن أصحابها هجوماً على جميع النقاد ابتداءً من عام ١٩١٠ ، وبإدلالهم النقاد هجوماً بهجوم . ولقد تقدم إيرفينج باييت (١٨٦٥ - ١٩٣٣) وبول المر مور (١٨٦٤ - ١٩٣٧) الصنفون متحاملين على الرومانسية والفردية والديموقراطية ، ونص باييت على أن قانون القياس والمستويات هو مركز كل الحركات الإنسانية التي تؤمن بوجود عرف عالمي وبالحاجة إلى النظام والالتزان في القول والفعل ، ولذلك فإن الجانب العاطفي للطبيعة الذي مجده جان جاك روسو - وهو فوضى - يخل بالالتزان ، ومن ثم لابد لكل أدب من العودة إلى القيم الوضعية ، والتمسك بالدوق وبشمار الجمال في الثقافة الهلينية .

وأما مور فقد صرح بأن المسؤولية هي العبء الذي يلقي على عاتق الإنسان ، ولذلك ينبغي أن يلام المجتمع الذي يعمل بقوانينه الشريرة على إضعاف مسؤولية كل إنسان حيال خالقه .

ويجمع هذه الأقوال ومثلها كثير نحس على الفور أن المعنى الذي قصده هو تقديم أكبر قدر من الصور لفضل الأحجام ، وبعبارة أوضح ، وأن تكن أكثر إيلاهما تمجيد « القمع الداخلي » حيث تدور الأفكار في أي عمل أدبي على بيان مساوئ العلم وطفئانه على قيم الخير والحق والجمال .

لكن هذا الجمع الذي لا يقدر عليه إلا مفكرون من طراز رفيع - والانسانيون في جملتهم مثقفون ثقافات عالية - لا يقدم في المعنى أكثر مما قدمه السابقون ، ويبقى الميدان خالياً لمن يريد فيه أن يصلح ويجول ويرمي بسهمه . فيقصده اليوت شيئاً يخالفه فيه أندريه بريتون ، ويقرر لورانس غير ما يقرره بروست ، ويصدر سارتر عن غير ما يصدر عنه الآن روب جرييه . وهكذا وهكذا ، حتى نصيغ من المسير أن نحدد بدقة مفهوم المعنى عند هذا وذاك ، أو نرسم صورته في طريقة ادراك العالم المحيط بهذه الطائفة وتلك .

ولقد يبدو من الضروري في هذه الحال أن نقول إن التحديد مادام يبدو متعلماً على هذا المستوى فلا أقل من حصر ملامساته ، لأن كل وجهة نظر - كما هو معروف - تستقطب أفكاراً تظل تدور أمام العيان بنفسها وأن تزيث بمختلف الأزياء . ومن ثم نجد مجموعات من الأفكار بعينها يعرض لها الماركسيون ويتجنبها الوجوديون ، ويتوقف السرياليون عند أحاسيس ونوازع لا يتوقف عندها الرمزيون . ومن تحليل أمثال هذه

النوازع أو الأحاسيس أو الأفكار وربط بعضها ببعض في ضوء فلسفة المذهب يظهر جوهر المعنى ، فإذا هو عند الماركسيين كل فكرة تؤدي الى تغيير العالم على قاعدة جبر المادة ، وهو عند السرياليين كل ما يحقق الحلم الانساني في العودة الى الطفولة ، وهو عند الليبراليين كل ما يعجد الحرية في ظل ديوقراطية سابقة ، وهو عند غير اولاء وهؤلاء يختلف باختلاف الجنس الأدبي نفسه . ففي الشعر دلالات الالفاظ على صفات لا طبيعية - أي لا تدرك باحدى الحواس الخمس وانما بالحدس الجمالي او الأخلاقي - وفي القصة اشارة العبارات الى المحسات التي تدرك ، وفي المسرحية أساسا صوت الفعل Action ، وفي المقال الأدبي مجموع الإدراكات العقلية والحالات الوجدانية .

وسواء قبلنا هذا أو بعضه أو رفضناه كله ، فمما لاشك فيه أن مشكلة المعنى في الأدب أصعب كثيرا مما نتصور ، وليس يمكن حلها في جزء من أحد فصول كتاب من الكتب . لقد احتاج تحديد المفهوم للمعنى في بعض المجالات الى تكاتف جهود اللغويين والجماليين والاجتماعيين ، كما احتاج في مجالات أخرى الى علماء البلاغة وعلماء النفس لايضاح العلاقة في اللغة بين الانفعال والمعنى وبين الفكر والشعور ، والإدراك حين يعتمد الرمز وهو نفسه حين يتكئ على الإشارة . وبعد أن استقر الرأي تقريبا على أن المعنى الأدبي بوجه عام يختلف عن المعنى العلمي في أن الأول غير واجب التصديق لأنه يدل كدلالة الثاني على حقيقة ثابتة صحيحة - من هنا لايمنى الناقد كثيرا بكم الحقائق ولا بكيهها بقدر ما يعنى بوضوحها - فقد رأى بعض النقاد المحدثين وعلى رأسهم ريتشاردز أحد الثقات المشتغلين بالتفسيرات السيمانطيقية (١) أن يجعل اللغة ثلاثة معان - على أساس أن المعنى علاقة - أو ثلاث دلالات . الدلالة الأولى رمزية حيث يشير اللفظ الى شيء بعينه فتتحد في الدهن الفكرة الخاصة به ، والدلالة الثانية اشارية أي عرض دال على وجود حالة معينة (٢) ، والدلالة الثالثة انفعالية حيث تستعمل الكلمات بقصد التعبير عن المشاعر أو بقصد اثارها عند القارئ .

ومن الواضح أنه يجعل الثالثة طابع الأدب في حين أن الوظيفة الرمزية يقتصر عليها العلم أو لغة التفكير العقلي ، لكن الإشارة تفيده في

(١) تكتب غالبا « السمانطية » ويقصد بها تتبع التطورات التي تعرض للمعنى الصور الكلامية بالإضافة الى دراسة السمات الدالة لدراسة لونية ونفسية على حد سواء .

(٢) مثل ذلك أن تصاعد اللسان يشير الى وجود نار ، وعقب الغرفة يشير الى وجود عطر أو نوع من الورد .

الاستدلال تماما كما تفيد الأدب . ومعنى هذا أن عنصر الإشارة يدخل
 خى جميع الاستعمالات للغة ، لكن كلا الرمز والانفعالية من حيث هما معان
 يتحددان بطبيعة مهمتى العالم والأديب ، والمحك فيهما « الصدق » حيث
 لا يلتزم به الأديب على نفس أسس القاعدة النقدية القديمة . ومن هنا
 لا يحط قدر الشعر كلب الاشارات فيه ولا يرفع منه صدقها ، لأنه فى
 الواقع أسى صور اللغة الانفعالية حيث تخضع الاشارات فيه للموقف
 فتتكرر وتداخل وقد تتعقد الى حد تضيئه وتصعبه !

واذن فالمعنى الأدبى - وبخاصة فى الشعر - وهو من وجهة نظر
 ريتشاردز كل ما تدل عليه اللغة الانفعالية مع الإشارة . ومن هنا يصبح
 باطلا مايزعمه الوضعيون من أن العبارة الشعرية لا معنى لها - فهم ينكرون
 كل ما وراء المدرك الحسى - اذا قورنت بالنص العلمى أو بإشارة اخبارية
 خالصة يمكن ترجمتها أو يعاد التعبير عن معناها .

وفى مواضع عدة من كتابه « مبادئ النقد الأدبى » تحدث عن
 « القيمة » بعد أن حاول استفتاء معانى الأدب (1) فقرر أن كل عمل
 أدبى ناجح يشتمل بالضرورة على قيمة تفرقه عن الأعمال الأدبية عديمة
 القيمة ، لكنه فى ربطه هذه القيمة بفكرة الخير - وهو ليس الخير المطلق
 بطبيعة الحال - وقع فى سلسلة من التاويلات النفسية والجايفيزيقية
 اثارته عليه اغلب قرائه ، بل أن صديقه كونراد ايكن ندد بأن نظريته تلك
 ليست على قدر كاف من النسبية ، وتعنى حمل شعار « القيمة المطلقة »
 التى حاول هو رفضها بادىء ذى بدء .

ورد ريتشاردز بقوله ان نظرية القيمة تقوم ببساطة على « الموازنة »
 فاذا كانت أفضل حياة هى الحياة التى يزاول فيها أكبر جزء من شخصيتنا
 لنشاطه وكان أفضل شخصين هو من ينشط فيه جزء أكبر مما ينشط
 فى الثانى دون أن يقع فريسة الفوضى ، فلا بد أن يكون العمل الأدبى الناجح
 هو الذى يضع الملتقى فى أسى الحالات الذهنية التى تنسق أوجه نشاط
 البشر على أوسع نطاق ولا تتضمن - بقدر المستطاع - أدنى درجة من
 الصراع أو الحرمان الناجم عن كبت أحد دوافع النزوع .

تفسير يحتاج الى تفسير .

الحقيقة أننا لن نستطيع أكثر مما استطعنا ، فان اختلاط القيمة
 بالمعنى عند ريتشاردز أمر يصعب الفصل فيه ، لاسيما اذا أضفنا أنه

(١) راجع على سبيل المثال صفحة ٣٢٥ ومايلها من الكتاب المذكور .

قصد دائما الى الاهتمام بالعمل الأدبي في ذاته دون مناقشة النتائج: لتى تقع خارجه ، ومن ناحية اخرى لم يستطع أن يتجنب بعض الاعتبارات الخلقية أو الأفكار القيمة في المعنى - سواء أزوجيت بلغة اشارة أو بلغة انفصالية أو بلغة بين بين - فقد طالما صرح بأن الأدب مواقف عاطفية منفصلة تماما عن المعتقدات وأن التجربة الشعرية هي الخير الأسمى، وما الى ذلك .

ولست اظن أننا بحاجة بعد كل هذا الى استرشاد بالفكر الغربى عن المعنى ، فهل عند العرب زاد لمستزيد ؟

ان أول ما يمكن أن يذكر في هذا المجال هو أن النقاد العرب - دون كل نقاد العالم - أفرطوا في تعقب المعاني ووازنوا بينها وحددوا ما أخذه الخلف عن السلف . وإذا كان هذا العمل يدل على شدة ارتباطهم بالاسناد - ولعلنا نلاحظ غلبة الضمعة على رواياتهم - فهو لا يدل على شيء ذى غناء فى طبيعة المعاني وجوهرها ومعالم تخومها ، الا ما ذكر فى تقديمها من أقوال تصنفها بالحسة أو النبيل أو الجلال أو التفاحة أو الشرف ، وبينما وجد من يقول أن المعاني القديمة يأخذها المحدثون ويقبلونها فان أحدا لم يحاول أن يضع نظرية فى تطور الأفكار مع أنه كان انتهى - فى ضوء ما شاع من علم أرسطو - الى أن المعنى هو « الماهية » التى تتحقق فى الأشياء وتكسب بالتأمل القادر على أن يفرق فيها بين الصفات الخاصة والصفات المشتركة .

ولقد كان هذا التجديد مسلما به فى العصر الجاهلى ، وجرى نقد المعاني على قاعدة الطبيعة الباصرة . فانحصر فى ربط الالفاظ بما تدل عليه ربطا لا انفصام له ، كما نظر فى المبالغة ومقاسدار ما يقبله الذوق الفطرى منها ، جاعلا كل ما يهادن العقل مقبولا لديه الى غير حد . فلما تقدمت الأيام كانت « الماهية » محور الحكم حتى ليرفض أى ناقد أن يوصف جمل أو حصان أو ثور وحشى بما لا تتحقق به واقعيته . حقا كانوا يقولون أن اعذب الشعر كذبه ، الا أنه قول عن الصور والأغراض ، واما الجوهر فيظل كما هو ، الانسان انسان ، والبحر بحر ، والنور نور . وإذا كان عالم أى كائن من هذه قد يتسع أو يضيق ، فليس بد من أن تكون كل صفاته مرتبطة بماهيته . والاستعارة نفسها بالقدر نفسه تعطيه ما ليس له بشرط أن يناسبه ويتلازم هو معه ، حتى ليبدو ضروريا أن يقال هنا وفى المجاز بوجه عام ، ليكن رائدنا البحث عما يصدق عليه المثل « وافق شن طبقه » .

وأية ذلك ما ساقه نقاد الشعر عن العلاقة بين اللفظ والمعنى وتصويرهما في صورة الجسم والروح ، فلا يسلم طرف الا بسلامة الطرف الآخر وبجمل كل منهما بالثاني . انهم يعنون الماهية ، فان استعرنا من ريتشاردز تفسيره قلنا انهم يقصدون أساسا الى الاستخدامات الرمزية للألفاظ ، وهي في عرف البلاغيين عندنا المعاني الأصلية أو الأولى وتقع في المفردات . لكن هناك المعاني الثانية التي تعطى أبعادا للمعاني الأولى أو تضيف إليها مدركات جديدة ، وهي نفسها المعاني الأدبية التي تؤدي بأساليب قومت في ضوء ثلاثة علوم : الأول « علم المعاني » الذي يبحث عما يحترز به عن الخطأ في تأدية المعنى المراد ، والثاني « علم البيان » يفيد في زيادة الوضوح ويعرف به التعقيد المعنوي ، والثالث « علم البديع » الذي يبحث جانب منه في وجوه تحسين تابعة للعلمين السابقين وثانوية بعدهما .

صحيح اذا تأملنا هذه الصورة البلاغية القديمة لا نحس أن هناك محاولة لبيان طبيعة المعاني الأدبية بقدر ما نحس أن المحاولة مقصورة على تقسيمات تنظيمية يغب العقل عليها . لكن على قدر ضيق كثير منا بها ، نرى أنها تفتح الباب لمناقشة فكرة إيراد المعنى الواحد - المدلول عليه بكلام مطابق لمتضى الحال - بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه . وهذا وحده يعطينا أول خط موصل لمعنى المعنى ، لأنه مادام الأساس هو التعبير عن الفكرة الواحدة بطرق مختلفة ، فهو من هنا مرن ومرن لمرنته يكون دائما موصفا للجدل . الا ترى أنك اذا وصفت رجلا غنيا وقلت فيه انه استغنى استغناء الشمس ، أو فاض كالبحر ، أو أمطرت سحائبه ، أو اسمت ظلاله ليتفياها الرائح والغادي ، فانك لا تدقق تدقيق الصائم وتعطي لمن يتفحص شتى تشكيلاتك فرصة الخروج على الماهية وان تذن جزءا منها بطريقة أو بأخرى ؟ ولأن هذا الخروج من حق الأديب ، ولأن الأدباء يتفاوتون قدرة على التصرف والتخييل فان البلاغيين استهدفوا بجزء من علم البيان تعليم الأديب ما يحترز به عن التعقيد المعنوي ، ونبهوه الى أن الدلالة التي هي شرط وضوح المعنى انما هي دلالة تضمن ودلالة التزام - تاركين دلالة المطابقة لعلم المعاني - وشرح أمين الخولي المقصود بلفظ كل من الداليتين فقال « ان قامت القرينة على عدم ارادة ما وضع له منه فالجواز ، وان لم تقم القرينة على ارادة ما وضع له منه فالكنائية .. والى هنا خرجوا ببحثي المجاز والكنائية .. ثم لاحظوا أن من المجاز ما يبنى على التشبيه وهو الاستمارة » (1) .

(1) فن القول ٥٠ ط٠ دار الفكر العربي ١٩٤٧ .

ومن ناحية أخرى فإن احتمال الجدل في المعنى من حيث انه ليس أمرا منطقيًا تماما قائم في وجوده تحسين الكلام معنويًا كالطباق والتقابل (١) وغيرها ، حتى اذا وصلنا الى المشاكلة ازيد الأمر صعوبة لأن المقصود بها ذكر الشيء ، بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا كقوله تعالى « وجزاء سيئة سيئة مثلها » أو تقديرًا كقوله تعالى « صبغه الله » فهو مصدر مؤكد منتصب عن قوله « آمننا بالله » والمعنى تطهير الله من حيث ان الايمان يطهر النفوس ، والأصل فيه أن المسيحيين يغمسون اولادهم في ماء المعمودية تطهيرًا لهم ، فأمر المسلمون بأن يقولوا لهم « قولوا آمننا بالله » وصبغنا الله بالايمان صبغة لا مثل صبغتمكم وطهرنا به تطهيرًا (١) . وعلى هذا النحو نرى أن الغرض من المشاكلة معنوي ، لكنها تجاوز الدقة المنطقية وتنفارق الدلالة الرمزية ، فان أمعنا النظر وجدنا قرائن على الماهية أو ما نسميه تخيلات تمثل بوساطتها الماهية عملاً قد لا يكون دقيقًا محددًا ولكنه من غير شك قوى مؤثر في النفس .

هذه الوقفة البلاغية ربما كانت بخدمة الشعر أخلق ، أو أولى به من أي جنس ادبي آخر على أساس أن كل قصيدة تشر - على نحو فاض - الى أكثر من وجه للمعنى الواحد ، وكل وجه قد يبعد عن الوجوه الأخرى بعدًا كبيرًا . واذا كنا نضع في تقديرنا دائما أن التجربة الممكنة التي يمر بها أي قارئ لقراءته تلك القصيدة برغم حدودها المائلة تعمل عملها في مط المعنى المراد وتفرغ فانه يظل لسائر الأجناس الأدبية - حتى المقال الأدبي - حق كونها أنها لا تعنى الشيء بدائه ولا الحقيقة عينها ، وإنما تعنى ايجادات كل التجارب التي تشرها الصبارات . ومع ذلك فنحن نسلم بأن الأداء يختلف من جنس الى آخر ، فيبدو في السيرة الذاتية والنص القصيرة أقرب الى أداء الشعر ، وتحتل الرواية اللغة الرمزية - بتحديد ريتشاردز - مقدار ما تحتل اللغة الانفعالية ، على حين أننا نقدر أن اللغة الرمزية تهمن جدا في بعض الحالات التي يبدو فيها الملقى محتاجا الى الماهية تماما أو الرموز اليه بدقة أو بتعبير ارسطوطاليسي العلاقة بين الفكر والمدرك الحسي .

(١) هو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب ، والمراد بالتوافق خلاف التقابل ، وقد تتركب المقابلة من طباق ، وملحق به مثال مقابلة اثنين باثنين قوله تعالى « فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا » - راجع الايضاح ١٩٥ .

(٢) الايضاح ١٩٩ .

ومهما يكن من شيء فان هذا هو طابع المعنى الأدبي بوجه عام ، ومن الإطالة أن نقول ان « اللوق » في الحقيقة هو أساس تفرعه وتنويعه . . ذوق الأديب نفسه وذوق متلقى أدبه على حد سواء ، ومن ثم يختلف على أمر تحققة – فالذوق شيء ليس في الكتب – وتلعب ارتباطات الكلمات دورا هاما في رسم المعالم لطبيعة الموقف الذي يشار .

لكن هذا هو جانب واحد من جوانب المعنى الأدبي ، فاما الجانب الآخر فهو أن مادة القالب تكون مصقولة أو أكثر صقلا من مادة الموضوعات غير الأدبية ، والمادة هي الألفاظ وطريقة بنائها ونسقها في العبارات . وقد أراحنا عبد القاهر الجرجاني عندما اشترط روعة الأسلوب في النظم ، وكان يضع تحت يده كل ما ذهب اليه القدماء عن « فصاحة المفرد » و « فصاحة الكلام » . وقد عنوا بالأولى خلوص الكلمة من تناثر الحروف والضراية ومخالفة القياس اللغوي ، وبالثانية خلوص الجملة من ضعف التأليف وتناثر الكلمات والتعقيد . ودعموا ذلك بمباحث وردت في « علم المعاني » على قاعدة معرفة أحوال الكلمات التي بها تطابق مقتضى الحال . ومن ناحية أخرى وضعوا « البسديع » ليكون تلويحا أو زينة شكلية – وبعضها معنوي – يوشى بها الأسلوب كما يوشى الثوب بالنظير !

اننا لا نناقش هذه العملية الصياغية كلها ، فلهذا مجاله في مباحث البلاغة الجديدة . الا أننا نحس أن القدماء حاولوا الاهتمام الى وسائل الاختيار لأحسن وضع للتعبير وأفضل الصور لأداء المعنى ، وهم في هذه المحاولة قدموا لنا الكثير مما نريد عن الصقل البياني أو روعة الأسلوب . واذا كنا سنناقش بعض ذلك في بحثنا القادم عن الممارسة الأدبية ، فأننا ملزمون هنا بأن نعترف بأن روعة الأسلوب المشار إليها هي في الحقيقة روعة الربط بين العناصر غير المرتبطة في أذهان الناس العاديين ، لأن الربط يقتضى الأناة والبصيرة النفاذة في اختيار الكلمات والعبارات ، وبالخيال – اذا كانت عناصره متقنة – يطق المعنى حتى ليحصل كل مالميس انسانيا ذا طابع انساني .

هناك شيء يشبه الشعر في المعنى اذا تحدثنا عن روعة الأسلوب ، وهذا السحر يلزم صفة المرونة التي وقفنا عندها حيث تلذوب عناصر الخيال بعضها في بعض لتكوين مدرك هو مهما يكن أصغر من تصديقات النطق وأحكامها .

ويمكن ان نصف هذا الجانب بأنه تهويمي دون أن نعطيه كل ملبسات التهويم التي تجعله حلما أو شيئا يشبه الحلم . هناك ارادة

واعية في المعنى ، لكنها تختفى وراء الاحساس بحيث تجعله شفافا يقدر على التحليق ، وهذا هو كل شيء .

والأمثلة كثيرة على ذلك أولها - بعد الشعر والرومانسى منه بصفة خلسة - الروايات العاطفية ، وهي أكثر من أن تحصى ، وعندنا منها مثلا بارزا « آلام فرتر » التي كتبها الشاعر جوته على النحو الذي كتب به لامارتين « روفائيل » . ككتاهما بأسلوب دلالاته مجنحة ، وككتاهما على الرغم من أن صور التعبير فيهما ليست مجرد زينة يكشف تحليلها عن أفكار تهوم محققة الى ما وراء المألوف .

وحتى لايعترض على ذلك بأن التهويم طابع الأدب الرومانسى وحده ، فإننا نسوق من نماذجنا العربية ما يدحض الاعتراض وينفى عن قضيتنا أى شك . عندنا من أدباء القصة طه حسين وتيمور وعبد العظيم عبد الله ومحمود البدوي يكتبون بشاعرية قد يكون مبعثها التائق للفوضى ، لكننا نحس الى أى حد يؤدي « السحر » اللازم لمرونة المعنى المراد دوره في تهوم حد ما لدلالات العبارة .

واليوم يكتب القصة الشعرية فاروق خورشيد ، ويكتب مسرحية « أبوب » بالمعاني المجنحة التي يصدق على قوالها وصف ريتشاردز لها بالانفعالية . وكثير من أدباء القصة الجديدة - اللاقصة - وبعض أعداء المسرح يلجئون الى تلك المعاني تحت شعار العبث على الرغم من وجود عنصر عقلائي واضح تماما ومحدد . بل ربما وجدنا طرفا من هذه المعاني بما يدخل في مجال الميتافيزيقا ، علما بأن هذه ظهرت عند من مهدوا للاتجاهات الجديدة مثل كافكا ، مع ملاحظة ان عطاء الفلسفة عقلي خالص وعطاء الادب وجداني أو وجداني عقلي . ومن شأن هذه المعاني الميتافيزيقية الا تقدم الدلالة المباشرة للأشياء ، وانما تقدم دلالة أشبه بدلالة الغيبيات ، وبها تتردد النفس بين آفاق بعضها حلو وجميل نتيجة ما جسم من انفعالات وبعضها غامض ومعتم ولكنه أسر .

لكن يجب ان نعرف ان لتلك الوجوه المختلفة للمعنى الأدبي تداخلات كثيرة ، لعل قدامانا قصدوا بعلم المعاني الذي نظموه أن يحترز الأديب بقواعده وتقسيماته عن الخطأ الذي ينشأ نتيجة تلك التداخلات في نادية المعنى المراد ، فلا يقع مثلا في المعاظلة ولا يتعرض للتناقض . الا أننا اليوم والهوى يبعد بنا عن نعم هذا العلم ، نستعين بكل ضروب المعرفة الفنية والاستاطيقية لننتصر على أكثر المتناقضات انتي يوجدتها التداخل

الناجم عن مرونة المعاني وشفافيتها وعدم تقيدها بمصادقات الكلام (١) ، وعلى سبيل المثال فإن النقد الحديث يستعين بفكرة كوليريدج عن الخيار ويقول عن الأديب أنه يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة فيه ، لأنه يخلق عالما متناسقا تتألف فيه الأحاسيس بالحكم العقلى الواعى .

إننا نعلم أن كثيرين جدا قد يعترضون على هذا التحديد ، لكن الاعتراض لايعنى اهمال غير قليل مما نراه ، فمن قبل رفض رانسوم مفهوم التناسق عند كوليريدج وكذلك عند ريتشاردز بحجة أنه يعتمد على مدى استجابتنا كمتلقين دون أن يفرس له ما يقابله في تراكيب القصيدة اللغوية ومعانيها . ومع ذلك فلا يزال جزء كبير مما قاله كوليريدج وريتشاردز عن لغة الشعر ومعانيه محل اهتمام كل المشتغلين بالنقد ، ومن خلال ذكره نحس أنهما قالا - على نحو من الاتحاء - ما نقوله هنا برغم أنهما يقفان عند الشعر فقط . فإذا نحن توسعنا زدنا الأمر وضوحا بقولنا ان هذا المعنى الرن المجنح ينمو لا على النحو الذى ينمو به المعنى فى أى موضوع غير أدبى - أى من جزئيات بسيطة تتتابع بمنطقية منظمة لتكوين الكل - ولكن على نحو يحتاج الى جهدنا ليتسع ويتضاعف برغم التداخل الذى يحدث كثيرا من التقاطعات دون أن يحدث فى أنفسنا أى توقف فى مسار شعورنا العام .

وبطبيعة الحال يختلف هذا من جنس أدبى معين الى جنس أدبى آخر ، حتى ليصعب أن نتول بعض الأجناس - كالشعر - الى أفكار واضحة ، وذهب ارشيبلد مكليس مؤلف « الشعر والتجربة » الى أن القصيدة فى الجملة قد لاتعنى شيئا لأن الشاعر لايفصح فعلا عن شيء ، وفى المقابل تعنى المسرحية أو الرواية أو السيرة شيئا أو أشياء .

ولعل صلاح عبد الصبور كان من أبرز شعرائنا المحدثين الذين عرضوا للمعنى الأدبى بالصورة التى أتصورها ، وبدا عنده رحلة ميتافيزيقية أو شيئا مثلها فى قصيدته « الرحلة » التى قالها عام ١٩٥٢ ومنذ ذلك الحين ومعنى الرحلة - يقصد رحلة المعنى الى الشاعر وليس العكس - ينمو فى نفسه ليخرج اليه بعد ثلاث سنوات فى « أغنية ولاء » وقد نزع عن نفسه كل شارات الحياة وتجرد تجرد الحاج الى قدس الأقداس (٢) .

(١) ما صدق اللفظ عند المناطقة هو كل الأفراد التى يطلق عليها لفظ ما ، ويلزمه المفهوم أى الصفة التى من أجلها يطلق اللفظ على مسماه .

(٢) راجع كتابه « حياتى فى الشعر » ١٢ وما بعدها ، ط . دار العودة بيروت . سنة ١٩٦٦ .

الا أن الشاعر الذى اراد العطاء الثر لم يكن يبغى أن يهوم من أجل
لاشئ ، ولكنه كان يسعى الى الصوفية وراء الحقيقة . فهل يمكن أن
تكون هذه الحقيقة The Fact هي الجانب الثالث من جوانب المعنى
الأدبى ؟

الإجابة بنعم من غير شك ، وهي – تعنى الحقيقة – من أهم الأسس
التي يقوم عليها ذلك المعنى ، لا بالمفهوم المطلق المجرد وإنما بمفهوم الشمول
الجامع . فنحن بديا نسلم بوجود علاقة بين الأدب والمعرفة ، وبأن هذا
الأدب – الذى يرفض بطبيعة الحال نظرية الفن للفن – يوجه كل معانيه
نحو استقطاب الحالات التي تشكل تجارب قيمة ، أى ذات قيم قد
ترتبط بفكرة الخير وبالتالي قد تثير قضية المعتقد ، وربما تبدو أحيانا
مستندة الى نظرية أخلاقية لا تنعدم فيها حرية الإرادة .

نحن نسلم بديا بكل ذلك ، غير أن الحقيقة التي نريدها هي أكثر
تميزا أو أكثر فاعلية ، ولما اشترطنا صفة الشمول حرصنا على ألا تتسع
الى لا حد ولكن الى الحد الذى يشمل حالات الانسان ومواقفه .
صحيح نحن نواجه دائما فى أى عمل أدبى تجربة فنية معينة – أى حالة
بمعناها – لكننا نريدها على النحو الذى إذا اهتم بها مليون قارئ تكون
أدنى مما لو اهتم بها مليونان ، وثلاثة ملايين أو عشرة أفضل من المليونين
وهكذا . والى جانب ذلك ينبغى أن تحمل هذه الحقيقة مضمونا يجمع
كل القطاعات العاقلة ، دون أن يجاوزها الى ما وراء الموجود ، لأنه بطبيعته
انسانى عام وليس مجردا ولا مطلقا .

ولنضرب لذلك مثلا بكتابين أحدهما فى التاريخ والآخر فى السيرة
الأدبية . فى الكتاب الأول نرى عرضا لمجموعة من الحقائق الموضوعية ،
تمة أسرة تقفز بها الأحداث الى دست الحكم فى أمة ما ، يستبدل أبنائها
أو يستبد منها من حمل فى يده الصولجان ، عندما ينتهى أمره – وهو لا بد
ينتهى – يكون قرن أو قرنان – أو خمسة قرون قد انتهت . أما الكتاب
الثانى فهو قضية معاناة ، علم فعل وأراد أن يفعل ، حكم وتسلط على
الناس ، وساقه جبروته الى تحديات كانت أكبر منه ، تصور أنه أكبر من
رعيته فقهرته الرمية ، وهوى فى النهاية الى التراب !

كتابان فى التاريخ – وقد يكون بظلهما شخص بعينه – ولكن الفارق
بينهما هائل . كلاهما يجمع من الافكار والمعاني ما يجعلهما يلتقيان على
الصعيد الانسانى ، أخلاقا ومثلا مادية وروحية على حد سواء . وبعض
هذه الأخلاق والمثل مرتبطة بفلسفة معينة أو وجهة نظر خاصة ، وعلى

طول الصفحات هنا وهناك نلمح صراعات ومؤامرات لانتهى . الا اننا مع ذلك نحس أنهما يختلفان في كل شيء أو يختلفان في أغلب الأشياء ، بغض النظر عن اختلاف المؤلفين ، فربما كان المؤلف واحدا لكنه يصطنع في الكتاب الأول أسلوبا في الكتابة والعرض يختلف الى حد كبير عن أسلوبه في الكتاب الثاني .

الكتاب الأول يقف عند جريئة من كل لا يمكن أن يشمل تاريخ الإنسانية كلها حتى وان ساق ملايين ملايين التفاصيل ، والكتاب الثاني اقتطع عالما واودعه شعولا يمكن - بمنطق الفن - أن يصور الانسان في كل مكان وزمان في الوقت الذي يصور فيه كينونة بعينها .

ان الحقيقة باختصار هي المنصر الذي يجعل للتجربة الفنية مضمونا يصلح لكل عصر في أية بيئة . وبمقدار ما يوفق الأديب في أن يجعلنا نحس هذه الحقيقة وهي تشد أكبر عدد ممكن من الناس يسجل له امتيازها ، حتى ليتناسب تناسبا طريفا كل من امتياز الأديب والتجاوب مع الحقيقة .

ولا ينبغي هنا أن يغيب عنا ما قلناه من قبل عن العاطفة الفنية . انها عامة ، تبدو كما لو كانت عاطفة كل الناس وتفيض على الجميع بالمعنى الذي يجمع لها كل قلب ينبض وكل نفس تحس ، وتضع من المقاييس ما ينطبق على كل مقيس حتى لكانها وحده وهي لغيره اليوم وغدا وبعد . هذه العاطفة الفنية هي التي تخلق الحقيقة ذات المضمون الإنساني ، أو فلنقل ان كلا منهما تعتمد الأخرى وتزداد ثراء بها ، وفي ظلها جمل النقاد همهم بيان أصالة المعاني وكشف العلاقات بينها .

لكن المشكلة هي كيف ينبغي أن تكون هذه الحقيقة الجامعة ؟ الا يوحى وضعها على النحو الذي تقترحه بانها ضرب من المثالية idealism يندرج تحت أى تعميم مقوت ؟ اننا ننحى فكرة الجمال المطلق ، ونرفض الصديق المجرد ، ونستبعد الخير الكلي ، وننكر اللذة التي لا يمكن تحليلها او ردها الى عناصر أخرى ، ومع ذلك ننادي بمنصر يستقطب ما تتميز به تجربة الأديب من سعة وانفساح بالفن أقصى الغاية .

فهل ترى ثمة تعارض ؟ لا نظن بل نؤمن انه ليس ثمة تعارض على الاطلاق ، لأن من حيث انه نتاج عصره وبيئته يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة ، ويتصرف في اطار تلاحم أصيل بين الدات والموضوع وفي تلقائية تسلّم بوجود مبدا الوحدة بين المادة والصورة ، او القالب والموضوع . وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها

أقصى الغاية من السعة والانفساح . ولعلنا فيما ذهبنا اليه ونحن نتحدث عن الخيال يشعرون أن الأديب يقصد دائما الى قوى طبيعية ، ويستبصر الواقع والا فلنعد الى الأعمال التي صدر عنها « أبو العلاء » أو « شيلي » أو « ابراهيم ناجي » أو « ليوت » أو « توفيق الحكيم » فلا نراها أكثر من ارادة لكل الأشياء التي يتعامل معها وبها الأديب . اللغة ، المعاني ، الأفكار ، الصور ، المضامين ، اعتبارات الحضارة والجنس والزمان والبيئة وغيرها . . كل أولئك بلا استثناء يستشف من الواقع أبعاده وكيانه ، ومن ثم لابد أن يكون « الحقيقي » بلا جدال .

وعلى ذلك ، فليس بهم هنا أن تناقش الواقعية realism والمثالية ، لأنهما غير مطروحين أسامسا ، ولكن بهم بقدر الامكان الانغماس - كنقاد - في استغلال أي مبدأ يفرض على الأديب ما لم يقله وما لا يمكن أن يقول .

٤ - العبارة

لنسمها صراحة اللغة ، فليس يضير ذلك ، بل هو ضروري حتى وإن احتاج الأمر الى ملازمة المعجم ونحن نقرأ أي نص أدبي لننقده . والواقع أنه قد مضى الوقت الذي كان فيه النقاد يخشون التعامل مع « الكلمات » حتى لا يترددون في حماة البلاغة . لكن عبد القاهر الجرجاني بعد أن وضع نظريته في نظم الكلمات وهو يبحث عن معنى العبارة الأدبية، ظهر ما يمكن أن نسميه « جماليات اللغة » . وكانت هذه جانباً لم يفتن اليه النحاة واللغويون ، فاتهموا بأنهم ليسوا بأصحاب بصر بالشعر وبأنهم لم يفهموا « طبيعة » التراكيب اللغوية التي تحتل من المعنى درجة - هي الصفة الفنية - لا يحتملها التعبير العادي . ولم يظهر بعد عبد القاهر عندنا ناقد مثله يفلسف العبارة الأدبية ويقومها ، فظلنا ننتظر حتى أطل علينا من الغرب دكتور ريتشاردز بنظريته المعروفة التي قسم اللغة بمقتضاها الى رمزية وانفعالية ، ليرفع النثر في النقد الى مرتبة الشعر بحيث يكون المعول على « قيمة التجربة » . والأمر مهما يكن يتضمن دعوة الى إعادة النظر في الألفاظ ، وفي وحداتها وتنظيماتها المختلفة .

بل إن البيوت نفسه دعا الى « تمحيص لهجة القبيلة » ليصور أن قاموس التراث الشعري هو أعلى ما يجب لأن يحافظ عليه الشاعر من الماضي، ثم يحاول أن ينميه بابتداعه أسلوبه الخاص « فيكون سيد ما أبدعه

وخادمه في وقت واحد » . وقد عبر عن الشيء نفسه تقريبا هارت كرين ،
وذلك عندما طلب من الأديب أن يفرق نفسه في الألفاظ حتى يتشكل
المناسب منها في الوقت المناسب (١) .

ولعل هذا هو ما دفع ريتشارد بلاكمور الى أن يهتم باللغة ويحول
قسطا كبيرا من نقده الى بحوث لفظية ، ولم يتورع عن أن يعلن في صدر
قراءته لشعر كامينجز Commings أن هدفه هو دراسة لفته فقط .
ومن ثم يعد في العصر الحديث صاحب شعار « المعجم صرح الكشوف
الوثابة » لا من حيث انه يحفظ أسرار اللغة ولا من حيث أنه يحدد أداة
التفاهم الاجتماعي ، ولكن من حيث انه يعين على دراسة أساليب الشعراء
فيتخذ منها هاديا يهديه الى « نوع المعنى » الذي يقصده هؤلاء الشعراء .
وبذلك تتحدد طبيعة أعمالهم ، فعلى سبيل المثال هدته نظريته هذه
الى أن الشاعرة لورا رايدنج Lora Riding هي « ربة النفي التي
تضع في قبضتها اللا والليس والللم واللن » وكان قد رصد لها عشرات
من الألفاظ السلبية منها على سبيل المثال « لا حياة » و « غير محب »
و « ليس ناعما » (٢) .

ونحن اذا ذهبنا الى أبعد من ذلك - في حدود الشعر لأنه أكثر
اجناس الأدب دلالة على الظاهرة اللفظية - فاننا نتبين بسهولة أن شاعرا
ناقدا مثل كوليريدج عندما يعرف القصيدة بأنها « أجود الألفاظ في أجود
سياق » فانه يريد أن ينبهنا الى أن التعبير الأدبي في أبسط صورته صنعة
لفظية يختلف فيها الأدباء اختلافا بينا . فقد يكون بعضهم مقتصدا كأحمد
حسن الزيات أو مسرفا كطلح حسين ، أو قد يكون بعضهم هادئا كإبراهيم
نجي أو صاخبا مثل محمود حسن اسماعيل أو مكثفا معقدا كالرافعي أو
مسهلا رشيقا كنزار قباني . وليس ذلك لأنه راجع الى طبيعة الأديب ،
بل لأنه راجع الى « طريقته » في فهم اللغة وفي احساسه بها وفي استعماله
كل حيلها من البساطة الكاملة الى المعاطلة المعقدة .

إن بيتس شاعر الأساطير المكثف يقول ان الأدب الرفيع هو ما
سيقت عبارته لتصل الى نقطة من الصناعة الحاذقة تجد عندها النفس
لسانها المعبر عنها ، وواقفه اليسوت دون نظر الى مقررات البلاغيين في

(١) الزبايث درو : الشعر ، كيف نفهمه وتلوقه ٢٤ ط . بيروت سنة ١٩٦١ .

(٢) ستانلي هايمين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثه ٢ : ١٠ ، ١٢ ط . دار الثقافة

سنة ١٩٦٠ .

معرض حديثهم عن الفصاحة - من جزالة أو رونق أو سهولة - فهذه، ليست فيصلا في الحكم للأديب أو عليه . دليل ذلك أن شكسبير برغم عنايته بجزالة ألفاظه فانه يجرى وراء الدارج ولا يتحرج من استعماله ، ومثاله عندنا - من بعض الوجوه - صلاح عبد الصبور ، في حين يهتم سعيد عقل بالتركيز على العلاقة بين الألفاظ ونعوتها ونسقها مدلا على أن المساندة المتبادلة بين الكلمات هي سر تفوقه البارع .

ان هذا الشاعر اللبناني يعتبر نموذجا رائعا للتمرس الشعري من خلال اللغة .. عاطفته وخياله والحقيقة عنده ، كلها تقدم صورا فنية متعددة قد التامت جميعا في نغمات لغوية لربية . وهو قد يعمد الى حيل بلاغية قديمة - منطبا او موجزا او مزاجا - لكنه يحرص على ان يوفر التكامل المنشود . ولقد يؤثر الاغراب ، وقد يضمن عباراته اقتباسات قديمة ، وقد يقحم عليها اشتقاقات ي اخترعها ، لكنه في نهاية الأمر ينجح في أن يودع أطره صورا تعيد اليها كلماتها ذكريات رومانسية متعددة، يقول :

مركبان مركبان العمر . . .

كرات الكنارى

أخذت تساقط الشهب علينا والدرارى

ساعة وانفلتت .. ما نجد .

ماشم المرار ؟

وهو فيما يبدو أكثر شعرائنا تهديبا لأبياته - فهو من عبيد الشعر - ويهدف بتنقيحه عباراته الى جعل لفته أشد تركيزا وأكثر دقة وأسرع وصولا الى المتلقى حتى وان استعان بالألفاظ الحضارة ، يقول :

فستاتك اللبكي عيد

إذا خطر

تسأل عن حلمها الورود

متى انتشر

لكن لا بد أن نذكر هنا أن العبارات أو ان الكلمات لا بد ان تخضع لنوع العاطفة التي شكلها الخيال ، بل ان هذا الخيال - مهما تكن درجته الفنية ساميا أو مبتدلا - لا يتجسد الا باللغة في مستوى معين من الأداء يختلف بالضرورة عن الاداء في الجغرافيا مثلا ، والطبيعة أو الفلك أو

الفلسفة . ولعل هذا يقضى الى نتيجتين : الاولى ان لغة الادب هي في جوهرها لغة تجسم الخيال وتبرير العاطفة ومن ثم تختلف عن لغة العلم ، والثانية انها محك في اثارة الحس الجمالي ولهذا فهي - كما يقول ريتشاردز - انفعالية وان تكن تسمح لتقبل الاشارة .

واللغة بعد او قبل هي مادة الموضوع الادبي ، وهي التي تعطيه شكله ، وتفتح الطريق امام اللدوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفني ، وتفهم الابحاث التي لها القدرة على معانقة الانسانية . ولعل قدامنا لحظوا ذلك فجعلوها كل شيء في الحلق الادبي باعتبار ان « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها المجمع والعربي والقروي والبدوي » . ولقد كان ابن قتيبة اول النقاد العرب الذين صنوا بتوثيق العلاقة بين الالفاظ والمعاني - وان يكن اللفظ عنده في خدمة المعنى - فقرر ان الشعر على اربعة اضرب : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا فاذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه عنه ، وضرب تاخر معناه وتاخر لفظه (١) . وبرغم وجاهة تلك القسمة وتصاغة بيانها فانها تظل قاصرة ، ، لانه يملقها بما يوحي بأنه لا يريد من اللفظ الا العبارة عن المعنى ، مع ان اللفظ في الواقع يقصد لذاته على اساس انه في نفسه خلق فني .

ليس هذا هدفنا على اى حال فان ما وضع من نظريات عربية تناقش مشكلة النظم - ونظم القرآن بصفة خاصة - يبين ان نقادنا الاقدمين ولا سيما عبد القاهر الجرجاني بلغوا درجة لا بأس بها في بيان قيمة اللغة الادبية . . ومن خلال جولاتهم المتشعبة والمتشابهة يمكن ان نكتشف نظرات تقريرية نظامية statics في تفسير التأليف الادبي وفي تنسيق الكلمات على النحو التالي :

- ١ - حين تكون الكلمة فصيحة اى خالصة من تنافر الحروف والغرابة وخاضعة للقياس اللغوي .
- ٢ - حين تكون الكلمة او الكلمات مؤثرة من عدة اوجه دفعة واحدة مع انها لا تعطى الا حقيقة واحدة .
- ٣ - حين يستطاع تقديم الكلام بحسب مقتضى الحال من حاجة الى القوة الى حاجة الى الرقة ونحو ذلك .

(١) الغزويني في الايضاح ٨ ط . صبيح سنة ١٩٦٦ والشعر والسمراء ٩ وما بعدها .

٤ - حين يكون التركيب معقدا ، أى لا يكون الكلام ظاهرا
الدلالة على المراد به .

٥ - حين يربط بدقة ومهارة بين اجزاء العبارة وبين العبارة
وما يجاورها من عبارات بروابط الشرط والصلة
وحروف العطف فقد قيل ان البلاغة هى معرفة الفصل
بين الجمل من الوصل .

٦ - حين يكون التصوير سبيل نقل المعانى ، لأن سبيل
المعنى الذى يعبر عنه هو سبيل الشيء الذى يتبع
التصوير فيه .

٧ - حين يعرف وجوه تحسين الكلمات بعد نظمها !

ونحن فى واقع الامر مدينون لهؤلاء الاقدمين فى هذه الاستاتيكية
بالكثير ، على الأقل من حيث أنهم نبهونا الى أن غاية الأديب هى نقل ما فى
نفسه الى المتلقين ، ومن ثم لابد من الاحتياط ما استطعنا اليه سبيلا ،
وباسم هذا الاحتياط - الذى هو تائق وتحذلق - تشحذ العبارات ويختار
لها من الكلمات أكثرها صفاء وأخصبها دلالة وأقدرها على التعبير ، وقد
تعلمنا منهم ان على الأديب استغلال أدواته اللغوية ليسلم فكره
واحساسه بقوة ودقة .

ولا نحب ان نجادل فى جدوى ما تدل عليه كل من « القوة » و
« الدقة » فانهما من غير شك لا تخرجان على قاعدة « مقتضى الحال »
الجامعة المانعة ، ولعل تحليل قصيدة امرئ القيس

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد وفق فيه أبو بكر الباقلانى على ما نرى فى كتابه « اعجاز
القرآن » هو أكثر شيء القا فى اظهار قيمة اللغة ، ولكن ربما كان أقدم
ما فيه - فى النهاية - تعليق ينبىء عن طبيعة العمل الادبى وذلك فى قوله
« ان هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت فى أبياتها فتفاوتا بينا فى الجودة
والرذاعة ، والسلاسة والانمقاد ، والسلامة والانحلال ، والتمكن
والتسهيل ، والاسترسال والتوحش والاستكراه » (١) . ويمكن ان نلاحظ

(١) اعجاز القرآن ٢ : ٤٦ هامش الاتفاق لى علوم القرآن السيوطى ط . الحلبي

بسهولة اتكاء كاملا على الكلمات ، وعلى غاية لا تكاد تنتهى للمشتملات
والامكانات اللغوية .

الا ان هذا عن الشعر ، فماذا عن النثر ؟

لا تغير فى الجوهر على الاطلاق ، انما ليس لدينا مجال لاقتباسات
نثرية تبين دور العبارة فى القصة او الرواية او السيرة بنوعها - اللاتية
والغريبة - فهى ان لم تكن على المستوى نفسه من الاهمية فانها تظل
متميزة عن النثر العلمى بميزات تجعلها اكثر شفافية واكثر تصويرا
للحقيقة الفنية . ولربما اعوزتها العاطفة نوعا او قل حظها من الخيال ،
لكنها تتضمن برحابة كلا العاملين الفنى والنفسى ، ويمكن ان نضيف
اضافة فيزيولوجية - كعامل ثالث - عندما نشهد ان عبارة القصة
او الخطبة فى كثير من الاحيان تصيبنا برعدة ، وقد يتوقف نبضا لحظة
او لحظتين ، وربما تجمعت الدموع فى العينين .

ظهر ذلك بوضوح فى اولى الروايات التى كتبها عبد الحليم عبد الله
بمعنوان « لقيطة » ، انها قبل كل شىء تركيب لفظى قد يلفنا خلاصه
تجاوب المؤلف مع الحياة ، ولكنه يمتعنا بنسيج لغوى وزخارف جرسية
تشبه زخارف الشعر . وكان كثير من كتاب القصة عندنا ينحون هذا
النحو حتى ظهرت موجة « الواقعية الجديدة » فى اطار الماركسية
فمسخت اللغة وشوهتها ، حتى لقد تبجح صغار القصاصين فى وجه
النقاد الذين نبهوهم الى ضرورة استكمال ادواتهم اللغوية .

والمعجب ان هذا المسخ كان يقابله دائما حفاظ على الموروث من
قيم الفن الكلاسيكى ، وبدت الماركسية التى تشجب الاتجاهات الحديثة
فى الشكل وتتهاون فى اللغة التى هى أحد مظاهر المادة حريصة على ان
يكون الابداع فى حدود التقليد . انها تريد معالجة الادب عن طريق المفاهيم
السياسية والاقتصادية ، ولهذا يحسن ان يظل اطاره كما هو ، لان
الخروج به الى « شكليات » اصحاب اللارواية واعداء المسرح يبدد نشاط
النقاد فيما يشغل به انفسهم الوجوديون ومن يقف عليهم ، واما اللغة
فحسبها ان تكون وسيلة ، اية وسيلة ، ولو امكن الاستغناء عن اشاراتها
والهاماتها لكان افضل . وهكذا يتقبل اصحاب الواقعية الجديدة جميع
التهم التى يمكن ان تعيب اى عمل ادبى ، ويصرحون فى كل الاحيان بان
من عادة الصغار البحث فى مبادئ اللغة واوليات البلاغة !

ومهما تكن نظرة هؤلاء الى اللغة ومهما تكن نظرة من هم اقل منهم
طرفا ، فان الاديب منذ الزمان الغابر يولى اللغة الادبية عناية خاصة .

وكان النقاد دائما يقدرون فيه هذه الخاصة ، ويحاسبونه عليها اذا تمهون فيها ، وربما غالى بعضهم في ذلك وربما اعتدل آخرون ، الا ان الشيء المحقق هو ان احدا لا يريد من الاديب ان يقع فريسة اى خداع لقوى ، ولا ان يصبح عبدا للكلمات ، ولا ان يتردى في هابوية الشئائع بدعوى السهولة او التسهيل . ومع ذلك فالواجب عليه من ناحية اخرى ان يظل حريصا على ان يكون لكل عمل ادبى بلاغته ، وهذه البلاغة قد ترخص في الجليل الشريف وفي الكامل النادر لصالح التعبير ، لكن هذا الترخص اذا قبل فليس في كل الاحوال ولا في كل المقامات . فانه اذا استساغه ناقد او نقاد بحجة لزومه لتحقيق شاعرية « الحالة » فلن يستسيغه احد بدعوى اى شيء آخر ، لان المفروض في الادب ان يحرص الاديب على « فنية » الاداء قبل كل شيء (١) .

ان الاديب الناجح هو الذى يساعده قاموسه اللغوى على دقة المنطق ، والدلالة المسددة ، والتوصيل الإيجابى . واذا حدث ان افتقد هذا القاموس او عجزت عباراته عن التشكيل المؤثر او قدم الفكرة على نسيجها فان اقل ما يطلب منه ان يعود ادراجه فيبدأ من جديد بحفظ ما حفظه من قبل . وليس هذا بكثير ، فقد بلغ من اهمية اللغة الادبية ان قيل في تعريف الشعر - وهو ارفع اجناس الادب - انه ضرب من التعبير يعتمد على تركيز اساليب لغوية يشترط ان تكون نادرة اولا ومزخرفة بعد ذلك ، ويشبه هذا التعريف تعريف بعض الواقعيين بانه « صناعة مادتها الالفاظ » .

ونرجو الا يسأل احدا ما شروط العبارة البليغة والكلمات الفنية ، فقد عرضنا لذلك في اكثر من موضع ، لكن وبما نظرة خاطفة الى صنيع المتقدمين في مجالات البلاغة تكفى لان تقدم للشادين الكثير ، حتى في التقديم والتأخير والحذف والفصل ، وفي المترادفات والتقاسيم الظاهرية . وعلى الرغم من ان البلفاء النحاة واقفوا على ان نظام العبارة فى الشعر هو نظامها فى النثر .

- الا ان تكون للوزن ضرورات - فانهم علقوا موافقتهم بامور كثيرة منها ملاحظة الفوارق بين الأدوات ووضع الالفاظ في مواضعها وتجويد الزخرفة اذا كانت هناك حاجة الى تراكيب لغوية لها شكل متميز .

وبعد ، فكثير هؤلاء الذين عرضوا لهذا الموضوع منهم - عدا من

(١) سنناقش هذه القضية بالتفصيل فى احد فصول الباب الثانى من هذا الكتاب .

ذكرنا - واحد نختم به كنموذج يجمع كل ما نريد . هذا النموذج هو شوبنهاور الفيلسوف الأديب الذي استلهم أعمال أفلاطون ، لقد ترجم الى الانجليزية كتاب يجمع سلسلة من مقالاته التي هزت فكر القرن التاسع عشر ، وهو بعنوان « فن الادب » . وقيمة هذا الكتاب لا ترجع الى ما تضمنه من افكار يمكن الاستعانة بها اليوم ، وانما ترجع الى انه تنظير لكتاباتة الأخرى ، فانه لم يؤثر عن فيلسوف قط جمال أسلوب وروعة اداء مثل ما اثر عنه ، حتى ان طريقة تعبيره وعنايته باختيار الفاظه وتفننه في تنويع جملة لا تزال الى اليوم موضع أعجاب النقاد .

لقد كان عبدا من عبيد العبارة ، فلم يخشى البادئون عندنا أن يقال عنهم انهم يعملون ليكونو سدنة للكلمات ؟

الباب الثاني
اتجاهات النقد

لمزيد من كتب وروايات زر موقع راک رابح
www.rakrabah.blogspot.com

الفصل الأول

الاتجاه التكاملى

- ١ -

لعل هذا المصطلح لا يخضع لاي تعريف فنى واضح المعالم ، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا ولا نقدا بلاغيا ضيقا ، ولا نقدا نفسيا محدودا بما يدلى به أقطاب السيكولوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة ، كما انه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيري ودلالاته ، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالباً لعان تنقل ويمكن ان تحلل ، شأنها في ذلك شأن أية تجربة انسانية ، وفي الوقت نفسه يواجه بصراحة الامكانيات اللغوية التي تفتق عن مثلها ذهن عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » ، والامكانيات التي يهيئها « نوع » العمل الادبى بحسب استعداد الاديب وثقافته وأيديولوجيته .

ولقد نريد بهذا الاصطلاح ما اراده جورج سانتياما عندما اطلق عبارة « الاتجاه المترفع » على جماعة من النقاد اتهموا لارستقراطية ثقافتهم بأنهم رجعيون بالقياس الى الواقعيين والليبراليين ، ونالوا من سخط خصومهم ما شوه صورتهم حتى فى أعين غير المتخصصين .

وعلى الرغم من أن رواد هذا الاتجاه عندنا لم يتعرضوا لاضطهاد ما - بل ربما ظفروا بما لم يظفر به سواهم من مجد أدبى - فقد تشمك كثير من دعاوهم أنهم آمناء على الادب ولا يستطيع سواهم ان ينجيه

ويسدد خطى رجاله . والحق أنه إذا كانت لديهم خاصة مميزة يمكن ذكرها لتدل عليهم وليس على غيرهم . فتلك سعة معارفهم التاريخية وقدرتهم على مزجها بشتى الاعتبارات الفكرية والاجتماعية والجمالية ، وهذه الحقيقة بدون شك تسيطر على من احتمال أن يكون سار فى طريقهم لا يحدد عنه الا بقدر ما يأخذه من المفاهيم الجديدة للفن والعلم .

والامر مهما يكن فاننا يجب أن نسجل أن صفحات بارعة فى تاريخ النقد العربى المعاصر كتبت بأيدى هؤلاء التكاملين ، ولم يتنكر أى منهم لفلسفته اللغوية والجمالية حتى اننا لنخطيء ا إذا زعمنا أن أغلبهم ليسوا أبناء البلاغيين القدماء ابتداء من السكرى - حتى وان لم يعترفوا بذلك - والى مندور الذى قرر فى بداية حياته النقدية أن النقد فى ادق معانيه هو « فن دراسة النصوص والتمييز بين الاساليب المختلفة » وأن علوم اللغة من نحو وبلاغة وعروض أساس فى فهم النصوص وتعليل الاحكام فيها (١) لكن لابد من الانفتاح على معطيات العمل الادبى التى تقبل التحليل .

ولقد صدروا عن محاولات - مهما تكن قيمتها - استطاعت أن تشرى نقودنا بأراء مسددة حول مناهج البحث فى تاريخ الآداب ، على أساس ان النقد من خلال اللغة يكشف للمتلقين بفضل خصائص صياغتها عن جميع الصور الخيالية أو الاحساسات الفنية المختلفة ، وكان الشيخ حسين الرصنى الذى اتقن الفرنسية قد أسس معالم هذا النقد ، فأصدر فى جزئين كتابه « الوسيلة الأدبية (٢) » ليكون محصلة ذكية للكلاسيكيين المستنيرين وبدرس البارودى دراسة موفقة ويحكم على الشعر حكما تأثريا قائما على تخير اللفظ وصحة المعنى .

لكنه كان لطفه حسين - وشاركته طائفة مثقفة منها شكوى والعقاد والمازنى وهيكل وسلامة موسى - الفضل الاول فى تقديم « نظرية الادب » التى تلائمنا وتشجب فهم الكلاسيكيين وذوقهم . برز هذا الناقد قبل أن يترجم بعض التراجميدى الاغريقية بكتابه « الشعر الجاهلى » يقترح أمورا ويخطط المنهج ويدعو الى تحليل النصوص وفهمها بنظرات فرنسية تضخمت فيما بعد عند محمّد مندور .

(١) النقد المنهج عند العرب ٢ ، ٤ .

(٢) الجزء الاول من الوسيلة صدر سنة ١٨٧٢/١٢٨٩ والثانى سنة ١٨٧٥/١٢٩٢ وكلاهما مجموع ديوانه ومحاضراته فى « دار العلوم » .

وقد أحدث هذا الكتاب ضجة حجب على أثرها مدة ، ثم صبر ثمانية بعنوان « فى الأدب الجاهلى » يحمل عدة تراجمات لم تفقه أساسيات القضية التى طرحها ولا تزال تحتاج الى الميار العلمى للتقويم . وتمكن بلغته التى تبنى وتشر أن يكشف عن شخصية تتعمق فلا تغيب عنها وقائع الامور ، وتطليلاته التى ترقص فى ايقاعات الجرس الجميل وتنبه متأثرة بالعرض الشائق .

كان هذا الكتاب بشارة بمولد الناقد الذى يعتمد المنهج اللوثقى التائرى بعد أن ينخل مادته ويتحقق منها ، وقد صدقت البشارة .. بأوسع مدى - عندما اخلت دراساته الادبية والتاريخية والتربوية وترجماته وتطبيقاته تتوالى لتعلن ان طه حسين عالم يحب الأدب وقد يصنعه من أجل أن يقدم تطبيقاته لموقفه الفكرى .

أما قوام هذا الفكر فهو العقل عندما يصبح عملا ، دون أن يتحلل من قوى التاريخ ، ودون أن يجاوز توجيه نشاطه حدود الحياة الاجتماعية التى تأخذ اشكالها المختلفة بتأثير العلل والأسباب حتى « لا تستطيع لها دفعا ولا اكتسابا » . وهو قد يشك ، لكنه الشك الديكارتي . وفى النقد يمكن لناقد الادب أن يلائم بين هذا الشك وما يذهب اليه كل من سانت بييف وهيبوليت تين ، أو يقدم الشك بين يدى تفسير الاعمال الادبية فى ضوء البيئة والجنس والزمن والمبقرية أو الموهبة . ولعلنا من هنا نفهم لماذا تكثر فى نقوده عبارات الترجيح والاحتمال والظن و « أكبر الظن » و « أكاد لا اشك » و « أكاد اقطع » .

ولى الوقت نفسه بدا أنه يؤمن بحرية الفنان ، بل كانت كل تخطيطاته لاشكاله الادبية - من قصة ورواية ولا أقول قصيدة لانه شاعر خامل - تدل على الرغبة فى تحقيق حرية حقيقية على أساس ان الفن « اثر من آثار الاحرار لا من آثار الصبيد » ويمكن فى هذه الحال أن نهجر القديم ما كان منه بلا جدوى وتعامل مع الواقع متخذين طريقا وسطا بين العلم والفن ، وهو الطريق الذى يتشابه فيه الذوق والتاريخ وأسباب المعرفة وعلوم اللغة .

لكننا اذا قرأنا مقدمة « تجديد ذكرى أبى العلاء » نرى انه اختار لنفسه أن يبدأ من حيث انتهى أستاذه سيد على المرصفى - ولا يمت للمرصفى الاول بصلة سوى صلة الادب غالبا وقد توفى سنة ١٩٣١ - لانه كما يقول « أصبح من عرفنت بمصر فقها فى اللغة واسلمهم ذوقا فى النقد وأصدقهم رأيا فى الادب » فسار على اثره معجبا على الرقم من أن

إيمانه بأن هذا الشيخ الأزهرى كان أمام المتعصبين للقديم فى القرن العشرين .

ويعود طه حسين فيسجل هذه الحقيقة مرة أخرى فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » لكن بصورة أخرى ترسم الشيخ المرصفى ممثلاً لتيثار فى الدراسة الادبية المحافظة يقابل الدراسة الجديدة التى لا تتجه فى النقد التحليلى اتجاه اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد الى الغريب وانحو والصرف والبلاغة .

لقد أمسك بطرف الخيط ، فهو أزهرى مرصفى الى الحد الذى يسمح بتقبل آراء « جويدى » و « نلينو » و « ماسينيون » و « ب . كازانوف » فى الادب العربى ، لكنه يضيف الى ذلك ما قرأه عند « لانسون » و « ديهاميل » و « بيف » و « تين » وغيرهم ، واذا طريقته هى الطريقة الفيلولوجية والتاريخية الاوربية .

أما المقالات التى كان ينشرها فى صحيفة « السياسة » تباعاً كل يوم أربعاء وجمعت فيما بعد بعنوان « حديث الأربعماء » فهو تطبيق لهذا المنزع الفيلولوجى - لكن فى حدود القديم على حيز جزئين - وكانت مقالاته الأخرى التى قلمها بعنوان « من حديث الشعر والنثر » وجمعت فى كتاب سنة ١٩٣٦ تكلمة لهذا التطبيق ، وبصد ذلك اتجه فى الجزء الثالث الى المعاصرين من أمثال هيكل والمعقاد وسلامة موسى فى تحليل مبسط ينم على تجربة نقدية مرهفة وعلى ذوق تمارس بالرحلة بين روائع الادب العالمى - لا سيما اليونانية والفرنسية - وعن صفاء ذهن ونزعة بلاغية لم يستطع اخفاءها قط .

لقد وقف هذا الناقد المثقف عند الصور البلاغية وما فى العبارات من مجاز برغم ميله الى تحليل « الشخصيات » ورهن العوامل الاجتماعية المؤثرة فيها على ضوء ما اقترحه بيف ونين . وكان وهو يقدم المواد الفكرية التى استعان بها فى نقده ويطبقها - لأول مرة - على الادب العربى فينبج ، يقسو على الأدباء ، فيأخذ على المنفلوطى جملة من الأخطاء اللغوية ويعيب عليه دوران عدة من الفاظه دوراناً تمجه الاسماع ، واستخدام عدد من الاستعارات تجعل أسلوبه ساقطاً مبتدلاً . وتعرض ايليا أبو ماضي للشيء نفسه ، ولم يسلم منه كل من ابراهيم ناجى وعلى محمود طه . وفى الوقت نفسه يعود الى أبى العلام - وهو كثير التردد على آثاره - فيقول « يسلك فى اللزوميات وغير اللزوميات طرقاً لم يسلكها أحد قبله فيتجافى بالفاظه ومعانيه عن المألوف ويتجافى بالقافية

خاصة من المؤلف ، فيكلف نفسه وبكلف الناس من أمره شططا، ويخضع المعاني للقوافي ، ويجعل نفسه وخواطره وعواطفه عبيدا لهذه القوافي .

هذا التخطيط السريع لاتجاه طه حسين النقدي لا يقدم عن طه حسين الناقد كل شيء وان دوره الحقيقي يظهر لا فيما سجله في كتبه الكثيرة وانما في تلاميذه الذين درسوا على يديه ومنهم أنور المعداوي وسهير القلماوي وعبد القادر القط وبطريق غير مباشر محمد مندور ولويس عوض بل يظهر هذا الدور عند أكثر الذين خاصموه فنيا فاهترفوا بفضلله كما اعترف مرات محمود أمين العالم .

وينتمى الى مدرسته من الخارج رثيف خوري في كتابه « الدراسة الادبية » ونسيب عازار في « نقد الشعر » . فلدى الاثنين اتجاه فيلولوجي يولي أكبر الأهمية للمفردات كأدوات بناء ، وللمفردات كأصوات ، وللمفردات بوصفها ترسم النضر وال منابع النفسية والطبيعية للعمل الادبي . وبرغم شغف نسيب عازار - بصفة خاصة - بنظرية « الادب نقد للحياة » التي بسطها ماثيو أرتولد ولتلقفها نمينا اياها محمد مندور فإنه يجتج بكل ما ساقه البلاغيون عن الالفاظ والمعاني لاييجاد « الاساقية » بين العاطفة والدهن .

- ٢ -

في الوقت الذي كانت فيه الجهود كلها متكاثفة لصياغة نظرية الادب الملائمة على ضوء التصور التاريخي لفنوننا الأدبية ، وفق التحليليون الاكاديميون أو بعضهم الى ما اعتدوه الطريقة المثلى لمعالجة اللغة الادبية . وبرز محمد خلف الله أحمد يشيد بالعبارات التأثرية التي تحفز الى دراسة الادب وتقوية الدوق الفني ، وقد هيات له قراءاته في اللغة الانجليزية ان يعمق دراسته البلاغية وان يراجع طه حسين أو يقوم اتجاهه في ضوء قدر صالح من اجتهاداته في علم الجمال وابعائه في الطبيعة الفنية ومحصلاته للدراسات النفسية التي في رايه « لا تزال تفسر في بطه واستحياء ، والمتخصصون فيها من ذوى المؤهلات العلمية لا يزيدون على أصابع اليدين هذا » . وتمكن أخيرا من ان يخلص لنقد نفسى سنشير له فيما بعد ، وترك الميدان لمن لم يوغلوا مثله في السيكولوجيا !

وكان انشط هؤلاء أمين الحولى الذى روج للبلاغة فى اطار جديد

يتخطى عن اشياء لا تغنى في النقد ويتحلى بأشياء ضرورية في الاحساس والتأثر . وإذا كن من الصعب أو من المحال رصد المحاولات التي بدلها مع غيره لخلق الناقد المتذوق والناقد الذي لا تتأرجح به الأهواء وهو يقدر طبيعة العمل الأدبي الموضوعية ، فلا بد أن نتذكر المناقشات التي أجراها حول « فن القول » يستقل به الدارس مهتديا بقوة ادراكه للجمال ويعتمد الحس الفنى والدوق الفنى ، ولما كان الادب هو « فن الكلمة » فان البلاغة تصبح « البحث عن فنية القول » (١) .

وتضئ الاشارة الى فن القول شيئا أساسيا ، هو ذلك الاهتمام الذى شغل باله طول حياته وشغل « جماعة الامناء » التي رأسها عن طبيعة اللغة والفرق فيها بين المشترك والمترادف وبين استخدام الافراء والجمع ، كذلك عن الاسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة وطريقة رسمه لمصور ، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول نثرية وشعرية وما يناسب كل جنس - أو كل فن كما يسميه - وما يلائمه من المعانى والتشبيهات والاستعارات والكنايات ا فلا الحكمة فى القصة ولا التعبير الشعرى فى القصيدة ولا الموضوع الادبى كله ، لا شئ من ذلك يضاهى العبارة الادبية فى النفاذ الى الحقيقة ، لانها - اى العبارة - العنصر الادبى الذى هو طراز فى الاخراج والعرض ، ومن ثم يهدى الى كل شئ .

ويبدو فن القول الذى روج لشعار « الفن والحياة » دعوة لا تخدم البلاغة العربية القديمة بقدر ما تستخدم الاديب وملتمقى الاديب على حد سواء ، مع مراعاة تامة لاصول التعبير - نفسيا وجماليا - من خروج على المعانى القاموسية الى ملازمة المدلولات الفنية ، وهذا يشير ضمنا الى التاكيد الخصب اذا امتلك الفنان ذكاء لغويا معينا .

وامين الخولى نفسه كان يكتب بلغة فوق المستوى العادى من الاداء ، بل كانت لفته نمطا يقبض على أعنة الموضوع برفع قيمة التصوير، ولنقرأ له - على سبيل المثال - كتابه عن مالك . انه سيرة أدبية يعمل فيها بيانه على تكثيف الموضوع وانجازه فى حدود الفن الخلاق وفى حدود الاحساس بالحسن .

لا شئء كصباراته يمكن أن يعطى لهذه السيرة ابعادها الرحبة واعماقها الفائرة ، ويبدو انه فى حرصه على اناقة هذه العبارات كان يريد ان يعطى

(١) فن القول ٢٢ ، ٤٢ ، ٤٤ ط . دار الفكر العربي سنة ١٩٤٧ ، ومناهج تجديدى فى النحو والبلاغة والتفسير والادب ٢٦٥ ، ٣٢٢ ط . المعرفة سنة ١٩٦١ .

مريديه نموذجاً تطبيقياً للواقع الاجتماعي في تلقى اللغة ، بغض النظر عن عدوله عن « الكلم الرائجات » الى بعض « الكلم المهجورات » وعدوله عن استخدام ما أصله عربي من العامية - وهذا ما نادى به دائما - في سبيل تجميل جملته وتحسين جرس الاصوات فيها . ومع ذلك ظل حريصا على ان يهاجم الافتعال ، ومن ناحية اخرى كان يدلل في كل كتاباته على ان « الكلمات » هي مفتاح الفهم وهي الطريق الى « نفس » الفنان والى تحديد درجات ذكائه ومدى حسه بالحياة . ولقد طالما نادى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، الا ان هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية التي يستطيع الاديب بها ان يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، او يعمد الى التعبير عن الاحساس بالحسن فيبدع صور الجمال باللفظة كما يبدعها الموسيقى بالنأى والمصور بالالوان والاصباغ والنحات بالرخام والحجر (١) .

وقد نعد هذا المجهود الجاهد في اللغة الادبية شيئا شاذا ، وربما اعتبره بعضنا نظرا كلاسيكيا عفا عليه الزمن ، الا ان التاريخ العام للنقد يكشف عن ان نقادا كبارا في الخارج اولوا اهتماما بالغاً للكلمات ولم يتهموا بالرجعية ، وعلى رأس هؤلاء ريتشارد بلاكمور الذي رأيناه يسمى المعجم بأنه « صرح الكشوف الوثابة » وكتب يقول « لابد ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة او المحكية من تأثير . فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض ، واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ، والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها » (٢) .

على أنه ليس من الانصاف أن نعتد امين الخولي تابعا لبلاكمور ، فأكبر الظن انه لم يقرأه على الرغم من ان اطلاعاته في الاديبن الالماني والايطالي تعطيه الفرصة لان يقرأ ما نقل اليهما من كتابات بلاكمور . ومن ناحية اخرى كان هو ابن المدرسة العربية البار (٣) ، وله مجهوداته التي كانت سفر - غالبا - عن احكام قيعية موفقة . وفضلا عن ذلك فن

(١) مناهج تجديد ١٩٠

(٢) النقد الادبي ومدارسه الحديثة ٢ : ١٠

(٣) اشتهر هو لى اكثر من موضع ياله كان مسبقا بالقضاء من امثال الجاحظ لى ياله عن صحة المعاني وفسادها ومناسبتها للالفاظ ، كذلك قدامة حين تكلم عن نعت الوصف والهجاز والرتاء ...

مقاييسه النقدية ومناقشاته كانت تشر دائما الى ضرورة الاستعانة بكل أسباب المعرفة ، ونظريته التي كانت تقرر ان النقد عملية تأمل فى الكلمات المجنحة تفسح المجال لان تطرح فيها التفصيلات على فرشات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال . وكاد يصل - لولا ان استخلصه الموت - الى جدوى التقنيات الرمزية فى الرجوع بالعمل الادبى الى الحياة البكر، مع انه نبه الى ضرورة الاهتمام بالاعجاز انغنى الى جانب الاعجاز النفسى .

ولعل هذا يجرنا الى قول من قال انه كناقد أو كبلاغى لا يمكن وضعه ضمن مجموعة معينة تشتغل بالنقد . وهذا صحيح ، لانه وحده كان قطب اتجاه فريد ، او فلنقل كان يرسم الطريق لمن جاء بعده حاملا الاهتمام نفسه باللغة وملحا على الخروج منها الى الانسان الذى اوجدها فأوجدته . ولهذا يجب أن تختار النماذج لتقرأ وتقرأ ، ثم تشرح لا من اجل المعانى التى تتضمنها وانما من اجل المعانى المحتملة للكلمات . وسيبقى هذا بالضرورة الى الأديب كقيمة ، او كمفكر ، او كإنسان له ايدولوجية ، او كإنسان عرف كيف يشحن موضوعاته بالموسيقى والمغزى . . الموسيقى لانه فنان ، والمغزى لانه لا بد ان يؤمن بالعلم وقوام هذا الإيمان - على حد ما قال - الأمل والعمل ، اليس عليه ان يؤمن بالسببية كى يعيش عصر العلم (١) .

- ٣ -

لامين الخولى تلاميذ كثيرون كتبوا فى النقد - وان لم يكن بعضهم ناقدًا - ووقفوا الى ما لم يوفق اليه غيرهم . فعبد الحميد يونس وشكرى عياد وسامى داود وعبد المصم شمسى وفاروق خورشيد وصلاح عبد الصبور اضافات خصبة فى حقلنا الثقافى ، والدين صاحبوهم من أمثال عبد الغفار مكاوى وماهر شفيق وشكرى فيصل - وهو من سوريا - كانوا لا يقلون عنهم اخلاصا لفكرة الأمانة . الا ان واحدا من هؤلاء ليس كفاروق خورشيد استيعابا لتفكير الشيخ وتطويرا لمنهجه ، وقد استطاع برغم كل الصعوبات التى نصبتها له جرائته الفكرية ان يواجه جيلا عملاقا من النقاد - تائبين وواقعيين - لا أظن ان مصر والبلاد العربية الأخرى شهدت مثله فى حياتها الطويلة .

(١) الأدب « مجلة الأمانة » من مقاله « تعدد اللغات » - ديسمبر سنة ١٩٦٤ .

لقد لفت الجميع بالعبية صادقة وبصيرة نافذة ، وبدأ في قصصه - ومسرحياته مؤخرا - أخطر ممن يمكن الأمراض عنهم . وبكل ما أوتى من ذكاء - وهو ليس قليلا - وبكل ما لديه من طاقة فنان مخصب استغل قراءاته لـ جيمس جويس وفورستر وميلر والمولحي والمنفلوطي وطه حسين وصلاح عبد الصبور ونزار قباني ، مفاجئا قراءه بعباءة في القصة لم يرتفع بمثله أحد من كتاب القصة الشعرية ، وساعده على ذلك فهمه الخاص للقصة من حيث هي انفعال بموقف كالقصيدة تماما .

ولعل الماركسيين كانوا منه أكثر حلرا من غيره ، فسكتوا عنه ، أو فلنقل أهملوه . في حين نوه به غيرهم ، فانخذ هو من النقد وسيلة الى اعلان نظريته في الأدب - تماما ككلى أكاديمي - وخلصتها على ما أثبتته في المقدمة التي كتبها لديوان « أناشيد صغيرة » سنة ١٩٦٠ أن الاديب من خلال الشكل الفني الذي يعالج به التعبير انما يبحث عن شيء ما ، وان نتاج الاديب تجربة يقصد بها - ولو من بعض الوجوه - ضرورة الالتحام بين الفنان والتناقض في رؤية جميلة تتسم بالثراء والعمق . وتلمب اللغة هنا الدور الأول ، لأنها مفتاح الفهم ووسيلة الحدس ، ومن ثم ينبغي على الناقد أن يحاورها برفق ويتساءل وبدون ملل .

وفي تحليل شعر الديوان بدأ باحضاء الكلمات التي تغلب على الشاعر (١) ، ولم يذهب الى المعجم وانما ذهب الى أشكال التعبير في القصائد ، وفحصها بحسب ورودها في قرائنها - وبورود نظائرها عند غيره من الشعراء - ثم خرج بتفسير عام وبحكم فني يبلور نظريته في اللغة ، وهي ان الكلمة صرح فني متكامل واخفاق الشاعر في ازجائها تصور في شاعريته وبالتالي سقوط لموضوعه وله .

وبعضى فاروق خورشيد في هذا الاستقصاء اللفظي لا ليقف عنده ، ولا ليقف به في حدود مدرسة فكرية معينة تفرض على العمل الأدبي احكاما مسبقة ، لكن ليجاوزه - كما طالبه بذلك أمين الحويل - الى نفس الاديب على اجنحة الكلمات ، فجتازا الموضوع الى ما وراء الموضوع .

انه يؤمن بان للعمل الأدبي متقطعه الخاص النابع من نفس الفنان ، وجهد استكشافه يقع على الناقد قبل أن يقع عليه عبء تقيمه . فهو لا يعبأ بالقيمة حقا . كانت أو فائدة أو استمتاعا ، وانما يكفيه التحليل

(١) راجع الديوان ١٣ ط . الدار المصرية للطباعة والنشر .

الذى يعطى بنفسه كل شيء . ولو حدث فحكم بالقيمة ، فلا يكون الحكم
الابمقدار ما يخدم الموقف الجزئى أو الصورة كبعض من كل متكامل .
ولعلنا من هنا نستنتج ان هذا الصنيع يتطلب من الناقد ان يفهم الأديب
لا من خلال موضوعه ، او لا من خلال موضوعه فحسب ولكن كذلك من
خلال كل اعماله . ولا بد في هذا الحال من الاستعانة بجميع اسباب العلم ،
حتى ولو اقتضاه ذلك ان يقرأ في الفلك . فاذا لم تسغه لغة الأديب ولم
تقدم له اشارة الفهم ، او اذا لم تقنعه بأن وراءها شخصية لها أغوارها
زهده وفتنه ، وربما توقف نهائيا عنه !

لقد كتب عن المازنى لأن له بيانه ، ولم يكتب عن باكثير الا بعد ان
فهم قاموسه ، وتجرد للغة السير الشعبية فرصد مفاتيح فهمها من خلال
عبارات أو الفاظ ترددت كثيرا في السياق العام ، وحكم على العقاد
بالتكلف في نقده وكتاباته في السياسة وبالصدق في شعره وعقرياته .
انه بكل ذلك وبما يجرى مجراه يقرر ان كل شيء تستطيع ان تفهمه بعون
من الأضواء التى تشعها الكلمات ، وان هذه الأضواء لتهدى الى أخطر
جزء عنده في العملية النقدية . وهى ان الحس النقدى يحتاج دائما الى
ما يدعمه من المعرفة ، فليس هذا الحس - مهما تكن ألمعية الناقد -
يقادر على ان يعمل وحده كل شيء .

ان كثيرين من النقاد يعتقدون ان العمل الأدبى لا يتطلب منهم سوى
قراءته ، لكننا اذا شئنا ان نقدر قيمة ما يبذله فاروق خورشيد بسد
هذه القراءة فعلينا الاطلاع على تفسيراته لسيف بن ذى يزن ، وتحليلاته
للظاهر ببيرس ، وتعليقاته على دراسات من سبقه في ميدان القصص
الشعبى . بل علينا ان نستعيد - اذا صح هذا - مناقشاته في الندوات
الأدبية التى يبرز فيها دائما ، فسوف نراه يؤدي أشد الأعمال النقدية
عسرا ، وسنحس ان أحدا - حاليا - لا يدانيه في التحليل اللغوى المغضى
الى الكشف النفسى والجمالى .

انه شخصيا لا يعنى بالتشبيهات والمجاز والكنائيات - وأحسبه
يستثقلها - ولكنه يعنى بالدلالات الرمزية البعيدة ، وبالاشارات الخفية
الى ما لم يختر بوعى الأديب ، وبالإيماءات اللاعنفوية التى قد تفسر
« أزمة » الأديب وعلاقتها بأزمة أسرته او بأزمة المجتمع . وفي كثير من
الأحيان يضع يده على ما يعتبره زيفا ، او تعمية يقصدها الأديب ،
فيحاول تبريرها . واذا تكررت فلا بأس من عدها مفتاحا لشخصية
الأديب ، فمن يدري فان من الكذب ما قد يكون أكثر دلالة على الحقيقة
من الصدق نفسه !

ويرى أن استعداده لنقد أى عمل أدبى يعنى تركية منه له ، وفي هذه الحال يتنازل عن كثير من أفكاره التى قد تنقضه ، إذ يكفى أنه يسفر عن نفسه ويقيمها . لكن الخطر هو التوقف بالفكر عند ذلك لأنه أشبه بالتوقف بالفكر نفسه عند حدود الظن مهما يكن الظن مقنعا ، وإنما المطلوب هو تحديد المضمون الفكرى للمؤلف .

وأكثر ما يشبهه تسخير الأدب ونقده لرأى ملزم ، ولعل هذا سر خصامه مع كثير من الماركسيين . ويوم يضع كتابه فى النقد - لأنه حتى الآن لا يعتبر نفسه ناقدا - سلاحظ الى أى مدى تمسك بالتعبير الحر . وهذه الحرية تركت بصماتها فيما نشر من سيرة « سيف بن ذى يزن » وفيما كتب من مقدمات لهذا الذى نشر . لقد أنفق سنوات وهو يعمل فى إنجاز « سيرة جديدة » لذلك الملك اليماني ، وأعلن ان للمؤلف الحق فى أن يفعل ما يريد لينفذ الى عقول الناس وقلوبهم . ولهذا قدم « المعلومات العلمية بطريقة امتزجت فيها الحقيقة بالخيال ، بل قام فيها الخيال بالدور الأول » . ومن هنا لا قيد يفرض على الأديب ، وان أمامه فى الحقيقة « أبوابا ونوافذ يطل منها على عوالم أخرى يستشفها من خلال الحقيقة وينفذ منها ببصرته الواعية الخلاقة بما يتجاوز الحقيقة العلمية الى نلال وأعماق أبعد منها بكثير وأوثق ، الى معطيات القلب ومعطيات النفس ، وأبعد الى حد نسبي عن معطيات العقل » (١) .

وقد يقول من يقرأ الاقتباسين السابقين ان أغلب نقادنا يقومون بمثل ذلك ، وهذا صحيح الى حد ما . غير ان فاروق خورشيد - مهتديا بأمين الحولى - يلتزم به التزام من يجعله مبدأ مقروا تماما كمبدئه الذى يسلم بضرورة احترام التراث والتماس أصول أجناسنا الأدبية المعاصرة فيه ، وان على كل ناقد يحترم عمله ويجعله محققا لرسالته أن يمكن للفتان ان يقول ما يريد فى الشكل الذى يريد بشرط أن يسمح هذا الشكل بمرور الناقد الى روح « الشيء » لأن شكله مجرد وسيلة لهذا المرور .

لقد تصدى يوما لمحمود أمين العام يرد عليه أمورا وردت فى نقده لأحد دواوين صلاح عبد الصبور ، وكان رده رثاء مؤثرا لأصحاب الكلمات . وبأناقة تشبه أناقة الشاعر أنشأ يقول وكأنه ينشد لحنا جنانزيا على جثمان الحرية التى يريد الناقد الماركسى أن يسلبها الشاعر المسكين :

(١) سيف بن ذى يزن : ١ : ١٠ ط . دار الهلال يوليو ١٩٦٣

« أما الإنسان في عذاب الطريق وجحيم الصراع فهو عند أصحاب الكلمات - وما أكثر ما عند أصحاب الكلمات - زيف وعبث ! تجربة صراعه ويأسه .. تجربة جهده وفشله .. تجربة ايديه الدامية تتشبث باهدة بصخر الطريق ، كذب وغربة ! فما الصندوق ؟ خلاصة الحق في قلب الناس ، في العجل والمشاركة ومعايشة حقائق العصر .. كلمات وكلمات . ما أضخم الكلمات وما أجوفها ! إخلاصة الحق في قلب الناس أن نزع للناس أن الحياة ورود وهي تحت أقدامهم شوك وقتاد ، أن نخبرهم أن الدنيا نور وهم يتخبطون بحثا عن بصيص يلوح أمامهم كالأمل ؟ أهو عمل ومشاركة ومعايشة أن نفلق الأعين ونسد الآذان لنندفع في حلبة ذكر مخدوع ضريب ، ولا نرى الطريق لأن ميوننا مشدودة بالكلمات ؟ أهى معايشة لحقائق العصر أن ننسى الإنسان ونسد بأيدينا أذنيه ونحجب الرؤية عن عينيه ونقول :

احرص الا تسمع

احرص الا تنظر

احرص الا تلمس

احرص الا تتكلم

قف .. وتملق في جبل الصمت المبرم

ويطبع أصحاب القول تحذير أصحاب الكلمات ، ولكن رغم التحذير ، رغم التهديد ، رغم التهم الرعناء تخطها الكلمات ينبوع القول عميق « (١) والحقيقة ان هذا الرد ، وقد طال على تلك الوبرية في ايقاعات منسقة يعطينا كل الخطوط التي تشكل ايدولوجية فاروق خورشيد ، وشخصيته ، واهتماماته اللغوية حين تتسع فتشمل لغة الحياة الثرية العريضة وحين تضيق فتصبح أحجارا يقذفها المتخاصمون . في هذه الحال يكون « ما اشع الكلمات فيما تخفى وفيما تظهر » وعبثا ويستحلب الزخرف اللفظي معاني من ينشد الخلاص لنفسه من نفسه « وأكثر عبثا ان يجبر ناقد ادبيا على شيء باسم الكلمة ويتهمه بأنه يستغرق فيها فينصرف عن الحياة . اليس يدل ذلك على أن الناقد انما يتهم نفسه - غير متعمد - بنقص أدواته النقدية ونقص حسه التلوقى « لأن هذه التفرقة المضحكة بين الشعر والحياة وبين الذات والانسان لا مكان لها

(١) من مقاله في مجلة الآداب البيروتية بعنوان « الرجعية الجديدة » العدد الثامن

اغسطس سنة ١٩٦٤

الا عند من يفصلون عقولهم عن قلوبهم « ولكنها الكلمات » من أقصى اليمين
يرجمون بالكلمات ، ومن أقصى اليسار يرحمون بالكلمات .

على أن ذلك لا يعنى ان فاروق خورشيد وجه كل عنايته لنقد
الشعر ، انما يعنى انه يجد فيه دائما منافذ الى حديث الكلمات ، فهو
قبل كل شيء قصاص ، ولذلك ينفق معظم جهده فى نقد القصص . وان
ما كتبه فى الشعر عن « أناشيد صغيرة » وأشعار السير الشعبية ومعظم
قصائد صلاح عبد الصبور ليشتمى فى خط واحد مع نتاجه ومع نقده
ومراجعاته فى القصة . . مشكلات لغوية ، وقضايا تتصل بالمؤلف اكثر
من اتصالها بالعمل المؤلف ، وبحوث المضامين التى يعتبرها أساسية فى
تصور الكتاب ، ومع ذلك أو الى جانب ذلك فلا بد من الالتجاء على الايقاعات
والموسيقى الداخلية ، فليس هذا الا قضية تهمة فى الأداء الانفعالى للقصة
التي يكتبها .

مثل هذا النهج التطبيقى الحاسم يعين القارئ ويشده اليه بأكثر
مما يستطيعه أى نقد آخر . ولا شك أن فاروق خورشيد لا يحسب
حساب هذا تماما ، ولكنه يفترض أن القارئ كما هو مدرب على قراءة
الأدب مدرب على تقبل نقده دون أن يلزمه بشيء معين ، اذ لا بد أن يكون
له ذوقه ولهذا الذوق مقاييس يقيس بها جماله وتأثيره .

ومهما يكن فلا يمكن الزعم أن لهذا الناقد امتدادا طبيعيا له ، لكن
له قلة من النظراء ترى النقد عملية تدوق وتحليل وتأثر ، وتعتبر اللفة
بخصائصها اللاتية دعامة التقييم المنشود . وأكثر ما تعمل هذه القلة
داخل نطاق الجامعة وفى المنتديات الأدبية الجادة ، غير أن نشأة غالبيتها
على تبجيل القديم وتقديسه تجعلها تنسى فى كل حين أو تجعلها لا تحاول
أن تعرف التزام الحقائق الكبيرة فيها تنقده من حيث هو أدب يقال فى
تعريفه ضمن ما يقال انه تعبير قولى عن الاحساس بالجمال .

- ٤ -

الوقوف عند فاروق خورشيد كان طفرة جاوزنا فيها من الناحية
التاريخية جماعة من النقاد التكريريين هم أقرب الى طه حسين منهم الى
أمين الخولى ، لكن هذه الطائفة كانت تشق طريقها فى جانب آخر اضطرها فى
بعض الأحيان الى مراجعة طه حسين نفسه فى كثير مما قال ، وصدرت
عن أحكام جاء بعضها فضفاضاً وعماما وبعضها الآخر استمد أسباب وجوده

من القديم . من هؤلاء بصفة خاصة زكى مبارك الذى تعمق آداب العربية ، وأخذ عن الفرنسيين منهجيتهم فلم ينتفع كثيرا بهذه المنهجية ، تماما كما لم ينتفع بها أحمد حسن الزيات .

وبينما كان الكلاسيكيون الذين مثلهم مصطفى الرافعى يتمسكون بأهداب التنظيمية الصارمة حتى تحول بعضهم الى عبدة للشكل يسبحون بجلاله أو رونقه ، عطف المجددون على ما كشف بوضوح عن أن مجال النقد أكبر من أن يتسمى بمسميات معينة أو يخضع لتقسيمات محددة . وظهر فى الوقت نفسه أن من الصعب الاحاطة الكاملة بتفصيلات الاتجاهات المشتركة بين الأكاديميين ، لأن وراء هذه الاتجاهات تحيزات ونوازع واستعدادات وأذواقا مختلفة ومعقدة .

وقد حرص الجميع على أن يقفوا طويلا عند الأداء الأدبى . عند المادة وحدها ، ولم يستشرفوا كما ينبغي الأفق الرحبة التى تفتحت أمامهم ، وكانهم آثروا أن يرصدوا الانطباعات التى قد يكون من آثارها تقويم النوق فقط ، ولا شيء بعد ذلك مما يجب أن يثار حول المعانى الكبيرة والتيارات الانسانية التى تجاوز بالضرورة الجزئيات وتباعد بالضرورة أيضا من التعميمات المنكرة بالخطر والخطأ .

والمدهش أن مدرسة الديوان والمستنيرين من غير المصريين أمثال ميخائيل نعيمة لم يتعدوا من اللغة كثيرا . حقيقة عرضوا لما يعرض له النقاد المجددون من أمثال ريتشاروز ومائيو أرنولد ، وحقيقة تكلموا عن قيمة « الشكل » وفسروا « الجمال » أو طرحوه كما تصوره من خلال كانط وشوبنهاور وكروشمه وسانتيانا ، إلا أنهم تلبثوا طويلا عند مقررات عتيقة أرادوا نقضها فلم يستطيعوا .

يقول المازنى عن عبد الرحمن شكرى « وكذلك يختلف أسلوبه الكتابى عن أسلوب حافظ كما تختلف أعراضهما الشعرية ومناهجهما فى استفتاح اغلاق المعانى ، وذلك ان حافظا شديد التعامل مفرط التكلف كثير التألق ، وشكرى يسح بالشعر سحا لا يسهر عليه جفنا ولا يكد فيه خطرا ولا يتعهد كلامه بتهديب أو تنقيح . وحافظ يكسو المعانى المطروقة الأسما ، وشكرى لا يبالى أى ثوب البس معانيه ما دامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز » (١) .

فهل يختلف هذا كثيرا أو قليلا عما كان يقال قديما عن جرير
والفرزدق ، أو عن أبي تمام والبحتري ؟

اننا اذا مضينا نقرأ الكتاب الى نهايته فلن نرى فيه أكثر من ذلك :
مدلولات الألفاظ ، وسلامة المعنى ، والموازنة التي لا تعدو الصواب والخطأ
والحسن والقبیح . لكن هذه النظرة تتسع في كتيب صغير نشره عام
١٩١٥ بعنوان « الشعر ، غاياته ووسائله » فقد قرر أن اللغة بطبيعتها
قاصرة ، ولهذا يلجأ الشاعر دائما الى الرمز والايحاء عن طريق الصور
الفنية ، وبالنسبة للشعر نفسه فقد اعتبره تنفيسا شخصيا عن العواطف
— فكانه ليس تصويرا — لكنه يحتاج الى « التعمل » برغم أنه طالب
حافظ ابراهيم بأن يتخلى عن الاحتفال بالصياغات اللغوية . وكانت
العلاقة قد فسدت بينه وبين شكرى فطرده من زمرة المجددين واتهمه
بأن ما نفس عنه في قصائده عبارة عن فوضى تسم صاحبها بالجنون
وتتهمه بهديان الحواس .

والواقع ان ذلك الكتيب الذى لا يجاوز أربعيا وأربعين صفحة كان
أفضل مما كتب في « حصاد الهشيم » الذى أصدره عام ١٩٢٤ وأفضل
مما ورد في « الديوان » . الا أنه في الجملة ترك النقد الى بعض
الدراسات الأدبية والجمالية والى عدة مقالات لم تقدم شيئا ذا بال ،
منها ما خص به كتابى العقاد « الفصول » والجزء الثالث من ديوانه .
وما خص به كتابى « زيادة » الصحائف ، و « ظلمات وأشعة » .

ونسجل له على أية حال انه تحدث عن « الابتكار » على أساس
انه استفاده من كتابات الآخرين وعن « الخيال » على أساس انه تأليف
للعناصر المختلفة من أجل خلق شيء جديد . وفى اعتماده على كتاب
لسينج المسمى « لاكون » قوم الوصف والشعر الوصفى مقدما هذا
الشعر على انتصوير بالريشة — من حيث ان الشعر بعكس التصوير
بالريشة يصور الانطباعات — وقال عن المجاز ما قاله لوك الفيلسوف
الانجليزى انه نشأ فى اللغات عندما نقلت الرموز اللغوية — اى الألفاظ —
من مجال المحسوسات الى مجال المعنويات . وبعد أن عرض للبلاغيين
العرب طالب بضرورة أن نفرق بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى ، حيث
ان الأول يفسر التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول اليه ، والثانى
يقوم على أساس تشابه داخلى . وعلق محمد مندور على ذلك قائلا ان
المازنى هنا من بعيد « الأساس النفسى للمذهب الرمزية فى التعبير »
وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة

للالفاظ الخاصة بكل منها على اساس وحدة الأثر النفسى « (١) .

ولا نظن ان مراجعة تفصيلية لأعمال المازنى تضيف بعد ذلك أكثر مما أضافه سائر التحليليين ، فقد جدت كتابات في نقدهم - وان جاءت متأخرة - احتل بعضها موقعا ساميا حتى خارج النطاق المتخصص ؛ ولا نظن ان كتاب غنيمى هلال « النقد الأدبى الحديث » الذى نشر لأول مرة سنة ١٩٥٨ بعنوان « المدخل الى النقد الأدبى الحديث » ولا كتابى لطفى عبد البديع « الشعر واللغة » و « التركيب اللغوى للأدب » ولا كتب مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربى » و « نظرية المعنى فى النقد العربى » و « مشكلة المعنى فى النقد الحديث » ولا كتاب عبد الرحمن عثمان « معالم النقد الأدبى » الذى يوضع فى نهاية هذه القائمة - لانه صدر عام ١٩٦٨ - لا نظن انها لم تجد جدواها بالقدر الذى كانت فيه هدفا للمثاليين والواقعيين على حد سواء .

فقد اتهم كتاب غنيمى هلال بالمدرسية وبانه لا يحمل وجهة نظر واضحة ، واتهمت كتب مصطفى ناصف - على نقاستها - بالفموض ، واتهم كتاب عبد الرحمن عثمان بضيق مباحثه برغم أنه يبدو ممثلا لاتجاه تأثرى واضح ولسانات ييف أصابع فيه .

والعجيب ان الجميع عاشوا فى الخارج سنوات وعادوا يحملون من فكر الغرب ما كان خليقا أن يعمق بحوثهم الا أنهم احتجزوا انفسهم وراء اسوار الجامعة ، ومن خرج منهم خرج على استحياء وبدون اصرار فلم يلبث ان رجع واستراح ، لكننا يمكن أن نلاحظ ان الثلاثة يجمعهم طريق أبرز معالمه :

١ - ان الادب تجربة جمالية شاملة ، وهو لا يحتوى على أى شىء من شأنه أن يتنافى مع القيم الأخلاقية .

٢ - وعلى الأديب أن يتمثل للقديم ، لكن لا بأس من أن يخرج بالجديد ما لم يخل هذا الجديد بالثالية المجمع عليها .

٣ - ولا يعتبر صادقا أى نص أدبى لا يمر عن المشاعر التى يتفعل لها المجموع برغم ان التعبير فيها أساسا ذاتى محض .

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٨٦ ط . مكتبة نهضة مصر .

٤ - والناقد الهصر هو الذى ينفى عن النقد المذاهب التى
يراها مجانية لطبيعة العملية الأدبية .

٥ - والنقد عادة يستمد أسباب وجوده من النص الأدبي ،
وهذا النص نتاج التلاحم بين العبقريات الفردية والبناء
الاجتماعى بكل أبعاده وتواريخه .

ويقول عبد الرحمن عثمان الذى ظفر بدكتوراه الأزهر سنة ١٩٤٦
وقضى فى فرنسا ست سنوات وأعجب ببول فاليرى ومجد سانت بيغ
وبرونتيير أن النقد ذوق وثقافة ، والناقد الذى يرى من واجبه أن
يحافظ على النظام القائم عليه أن يحافظ على قدر معين من المهارة فى
تأليف العبارة ، لأنها هى القوة التنظيمية التى لا بد أن يجد فيها الناقد
اللغة الأدبية المطلوبة حيث تقوم مقام الشرح الطويل لما تضمنه العمل
الأدبى من حسن أو قبح .

ثم لا شىء بعد ذلك ، لكن أفضل النقاد التى قدمت فى هذا المجال
ولا تزال تقدم هى نقود سهر القلماوى وعبد القادر القط ، ونضيف إليها
مجاهدات صلاح عبد الصبور بعد أن شهدت جولاته فى أجهزة الاعلام
المختلفة توفيقا ملحوظا فى أن يوازن بين الحاسة الصاطفية والمقدرة
الفكرية ، وغزوات يوسف الشارونى الموقفة بدون أدنى شك .

- ٥ -

تقف سهر القلماوى بعد سنوات شاقة من التحصيل ناقدة تريد
- كما يبدو - أن تكون نبية ثقافة ، توجه اهتمامها للفكر فى علاقته
بالديموقراطية ، وتهتم فى الأدب بتدوين ملحوظات مثالية المنزع . حتى
انها وهى لا تزال بعد طالبة صرحت فى دواية لها من طرفة بن العبد
الشاعر الجاهلى بأنه لا يمينها أن يكون « جاهليا أو اسلاميا أو حتى
محدثا ما دام شعره هو هذا الذى أجد فيه متعة متجددة لأنه يصور
النفس الإنسانية » (١) .

ففكرة « التوصيل » فى هذا الكلام الذى هو حلس لا شك فيه
كفكرتها عن « اللدة » التى طالما روج لها أصحاب « الفن للفن » وكانت
اذ ذلك تيمش رومانسية حادة ظلت غالبية عليها طوال نشر قصصها فى

(١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ٣٦ ط٠ دار الهلال .

« مجلتي ، وغيرها . لكن الذي لا شك فيه ان أستاذها طه حسين نبهها الى ثلاثية تين المشهورة ، كما نبهها الى سانت بييف صاحب « أحاديث الاثنين » وبروننير واضح فكرة الأجناس الأدبية وديكرات صاحب المنهج الذي صبغ تفكيرها في دراستها الجامعتين « أدب الخوارح » و « الف ليلة ليلة » .

وعلى الرغم من أنها الى اليوم تعترف بأنها تتوق الى أن تكون كطه حسين أو قريبة منه ، فهي قد فارقت بما وعته من اطلالاتها على ثقافات أوروبا وأمريكا . فهي تولستوية المنزع في التوصيل الذي حدسته صغيرة . وفي ربط العاطفة بالفن أو جعلها جوهره - مع انه مظهر من مظاهر التجربة الفنية - ثم في الالحاق على ان يصدق الفنان ليكون واضحا في التعبير عن عاطفته . واذا كانت تؤمن بأن النص هو الأساس فانها مثل مري Murry ترى أن من الضروري اختبار هذا النص في عصر الفنان لمعرفة قيمته بالنسبة لآثار الفنانين الماضين . وكارسطو ترى ان يكون الحكم النقدي للجمهور - لا سيما في بعض الأجناس الأدبية كالدراما - وكأبركروبي تؤمن بأن للشاعر عقلية أشبه بعقلية افلاطون وللناقد عقلية أرسطوطاليسية والفنان محتاج فعلا الى العقليتين!

لكن أهم ما تمسك به وظهر في كتابها « محاضرات في النقد الأدبي » هو وجهة نظر جوردان الناقد المعاصر الذي يلوح للناقد بثلاثة أمور : الفنان ، ومتلقى فنه ، والنص الفني . . على أساس أن الأثر الأدبي لا يمكن أن يفهم من حيث دلالاته الفردية ولكن من حيث دلالاته الانسانية، ذلك ان « حياة الانسان لا تسير بما يدفعها به الفرد ولا الجماعة ولكنها تسير وخاصة في عالم الفكر نحو ما تدفعه به النظم المختلفة وما قد وصلت اليه من حال في زمان بعينه » (١) .

ولقد حاولت أن تطبق نظرية جوردان على تراثنا في ضوء تعبيره عن أشياء هي من صميم خصائص النظام دينيا وسياسيا واجتماعيا ، وترى أن تنكر « الفردية » على النص الفني - لا المؤلف - ولا تعده قابلا للفهم وبالتالي للدرس والحكم عليه ما لم يعتبر جزءا من النظام الثقافي عبر عنه الأديب في تفاعله بغيره من النظم الأخرى المختلفة (٢) . ونظرة كهذه خليقة بأن تفرح كثيرا من المفاهيم الجمالية عندها ، ولكنها استعاضت عنها في تطبيقاتها التي لم تطبعها بعد بما شاع من وجهات

(١) صفحة ٤٢ ط . معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة سنة ١٩٥٥ .

(٢) السابق ٤٣

نظر التأثيرين ونوهت بظاهرة الانفعال بالجميل كأنها تقول انه لابد من تهيئة المناخ الاستطائقي انذى يمكن فيه انتاج ادب عظيم ، بل قالت فى اكثر من حديث لها وفى كتابها النقدى الوحيد ان الضرورة تقضى - فى المستقبل القريب - بان يبذل الجهد الكبير فى كتابة النقد الذى يقيس الأدب بمقدار ما يحققه من اثر فى النفس (١) .

وإذا كان النقد قد اخذ يتحرر عندها من مفالة الاكاديميين ونحا نحو التسهل فلانها ترى ان النقد الحديث يقوم بالفصل على أساس ديموقراطى ، بمعنى انه وسيلة لمنح الفرصة لأكبر عدد من الناس ان يستجيبيوا للفن . ومن ناحية أخرى لا تعتبر الناقد ذاتا عليا فى الحياة الأدبية ، فهو « خادم » بالقدر الذى يخدم فيه الأدب الحياة ، وعلى ذلك لابد ان يلبي حاجات الجموع الى التدوق والمعرفة .

ولذلك فان فضل الكتب عندها هى التى تشرح بوضوح فكرة الفن كالهام مند كوليريدج حتى الآن ، ولابد من الاستعانة بآراء أفلاطون وأرسطو فى الشعر ، وإذا كان كتابا نورتروبه فرأى « تحليل النقد » يتعارض مع فكرتها عن الالفاظ - لأنه يرى ان الاشكال التى يدفع بها الخيال الى الخارج هى التى تصنع القيم للتركيبات اللفظية كافة - فانها تعتبره مفرعا مجتهدا ، ويحسن الرجوع الى الأصل ، والأصل عندها ربما وقف عند كوليريدج وربما جاوزه الى مالىو أرنولد أو الى من سبق هذين بقرون ، دون ان تنسى ان تلح على الالفاظ . . الكلمة من حيث هى صوت وجرس - وهذا بصفة خاصة فى الشعر - ومن حيث علاقتها بالمعنى ودورها فى السياق ، وهنا تعترف بأن عبد القادر الجرجاني أوسع بلاغيينا أفقا (٢) ، ومن حيث تعقيدها وتشابهاها بغيرها مستعينة بآراء ريتشاردز وامبسون وغيرهما .

والأمر يبدو كما لو كانت سهر القلماوى تستعد لإصدار كتاب يجمع الشارد والوارد من وجهات نظرها ، وفيه تقرر ان النقد الحديث ليس هو ذلك « الكم » المتراكم من البحوث غير الأدبية التى تقحم على « ادراك » الحقيقة الأدبية و « تفسير » المعانى الأدبية ، ولكنه تطبيق للأفكار الفنية الخاصة بوجود الخيال « المتجلى فى رسم صورة تكثر

(١) نفسه ٧٦ ، ٨٢

(٢) تشير الى قوله ان السر فى البلاغة ليس فى اللفظ من حيث هو لفظ ولكنه فى الارتباطات التى يوجدها الاديب بين اللفظ وما قبله وما بعده - راجع كتابها محاضرات فى النقد الأدبي ٥٧ وما بعدها .

مفرداتها أو تقل لتؤلف وحدة عامة « كذلك الخاصة بصدق ما يصوره الخيال في كل الأجناس الأدبية المعروفة .

وهي تعنى فى سبيل ذلك - ونحن نستقرئ الآن ما تقدمه تباعا فى شتى مجالات الاعلام - بالدراسة العلمية عن تطور العقل تاريخيا والدراسة التقارنية من الأساطير والخرافات والدراسة النفسية للعقل الباطن على أساس انها ترشح للناقد منطقا أشبه بمنطق الخيال ومنطق الفن . وقد وصلت الى كثير من الحقائق لا تزال الى اليوم غائبة عن كثير من الدارسين العرب ، منها أن اللفظ بمدلولاته له طاقات توحى وتفجر المعانى ، وان السيرة لا يمكن أن تخضع لمقاييس العلم . والتاريخ يقدر ما تخضع لمقاييس الفن ، وان الأدب لا يؤدي أية خدمة يومية واضحة المعالم لكن لا بأس من إعادة القيمة الفكرية للشعر بعد أن واجه تحدى العلم ، لكن المضمون « لا يمكن أن يعطى للاداة طاقتها الا اذا كان قادرا على الايحاء الفنى ، أما الايحاء بالأيديولوجيات أو الخلفيات فانه يأتي بعد الفن » (١) .

ان أفضل كتابات سهر القلماوى هي ما تجيء تطبيقا لهذه الأفكار، حتى وهي تكتب عن سيمون دى بوفوار والمقاد وبلوقيا - على رغم اختلاف الموضوعات وأسلوب التناول فيها - تلعب التلمزية دورا حاسما فى بلورة أفكارها وأحكامها . واذا كانت تستخدم طريقة سانت بيغ فى كشف « العبقرية » أو الخاصة الاساسية فى احد أعمال محمود حسن اسماعيل أو على محمود طه ، فانها تبدو على استعداد دائما لاستخدام ما يعجبها من آراء اليوت وامبسون وايفور ووترز وجوردان وبلاكمور وبلزك وجيون الناقد الفرنسى المعاصر وغيرهم . ولو كان فى مقدورنا ان نحدد نهجها فى النقد من هنا لما ترددنا أن نعلن أنه نهج يستعير من جميع الأساليب الفنية والجمالية والانسانية كل ما يكون خلقا سويا لا اختلال فيه ولا تناقض ، وتبدو فيه قدرة على الاختيار والطرح والتقارن والتحليل والحكم ، وهذا هو سر بروزها فى جانب الأكاديميين .

- ٦ -

وأما عبد القادر القبط فقد كان هو ومندور فرسى رهان فى ميدان النقد المعاصر ، واستطاع منذ عودته من انجلترا ليحاضر فى كلية آداب

عين شمس أن يملا أفق الأدب نقاطا براقا ناصعة ، وبمزاجه الرفيع - المحافظ برغم تحرره - تمكن من أن يحمل معه الى سماء الاستحسان الجواهر التي تراكم حولها الغشاء وعلما بعضها الصدا نتيجة رواسب الدعايات المباشرة للقضايا السياسية والأحداث الاجتماعية التي اضطرت لها أربعينات هذا القرن وخمسيناته .

ولقد كان من الممكن أن يمضى القط مع مندور ويسابق معه لويس عوض إلا أنه سرعان ما انفصل عن الاجتماعيين دون أن يفصل عن وعيه المجتمعي ، وصرح في أكثر من مجال شعري بأن النقد هو حكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما في صياغتها من فن ومقدار ما في مضمونها من قيم (١) وبذلك توسط الحلقة أو أمسك بطرفي العصا ، فلا هو الى يمين ولا هو الى يسار .

غير أن التفكير المثالي ظل طابع نقده بوجه عام ، وكان قد قرأ الأشهر أدباء العالم واستوعب أبرز نظريات النقد ابتداء من محاكاة أرسطو الى تأثيرية سينجارتن ووجودية سارتر ، فظهر اثر ذلك في نقوده التي قوم بها أعمال جيلين من أدباء هذا القرن . ولولا جهوده المشرفة لاستخفى على أكبر الظن - شعراء الناشئة وقصاصوهم ، ولما كان لكمال عمارة وأمل ونقل وبدر توفيق ومحمد البساطي ومحمد حافظ رجب وغيرهم اشراقاتهم الواعدة .

والقط يستطيع أن يتبنى أسلوب الناقد العلمي المدمم بالقواعد والأسانيد ، فيرفض من هنا كثيرا من الأعمال التي قبلها جمهور القراء (٢) لكنه يؤمن بأن مسابقة الحياة دليل على الحياة ، ولهذا فهو يقبل كل الأشكال الجديدة في الأدب ، ويناقشها في انصاف يرغم أنه لا يصدر كشاعر إلا عن وجدان رومانسي واستاتيكية شكلية يخلص لها كل الاخلاص . وفي هذا الصدد يقول في ديوانه الجميل الذي نظم قصائده بين عامي ١٩٤١ ، ١٩٤٣ * وقد يظن بعض القراء أن هذا الدفاع عن الأشكال التقليدية لا ضرورة له لأن أحدا لا يرفضها كل الرفض أو يقول بانها لم تعد صالحة للبقاء الى جانب الشعر الجديد ، لكن الحقيقة أن كثيرا من شعراء الشكل الجديد وأتصاره يرون هذا الرأي كما يعرض معظم الناشئين عن القوالب القديمة مسابقة لروح التطور من ناحية

(١) ديوانه * ذكريات شباب * ٧ م ، ط . مصر للطباعة سنة ١٩٥٨ .

(٢) الدليل على ذلك نقده لسرحية «السامير» التي لدها سعد الدين وهبة ، ونشر

هذا النقد في مجلة المسرح - عدد ٤٦ أكتوبر سنة ١٩٦٧

وفرارا مما تتطلبه تلك القوالب من ثقافة لغوية وفنية واسعة من ناحية أخرى .

ويستمر على هذا النحو ليصل الى المضمون فيوضح كيف ان الواقعيين أصبحوا لا يرضون كثيرا عن الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه الخاصة بصورة مقطوعة الصلة بجذورها الاجتماعية ومظاهرها الانسانية الشاملة ، واذا كانت هذه نظرة ذاتية رومانسية فليست تعنى أن الشعراء الرومانسيين في تعبيرهم عما يلقون في الحب من أسى وقلق وحريرة يصورون شعورا فرديا خالصا « وانما يعبرون عن موقفهم من الحياة والمجتمع بوجه عام ويتخلدون من المرأة مرآة يعكسون عليها ما يشعرون به من الضياع والفشل في مجتمع لم يبلغ من التقدم حدا يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم من طموح » (١) .

هو كسهر القلماوى وكاستاذهما طه حسين وكتولستوى يركزون على العاطفة ، لكنه يؤمن انه من خلال هذه العاطفة - واساسها الحب بطبيعة الحال - يمكن مناقشة كثير من القضايا الاجتماعية ، فيبدو من هنا أن العنصر الدائم شيء ضرورى حتى ما كان منه بعيدا في ظاهره من شخصية الشاعر وتجاربه الخاصة . وعلى هذا النحو ترى ان مبدءا الدائمة يتشكل بموضوعية قوامها ترويض الاحساس الدائم « على ادراك الحياة من حوله بطريقة التي تميزه عن غيره من الشعراء » . ولعل هذا هو ما حدا به الى مهاجمة الاسراف في العاطفة ، لأن هذا الاسراف معناه الانفلاق ويؤدى الى الاستفلاق !

وفي احدى ندواته التي سجلت اذاعينا ونشرت في مجلة الآداب البيروية (٢) صرح بأن الاسراف العاطفى في تصوير الحب - وكان يناقش « الناس والحب » المجموعة القصصية التي كتبها أبو المعاطى أبو النجا - مرفوض كقضية عامة ، ومرفوض بصفة خاصة لدى «انسان بلغ حد النضج العاطفى والفكرى » ، ويشترط في الفكر الأدبى أن يكون عنصرا عقليا لا يصل الى أن يكون جافا ولا يبتعد عن الطبيعة الانسانية في التصاقها بالمجتمع وبالحياة كلها .

من المؤكد أنه لم يكن ينظر الى ايرفينج باييت ولا الى أى واحد من اقطاب الانسانيين وهو يدعو الى كبح جماح النفس - لأنه لا يتنادى

(١) ديوانه من المنقمة ٩ وما بعدها

(٢) عدد ٦ يوليو ١٩٦٧

بعبدا الاستقامة الاخلاقى - ولكنه من غير شك يريد مثلهم أن تتبلور العاطفة فى « المعنى الانسانى الكبير الذى يظفر به الأديب نتيجة تمتعه بشيء من التخيل القادر على أن يفتح العيون على مختلف الأوضاع الاجتماعية والانسانية ، ولا يتأتى ذلك الا باستبعاد مبدا فرض الحساسية الخاصة على الوجود الحقيقى للمواقف .

ولقد طبق هذا بحذافيره فى ديوانه « ذكريات شباب » ولم يجد غضاضة وهو يجادل « الواقعيين » وفيهم المتطرف أن يقول انه لا غرابة فى أن يزواج الفنان الصادق بين الرومانسية التى تمثل ضربا من « السخط المبهم والقلق الغامض » والواقعية التى تعبر عن « الوعى الذى يلتمع فى نفس الأديب » حتى وان لم يبشر أو لم يدع أو لم يحاول أن يرسم رؤية واضحة للمستقبل ، ولئن كان هذا الديوان الذى يتضمن تلك الاقتباسات قد صدر منذ اثنتى عشرة سنة فانه لا يزال يدل على وجهة نظر صاحبه فى طبيعة العمل الأدبى ورسالته . انه يقول بمبدا اللذة على أساس أن « تدوق الجمال فى ذاته متعة نفسية كبرى تنفى عن الحياة ما فيها من سام » لكنه لا يمانع فى أن يتصور أن هذا المبدأ قد يتسع حين يسمو بانسانية الفرد « فتجعله أسرع استجابة لنداء الخير » وعلى ذلك يصبح اللذة مواز آخر هو « الخير » وتكون وظيفة الأدب عنده قائمة على قاعدة اغريقية لاتينية تقرر أن الأدب لا بد يستطيع اثارة اللذة وشرح عبر الحياة . .

ومثل هذه النظرة الى الفن والأدب تجعل منهما معرضا لكل نماذج الفنانين ، ولا تلزم أى فنان بالتزام خط مستقيم لا يحيد عنه - كما يفعل الواقعيون والوجوديون - لأن النفس البشرية فى الواقع ليست من الآلية بحيث تسير دون التسواء وبغير تطلع حولها ، وهى دائما تكتسب تجارب تلون نتائجها لتوينات معقدة . ومن هنا نفهم لماذا أخطأ الواقعيون حين قصروا أعمالهم على تصوير البؤس والظلم والتعاسة والحرمان والتشرد البغايا وسعال المصدورين ، فقد جعلوا لهم هدفا جامدا وحدوده بضرورة وصوله الى الفجر أو الصباح الجديد أو الاشتراكية الخيرة .

ان الأدب لا يمكن أن يكون أدبا وهو يعتمد على القول الدهنى المباشر ، ولكنه يكون أدبا طالما نقل تجربة الأديب الى قارئه « بحيث تنقل الى نفسه ، فينفع بها ، وتستقر فى وجدانه فتؤثر على نظرتة

الى الحياة وادراكه للأشياء » ولذلك لابد من تقديم النصح للادباء ، ويتمثل هذا النصح في « اقتراحات » يتقدم بها النقاد حول معنى الفن ورسائله ، والأدب ودوره في الحياة الانسانية ، والأنواع الادبية أو الأجناس كما ينبغي أن تسمى . . ما طبيعة كل جنس ، ما الدراما ومتى ينبغي أن تكون ذكية بارعة ومتى تكون اجتماعية موجهة (١) ؟ وما المقال والرواية ؟ هل لابد أن تحتل القصة ما يسمى « التويست » أو اللفتة التي يقولها الكاتب وتعطي دلالة جديدة للأحداث ؟ ثم ماذا عن الأداء الأدبية ، الألفاظ ومعانيها والصور وأنواعها ؟ ليس من أسباب ضعف « الشعر الجديد » هو استهانة الشعراء فيه باللغة وصياغة عباراته ، ومن ثم ينبغي أن يجمع الناشئة على قراءة موروثنا ومعالجة أشكاله البيئية المقلدة ؟ وأخيرا ما المطلوب من الأديب ، الوضوح أم الغموض ؟ ان البساطة « مع جمالها لا تصلح للتعبير عن كل الأحاسيس والصور » لكن هذا لا يعني أن التعقيد يصلح لذلك ، والمطلوب هو « الصدق » بعد أن يكون الشاعر قد عرف اللغة التي يكتب بها ، « فهو لكي يكتب شعرا ناجحا لابد أن يستغل كل إمكانيات اللغة التي يكتب بها » وبطبيعة الحال يتحدد موقفه من الأسباب بموهبته وثقافته جيعا .

لقد قدم عبد القادر القط الكثير في مجال النقد ، لكن أهم ما ذهب اليه هو أن هناك تزواجا يجب أن يقع بين الأجناس الأدبية . بمعنى أن الأديب الناجح هو الذي يستطيع أن يجعلنا نقبل القوالب المهجنة في ظروف معينة ، فأمعمال توفيق الحكيم مشرفة لأنها « مسرويات » ظهرت الحاجة إليها في مرحلة تشهد صراعا رهيبا بين الرواية والدراما حول أيهما أصلح للتعبير والاستمرار . والقصة المسرحية التي يصدر عنها نجيب محفوظ هذه الأيام لها ما يبررها للسبب السابق نفسه ،

(١) حرص في نقد المسرحية « المسامير » أن يصحح « القيم » التي صدر عنها مؤلف المسرحية ويناقش عناصر الدراما مناقشة موضوعية ، وقال ان من العبث أن تظل شخصيات المسرحية طوال الفصلين الأول والثاني « مجرد أبواق تردد اقوالا جوفاء حول جدوى المقاومة أو عبثها » وقال أيضا ان الحوار « تشعب والسبب في دوائر متداخلة دون أن يصل الا في النادر الى شيء من التوتر أو الشعاعية أو الدلالة التي يمكن أن تمس فكر الكاريزي . أو وجدانه » ورفض أن يقبل توبة « رمزي الخنثى » لأنها لم تكن نتيجة اقتناع حقيقي بمدالة القضية التي يكالغ من أجلها اللاحون ، وبالقدر نفسه رفض من المؤلف أن يستبدل الاستكانة للجلد بالمثل في أرض الاقطامي ، فكلامها عبودية إلا أن أبرز ما يدل على تأثيرية القط مع كل ذلك هو الطراؤه « النجوى الشعرية الطويلة التي تنطق بها فاطمة وهي تهيم كالمدحولة حول جيش الشهداء الثلاثة .

في حين أن هناك نزعة للجمع بين القصة والقصيدة ، وهو يرى أن مدى صلاحية الشعر للقصة كبير لا سيما إذا كان « الموضوع » لا يتصل اتصالاً قويا بأوضاع المجتمع أو بمواقف خاصة بالناس !

وفي الوقت نفسه يرفض « الغرضي » لأن الفن نظام ، وحتى إذا قالت هذه الغرضي شيئاً فإنها لا يمكن أن تقول ما تقوله البساطة التي يرفضها . كلاهما لا يدل إلا على أن الأديب قاصر أو مستهتر أو ضعيف الأداة ، والأديب الناجح هو الذي يقدم « التعبير المتكامل » الذي يدل على أنه صادق في أدائه .

إن هذا الناقد يجد دائماً جمهوراً كبيراً ، ولكن حياته في التأليف محدودة ، لا لأنه مستغرق في الموروث الذي يخشى أن يصدمه به مجيئه ، ولكن لأنه يؤمن أن الجدل والنقاش في المنتديات والمحافل الأدبية أكثر غناء من كتاب قد لا يصل إلى أيدي كثيرين .

- V -

ثم ماذا عن صلاح عبد الصبور ؟

إنه على عكس السابقين وك يوسف الشاروني سجل أغلب آرائه في كتب مطبوعة ومتداولة على نطاق واسع ، وأعانه شهرته كشاعر بالقدر الذي أعانه اشتغاله بالصحافة في أول حياته الأدبية . وأصبحت المكتبة العربية تضم - عدا دواوينه - أربعة كتب هي على الترتيب التي ظهرت به « ماذا يبقى منهم للتاريخ » و « أصوات العصر » و « تبقى الكلمة » و « حياتي في الشعر » الأول والثاني والثالث دراسات نقدية مهما تختلف الآراء في وزنها تكشف عن ناقد يصطنع النهج التكلمي على أساس أنه أرسن الاتجاهات في تقييم الأعمال الأدبية . وأما الرابع فهو كشف وشهادة له ولنتاجه ، وتأكيد عملي لوجهة النظر الفنية عندما تصبح « قيمة » تستحق غناء الاهتمام والا فهي - إذا افتقدت فنيتهما - لا شيء في مجال النقد . ليس من البدهيات الاعتراف بوجود الفن « ككيان مستقل له طبيعته الخاصة » فقيم أذن توهمه نابهاً أو خادماً لمبدأ سياسي أو عقيدى أو خلقى ؟ الحقيقة هي أنه « لا يخدم الفن المجتمع ولكنه يخدم الإنسان » (١) .

(١) حياتي في الشعر ٦٤

هذه أولى النقاط البارزة في فلسفة صلاح عبد الصبور النقدية وبناء عليها أو انطلاقا منها يرفض هذه النقود التي صدر عنها تقاد ذوو مصالغ في الحفاظ على أى شكل من أشكال النظم الاجتماعية ، إذ أن هذه المصالح تفسد روح الفن برغم أنها تركت آثارا ملحوظة في ادباء فنتتهم الشعارات البراقة التي منها « الادب الهادف » و « أدب الالتزام » مع أنهم لم يفهموها كما ينبغي ولم يحاول مروجوها من ناحية أخرى أن يقولوا لهم ان الأمر ليس امر شعار ولكنه امر ما يقصده الأدب عندما يعيش حياته كما ينبغي ، وفي هذه الحال يكون معنى الالتزام ومعنى الهدف غير فرض فكرة الرقابة على الأدب .

ماذا يعنى هذا الكلام عند صلاح عبد الصبور ؟

انه يعنى ببساطة اطلاق الحرية للاديب في أن يعبر ، بل في أن يفسر لأن « الفن ليس تعبيرا ولكنه تفسير أيضا » . ويقتضى ذلك أن يستشرف الفنان الملى الأوسع مجاوزا « سورتته العاطفية الأولى الى آفاق جديدة من رؤية الحياة الانسانية بعامه » على نحو ما فصل من ادباء العصر بريخت واليوت وأراجون (١) .

هذه الرؤية المريضة للفن تؤدي الى مبدأ ثالث يدين به صلاح عبد الصبور كشاعر من ناحية وكناقد من ناحية أخرى ، وهذا المبدأ وان اقتصر على الشعر وهو يتماذج بالفكر يفتح على ثنائية الفن المفتعلة ، ونمى بها الدائبة والموضوعية . وتفصيل ذلك ان علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من ادراكه لبعض القضايا الفكرية ، ولكن من اتخاذه موقفا سلوكيا من هذه القضايا « بحيث يمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتبه » وتتحول ابعاده في نفسه الى رؤى وصور لا يمكن أن تكون ذاتية ، كما انها لا يمكن أن تكون موضوعية لأنها صنيعة « التمثيل » الذى يشبهه تمثيل النبات ضوء الشمس ليتحول الى خضرة زاهية .

ان استعمال مصطلحي الدائبة والموضوعية - في نظر صلاح - تخريب في عالم الفن وسوء فهم ، ومراجعة هادلة للاعمال الادبية تكشف عن انه « في كل فن معبر عنصر حكائي كما أن في كل فن حكائي عنصرا معبرا ، فلو قرأنا شاعرا غنائيا مثل رلكه الألمانية - وهو من أكثر

الشعراء غنائية - لوجدنا فيه عنصرا حكاثيا واضحا ، بينما يتمثل في مسرح أبسن الاجتماعي تعبيره الواضح عن ذاته ، ولكن لابد لكى نذكر ذلك أن تقراء الشاعر كحياة وانتاج متصل ودائب ، تقراء كوحدة متماسكة الأجزاء متلاحمة الفصول ، (١) .

والنتيجة هى النتيجة التى وصل اليها عبد القادر القط من قبله ، ونعنى أن الذاتية تفضى بالضرورة وبالفعل الى الموضوعية ، والا كان هناك تضاد بين العقل والحس أو بين المادة والروح وبين الانسان والكون ، والمعروف بداهة انه لا احد يعلم أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس .

وتفريعا على هذا المبدأ يأتى المبدأ الرابع وهو أن امتزاج العقل بالحس عند الأديب يجعل الحياة « شيئا » حتى يلمسها الفنان فتتحول الى « صورة » وعلى ذلك فتفسره لهذه الحياة يعنى خلقها خلقا جديدا أو بعبارة أخرى تستمد من اليوت سداها ولحمتها « يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا » (٢) . على أنه لا يفترض انه يبعث كل شيء فى هذه الحياة على التفاضل أو التشاؤم ، فبحسب طبيعة الفنان وتجاوبه مع المجتمع وفهمه للظروف المحيطة به يتالم أو يبتهج ، يتوجع أو يتغنى . وهو شخصا كشاعر يتالم ، فحكم عليه دعاء الواقعية الجديدة بأنه حزين بخاصة أنه صرح أكثر من مرة في قصائده بما يؤكد ذلك ويدلل عليه ، لكنهم لو تأملوا موقفه لرأوا أنه يرفض « أشياء » تحت وطأة شهوة تجتاحه تشبه الشهوة التى اجتاحت شيل من قبله ، وانها لشهوة اصلاح العالم التى لا تتعارض مع رفضه الالتزام والتهديف . ذلك انها نابعة من أعماقه وليست مسلطة عليها ، وهى فى الواقع دليل على « الشوق الجاوز المتفتح » ليست دليلا على « التشاؤم السلبي الملق » لأن رؤية الشر وتجسيمة لا تعنيان - عنده - أننا نتهاون معه ، ولكنهما تعنيان أننا نواجهه بمسئولية واعية ، وهذه المسئولية هى مما ينمى قلب الفنان فيضيف صوته شيئا الى الأصوات (٣) .

وعلى هذا النحو تتلاحم المبادئ عند صلاح عبدالصبور وتكامل، الا أن أبرزها يظل ما ورثه من بلاغتنا العربية وطعمه بنظرات اليوت

(١) السابق ٣٨

(٢) حياتى فى الشعر ٣٩

(٣) السابق ٧٦ ، ٧٧

استاذة الروحي شاء أو لم يشأ . وقد بدهه منه أو استوقفته منه « جسلوته اللغوية » بعد أن عب من الأقدمين اللغة المنتقاة التي تطرح الاستعمال الدارج وترفضه . ومن ناحية أخرى كان - وهو في أوج التأثرية - يحرص على الكلمات ذوات الدلالات المجنحة والايقاع الناعم ، وقد تبين أن كل أولئك إذا كان ذا جدوى في « الشكل » العام للقصيدة فهو لا يعطى كل شيء ولذلك فإن « الشعر لا قاموس له » (١) ولهذا طالب الأدباء - ومنهم هو نفسه - بالترخص ما كان ينفع هذا الترخص في رسم الصورة التي يريدها والتي يصدق عليها ما ترمز اليه وحدة من المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان .

وقد حسب أدباء الواقعية أنهم وجدوا السند في دعوة صلاح وفي تطبيقه ، فقرر على الفور أن الترخص الذي يعمد الى استغلال بعض الكلمات العامية لا يهدف به تطعيم القصيدة بنبرة شعبية وإنما يهدف - في الحقيقة - الى اقدار اللغة على الحياة الفنية التي تستوعب الفكر الفني . ومعنى هذا أن اهمال العبارة ذلك الاهمال الذي وقع فيه الناشئة خطر لا يعد له خطر ، ومن ثم لا بد من مساودة النظر في الموروثات العربية لاتقان اللغة (٢) وليس لمحاكاته . وهذه الدعوة لا تقتصر على ذلك فحسب ، وإنما تتسع أيضا لتعمل على اثراء الأديب بما يتفق وطبيعة الفن من حيث ان اصوله تمتد في تربة الماضي العريق .

وهكذا تتكامل العملية النقدية في ذهن صلاح عبد الصبور ولا يدحضها أو بفتتها وجهة نظره في الخلق الفني وفي الإبداع الشعري بصفة خاصة . فهو إذا كان يراه في بدايته أشبه بالوارد - وأقرب شيء اليه الحدس - ليأتي بعده الفعل حيث يمر الشاعر بمرحلة التلوين والتحكيم مرتقيا من حال الى حال وذلك قبل أن يعود الى العادية - وهنا يعيد النظر في القصيدة لينتقها - فانه لا يلزم به أحدا ، لكنه استمد « الفكرة » كلها من الصوفية فأصاب كبد الحقيقة ، وأيد بطريقة جديدة مبدأ أن الشعر طبع وتمرس أو موهبة ومكابدة ، وأعطى الفرصة للشعراء ليستأنوا ويتريثوا ، فان الصنعة اذا دعمتها الفطرة السليمة

(١) السابق ٩٢

(٢) المعروف انه لى ديوانه « أقول لكم » نخل لغته تماما من الدارج العامي وتفاصيل الى حد أن بعض النقاد زعم انه صبا ، لكن مسرحياته الشعرية اظهرت انه مؤمن بمبدأ استخدام اللفظ أيا ما كان حفاظا على شاعرية الموقف ، وفي كتابه الأخير « وبسلي الكلمة » هجوم على اللغة الركيكة بوجه عام - ص ٦٤ ط ٠ دار الآداب سنة ١٩٧٠ .

انتجت شعرا اصيلا وليس مفتعلا . ولعل رحابة هذه النظرة جعلته يقبل كناقذ كثيرا من القاصد لا يؤمن هو بها كشاعر مجدد ، لأنها في نظره تجربة ما وقد بدل فيها الشاعر مجهودا لم يفسده الكد وقصر الباع أو ضيق العطن ، والا فبم نفسر تمجيده لمحمود حسن اسماعيل واطراة تشكيلات سعيد عقل وغيبيات على احمد سعيد .

هذا ويقول صلاح عبد الصبور في عرضه للنمط العام لنقدا ان « كل المناهج القديمة في نقد الأدب ودراسته لم تعد تصلح لدراسة ادبنا الحديث ، وقد نستطيع أن نستقي من تراثنا النقدي بضعة خواطر ذكية أو لمحات متاملة لبعض النقاد كالأمدي والجرجاني وغيرهما، ولكن هذه اللمحات وتلك الخواطر لا تصلح لتقييم منهجا نقديا » . فكانه ناقد مترفع معتد بثقافات العصر الحديث فقط ، لكننا اذا اخذناه بما قاس به نفسه رأينا أنه لم يتحلل يوما من انطباعية الأولين وتأثرية المتأخرين ، فهو عربي التلقين والتخريج أولا وقبل كل شيء ، وشاء له طموحه أن يرتاد سماء الغرب ، فقرأ لأغلب أدباء أوروبا وأمريكا ، واستوعب كثيرا من الآراء النقدية التي عرف بها عمالقة النقد في العالم .

ومع ذلك فإنه يبدو في نظره أكبر مما يبدو في تطبيقاته ، وآية ذلك ما ساقه من آراء في نتاج كل من طه حسين والعماد والحكيم والمازني . فهي تقف عند الجزئيات وتحاسب على « أسلوب » العمل و « تركيباته » و « موسيقاه » بالقدر الذي تحاسب على علاقته بوسطه وبقدرته على « امتلاك » النفوس على قاعدة أن لكل مقام مقالا ، كذلك تقيم وزنا لأخلاقيات الفنان وصدقه فيما يصدر عنه ، وتحكم عليه بالجودة وبالقيح أو بالأسفاف وبالجمال ، وتلجأ الى تجريدات مثالية أقلها ما يتشكل في صورة مفارقات كأن يقول عن طه حسين في روايته أديب « لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يخفى تحت زينة البلاغة » وعن العماد يقول « كان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل واحساس انسان منفعلي » وعن الحكيم يكتب قائلا « ان توفيق الحكيم هو الذي وهب لكلمة فنان مدلولها في لغتنا العربية » وأما المازني فهو « يذهب الى المقابر ليرى الشيء الحقيقي الوحيد في نظره وهو الموت ، والموت هو العجز عن الحياة ، وعن حب الحياة » .

في أول كتبه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» يسجل صلاح عبدالصبور ذلك بعجلة تحتمها مطالب الصحافة ومواصفاتها ومقاييسها ومتطلباتها

من ايجاز وخطف واراعة تعتمد اللباقة وخفة الظل . واستمد المنزع في « أصوات العصر » على الرغم من أنه « غرب » به الإمرة أو مرتين غربة عجلت بانضاجه هذا النضج الذى بدأ يظهر في الندوات التى كان يشهدها وفي المحاضرات التى عرف فيها كمفكر مثقف وكأديب من طراز انساني متفتح على الحياة مدرك لأسرارها . ويقدر ما اعتمد فى فصول ذينك الكتابين على العبارة السريعة الموجزة ، كانت لفته فى المحافل وفى ابواق الاذاعة هادئة وقورة وناضجة وبأسلوب تمت رؤيته للعالم من خلال العيون المتأملة والشاعرة بالذات . ولم يظهر قط أنه تعنت فى افكاره وراح يراقب طاقة الطبيعة أو روحها وهى تعمل فى طاقة الأديب أو روحه . فقبل الإلهام الرومانسى أو دعوى هذا الإلهام ، ورفض فكرة المقدسات فى الأدب - وان كان بوسع الكلاسيكيين أن يلفتوه الى جوانب منها - باعتبارها تابوهات تحدد من حرية الفنان ، ونبل المتاجرة بالشعارات ، وحرم الفوضى ، وأصل اللغزما - بخاصة بعد أن مارسها شعرا - ومجد الكرامة الانسانية أينما رآها وعلى النحو الذى لا يفقد الفن قيمته .

فلما كان كتابه الأخير « وتبقى الكلمة » وقد جمع فيه بين الشرق والغرب ظهر معلما عنده أشياء يريد أن يفضى بها ويلقنها . ان الناقد التائرى أصبح موجها واتزنت لفته وفقدت حدتها واحكامها المتمجلة الخاطفة ، كما أصبح باحثا من المشكلات ليتوقف عندها ويرتبتها حسب اهميتها ويتسائل « هل المسرح الشعرى شعر أولا ومسرح ثانيا أو هر مسرح أولا وشعر ثانيا » وتكون اجابته مدعمة بالسبب المعرفة التى استمدتها من ثقافة الغرب ، فيسوق السؤال بطريقة أوضح « ما هذه الدراما التى اذا سرى الشعر فى جسدها صنعت مسرحا شعريا » وذلك لتكون اجابته بعد استقراء تاريخ المسرح العالمى أكثر وضوحا وأكبر دقة .

فان عدنا معه الى بعض من تكلم عنهم كتوفيق الحكيم والعقاد وجدنا الشيء نفسه . . . الوضوح والأناة والتاصيل ، ومع هذه كلها البصيرة الناقدة ، فأما توفيق الحكيم فقد استلهم تراثه العربى فى شهر زاد وأهل الكهف ومحمد وأشعب وشمس النهار « وهو حين استلهم هذا التراث حاول أن يوفق بين مادته القديمة وبين الشكل المعمارى الذى اكتسبه من الحضارة الأوربية ، فلعل من السمات الفارقة بين ادبنا التقليدى وبين الأدب الأوربى هذه المقدرة المعمارية التى نفتقدها

والتي تعد الشارة الأولى لكل أدب يستحق اسمه « (١) .

وبمثل هذا الشرح وذلك التاصيل يعرض للعقاد عرضا آخر غير عرضه الأول فيقول « للعقاد لغته المتميزة بلا شك ، وهي لغة مباشرة لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ الى التحديد ، وهي تنسب الى العربية الفصحى باوثق رباط حرصا على سلامة اللغة وبعيدا عن علل الترخّص ، ولو كانت الألفاظ في الشعر رموزا لرموزات تستعمل لدلالاتها الإيحائية لا لدلالاتها الواقعية لكانت لغة العقاد أقرب الى لغة العلم . فهو لا يبغى بث المعنى وإثارة إيحاءاته وإثارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفا مبينا واضحا » وما أصدق منهجه من « تتبع المعنى وتفريره حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون ، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومي شاعر العقاد الأثير لديه ، (٢) . وقد فطن الى أن هذه الطريقة لا تحوج صاحبها الى فنون التعبير الإيحائية كالتشبيه أو المجاز ، ولهذا لا نجد عند الشاعر في الغالب الأهم سوى ذلك الاستعمال الحافل بالتحديدات الباهرة الضوء برغم أي شيء .

ولما كان كارها لأن يفرض مذهباً بعينه ويعده الحق وحده ، ولتشككه في كل ما لا يفسر الظاهرة التعبيرية ، اعتمد على منطق كل عمل أدبي على حده . يروح يتدوَّق ويستجيب له رابطا إياه ببيئته ، ثم يعن له أن يربطه بالحركة الأدبية كلها - وربما جاوز ذلك حيز الإقليمية - فيتحمس له التحمس الذي يفقده جزءا من الموضوعية التي يتسلح بها دائما ، ويجمله يخلط لهجته بضرب من « التعاطف » أو « العطف » كأنه لا يريد الوقوف أمام كل مجتهد ، ولذلك اتسعت دائرة القبول عنده ، ووجد الناشئة منه اهتماما وتكريما قوم كثيرا من خطاهم على دربهم الطويل .

ولم يدخر وسعا في أن يضرب الأمثلة - لهؤلاء ولغيرهم - على جدوى الاتصال بنتاج الغربيين والعرب القدماء على حد سواء . فبينما يقدم لهم قراءات جديدة لأشعار البارزين في أوروبا - كالبيوت - وبينما يقدم عرضا للأعمال التي يصدر عنها أمثال سلوتر وبريخت ، يقدم « قراءات جديدة لشعرنا » كتابا لم يلتفت له أغلب الدارسين وقد

(١) وتبلى الكلمة ٢٥

(٢) السابق ٥٥ ، ٥٦

ظنوه شيئا عاديا مع انه يقترح تفسيرات موفقة ويثير عدة قضايا استتقى معظمها من طبيعة التفكير العربى ومن طبيعتى الجمال والفن ايضا .
وعنده انه ليس هناك « قواعد » مسلم بها ، ولكن لحسن الحظ يتيح لنا التفكير الناضج والحس المرهف أن نعيش تجارب الادب معايشة الود والتفاهم ، وهى المعايشة التى يأخذ بها نفسه مع الآخرين .

ان صلاح عبد الصبور يرتحل بنا فى تقده الى مسافات وازمنة شاسعة تؤكد انه لا بد من الاستشراف البعيد والانفعال الدقيق لتكون ايجابيين مع حياتنا من خلال فننا ، وهذا الفن يجب أن يؤمن بأن الأشياء ونواميسها هى نماذج متغيرة وستظل متغيرة . ولذلك فلن يتوقف عقب مسافة بعينها أو عند زمن معين الا اذا وقفته التحيزات المذهبية العمياء ، وكما ان الحضارة الحديثة ملك للانسان فى اى مكان فلن يكون الفن والادب الا ملكا لهذا الانسان اينما وجد وكيفما عاش .

- ٨ -

وأخيرا وليس آخرا يوسف الشارونى

انه قصاص وكتب كل نقوده فى القصة ، وفسر كثيرا من الأعمال القصصية تفسير من يتلوق ويتأمل ليدرس ، وقد صرح فى كتبه الأربعة التى اقتحم بها ميدان النقد بأنه لا يطمح فى أن يعد ناقدا ، ولهذا حرص على أن يطلق لفظ « دراسة » هلى ثلاثة من هذه الكتب الأولى « دراسات أدبية » والثانى « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » وقد صدرا على التعاقب فى يناير وسبتمبر من سنة ١٩٦٤ ، والثالث « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » وقد أصدره عام ١٩٦٧ ، وأما الرابع فهو كتيب بعنوان « اللا معقول فى الأدب المعاصر » أراد به أن يفسر ويقوم المحاولات التى صدر عنها بعض أدبائنا فى نطاق ما يسمى عالميا « العبث » فاذا أضفنا كتابا خامسا له - هو الرابع من كتب الدراسات - ويحمل عنوان « دراسات فى الحب » مشكلا جولة مع تراثنا العربى العتيق ، وضعنا أيدينا على شخصية هذا الناقد ، لا سيما اذا نوهنا بقراءاته فى أدب الغرب وبخبرجه فى قسم الفلسفة من آداب القاهرة .

الشارونى نموذج الناقد المجتهد الذى يضرب فى الاتجاه التكاملى معتمدا على شيئين : على أنه تأثرى لكن يعتمد فلسفة جبالية فنية استقاها من شتى المدارس عربية وغربية فى نزعة اكلكتكية وافية ، وعلى

انه يربط العمل المنقود - وهو دائما قصة اورواية - ببنيته الادبية التي غنت اصوله .

ومنذ عهد مبكر أعلن أن عملية ربط النص تتم بخطوات ثلاث :
اولها بيان موضع النص من تاريخ المؤلف الأدبي ، وثانيها بيان مكان النص بالنسبة للأعمال المشابهة في أدبنا القومي - مع دلالة هذا التشابه فنيا وجماليا أو موضوعيا واجتماعيا أو هما معا - وثالثها بيان مكان النص بالنسبة لأدب العالم اذا أتاحت الفرصة لذلك ، فيفتح الباب على مصراعيه لدراسة تقارنية (١) نحتاج اليها احتياجا لا حد له .

ولعلنا من هنا نلاحظ - بصفة خاصة - أثر الجشطالت فيه ، الا انه أثر سرهان ما يتلشى اذا أحس أن منطق النص يفرض عليه منهجا آخر في الفهم والتقويم أو في الفهم المتلوق فقط . وكأنه يحس أن رد الفعل الذي يكون للكلي المتكامل - وهو ما يسمى جشطالت التجربة - قد يكون أحيانا للدافع المفرد ، وهنا تجب معالجة النص علاجاً آخر ربما كان أقرب الى علاجات سانت بيغ التي لا تحمل صفة الجشطالتية Gestaltqualität على الإطلاق .

ان كثيرين من النقاد يضيقون بصفة التأثرية تخلع عليهم ، لكن يوسف الشاروني يقرها لا كناقذ محترف وانما كناقذ لا يطمع في أن يصدر الأحكام التقييمية على كل عمل يتناوله بالتحليل . وسلوكه هذا نابع من شيء أساسي هو أنه لا يرى نفسه من المؤهلين - تواضعا فيما نحسب - لشرح قضايا الأدب على ضوء المناهج الجديدة . حقيقة هو اراد تقديم اللامعقول كقضية لا بد من الإدلاء فيها برأى ، وحقيقة عرض للوجودية وللواقعية الجديدة ولقضية اللغة - بخاصة في حوار القصة وفي الدراما - الا أنه عرض من يجمع وينسق لترك للقارئ فرصة الحكم والتقدير ، ولهذا تفتقد « دراساته » دائما التقييم المباشر ، وإذا بدر منه أي حكم قيمي حرص على أن يجعله هادئا أو غير قاطع ، تماما كما فعل في قضية اللامعقول وكما فعل في « أحزان نوح » و « التفاحة والجمجمة » و « حافلة الجريمة » و « حيطان عالية » و « الابتسامة الغامضة » .

ويمكن أن نستنتج من هنا لماذا لم يكن للشاروني خصوم من الأدباء، فأشبه صلاح عبد الصبور ، ولماذا لم يدر حول ما كتب جدل عنيف ، لأنه

(١) دراسات في الأدب العربي المعاصر ١١ ، ١٢ ط٠ المؤسسة المصرية العامة للتأليف

والترجمة والنشر .

لو كان قد حدث لتردد اسم الشارونى على كل لسان كناقد ، بعد أن طالت معرفة القراء به ككاتب قصصة من طراز رفيع . واقتزان اسم الشارونى بصلاح عبد الصبور يذكرونا بصوفية التفسير التى اقترحها صلاح لعملية الإبداع الشعري - وقد ألمعنا إليها - وهاهنا يقترح الشارونى صوفية اخرى للتذوق من جانب المتلقى . وهذه الصوفية تعتمد الإمبائية بمعنى « التغمص الوجدانى وبراهما الشارونى « عشقا » من جانب المتذوق للنص كما يعيش الصوفى الله ، فيداوم تأمله ليصبح « عارفا » به ، وهو برغم تمتعه بقليل من الثقافة والدربة فإنه يحصل على قدر من هذا القدر أو ربما على القدر كله فى أثناء « سلوكه » الموصوف ، حتى يكشف له النص عن أسرار لا « يبوح » بها إلا لمستحقها .

بهذا الكشف يبلور الشارونى جزءا من فلسفته كناقد ، ويلخص هو هذا الجزء بقوله ان هناك صداقة تنشأ بين المتلقى المتذوق والنص ، وهذه الصداقة « تتيح لنا الوصول الى ما لا يمكن الوصول اليه بأية وسيلة أخرى » وثمرة هذا الوصول هو الانتهاء الى معرفة الإبداع الفنى (١) . وأما الجزء الآخر من فلسفته النقدية فيقوم على قاعدة أكاديمية مستهلكة هى أن المتذوق الفنى يتم عادة حين يستطيع الناقد بثقافته وذكاؤه وخبرته أن « يحلل العمل الفنى موضوعيا وأن يصل الى نتائج عقلية مرضية »

وتفصيل آرائه النقدية بعد ذلك سهل للغاية . فمن خلال دراساته الفنية التى قدمها فى كتابه الثانى « دراسات أدبية » تكشف عن منهج يعتمد أساسا على نظرة تولستوية الى الجمال والفن والى رفض لأية مقاومة للنظام الاجتماعى - وهو لذلك برغم واقعيته لم يتطرف تطرف الماديين الجدليين - بنفس العنف الذى تدين به النظام القائم للمجتمع ، وتكون المقاومة الفردية « المنفصلة » هى الشكل الوحيد المقبول من أشكال الصراع . وعلى ذلك فالفن طريق للخلاص ، بخاصة اذا كان الفنان مستنيرا من الناحية الأخلاقية بحيث لا يحيا الا مشاركا فى حياته الانسانية العامة بدون اثره أو انانية .

ولما كان تولستوى من الذين يرفضون نظرية الفن للفن - برغم اشتراطه ربط العواطف بالفن - فقد شرع الشارونى الذى تستهويه بدوره جماليات الاستطيقا فى إبراز وراثيات النظرية على قاعدة يؤمن هو بها شخصيا . ذلك أن تولستوى لم يكف عن دعوة الفنان الى الا يقوم

بعمله الا ارضاء لنفسه ، ولما كان هذا الفنان يستهدف اشاعة الحب والخير فهو لن يرضى نفسه الا بهدف شاء او لم يشأ « تماما كما يفرد المصفر فيطرب الاسماع دون ان يقصد الى ذلك » .

واذن فالفن كلما كان تلقائيا اعتبر هادفا ، وهو كأديب يحرص على هذه التلقائية في اطار ذلك المفهوم الاجتماعى المحدد . وفي هذا الصدد يقول « عندما أمسك بالقلم وأبدأ التعبير أحس ان مشاعري بدأت ترق وتصفو ، وتبدأ تنزلق عن نفسى هذه العشاة التى كانت لاصقة بى فى أثناء لحظائى الأخرى . فلحظة التعبير لا يمكن أن تكون مرآة خالصة لحياتى الشعورية الواعية ، بل بمجرد اقتحامها أحس أننى دخلت مرحلة تتجاوز حياة الفعل الخالص الذى أحيأ أكثره فى المجتمع وللمجتمع » (١) .

هذه هى التلقائية كما يفهمها الشارونى ، وهى كما نراها تلقائية اجتماعية اذا جاز لنا أن نسميها كذلك . لكنها تركز على حقيقة نفسية قررتها اطلالاته المختلفة فى علم النفس وهذه الحقيقة يلخصها قوله عن التعبير انه يحقق الاندماج بين الشعور والاشعور فيشيع احساسا خفيا بالرضى satisfaction يتعدى حدود اللذة التى يقف عندها الجماليون عباد الفن .

ولسنا نريد أن نعين البصمات التولستوية فى هذه النظرة ، فان الشيء الذى لا شك فيه ان الشارونى يستكنه خبرته أولا او فلنقل يتأمل « احواله » نفسها عندما يتفعل - وهو يفرق بين لحظة الانفعال وحال الانفعال التى هى الحالة الوجدانية - ويندفع الى التعبير بأدوات لغوية تختلف بطبيعة الحال عن أدوات الانفعال الأسمى ومادته ، وتجسد هذه الأدوات موضوع الانفعال صورا وأشكالا مختلفة يبدو بها الفن - على خلاف ما رأى ارنست جونز - تركيبيا وانشائيا ، مع التسليم الكامل بأن الفن « يبدأ من المفكك المتناثر حتى ينتظم فى الشعور ، فيتجسد من اللون حتى القالب بل حتى المذهب الفنى نفسه » (٢) .

وكثير من ادبائنا يسلم الشارونى بأن العمل الأدبى قد لا يكون دائما متصلا بالمواطن والحياة الشخصية اتصالا مباشرا ، لكنه فى ايمانه

(١) دراسات ادبية ١٠٥

(٢) دراسات ادبية ١١٢

بتلقائية الفن يرى أن نتاجا في ضوء هذا الفهم لا يشعره باللذة والحماسة اللتين يحسهما عادة وهو يعبر عن عاطفة . وهذا يدل على أنه - وهو القصاص - يعارض الشاعر صلاح عبد الصبور الذى يدين برأى استاذه السيوت حين يقول إن الشعر هروب من الوجدان كما أنه هروب من الشخصية .

الشارونى عبد للعواطف الشخصية ويحسن أنه يستطيع بها أن يندفع بالتعبير الفنى « أكثر مما أقوم به وأنا أقصده رغم أننى أستطيع أن أريده » (١) . فى حين أن صلاح عبد انصبور يقصد - برغم أن الشعر أفضل ما يكون بتلقائية الحدس والمشاعر - الى أن تنفصل ذاته ، وإمارة انه انفصل « أنه بالكلية عن كليته بطل » يريد على الأقل أن ذاته انقمت الى ذات منظورة وذات منظور إليها !

وإذا كانت حال صلاح عبد الصبور تبدو أقرب الى العمل الإرادى دون أن تهمل عنصر الأفكار الوجدانية ، فإن حال الشارونى تبدو أقرب الى تأكيد الذات دون أن تهمل الحقيقة التى تقرر أنها اذا عبرت عنها فلا بد أن تعبر فى الوقت نفسه عن غيرها وتؤكد أيضا « فليس ثمة تضحية هنا بل نحن بازاء أنانية ، لكنها أنانية ليست غبية منفرة بل لبقة مغرية استفادت من نفسها فأثارت أنانية الآخرين ، والغريبة ليست سوى ذوبان أنانيتى وأنانيتك معا ، ولهذا كان الاستمتاع بتقبل العمل الفنى أنانيا بقدر ما يكون الاستمتاع بعملية التعبير الفنى » (٢) .

إن ذلك التكاملى الفنى الذى بنى عليه تكامله التقسدى يحتاج الى مناقشة « أداته » . وهذا ما قام به فى فصول عن « لغة الحوار بين العامة والفصحى » فى أدبنا الحديث - نقدا ودراسة - وإن يكن الحوار قد أنفضى به الى مناقشة أوسع حول طبيعة اللغة الأدبية بعامة . وعندما عرض لأدب المعقول لم ينس جانب اللغة فيه ، فتحدث عن « محاولة تطويع اللغة العربية بحيث تشف عما يتناوله - الكاتب - من معان رهيبة دقيقة ، وذلك بالتنقيب عن المفردات وإبداع التراكيب التى تحقق له ذلك » (٣) . وإذا كان قد عنى القصاص إدوارد الخراط بهذا التقويم ،

(١) السابق ١١٤

(٢) نفسه ١٢٢

(٣) الاستمبول فى الأدب المعاصر ٥٤ ، المكتبة الثقافية عدد ٢٢٦

فانه لم ينس صنيع غيره من الأدباء ، شعراء وقصاصين وغيرهم ممن لم يستطيعوا أن يدرجوا نتاجهم تحت أى جنس أدبى معروف !

وتبدو أهمية اللغة عند الشارونى فى ضوء ما يؤمن به من تلقائية الفن وانفعاليته ، فان ذلك يتطلب عناية خاصة بالعبارة وتركيباتها المختلفة صحيح أن اللغة العربية تواجه دائما وفى كل عصر عدة قضايا أساسيا أساسها ارتباطها بلغة القرآن التى ينبغى أن تظل بعيدة عن أن تتغير من ناحية، ومن ناحية أخرى تتطور كأى كائن حى متفاعل باستمرار مع البيئة ، الا انها فى نظر الشارونى تواجه اليوم قضية أساسها صلاحيتها للفن ، لأن من المسلم به أنها أثبتت صلاحيتها للبقاء والحياة ، ولما كان بين الفن والحياة من أسباب التفاعل ما لا يجوز رفضه أو دحضه أو حتى الاعتراض عليه فقد كان « الأزواج اللغوى » احد مظاهر هذه الصلاحية ، فالى اى حد نقبله ؟

فى منهجية تاريخية وفى استشهاد بما ذهب اليه الفيلولوجيون والأدباء العرب - قداماء ومحدثين - يبحث الشارونى الى أن يرى أن الأزواج ضرورة اجتماعية فى كل مجتمع متحضر « والشعوب البدائية هى وحدها التى لا تعاني من ازدواج اللغة لأن المسافة بين الحس والعقل تضيق لديها ، فالشعوب الخالية من آداب عالية ومن نظريات الهية هى وحدها لا ازدواجية فيها » (١) وليس هناك مبرر لأن يخاف خائف من أن تؤدى هذه الأزواج الى ازدواجية نفسية - كما عبر عن ذلك نؤاد افرام البستانى وأمين الحولى - لأن وجود لغة واحدة لا يمكن أن يحدث طالما وجدت تفرقة بين الحالات التى تعرو الانسان فى حياته اذا ترسل فى غير كلفة واذا لم يترسال واصطنع الوقار أو الحشمة أو التزمت .

والعجيب أن الشارونى - وهو من المتطهرين لغويا - يقف هذا الموقف ، غير أننا اذا تعمقنا ايدولوجيته نحس انها نابعة من التلقائية نفسها التى يدين بها ، فان لكل موقف ظروفه وان لكل مقام مقالا . فاذا كان ثمة من يحاور بالفصحى فلا بأس مادام هذا الحوار لا يؤدى الى انسداد الموقف بدعوى حفاظه على مقدسات الكلاسيكية ، واذا كان هناك من يحاور بالعامية فلا بأس أيضا دون الزعم بأن مهاجمة الحوار العامى دعوى اقليمية ضيقة ، فان فنية التعبير فوق كل اعتبار . وقد أثبت الزمن أن أعمالا أدبية كاملة - وليس حوارها فقط - لم تلتزم الفصحى،

ومع ذلك « وقعت في تاريخنا الأدبي جنبا الى جنب مع الأعمال الادبية التي التزمت الفصحى » (١) .

ان مشكلة الحوار لاتنبع من وجود الفصحى ووجود العامية بجانبها، ولكنها تنبع من وجود الهوية بينهما - في المفردات والتركيبات والقواعد والنطق - وربما لو وجدت العقلية التي تعمل على تقريب طرفي هذه الهوية فلن يكون هناك احد يزعم أن هناك مشكلة أو قضية ، ويصبح لزاما على الأديب أن يستخدم ما يعن له من كلمات ومن تركيبات لا تتعارض مع مشاعره أو ما دامت لا تمنع خاطره من أن يقفز من مجال الروح الى حيز الزمن .

والأمر بعد ذلك للتطبيق : هل قال الأديب شيئا ، وكيف قاله ؟ أو بعبارة أخرى ماذا يريدنا على أن نفهم منه ؟ وقبل ذلك تحدد الزواية ، فان شخصية كتوفيق الحكيم يمكن أن تلوس من حيث هو أديب فنان ، ويمكن أن تدرس من حيث هو ناقد اجتماعي ، كذلك يمكن أن تدرس من حيث هو سياسي أو مفكر ، فمن في هؤلاء استرعى نظر الناقد ؟ فاذا انتهى الى أن يقول أنه طوع الحوار العربي للدوق المصري واستخدمه محل النكتة اللفظية في انفاكاه واللفظ المثير في الدراما ومحل المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح ، أدركنا على الفور أنه حدد دراسته بتوفيق الحكيم الأديب الفنان ، وأكثر من هذا حدده بمسرحية واحدة معينة هي الصفة حيث أجرى على لسان أشخاصها لغة يمكن قراءتها بحسب النطق الريفي أو بحسب النطق الفصيح (٢) .

الا أن هذا الحكم قد يضيق وقد يتسع اذا وضعت كل أعمال الحكيم في الميزان - وقد فعلها الشاروني - وفي ضوء مذهبه النقدي الذي ألعبنا الى معاملة بايجاز خرج بحكم قيمى أو ما يشبه هذا الحكم فقال « انه يفتقد تأثيره المسرحى في كتاب الجيل الجديد رغم كثرة ماكتبه في المسرح - الدهنى - أما قصصه القليلة التي كتبها فانها أكثر عزاء له ، وربما وجد في روايات نجيب محفوظ تطورا لما بدأه في عودة الزوج ، وربما وجد في قصص احسان عبد القدوس امتدادا للرباط المقدس ، وربما وجد

(١) السابق ٢٠٩ ويشير هنا بهذه الاعمال الى السير الشعبية كالظاهر ببيرس وسيف بن لى يزن .

(٢) دراسات في الأدب العربي المعاصر ٢٣

في الأرض لعبد الرحمن الشراوى أثرا من آثار يوميات نائب في الأرياف » (١) .

فاذا انتقلنا معه الى نجيب محفوظ رأيناه يحدده مرة بروايته « السراب » وروايته الأخرى « الشحاذ » . لكنه عندما نظر اليه نظرة شاملة كتب في صدر احد كتبه المتأخرة « التطور الروائي عند نجيب محفوظ » (٢) وبدأ موجزا بتاريخ للقصة الحديثة في مصر ابتداء من « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ولم ينس أن يقسم نتاجه على ثلاث مراحل أخضعها لوجهة النظر السائدة عنه . فالأولى عن مصر القديمة وتنتهى بروايته « كفاح طيبة » التى أصدرها عام ١٩٤٤ ، والثانية تبدأ بروايته « القاهرة الجديدة » التى أصدرها سنة ١٩٤٥ وتنتهى بثلاثية « بين القصرين » سنة ١٩٥٢ وقد زواج فيها الكاتب بين الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية ، وأما الثالثة فقد جاءت بعد فترة معينة أحس خلالها الكاتب أن الأسلوب الأدبى كالنجم وما على الفنان الا ان يبحث من غيره حتى لايقنع بالتراب ، فانقل الى واقعيته الجديدة — كما يحلو له هو ان يسميها — التى تختلف عن الواقعية التقليدية اختلافات كبيرة (٣) .

ويرى الشارونى تقويما لهذا الانتقال ان واقعية نجيب محفوظ الأولى كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، وأما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى فيها يسبق الأحداث التى تعبر عنه ، ومع ذلك فقد أفاض علينا من خلقه شخصا «نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا مثلما أخطأوا» (٤) .

وعلى هذا النحو يمضى هذا الناقد ، فاذا كان ثمة ما يؤخذ عليه فهو الشيء نفسه الذى أخذ على صلاح عبد الصبور . موقف المهادنة على الرغم من رداة بعض من كتابات الأدباء ، ولأنه موقف لا يستهدف التدمير ، فإنه يبدو دائما محافظا على بعض «القيم» فى وقت ربما كان الاستهانة بها أفضل واجدى للتهوض بالأدب والأدباء .

(١) السابق ٣١

(٢) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ١١

(٣) السابق ٢٢

(٤) السابق ٢٦

الفصل الثاني

الاتجاه الاجتماعي

- ١ -

عندما يرفع النقاد شعارات المجتمعية يكون على كل فرد أن يحني رأسه لعقل الانسان ، فسوف يجابه بمراجعات عنيفة في التفكير والسلوك وفوق المنهج العلمي ومناقشات في الخلل الاقتصادي والمعيشي ، وبطمون فيما وضع من أنظمة تعمل على تمكين هذا الخلل ، وبتمليقات على أسطورة التفوق السلالي الذي يفضى الى تفريق البشر الى طبقات تحتل اللدوة منها طبقة . وقبل ذلك تفرض المسئلة بأن ذاتية الفرد - بمفهوم المادية العلمية - لا تتناقض مع ذاتية المجتمع ، وقدرته على الخلق والابتكار تقاس دائما بعمله في الاطار المجتمعي وليس في عمله الفردي ، وعلى ذلك فان أى «ضغط» يقع عليه من خارج هذه الدائرة لا يعترف به العلم كحقيقة واقعة ، لانه في الواقع من قيود «الراسمالية» ، وليدة «الاقطاع» ، وقيمة ميتافيزيقية مع أن المفروض في القيم أن تخرج من نطاق خاضع للادراك والتطور .

والى غير ذلك من القضايا التي بدأت تقتحم مجالاتنا العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وتصدى للرد عليها - للعجب - اغلب المشتغلين بالدين ومن يتعاملون معهم من رجال السياسة والفلسفة . وكان الرد الطبيعي أن يتجرد حاملو تلك القضايا الى تاريخنا فيعيدوا تفسيره ، ويتداركوا كل الحقائق التي تعمد ذور المصالح اخفاءها أو طمسها أو تحريفها .

وقد ظهر من خلال التصادم برغم كل الاشتجارات المعقدة أن الشيء الذى اسمه « اشتراكية » وبدأ يزاحم الرأسمالية سواء غطى بغطاء عقائدى فلسفى أو لم يغط هو نظر ومنهج للتفكير يستهدفان تغييرا جذريا يبدأ من اعماق التاريخ لاستبدال التساوى باللاتساوى الذى نجم عن سوء توزيع الثروات ، وإذا كانت هذه الاشتراكية تتخذ أشكالا وتتنزيا بزي الإنسانية أو الغابية أو الديموقراطية أو الراديكالية أو غيرها أحيانا كثيرة ، فانها تمثل النظام الأفضل للرفاهية الشاملة .

لكن الذى خوف منها هو صدورها عن نزعات حزبية بعد أن تبنى الروس الاشتراكية الماركسية - المادية العلمية - وحملوها شعارا أرادوا رفعه على معاقل كانت تحترف السياسة للاحتفاظ بمكاسبها الهائلة . وكانت حتمية التطور - عندنا - تفتح النوافذ وتحاول الرجعية اغلاقها ، فاختلطت العوامل الحزبية الانتهازية بالعوامل السياسية والاقتصادية وضربت الفوضى الفكرية أطناها وامتدت آثارها الى الأدب ونقده .

وفى المجال الذى يعنينا مضى المثقفون فى بسط أسباب العلمية وشرحت أصول « علم الاجتماع » من وجهة نظر تقرر أنه لا بد من معالجة الأدب - من حيث هو فن - كأعمال حضارية ، والنقد يصبح بلا جدوى اذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها والأولى نقد العمل الأدبى على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعى ، فبيين كيف ولد هذا العمل وما علاقته بالأنظمة الأخرى ، وما الأشياء التى يرمى إليها .

لقد بذلت محاولات جاهدة لوضع « علم الاجتماع الأدبى » ونشط لذلك مؤخرا اسماعيل أدهم وسلامة موسى حاملين لواء « الصدق » كعيار أوحد للفن الأصيل ، ومنادين بشجب ماينتمى الى كل من الاقطاع والبورجوازية وما يشيع فيهما من الكتابات الناعمة التى تجرى على نسق كتابات مى زيادة وجبران وعلى محمود طه والأخطل الصغير .

وفى لبنان كان عمر فاخورى صاحب مدرسة « التحرر الفكرى » يقرر أن الأدب كسائر الفنون الجميلة « ظاهرة اجتماعية أصلا ووظيفة اجتماعية فعلا » ويكتب فى مهاجمة النازية والفاشيستية وينتصر للديموقراطية ، كما يكتب ويتحدث عن « الوضعية المنطقية » لتكون فلسفة علم فيتسامع به تقديمو المصريين ويتسألون ما علاقته بالواقعية الاشتراكية اذا لم يكن واحدا من الإنسانين المنتعنين الى المدرسة الهيومانية .

ولقد نادى - كمسلم وكعربي - بالحفاظ على تراثنا ، فانحاز بذلك الى الاجتماعيين الذين يشكون من غياب التراث في مادة كثير من ادباء هذا الجيل ، وبين انه من الممكن أن يكون الانسان ماركسيا قوميا - لا اشتراكيا مسلما لأنه من لبنان المسيحي - يتتبع نتاجات أرضه ويتعرف جذورها . وعلى ذلك فان الأديب الواقعي الذي يصور النتاجات والجذور هو بديل الافراز الرومانسي الذي يعتبر العمل الأدبي سحرا او لغزا .

ولربما اعجبت هذه النزعة التوفيقية بعض مثقفي مصر ، الا أن المحققين منهم قبلوا غياب التراث - ككيان قومي - وبالنسبة للرومانسيين انكروا نتاجهم لأنه لا يتنكر للرجمية ولا يبشر بالخلاص أو يؤذن للفجر الجديد . وكان هذا يعني وجود تيارين للاجتماعيين ، أحدهما يأخذ الاشتراكية تطبيقا انسانيا دون انتماء لأي حزب - وهذا قديم قدم ثورة ١٩١٩ وربما قبلها - والآخر يأخذ الاشتراكية تنظيرا ماركسيا ويتجنب الفرصة لتطبيقها في شتى المجالات . وأخذت خيوط كثيرة تتجمع بعد الحرب العالمية الثانية وبعد ضياع فلسطين - تحركها أصابع التشؤم - لتنادى بوجوب تغيير « الأوضاع » من أساسها . وكما كتب شبلي شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » بأساطير صورة من صور المذهب المادي الذي رسمه لألمانيا بوختر في القرن التاسع عشر ، أخذت ترجمات « رأس المال » لماركس تتوالى ، فيكون لوقوع هذه الترجمات من الآثار مثل ما أحدث كتاب شبلي شميل المذكور وكتابات الأخرى التي عرضت للإصلاح الاجتماعي واللغوي والديني .

وفي الناحية الأدبية - وكان لشميل يد فيها (١) - اختلط الأدباء وحرار في اختلاطهم النقاد ، فلا هم من أتباع الفن للفن مطلقا ولا هم تعبيريون على طول الخط ، وليسوا هيومانيين ظاهرين - والجميع ينطبق عليهم نعت المثالية - كما لم يكونوا لاوعيين أو فوقيين أو ماديين خالصاء . ان ادراج أدبائنا في مدارس تشبه هذه التي في أوروبا وأمريكا أمر لا يسلم من خطأ كبير ، ومن ثم لم يتحدد اتجاه في النقد كما تحدد ، الاتجاه ائتكاملي الذي يعتمد التأثرية اعتماده جوانب أخرى من العلوم والفنون . لكن الشيء الذي لم يكن فيه شك أن أدب هذه المرحلة شهد تحولا تحول

(١) وضع مسرحية سياسية اجتماعية بعنوان « المساة الكبرى » عام ١٩١٥ حدد فيها امداله بأمر قصد بها أن يصون الجمهور « لنفسه ومصالحه من عبث المايهين » كما انشا قصيدة فلسفية لم يرض عنها أحد ولم يفهمها سلامة موسى اشد الفهمين له .

معه النقد أو كان هو سبب هذا التحول ، واذ يكتب طه حسين «المعلدون في الأرض» و « شجرة البؤس » يكون الجو الثقافي قد تكيف بما أمده به أمثال سلامة موسى ومفيد الشوباشي ، وتكون أعمال دوستوفسكي وجوركي قد وقفت جنباً الى جنب مع أعمال فيكتور هوجو وموباسان .

لكن سلامة موسى لم يكن ماركسيا وان كتب عن أدباء الروس ، وتقمصته روح انجلز ولينين أحيانا وروح بابيت ومور أحيانا أخرى ، ولوح بأنه « مصري » يبحث عن مصريته في العلم المتطور وفي الفن عندما يصبح بدل مجهود في البحث عن القيم . ومع تسليمه بأن الجمال ليس هدفا لهذا الفن فإنه يؤكد هدفه الأخلاقي ، ومن ثم يصبح لمعنى الحرية مفهوم آخر غير ما فهمه الرومانسيون والبورجوازيون ، وتمتد هذه الحرية الى اللغة ، أو بعبارة أخرى كان وهو يدعو الى اصلاح المجتمع وتقدم الأمة في ظلال الحرية يؤكد أننا نسلك في البيت والشارع والحقل والمصنع « سلوكا لغويا » حيث تقرر لنا الألفاظ اللغة الأفكار والانفعالات وتعين السلوك كما لو كانت أوامر ، وهنا ولكي نرتقي بسلوكنا هذا علينا أن نعطي لغتنا الحرية في أن تستوعب ماتريد من الألفاظ الحضارة الحديثة، ومن هذه الزاوية تنطلق عقليتنا التي طال وقوفها عند القديم .

وفي كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » شن حملة شعواء على القائمين بتدريس العربية في مصر ، لأنهم لا يصطنعون التفكير المسدد لفساد محصلاتهم اللغوية . والحقيقة كما يراها « أن كثيرا من التفكير الحسن بل أحيانا العبقري يعود الى أن اللغة التي نستعمل كلماتها قد بلغت من الرقي درجة عالية لأن الكلمات في هذه اللغة تحمل المعاني الأنيقة الدقيقة التي لا توجد في كلمات لغة أخرى متخلفة » .

وبغض النظر عن شعاراته « أننا نفكر بالكلمات » و « أننا نستعمل أدوات قديمة كي تؤدي لنا خدمات جديدة » و « عقدة بلاغتنا العربية أنها تخاطب العواطف دون العقل » و « اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هي جيمعها في خنمة الحياة » فإنه لم يستطع أن يكون مذهباً نقدياً كاملاً ، لكننا نراه يستمد من الماركسية تفسيره للأدب العربي القديم ، على أساس أنه كان يؤلف للخاصة – الذين هم الدولة – فلم يكن للشعب وجود ، وإذا بحث فيه اليوم فليس الا لمعرفة تاريخنا الثقافي فقط ، لأننا نريد أدبا واقعياً – والأدب الواقعي هو النظرة العلمية للواقع والواقع نفسه – يتسع ليشمل الإنسانية كلها ويمكن نقده على أساس « أن الوحدة

بين القالب الفنى للعمل الأدبى ومحتواه الإنسانى يتناسقان كلاهما فى إبراز المضمون أو الهدف الذى يقصده الفنان .

ومن المؤكد أن القوى الرجعية التى كانت مطمئنة الى قوة مركزها فى مصر حاولت مواجهة سلامة موسى كما حاولت أن تقطع خيوط المد المطرد، وتشبثت بالأدب الذى يمجّد بطولاتها وفرواتها، وأطالت الاستماع الى قصائد الأحلام ، والأوهام والهروب وراء السحاب وعلى أجنحة الرياح فكان هذا تحديا للنقاد والاجتماعيين وللواقعيين الاشتراكيين ، ومال كثير من النقاد التثريين الى الاستعانة بأرائهم ، ومنهم كحبيى حتى من أعلن انه « ناقد تثرى اجتماعى » يقدر المزاج بقدر ما يقدر ضرورات الواقع .

والواقع أن يحيى حتى « مشكلة » فى النقد . فهو - على ما يقول مندور - واضع الأسس الجديدة لعلم الأسلوب « على أساس من حساسية جمالية ولنوعية وعقلية بالغة الرهافة (١) وهذا حقيقى الا أننا نلاحظ أن لنقوده المختلفة لمحات ذكية - عدا ما يرد منها فى وظائف اللفظ - فى دور الأدب على المستويين القومى والإنسانى . وإذا كان ينقص هذه النقود الحاسة الجمالية ، فقد استعاض عنها بإشارات مضمونية بدت فى كتابه « عطر الأحباب » وكانت تتناثر هنا وهناك فى كتابه الأول « خطوات فى النقد » . الا أنها برزت على نطاق أوسع فى تعويماته لأعمال الأدباء أمام ميكروفون الاذاعة وشاشة التليفزيون وكان قوامها أن ثمة تلازما بين المضمون والتعبير وإن فنون الأدب مهما تختلف ويختلف تناول الأدباء لها فانها تنطوى بالضرورة على معنى إنسانى ما ، وهو نفسه - كقصاص - حقق هذا فى بعض أعماله على المستوى الاجتماعى بخاصة فى روايته « صح النوم » وفى قصته « قنديل أم هاشم » .

بيد أن من العسر الحكم على نقاد هذا الاتجاه - حتى بالمعنى الإنسانى - بأنهم كانوا أكثر شجاعة من النقاد التكامليين فى تفريقهم بين القيمة الفنية والفكر الأيديولوجى . فبينما كان أمين الخولى يعترض على الانقلاب على السياسة - فنيا - ويرى أن كل أدب دعائى يفقد فنيته ، وبينما كان عبد القادر القط يتحمس للتفكير الرومانسى وإن يكن يعطيه ما يستحق من أبعاد اجتماعية ، استهزل نقاد هذا الاتجاه نشاطهم متحسسين فى اشتغال - وخوفا من بطش الرجعية - خطاهم فلم يفصحوا

عما يريدون . فلويس عوض يدعو الى ادب اشتراكي ، والعالم يميل الى تلمس فضائل في الأدباء الذين يقفون ضد التقاليد المتعفة والاستغلال الاقتصادي - مهما تبلغ فجاجة نتاجهم - ومندور يرى « جوانب مضيئة » في افتعالات الشعراء بعناصر الفكر المتسخط حتى وان لم يكونوا ذوى فطنة خيالية فنى - للأسف - جماليات الشعر المهموس !

لكن الشيء المهم هو أنهم التفتوا الى القصة ، وفتح باب المناقشة في وضعها في « المجتمع الجديد » الطريق الى البحث في سائر الأجناس الأدبية ، ثم حاول أكثر من ناقد هنا أن يتحدث عن « نظرية الأدب » في ضوء الحمية الإصلاحية التي تستهدف اماطة اللثام عما بين الفردية والواقعية من وشائج .

وإذا كان من الصعب - على الأقل حالياً - رصد ما انبثق من آراء واشتجر فان العقاد الذى خاصمه الواقعيون مع أنه ممن يدعو الى ربط الأدب بالحياة راح يندد بهؤلاء الماديين الذين يريدون تحويل الأدب عن مساره الطبيعي ويتخلدون القصة وسيلة دعاية وسط الدهماء ، وبلهجة كلها مرارة وسخرية راح يقول « فمعد هؤلاء أن القصة أشرف أبواب الأدب لأنها تكذب للجهلاء وتصلح لبث الدعاية الشيوعية ، وعندهم أنها لاينبغي أن تدار على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية ، كأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازب » (١) .

وتأخير قوله لهذا ، إلا أنه كان يمثل وجهة النظر التى ترفض الاشتراكية في ابعادها المادية ، ولعله لم يكن يستشعر اذ ذاك خطورة تيار آخر كان يتدفق باسم « الوجودية » ويمجد نقديا الأعمال الفنية التى تعطى تجربة رفضه وهو يعانى مأساة حياته . ومن رواد هذا التيار - وقد وفد متأخرا - عبد الرحمن بدوى ، ولكن في مثالية تشبه مثاليات هيجل ومن لف لفه .

ولابد من القول - على أى حال - أن دور الأدب الجماهيرى الذى حلد نظرياته. النقاد التقدميون كان حاسما في انطلاق الأشكال الجديدة للتعبير ، وعلى أبدى هؤلاء أصبحت هذه الأشكال تجديا سافرا بوجهه للرجمية الجبل العربى الثائر. المتوتر الذى يريد أن يفتتح على الأفق الانسانى الكبير .

(١) فى بيتى ٣١ ط - المعارف (الرا)

أبرز نقاد هذا الاتجاه محمد مندور ، وقد بشر بالاشتراكية عندما كانت برنامج عمل يلوح به حزب الوفد الذى انتمى اليه ، وكتب المقالات الاجتماعية والسياسية مطالبا باصلاحات شاملة . وفي مجال الدراسات الأدبية - وقد تربى في احضان طه حسين واكمل دراساته في فرنسا - بدأ تأثريا ، ثم لم تلبث ميوله الاشتراكية أن قذفت به الى الماركسيين المعتدلين . فكتب عن النقد الأيديولوجى بعد أن حاول أن يفصل بين الدائمة والموضوعية ويفاضل بين منهجيهما ، وأعلن أن هذه الأيديولوجية تستند الى ضريين من الفلسفة ، الأول فلسفة الاشتراكيين - وهو يعنى المادية - والثانى فلسفة الوجوديين ، والفلسفتان لاتعنيان قط « المنهج الاعتقادى » الذى يؤاخذ الأدباء في ضوء من معتقدات خاصة يتمصب لها النقاد بغير حق .

لقد اختار لنفسه الفلسفة الأولى ، برغم أنه لم يرفض كل محصلات الوجودية ، وبالتدريج نفسه ظل حريصا على دعائم النقد الجمالى فى النقب - وان يكدر يقصره على تطبيقاته على الشعر باعتباره أصلح الأجناس الأدبية لمعالجات التأثرية - مفررا أنه لا يستطيع الفكاك منه حتى بعد أن تطور منهجه « فى النقد من المنهج الجمالى الى المنهج الموضوعى بل والمنهج الأيديولوجى » (١) .

على أن هذا التخطيط الشامل لاتجابه مندور ينبغى الا ينسينا التراث الاغريقى لمكون من مكونات ملكته النقدية . فهو اذ يناقش فكرة تين ولا يعنى بمنهجه التاريخى - وكأنه يتابع لانسون استاذة الروحى - يرجع باصول تفكيره الى الوراء ، ويلتقى بارسطو على قاعدة « ان النقد هو فن تمييز الأساليب » فيأخذ عنه مفهوماته عن العبارة وعن وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها - برغم اختلاف وسائلها - ويفسر محاكاته التفسير الذى يتفق والتطور الحديث لتراثه ، وبالصالح من « ثورة » الرومانسية عليه يتبنى مقولة الفن الذى يبدع وهو يستند الى « الخيال الخلاق » على نحو ما كان يرى افلاطون !

وعند هذه المرحلة يجتمع بالتأثرين ويظل مجتمعا بهم زمانا طويلا ، ويحاول أن يدافع عنهم وقد امتدت ذبول هذا الدفاع الى ماكتبه فى كتابه

« النقد واثقادات المعاصرون » عن اتجاهه الجديد فقال « لا نستطيع أن نغفل التأثيرية في العملية النقدية ، بل لا ينبغي لنا ذلك ، فلا بد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها . والناقد الناقد الحساس لا يستطيع أن يكون ناقدًا حقا ما لم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة ، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة » (١) .

إن هذا الناقد كان يتحرك بسرعة وبسداد نحو الموضوعية ، وعلى الرغم مما قد يقال عن جهوده منذ عام ١٩٤٠ - حيث بدأ نجمه في الارتفاع - فقد دلت على طلائع احساسه بضرورة التحول الحضاري ، وصدر في كتاباته الصحفية عن وجدان يرغب في تثقيف الكتل الاجتماعية التي تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن اطار هذه القيم الروحي ، ففي المثاليات زيف ترفضه مقاييس الفكر العملي . وفي الصفحات المضيئة من كتابه « نماذج بشرية » نجد تحمسا لا يباد علاقة تطابق بين القضايا الاجتماعية ومشكلات الفرد ، لكننا لانحس أي افتعال لاستغلال الحتمية الاقتصادية في ابراز ذلك لأن الحياة - في رأيه - تفرضه وليس ينبغي أن يحد الأدب أي شيء غيره .

على أننا نجد في كتابه « في الميزان الجديد » هذه الازدواجية بين تذوقه الجمالي - على قواعد أرسطية منظمة - وبين البحث عن الهدف الذي هو معاناة مأساة . لقد رفض كل الدراسات النفسية التي قدمها محمد خلف الله وجمعها في كتاب نشره سنة ١٩٤٧ بعنوان « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » كما هاجم أمين الخولي في رأيه الذي يقرر أن في سلوك الأدباء تعبيرا أصيلا عن أفكارهم على أساس أن هناك تناقضا أصيلا بين الفكر والسلوك في الشخصية الإنسانية . ولكنه لم ينكر في ضوء تصوره التاريخي لنظرية الأدب التي صاغها أن وظيفة الأدب فردية تماما ، على الرغم من أن هذه الوظيفة تتداخل - في حالة نقده - بوظائف العلوم الإنسانية التي تميل بطبيعتها إلى التعميم ، فتلقى من ثم ذوات قد يبلغ التناقض فيها مبلغا لا يحد .

وفي الكتاب الذى أصدره عام ١٩٤٩ بعنوان « فى الأدب والنقد »
الازدواجية نفسها ، برغم أن علاقاته بالثوار من الأدباء جعلته أقرب الى
أن يرفض فكرة « احياء اللغة وآدابها البلاغية » فقبل مبدأ التهانون فى
الاداء اللفظى ، واصبح أكثر عناية بالمضمون الحديث . ووراء ذلك كله
ومن خلال صفحات الكتاب نلمح شخصية عالمة مترفعة لها القدرة على
أن تناقش وتقنع بنظرية « الفن للفن » بالدرجة نفسها التى تقنع بالنظرية
التي تذهب الى أن الجمال بطبعه لا يقين له والى أن العلم ضرورى فى
تسبب الحكم النقدي وأن العمل الأدبى الذى ينبغى أن يكون « أخلاقيا »
لا ينبغى أن يخضع للوعاظ والمرشدين ، هو له على أى حال وظيفته
الاجتماعية المحددة .

وبانفتاح المجتمع المصرى على ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ أصبح محمد
منذور ناقدًا واقعيًا يحمل شعار « الأدب نقد الحياة » . وككل نقاد هذه
المرحلة التفت للقصة حيث كانت الجنس الأدبى الأكثر شيوعًا والأكثر
اثارة لغضب العقاد ومن دار فى فلكه ، فقوم « حديث عيسى بن هشام »
للمولى و « ليالى سطوح » لحافظ ابراهيم ، اذ وجد عنده عدة لوح
اجتماعية يعيها اهتمام المؤلف بلغته . كما احتفل برواية « زينب » التى
اعتبر بها محمد حسين هيكل رائد الدعوة الواقعية ، ووقف عند
« الحى اللاتينى » التى كتبها سهيل ادريس بخاصة بطلتها جانين مونترو
— فهو هنا يحن الى أسلوبه التحليلى الذى ضمنه نماذج بشرية — كذلك
وقف عند أحمد عاكف بطل « خان الخليلى » ونحو ذلك ، فشكل اتجاهها
تحليليا يقوم على التقويم الأيديولوجى الذى يسدو انصح ما يكون فى
الموضوعات التاريخية أو القومية .

غير أن اليسارية أمست جزءًا من المحيط الثقافى ، ولذلك فلا بد
أن ينبه الى يسارية السوفييت ، والى ضرورة الدعوة للقصة الواقعية —
بكل أشكالها — كى تؤدي وظيفتها الاجتماعية . وأما موضوع بحثه فى
كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » فهو كيف تشترك القصة مع
سائر الأجناس الأدبية فى تقويم الأتماط التى تكشف عن قدرة الأديب
على حمل أعباء المسؤولية التاريخية والاجتماعية وعلى تكافؤ الفرص فى
مجتمع غير مجتمع الفرد البورجوازي .

وفى هذه الأثناء أو حتى قبل أن ينشر « قضايا جديدة » حدث أن
ناقدًا بادئًا أصدر كتابًا بعنوان « الأدب وفنونه » عرض فيه بمنهجية

أكاديمية لنظرية الأدب ولطبيعة النقد وللأجناس الأدبية ، فوجدها مندور فرصة لأن يطرح نظريته الفنية ككل بعد أن طال الأيماء إليها عرضاً . فكتب « الأدب ومذاهبه » ثم « الأدب وفنونه » وقد اعتمد مسيرة أدبنا الخاصة دون أن يفض النظر عن اتصالاتنا التاريخية بأداب العالم وحضارته . فالأدب الذى « لم يتبلور قط - عند العرب - فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . . . يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فىنا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية (١) » وإذا كان ذلك مما لخصته التجربة الغربية قشمة تعريفان ينبغى أن نقبلهما منها ، الأول أن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وقد قبله رواد أدبنا الحديث وإن يكونوا فهموا التجربة البشرية بمعناها الضيق - مع أنها تتضمن بالضرورة التجارب التاريخية والتجارب الأسطورية والتجارب الاجتماعية والتجارب الخيالية - والثانى أن الأدب « نقد للحياة » ونلاحظ أن هذا التعريف لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية - كالتعريف الأول - ولكن يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه ، والتعريف على أى حال وفى جملته لا يتعارض مع التعريف السابق ، بل لعله يكمله « وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لكى ينسج تجربة بشرية فإن عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى ، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالي على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة » (٢) .

هذه النظرية التى جعل أطارها مختلف فنون الأدب جنباً الى جنب مع مذاهبه المتعددة طعمها بالمبادئ الاشتراكية - بعد أن هجر المنهج اللوثى التائرى أو كاد الى النقد الأيدىولوجى - فطرح الضيق من تأثيراته طرح من أصبح يؤمن بأن أدب مصر الجديدة ينبغى أن يشحن بقضايا ناسها . وكان عليه أن يعلن أن الجماهير لم تعد تؤمن بالأدب الذى يهدف الى إثارة التعة الجمالية أو الذى يقوم التنفيس عن مكبوتات النفس ، وإنما تؤمن بالأدب الذى يخطط لعمل إيجابى ويصدر أحكاماً صريحة أو ضمنية

(١) الأدب ومذاهبه ٦ ، ٧ ط . لهضة مصر ١٩٥٧ (الغاية)

(٢) السابق ١٨

ويظل نقده للشعر مع ذلك متأثرا بأفكاره الأولى عن هذا الفن كما حدده أرسطو وفهمه العرب وصدر عنه أبو الصلاء وميخائيل نعيمة وإبراهيم ناجي ولأمارتين وبودلير ، ويظل أيضا متعلقا بما قاله كوليريدج عن الخيال وما قاله لسينج عن المجالات الفنية وما قاله شوبنهاور عن العبقرية . ان محمد مندور يرفض ان يقوده التفسير الماركسي للتفاعل بين الصورة والمضمون نحو اهدار قيمة الشعر الحقيقية . فهو فيما بينه وبين نفسه - وقد دفعه هذا الى أن يتخلى في آخر أيامه عن الواقعية الجديدة - مؤمن بأن الهمس الصادق والأوزان ودرجة الخيال هي التي يعول عليها في الحكم للشاعر ، وهذا سر ما وصف به من أنه يناقض نفسه أحيانا أو كان مجاملا فزيف وأفسد من الحياة الأدبية لدى العرب مقدار ما أصل وأصلح .

ومع كل ذلك وبرغم تلك الردة التي اتضحت بشكل جلي في ندواته بالإذاعة والتلفزيون فقد ظل الناقد الذي لا يمكن إلا أن يقف على العلاقة المباشرة بكل تقدم يحرزها المجتمع ، وظهر هذا في محاضراته التي ألقاها في « معهد الدراسات العربية » بالقاهرة عن المسرح ، وفيما وشح به كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بخاصة في الجزء الذي ناقش فيه . المسرحية عند لويس عوض .

ولئن كان أرسطيا في جملة من حيث ان الحدث هو أساس الدراما ، فانه يرد مادة هذا الحدث الى الواقع المعاصر والتجربة الشخصية والخيال بالمستوى نفسه الذي ترد به الى الأسطورة والعقل الباطن والتاريخ . ستة مصادر للتجربة البشرية تصلح لأن تصاغ فيها في قالب الدرامى على ضوء المبادئ الفنية والانسانية المقررة ، بلا حاجة - بطبيعة الحال - الى املاء فكرة المسببات الاقتصادية أو المقدمات الأخلاقية ، أو نحو ذلك

ولم يحاول قط أن يقترح أهدافا معينة للمسرح ، لكنه يرى انها ترتبط أساسا بأهداف الفنانين . وهذه الأهداف تغيرت من التطهير الإغريقي الى التعبير العاطفى المتطرف من اللات ، الى بلورة الاحساس بالظلم ، الى الرغبة الملحة في تغيير الفساد ، ثم الى اظهار العيشية الوجودية التي حطمت كثيرا من أشكال الدراما التقليدية . فيبدو متخليا في نهاية الأمر من دعاوى الماركسيين ، وكاشفا عن أنه بوسع أى اشتراكي

أن ينقد نقدا صادقا دون الرجوع الى السياسة او الاقتصاد او الجدلية
التي تداب على السير خدمة للجماهير الكادحة .

وعلى الرغم من أنه لم يمل كثيرا الى ذكر قواعد الاستطيقا في
نقده لمسرحيات شوقي وعزيز أباظة ووفيق الحكيم وغيرهم ، فقد حرص
على المعالجة التي تبين أن المسرحية - بخاصة اذا كانت شعرا - خلق
فنى مستقل لا يرمى الى شيء خارجه مع ايمانه بان الدراما اكثر اجناس
الأدب موضوعية . والعجيب أنه راح يناقش اللغة والمسرحية في ضوء
فلسفته التي تهتم بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وأداة الحوار هي المدخل
الوحيد الى تقويم العلاقة بين الواقع وطبيعة اللغة نفسها . ولما كانت
هذه الطبيعة كائنة في الواقع المعاش كينونتها في الماضي السحيق ، فانه
يكون من السخف او الخطأ استخدام العبارات الكلاسيكية حيث ينبغي
الا تستخدم (١) .

غير أنه من الضروري للمؤلف أن ينظر الى نفسه كواحد من
مجموعة لها غايات انسانية وسياسية عامة ، ومن ثم فسوف يصبح
قادرا على أن يتطور في قوة الفعل مع تطور الكادحين الذين أخذوا الآن
يسلكون طريقهم نحو العالم الجديد . وهنا يتم التلاحم وتنجاب سحب
التشاؤم التي انعقدت على الدراما منذ أيام شوقي ، ثم يمكن للمسرح أن
يصبح « وسيلة لتهديب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم
للحياة » .

وأما سقوط بعض الأعمال المسرحية التي تنحو هذا النحو وتعتمد
على المؤلفات ذات الموضوعات المتفائلة ، فان هذا الناقد يسكت عنها
ولا يطل لها بشيء ، لكنه يحتفى بكثير مما عرضته مسارح القاهرة من
عروض العبيثين برغم ما فيها من تجريد وانهازمية . وأكبر الظن أنه
كان يرى فيها معرضا بليفا للقضايا الراهنة التي تشغل بال الناس ،
لأنه عندما تصدى لنقد درامات الحكيم - معتبرا اياها مسرحا ذهنيا -
نص عليه سلبيته وبعده عن مشكلات المجتمع الا في « الطعام لكل فم » .

(١) حرص مندور على أن يصرح في كل وقت بأنه كثيرا ما حاول ارساء بعض الاصول
العامة لعلم الاسلوب ومنهج النقد الجمالي في اللغة ، وعلى الرغم من أنه كان يوجه معظم
مفهوماته في هذا المجال الى الشعر - باعتباره اقرب فنون الادب الى المنهج الجمالي - فانه
لم يحجم عن أن يبد هذا العلم الى القصة والمسرحية .

انه يبحث في الدراما عن المضمون وعن لغة المسرح التى تستخدم للتفاهم الاجتماعى ، وعن الطموح الجماعى الذى يتناسب مع الجمال الاجتماعى ، وعن الاطار الذى يرضى فيه الاغريق والفرنسيين والعرب دون أن يفقد جزءا - ولو صغيرا - من شخصيته كعالم مترفع يريد أن يستحوذ على رضى الجميع ، حتى انه عندما تمرد على أرسطو - استأذنه الأول - فى اعتبار المضمون الشعري أهم الأسس فى عملية الخلق الشعري لم يفتأ يردد أن التطور الحضارى يوقظ وهيا انسانيا لابد من الالتفات اليه فى الشعر كما يلتفت تماما الى الثقافة الجمالية .

وأكبر الظن أن هذا يرسم لمدور أهم الأبعاد فى نظريته النقدية ، ومنها نتبين الى أى حد استطاع أن يوازن بين الموقف الأيدولوجى - ومرة أخيرة نقول انه تحول اليه بعد معاناته التأثرية الطويلة - والحس الاستطائقي على أصول عربية للمؤثرات الأجنبية فيها جانب كبير ، فان عدنا بالتلخيص لكل ما طرحناه. ظهر لنا التالى :

١ - أن هذا الناقد يعتمد نظرية فى الأدب تؤمن بتطور الجنس الأدبى تطورا يخضع لحاجات العصر ، وهذا الموضوع يشكل شتى مذاهبه من كلاسيكية ورومانسية وبرناسية وواقعية وغيرها . وعلى سبيل المثال ادت الكلاسيكية الى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى ، بينما أنتجت الرومانسية الشعر الغنائى الذى بز النتاج الدرامى فى قيمته الانسانية وقيمه الفنية ، فى حين فشلت شعر الملاحم عند المحدثين فشلا ذريعا .

٢ - انه يرى النقد دراسة مباشرة للعمل الأدبى فيميز الاساليب المختلفة ويضع المشكلات ليجيب عنها الاجابة التى تجعل النقد عملية خلاقة ربما تضيف الى العمل الأدبى فيما لم يلحظها الأديب قط .

٣ - أنه يقوم العمل الأدبى تقريبا لا يسقط جمالياته ، وذلك بمراعاة أدواته وشكله ومضمونه ، وما يتصل بكل أولئك من ظلال والوان وعناصر اجتماعية لا تهمل قط

الجوانب العقيدية فيها ، وخطوة التوجه تأتي بعد (١) .

وعلى هذا النحو عاش مندور قيمة كبيرة ، وقدم الكثير مما تضمنته تلك القيمة .. مفاهيم مسددة ، وتخطيطات عامة لمذاهب الأدب ، واقتراحات في غايات الشعر والقصة والدراما . وعندما يراه الدارسون وهو يتخلص من ربة البلاغيين - متجاوزا طوره الانطباعى - ليرسم منهجه المرتبط تاريخيا بأعمق أصول الثقافة الانسانية ، فانهم يشعرون كم أسدى لنا في مجالات الفن والحياة .

- ٣ -

عندما أصدر شبلى شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » لم يتصور انه سيكون به أول من يفتح عيون بلادنا على الانتصارات التي أحرزها العلمان النظرى والتطبيقي فى الغرب ، وقد نبه الناس اليه هجوم رجال الدين عليه ، وكان هجوما يشبه الهجوم الذى شنوه على الجانب الذى نقل من العلوم البيولوجية بما فيها من تفسيرات وشروح لنظرية داروين .

لكن الصدام لم يجاوز الرأى والجدل والسباب أحيانا ، وامتد بعض هذا السباب الى ما كان ينقل من الفلسفات المثالية . فقد كانت الروافد سخابة وإيجابية ، وسرعان ما نشبت صراعات فرعية حمل لواء بعضها العقاد - وقد ارتدى جبة بعض رجال الدين - وصحبه محمد البهى يندد بخرافة الميتافيزيقا ويحاول سحب البساط من تحت قدمى على عبد الرازق وطه حسين ، فى حين وقف يوسف كرم ومعه زكى نجيب محمود يبحثان عن جدوى المذهب التجريبي الحسى وآثار المذهب المثالى - ككلاهما يريدان التوسط بين طرفيها - ويستعدان أو يستعد زكى محمود وحده لاستقبال أمواج الوجودية .

وكانت الأوضاع الاجتماعية التى ألمنا اليها تظاهر هذه الصراعات وتشتد بها ضراوة . وضائق حلقات الأزمة بنشوب الحرب العالمية

(١) يصرح مندور فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بأن النقد تفسر وتقييم وتوجيه للأدب والفن وهذه الطابع تمثل ثلاثة اتجاهات رئيسية فى النقد العربى المعاصر

الأولى وتكتيف الأذرع وغلغ الأفواه ، حتى كانت سنة ١٩١٩ وأخفقت ثورة مصر فانتهمز « الماديون » هذه الفرصة وكالوا الضربات للعض المستشري والفساد الذي تزكم رانحته الأنوف .

وكان من العبت أن يتوقع التقدميون عقب الحرب العالمية الثانية أى تغير ، فقد كلن انتصار الرأسمالية العالمية انتصارا للبورجوازية فى كل مكان . حقيقة كان الاتحاد السوفيتى طرفا فى النصر - وربما كان نقطة التحول إليه - غير أنه انصرف الى إعادة بناء ما دمرته المعارك والى مواجهة الحرب الباردة التى بدأت عشن عليه من معقل الأمم المتحدة بنىويورك . الا أن يقظة العمال الذين سيتحدون مع الطلبة سنة ١٩٤٦ كان لها اثرها البالغ ، فاشتدت ضراوة الراسماليين والاقطاعيين ، بينما وقف منها بعض الحزبيين موقف الملاينة والمساومة .

ومن هنا انطلقت أسباب الفوضى ، واشتدت الحيرة ، وانشأت الطلبة المثقفة تنظم صفوفها . وفى هذه الاثناء كان أحد الدارسين الواعدين فى انجلترا يقرأ عن الاشتراكية ويراجع مقالات الاشتراكيين التى تملأ صحافة لندن ، ويربطها بأراء الليبراليين ويجد نجاحها نجاحا لآماله التى تريد أن تتحقق فى مصر .

كان هذا الدارس هو لويس عوض الذى يرجع من رحلته العلمية ليحتبس وراء أسوار الجامعة يدرس شيكسبير واليوت وجيمس جويس وبرناردشو ، ويوطد علاقته بتلاميذه فى « جمعية الجراموفون » ويدعو بعضهم الى داره الصغيرة ليخوض معهم فى ادق مسائل السياسة والاقتصاد والفن . وقد وقفهم على ضروب مختلفة من الاشتراكية ، وبرغم مسيحيته فقد رفض أمامهم الاشتراكية الانسانية التى استمدت تعاليمها من فلسفة يسوع الروحانية - أمرة بالمحبة ولعن الغنى واعطاء الفقير - كما رفض الاشتراكية الديموقراطية التى حمل لواءها فى ألمانيا « لاسال » و « لينخت » وقتائم كقرا بها عندما تسلل اليها « بسمارك » وربما صارحهم بعيله الى الاشتراكية الغابية وكان من اقطابها برناردشو الذى يعجب هو بمسرحه وبأفكاره المتحررة . على أن الأغلب أنه كان أكثر تعاطفا مع الاشتراكية الجادية العلمية ، وأحيانا ما اتنى على ماركس وانجلز ، وربما جاوزهما بالثناء الى لينين ، وكان لا يحب ستالين ويأخذ آراءه فى « اللفة » و « الفن » بحلدر . الا أنه مع ذلك فارق الماركسيين مؤخرا بحمله شعار « الأدب فى سبيل الحياة » وقد أصبح

يؤمن بأن الاشتراكية لابد أن تتسع - فيما بين قطبي المادية والروحانية - لكل المعاني الانسانية الكبيرة التي ترفض أن تكون « الاشتراكية العربية » اشتراكية قومية فقط أو اشتراكية عالية فقط أو اشتراكية مادية الوسائل والغايات أو مجرد رؤية روحية لا تجابه مقومات الحياة المادية أو نظاما اجتماعيا شموليا حديديا لا يفكر الا في الجماعة ويسحق شخصية الفرد .

ولأن هذه الاشتراكية - في رقتيهما - تاريخية فقد بارك خطوات شميل وسلامة موسى والشوباشي ، ورجع الى الوراثة سنوات وسنوات متعمقا التيار الحضاري الذي لُراد وقفه المستعمر - الانجليزى في مصر والعراق وفلسطين ، والفرنسى في سوريا ولبنان والجزائر وتونس ومراكش ، والايطالى في ليبيا - وهو يمضى لا يلقى عثر شي . ولعله عندما أعطيت له الفرصة لأن يحرر لجريدة « الجمهورية » صفحتها الأدبية ولأن يحاضر في « معهد الدراسات العربية » وجد من الضروري أن يبسط - كناقد ظهرت ميوله للمادية العلمية - ما خفى عن الفكر السياسى والاجتماعى في مصر من الحملة الفرنسية حتى اليوم ، ولم ينس أن يشير الى عمليات التخمر التى بلورها كل من الطهطاوى والشدياق ، وهى في نظره ليست دون ما قدمه سارتر أو كامى أو جان أوى - ولم يعقد ثمة مقارنة فى الواقع - كذلك كان لابد أن يقرر أن الانسان ثمرة بيئته وابن عصره ، وقد قالت ذلك الماركسية فظهر بوضوح أن هناك تفاعلا بين الحياة المادية والتطور الاجتماعى فى تراث الآداب والفنون وفى الفكر بعامة « وقد كانت الفلسفات المثالية والروحية من قبلها تتجاهل هذا الأثر وتصور الأدب والفن والفكر بل وأحداث التاريخ نفسها على أنها مجرد اشعاعات فردية عبقرية لا أثر فيها للتطور المادى أو الاجتماعى » (١) .

ان هذا - ونقصد حشد المثاليات - مقابلا لنزعه الانسانية هو محور فلسفته ، او قد أصبح كذلك منذ رفض الاسراف فى التفسير المادى للآداب على النحو الذى يذهب اليه الماركسيون ، واعتبره فى قاموس النقد الأدبى «أسطورة جديدة» تقوم مقام «أسطورة المثالية» . ولقد رفض أيضا القضية الماركسية الأخرى التى تقول بضرورة قيام الفن والفكر فى جانب الحياة قياما مفروضا أو ملزما ، لأن ذلك يشكل

تهجما على الوجدان الانساني من حيث انه يسخر لخدمة التقدم وحده
مع ان ثمة وحدة بين المادة والفكر لا يمكن تجزئتها ولا فصمها .

وتبعاً لذلك كانت نظريته في الأدب أكثر تحديداً من نظرية غيره ، وقد
حرص هو على إبراز معالم هذه النظرية فساقتها على هيئة سؤال أجاب
عنه « هل هناك أدب اشتراكي ، وإذا كان وهو لا بد كائن ، فما حدوده ؟
ان منطلقه الاشتراكية ، لكنها الاشتراكية عندما تكون « فكرة انسانية
اولاً وقبل كل شيء » وبحكم انها كذلك فأهم خصائصها « الرحابة
والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود ، وهي لا بد أن تقترن
بتراث الماضي ونتاجي الحاضر والمستقبل على أساس الاعتراف بكل ما
يذكي شوق الانسان الى « الحق والخير والجمال » وبكل جاد من مذاهب
الفكر والفن والأدب مهما يكن تعارض هذه المذاهب . الا أن هذا الاعتراف
- وهو عظيم - لا يعنى القبول المطلق ، لأن اشتراكيته تنكر فحنلاً
ما ليس بالذات ومالا يخدم الذات ، كما تنكر أن يكون ثمة فصلاً بين
الذات والموضوع وبين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون « وهي
ترى نفس الرأي في كل صدع بين الفكر والعقل وبين المبدأ والسلوك
وبين الوظيفة والنضو وبين الغاية والوسيلة » .

ان « الفن للفن » و « الأدب للأدب » و « العلم للعلم » و « الحق
للحق » و « الخير للخير » خرافات ابتكرها المثاليون ليحموا أنفسهم
من عدوان الماديين ، وبالمثل « الفن للمجتمع » و « الفن الهادف » و
« الفن ذو الرسالة » وغيرها كلها ناجمة عن هذا الفصل المصطنع بين
المثال والمادة وبين الكلى والجزئى . ولهذا كان لويس عوض أكثر نقادنا
اقبالاً على مختلف مذاهب الأدب ، وأكثر قبولاً لتناقضات الأدباء ،
ودلت نقوده التطبيقية - وهو يتجه فيها دائماً اتجاهها تفسيرياً - على
رضائه الكامل عن « أى عمل أدبى يكشف عن وجهة نظر ازاء موقف حياتى
أو ازاء نظام اجتماعى ما ، بغض النظر عن طبيعته مغزاه أو مضمونه
مادام يراه حلقة من حلقات الحركات القومية الأصيلة » .

وليس من شك في أن هذا يبرر لماذا احتضن الاتجاه العبثى الذى
يضرب فيه أعداء المسرح وأصحاب اللاقصة ، وفي الوقت نفسه يلقى
الضوء على خلفياته التلويحية التى تجمع التراثين الفرعونى والاغريقى
على صعيد واحد من الفهم الذكى . فاذا أضفنا الى ذلك أن له ديوان
شعر بعنوان « بلوتولاند » ومسرحية نثرية بعنوان « الراهب » ظهر لنا

لماذا لم يتخصص في مذهب من مذاهب الفكر والفن والأدب ، ولماذا اخص للتفسيرية في النقد مع انه كان في وسعه ان يكون ناقدا محترفا تقييما. او ناقدا اكاديميا يولج بالتوجيه .

ان لويس عوض فنان بطبعه ولا يحب العراك ، وعندما يصدر في نقده أية أحكام فهو يلفها بورق ملون يحرص على ان يعطره بالحبّة والوداد ، ويستعين بحصيلة هائلة من الاهتمامات التاريخية التي تكبح جماح « تأثيراته الأولى » ليكون موضوعيا يمسك بالعصا من وسطها . وعلى الرغم من كل محاولاته التحيدية وجهوده في ربط الحديث بالقديم - في ضوء مفاهيمه العصرية - فان طابع الماركسية يظل غالبا عليه حتى ليتصور بعضنا ان دحضه للمادية ليس الا لعبة من الاعيب النقاد . لقد صرح بان اشتراكيته « تعترف بالمادية من حيث كونها نقدا للمثالية ولكنها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادعائها سر الحياة » (١) ويكفي هذا الاعتراف المشروط ليربطه بالماركسية الى الأبد .

ولتكن هذه الماركسية ما تكون - فنحن نسلم باله لا ياخذ منها كل شيء - وليكن هو زعيما بان يجعلها تتسع لهذا الاتجاه الذي يتعارض معها ايدولوجيا ، ونمنى به الوجودية التي احتفى بها ايما احتفاء ، فان الشيء الذي لا شك فيه ان كتاباته كلها تشهد بعالم يفتغل نفسه دائما بالخصائص المميزة لكل عمل فني ، وقد فطن محمد مندور الى هذه الظاهرة فقال عنه انه يعمل على « ايضاح الخطوط التي يتكون منها نسيجها ، فتراه مثلا كناقذ مثقف خبير يكتشف في جمهورية فرحات للدكتور يوسف ادريس شبيها بما عرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية الماسك اى القناع » (٢) .

ومع ذلك فالتنظير عند لويس عوض اعظم من التطبيق ، يدل على هذا في المحل الأول كتابه « دراسات في أدبنا الحديث » الذي أصدره عام ١٩٦١ ، واذا طرحنا من حسابنا « المسرح العالمي من اسخيلوس الى آرثر ميلر » الذي أصدره عام ١٩٦٤ - وهو يقف فيه عند مجرد العرض أو التقديم - وقرنا بكتابته الأول تطبيقاته على جون سستاينبك

(١) الاشتراكية والأدب ٥٨ ومن الضروري ان نسلم هنا ان حتمية التطور وعلاقة الفن بالواقع وقضية الشكل والمضمون - وقد نشرها نقرأ في نقوده - تدل على ما نذهب اليه .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون ٢١٢

وماياكوفسكى وبوريس تاسترناك وهينجواى ، وقد ضمنها كتابه « الاشتراكية والأدب » لا يتغير الحال فهو صادر عن مبدأ أساسى يلخصه قوله التالى « العامل الانسانى وحده يصح اخذاه قاعدة لتقويم أى عمل أدبى » .

لكن العامل الانسانى لا يعنى « الهروب » من المجتمع بكل ما فيه من قضايا ومشكلات وطموح وبشازات ، اذا كان هو مع الجديد فانه لا يهمل القديم لأن « من ليس له قديم ليس له جديد » كذلك لا يفرض النظر عن الهدف على أساس ان « المعتقدات الدينية والفكرية فى كل عصر هى وليدة الواقع الاقتصادى الذى يمر به المجتمع » ومن هذه الفكرة نسلم بأن الأدب المسرحى كله لا يخرج الا حين يصبح المجتمع عبدا للجبر، واما الاختيار - وهو فكرة أو فلسفة - فلا يخرج ادبا مسرحيا قط ؛ لأن أفراد المجتمع المؤمنين به لا يرتبطون باقتصاد ثابت ثبات الاقتصاد المتحكم فى الريف . فهم قلقون ، ولا يعرفون الزمان ، ويعتمدون على القدر بحيث يكون شعارهم « الله وحقى » على ما ردد شكسبير فى بعض أعماله الخالدة . وليس ثمة اعتراض على هذه النظرية - وقد وصفها مندور بأنها بناء ميتافيزيقى يرفضه لا على أساس ان القدرية هى طابع الريف العام وانما لأن الدراما الاغريقية ازدهرت فى مرحلة آمن الناس فيها بالجبر ثم تخلوا عن هذا الايمان (١) - فهى لا تتدخل فى تقييم الأعمال المسرحية التى يتصدى لنقدها ، بل ربما لا يعنى فى نقده المسرحى باى تاصيل للصراع الا من حيث انه انعكاس لقضايا فكرية يعانيتها الأدب مع معاناة مجتمعه لأزماته .

لقد نجح مثلا فى أن يقدم لنا مسرحيته « الراهب » ونجاحه فيها لا يرجع الى أنه حدد بها معالم الدراما المصرية المعاصرة ، لكن يرجع الى احكام حلقات الصراع فى بناء كلاسيكى يطرح للمناقشة قضية المثال والواقع من خلال « ابانوفر » الثائر . كذلك نجح فى أن يناقش درامات يوسف ادريس والفريد فرج وغيرها ونجاحه فيها - أيضا - انما يعتمد على أن موضوع نقاشه كان فنيا ، وابتعد ما وسعه عن التاريخ وتعرجات سره . ومع كل ذلك ففكرته عن المسرح وتمثله تاريخيا من حيث هو جنس أدبى هام أعظم كثيرا من تطبيقاته حتى ليخيل للمرء انه لا يابه بالبحث عن « قيمة » المسرحية بالقدر الذى يبحث فيه عن طريقة

ربطها بعمل عظيم سابق . ويبقى شيء هو اهتمامه بكثير مما يصدر عنه « أعداء المسرح » . ان نقده لأعمال هؤلاء لا يدل الا على شمول نظرتة وسعة افقه ، والا على انسانيته التي تريد أن تجعل الأدب مناط أمل في اجتماع الشمل الانساني المفرق .

وأما آراؤه في الشعر - وهو شاعر كما ذكرنا - فتقوم على شيئين : الاول الطبع وقد حيا « ايليا أبو ماضي » بعد موته بأنه « شاعر مطبوع لا يجادل في ذلك حتى أقسى ناقديه » كما حيا عبد الرحمن الحبيسي لقلة ما يقول لانه مفطور الا أن هذا بالطبع يعيبه قصور الأداة اللغوية ، فهو هنا تاترى خالص . وأما الثاني فوجود الرومانسية والكلاسيكية لا يتعارض مع الحركة التي تريد « أن تجمل من صور الشعر الجديد شيئا معبرا عن مضمون الحياة الجديدة ، ثورة في العروض وفي المعاني وفي أساليب البيان وفي كافة ما يسميه استاذنا الجليل الدكتور طه حسين أدوات الشعر » .

وفيما عدا ذلك ما تهدر به المطابع وبه شبه وزن وشبه قافية ويحمل اسم « الشعر الهادف والشعر الفكاهي وشعر المعركة والشعر في سبيل الحياة » كما يقول فهو ليس شعرا ولا يدعو الى خير مجتمعي ، بل يزهدها في الأهداف وينمينا الكفاح والمعركة والدنيا بأسرها . وعلى هذا النحو نراه يصدر عن وجدان الشاعر ويطبق مبداه الأول تطبيقا صارما ، ويختار صلاح عبد الصبور نموذجا له ، وان كان هذا النموذج يتسع للتصبير عن واقع عصره ومجتمعه وقلق الانسان فيه ، دون ما حاجة الى افتعال النصر . فقد أجاد صلاح عبد الصبور عندما اختار أن يصرع بطله زهران ولو انه « كان فنانا رخيصا لختم قصته بانتصار الحياة العاجل فقال : ان موت زهران مثلا علم قرينته كيف لا تخشى الموت » ولعلنا من هنا نلاحظ كيف يفارق لويس عوض الماركسيين ، ويرفض مبداهم في ضرورة الانتصار .

وأما آراؤه في القصة فتنبع من الروح نفسها المولعة بالجمال . فيحیی حتى عنده يقدم ما يدل على أصالة فنه وصدق احساسه بالحياة ، وهو عندما يركز بواقعيته على ريفنا المصري لا يجعله مسخا وشقاء - كما اعتاد أن يفعل كتاب الواقعية من قبل - لكنه يفيض عليه الكثير من عشقه للأناقة والجمال . ولا بأس مطلقا من مناقشة اللغة على الرغم من أن زملاءه لا تروعهم « الحساسية اللغوية وبلوغه بعض التعبير

الدارج ، هذا الى جانب اطراد الفقرات والعبارات « الجزلة الرصينة »
التي لا يكتبها الا كل متمرس في اساليب القدامى متدوق لجمالها .

ولا شيء اكثر من هذا تقريبا ، الا اذا كان هناك ما يجعله يطبل
للواقعية عندما يمثلها برهافة يوسف ادريس مشترطا فيها الا يكون
مركزها ذات الكاتب أو ذات القارئ وانما تكون « تجربة موضوعية من
تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث » . انه يجب
الحقيقة الموضوعية كما هي في الحياة - بغض النظر عن اشخاص
الناظرين أو شعورهم أو احكامهم شرط أن تتسع لتشمل كل الوجود .
وهكذا وهكذا مما يفصله عن الواقعيين الجدد ، لكنه لا يبعده كل
البعد عنهم كذلك لا يبعده كثيرا عن التأثيرين حيث يرتنى في احضان
طه حسين ومن دار في فلكه ، والحقيقة مرة اخيرة ان هذا الناقد كمنظر
يعتبر ماركسيا بنحو أو باخر ، وكمشرع يمكن أن يقدم انصح الآراء عن
التقدم الانساني وكيف تكون الأولوية فيه للعلاقات الانتاجية ، كما تقول
المادية العلمية وصدق على قولها التاريخ . فيبقى من هنا مذهبه
تفسيرا تقديما قد يعنى بازجاء توجيهات معينة للحياة ، واذا كان يذكر
له شيء آخر فتحليلاته التاريخية - بخاصة في الدراما - دون أن تهمل
عناصر الفن والجمال ، ونسى أو تناسى أن يدلى برأيه في قضية الشكل
والمضمون مكتفيا أن يكون « للفن دور انساني » شعاره الاول .

- ٤ -

كثيرة جدا العبارات التي ترد في كتابات الماركسيين على انها دعوة
الى العناية بالفن ، فاذا دققنا النظر فيها وجدنا العملية الاجتماعية (١)
- في مفهوم ماركسي - هي وحدها التي يمكن أن تفسر مظاهره واسباب
وجوده . ولقد كان ليون تروتسكي من أبرز هؤلاء الذين احتكموا الى
قانون الفن ، لكنه لم يكن الماركسي الوحيد الذي اخفق في بلورة الهدف
الحقيقي للأدب . حقا تبدو علاقة هذا الأدب بالثورة مما لا يمكن انكاره
لكن اسبابها حيثما نظر اليها كمادة فنية أو كموثر تظل - عنده - في

(١) يقصد بالعملية الاجتماعية الانجازات التي يقوم بها المجتمع بجميع فئاته ،
وتلمب العوامل الاقتصادية والجغرافية والجنس والدين ادوارا مختلفة في تحديد الفلسفة
والثقافة عامة وتشكل طبيعة الحكم على أي عمل فني .

حاجة الى أى تقديم يعدهما بقدر المستطاع عن العنصر الدعائى ، فلا تبدو السياسة نقطة البدء فى الموضوع .

وفى دور متأخر من تاريخ النقد وجد نقد سياسى يحرص على أن يسوى بين القيمة الأدبية ودعاوى الماركسية للاصلاح الاجتماعى ، وقد اعتمد فيما لحظه فان أوكونور على تأكيدات ماركسية بأن الفن فى جملمته قد لا يكون على علاقة مباشرة بتطور المجتمع العام ، لكن لينين الذى احتفى بالخيال - وهو ما هو فى الفن - نادى بضرورة أن يصير الأدب « جزءا لا يتجزأ من النضال المنظم المخطط الموحد لدى الحرب الاشتراكى » (١) .

وهكذا مما يكشف عن أن النقد الماركسى لم يكن قط موضع اتفاق أو نقطة تلاق بين الطليعة التى تؤمن بالمادية العلمية وحتيائها . وكان الذين برزوا منها ويكتبون عن الفن دون الرجوع الى السياسة كثيرين الى حد تصور معه خصوم الماركسية أن من السهل استبدال نظرية تين فى الجنس والزمان والبيئة بالعملية الاجتماعية كلها وليس بالسياسة فقط ولا بالاقتصاد فقط ولا بهما معا .

ولربما بدا اليوم ذلك تصفا أى تصف ، ففى أوروبا - بل حتى فى أمريكا - نقاد ماركسيون لهم وزنهم فى الحياة الأدبية بصفة عامة ، ولقد قدموا ما قدموه وهم يؤمنون بأن الحفاظ على حرية الفنان إذا كان يتعارض مع الأهداف السياسية والاجتماعية فينبغى أن يضحى بالحرية لأن العصر أولا عصر سياسة ولأن الأدب ثانيا يجب أن يختبر من حيث ما يؤدى ومن أين جاء وبماذا يتصل وبمن وعلى أى القيم يبقى وأبها يدر ! .

وعندنا فى مصر نقاد من أولئك وهؤلاء ، لكنهم كانوا لحسن الحظ - باستثناء مندور وعبد العظيم أنيس - شعراء لديهم قضية الفن يناقحون عنها ، وتمكنوا من أن يوازنوا فنيا بين النظريين اليسارى والتحفظ اليميني ، دون أن يهدروا حقهم فى الوقوف فى صف الثورة .

ومحمود أمين العالم أحد هؤلاء ، استطاع بخطى ثابتة ورصينة أن يحتل القمة فى أكثر من مؤسسة فنية . وقد شاركه عبد العظيم أنيس فى رحلته الطويلة الشاقة ، فبرزوا معا على مسرح الأحداث ، واشتغلا

(١) النقد الأدبى بترجمة صلاح احمد ابراهيم ١٧١ ط٠ بيروت سنة ١٩٦٠

في الصحافة والاعلام السياسي ، وأشرفا على عمليات النشر والتوجيه المسرحي ، وخاضا معارك التوعية ، ومرنفا بالثقافة والحضارة ، وكتبنا عن الوسائل الأدبية واللغة والنزعة الانسانية والقيمة المسالية في الفن وورغيف الخبز واسرائيل دون أن يدل عليهما أنهما يبددان جهودهما في شتى المواضع . وعلى الرغم من أن لكل منهما عقلية - فالعالم متفلسف وأنيس رياضي - فانهما قادران معا على أن يستغلا الاحصائيات عن تجارة النشر في الوطن العربي بالمستوى نفسه الذي يبرز وجودة عبد الرحمن بدوى وانهزامية ابراهيم ناجي لتأكيد حاجتنا الى الثورة . ثم على الرغم من أنهما يستجيبان دائما أو غالبا اذا طلب منهما كتابة أى مقال في أى وقت عن أى موضوع، فانهما يحرصان على أن يوجها نتائجهما حتى النهاية نحو تحديد قضية الأدب والفن على أساس أنهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة، ثم على أساس أن يكون لكل فنان أو أديب موقف معين من العملية الاجتماعية .

ولقد نشرا عام ١٩٥٥ كتابا واحدا سمياه « في الثقافة المصرية » يعتبر حتى الآن أكمل كتاب يشرح نظرية أدبية ويصف تطبيقا . واذا كانا لم يكررا التجربة نفسها فقد ظلنا على تصورهما الذي كشفنا عن معالهما في الكتاب المشترك . ومن السهل على أى حال أن نقبس منه أى نص للدلالة على شيء ما فلا نحتاج الى تحديد من صاحبه منهما - فقد أثبتنا في الفهرست كاتب كل فصل - لأنه جزء من كل يحمل وجهة نظر محددة وتفكيرنا معنا ، بل لعل صياغته أيضا واحدة .

والناقدان الماركسيان قبل ذلك يريان الطريق والأسلوب والتاريخ واللغة والفن والدين والمنطق والحرية والكون والحياة مجموعة ارتباطات تحدد بالضرورة نوع التنظير وطبيعة التطبيق في مجتمع ينبى أن يكون متطورا ، أى يكون متحركا بحيث يقضى على « الحالة الراهنة » . واذا كان التحرك يعنى أن يكون ثمة تغير مستمر في الفكر والزمان والمكان فلا بد أن يسهم اسهاماته التى تجعل « الواقعية الاشتراكية انجازا عمليا في المجتمع ، وفي الفن قاسما مشتركا بين الرومانسية وآية واقعية قائمة . وكان قد ظهر بوضوح - على مطالع القرن العشرين - أهمية التاريخ والأسطورة والفولكلور ، فلما أضاف لينين الخيال كقيمة فنية بدوى إمكان « تحويل الأفكار المجردة الى واقع متخيل » أحس العالم وأنيس أن من الممكن حمل مسئولية الأدب الذى ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على انقاذ الفرد من بين براثن

الرأسمالية والذي اذا ربط بين مقومات الحياة - في حدود العملية الاجتماعية - كان علامة على الصحة ونقضا للتفسخ ورحلة من الضياع الى الثورية . لكن هذه المعالجة الاجتماعية اذا تدخلت في التعبير الثقافي - وهي حتما تتدخل - فانها تعنى اهدار قيمته الفنية اذا كان تعبيرا فنيا او ادبيا (١) .

هكذا يقرر العالم - وبطبيعة الحال يوافقه انيس - فيلتقى بـرشيبيلد ماكليس وماكس استمان وادموند ويلسون وغيرهم ممن يستطيعون أن ينقدوا على قاعدة ماركسية دون أن يهدروا فنية العمل الأدبي ، وبحسبهم أن يكون واضحا تماما أن أي عمل أدبي يبين بما لا يدع مجالاً للشك مدى تكيف مؤلفه مع المجتمع . وليس عجيبا أن يتفقوا ومعهم أمين العالم على الخط من شأن جماعة من الأدباء أجمعت الأغلبية على تفوقهم ومنهم بصفة خاصة توماس اليوت ، وقد وصفه العالم بأنه أحد كبار رموس الرجعية في الفكر الحديث .

على أن المناسبات هي التي كانت تستثير جهود ذينك الناقلين فقد يحدث أن يتناول طه حسين مثلا « صورة الأدب ومادته » فينتبرى كل منهما للرد عليه - في مقال مشترك - وتثار بذلك معركة أدبية يدخل العقصاد فيها طرفا ثالثا . وتستمر هذه المعركة الى أسابيع تبسط فيها مسائل الشكل والمضمون والصورة والأسلوب على نحو اذا راجعنا في أطوره تاريخ النقد العربي كله ما وجدنا شيئا أكثر جذوى مما بسطاه . ولم يتورط في شتائم قط ، وانما اعتمدا المنطق ، وتمكنا من أن يوجها هجومهما الى الأفكار والمبادئ فقط . ويبدو انهما يرفضان فعلا أن يغمزا أي انسان أو أن يفرطوا في النقاش البيزنطي ، وغاية ماكانا يتعرضان به لخصومهما - اذا ارادا النيل منهم - أن يقولوا على سبيل المثال « انه يريدنا أن نتصوره وكم تخيلنا أن نصدق هذا ، رجلا لا يعرف التفاهات » (٢) . وربما كتما غلهما بصارة ملتوية تكفي كل الكفاية للأخذ بثأرهما ، فعن طه حسين قالا بلهجة متزنة تقطر سخرية « ولكن هكذا شاء الدكتور طه حسين أن يحمل كلامنا مفاهيم ليست فيه » (٣) .

(١) في الثقافة المصرية ٢٤ ط - بيروت سنة ١٩٥٥

(٢) في الثقافة المصرية ٥٤ والاشارة للعقاد

(٣) السابق ٧٢

وهما يؤكدان أن النقد وإن كان يخضع لتنظيرات مختلفة فليس ينبغي أن ينحرف عن اتجاهه الموضوعي الأصيل ، ويشترطان وجود حصاد فكري عميق لكل معركة نقدية تنشب . وأما حدود هذه المعركة أو المارك فمرتطة بحدود عمل الناقد ، ماهو على الحقيقة ؟ ولم يجيبا اجابة أو اجابات مباشرة ، غير انهما اذا جمعت اقوالهما معا من دراستهما المتشعبة امكن ان نرى شيئين :

الأول تمسكهما بالمادية العلمية على قاعدة « العملية الاجتماعية » ، وثانيهما عدم الاعتراض من ناحية المبدأ على أية دراسة جادة لا تتمشى ونظرتهم . فلقد يقبلان من مندور أن يدرس « ابراهيم الكاتب » دراسة تحليلية معينة لكن بشرط الا تجعله نموذجا بشريا يستحق الإعجاب ! ورفض العالم كثيرا من شعر صلاح عبد الصبور لكن حسه كشاعر - وهو له حقيقة شعر غير رديء - ربطه به برباط التقدير ، وفي احدى مقالاته بشهرية الاداب البيروتية ندد بخلو العدد - وكان عن الشعر خاصة - من دراسة لهذا الشاعر البارز (١) ، ولم يمنعه استياؤه من ميتافيزيقية على احمد سعيد من أن يرحب به شاعرا كبيرا ، أو فلنقل بعبارة أن قدمه في رحلة شعرية تبتزج فيها هياكل السهورودي النورانية بالأم الحجاج ومخبة ابن عربي كتب « أن هذا الأسلوب الشعري الذي يقدمه لنا أدونيس هو نهاية للشعر الرمزي في مرحلته الميتافيزيقية الأخيرة ، وهي كتجربة أدونيس الشعرية نفسها تعبير عن أزمة الاغتراب والضياع في مجتمعاتنا العربية المعاصرة ، وهي على أصلاتها وجدتها بقية من بقايا التخلف من حركة الانطلاق الثوري في وطننا العربي الكبير » (٢)

وعلى الرغم من هذه المسألة فإن قواعدهما عن النقد لا تزال تدلنا على الصعوبة في « حصر » الأليق بنتائجنا من نظرات الماركسيين ، وعلى مقدار ما يعتقد أنه في تلك النظرات من قيمة أو أهمية يشجب السلام الذي ينبغي أن يقوم بين النقاد . فإن الناقد ليس في كل الأحوال قادرا على ألا يكون متحيزا ، وبخاصة اذا كانت الواقعية هي موضوع التحيز ، بحيث يبدو من العبث السكوت على من لا يمجّد أدب هؤلاء الذين يأخون بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية ، لأن مقارنة أي مقارنة تكشف الالى حد يتميز نتاج هؤلاء بالحركة والتجاوب مع نبضات الحياة في حين -

(١) راجع صفحة ١٤ من العدد الخامس ، مايو سنة ١٩٦٦

(٢) صفحة ٣٩ من مجلة المصور

بالموازنة العادلة - نرى ادب غيرهم جامدا يفتقد الحركة وتموزه
الحيوية .

وبمراجعة كتابهما الذى يعتبر بياناً نقدياً فى مجالى التنظير والتطبيق
نلاحظ لأول وهلة اتفاقاً على عظم قيمة الفن ، ويتطوعان كلما عنت لهما
المناسبة بالإجابة عن الأسئلة الجوهرية فيه . . . عندما يكون تاريخاً متصلًا
بالسحر والعمل واللغة والمجتمع ، وعندما يكون أداة تعبير طبقية ظلت
منحرفة - بخاصة فى الرأسمالية - إلى أن اعتدلت بأيدي المفكرين
الاشتراكيين . وانطلاقاً من هذه النقطة تقوم مسلمة تقرر أنه ما من عمل
فنى بغير صورة أو شكل ، تماماً كأي عمل آخر لا يعرف إلا بصورته أو
شكله . وبعبارة أخرى تكشف عنه الصياغة بحيث يتنبأ لإدراكنا الحسى
أو تصورنا العقلى أن يتحقق بها حتى يحدد طبيعته - أى طبيعة العمل -
ويحكم عليه « وسواء كنا من أنصار الفيلسوف كانط فقلنا أن الإنسان
هو الذى يضع الحدود الإدراكية والتصورية للأشياء ويصوغ لها مقولاتها
وقوالها ، أو لم نكن من أنصاره وقلنا بأن صورة الشيء ومقولته الإدراكية
والتصورية جزء من طبيعته الموضوعية ، فلاشك أننا فى الحالين نقر بأنه
بغير صور الأشياء لا سبيل إلى معرفتها . أن صورة الشيء لا تكاد تنفصل
عن حقيقة إدراكه ، بل عن حقيقة وجوده كذلك » .

هذا الكلام يفتتح به أمين العالم دراسته عن « المعمار الفنى » للرواية
العربية - بعد صدور البيان النقدي المذكور - رداً مباشراً على هؤلاء
الذين اتهموها دائماً بأنهما يحتفلان بالجانب الاجتماعى من العمل الأدبى
أكثر من احتفالهما بالشكل أو الصورة ، أى بالجانب الفنى . والتهمة
فى حد ذاتها مضحكة ، لأن مصدرها قصور واضح فى فهم كلاسيكى لدور
المعنى الحقيقى فى الأدب وعلاقته باللفظ . هل ثمة ازدواج حقيقى بحيث
يكون هناك شيء اسمه اللفظ أو اللغة وشيء آخر اسمه المعنى ؟ الإجابة
بالنفى ، لسبب بسيط هو أن كلا منهما أداة أو وسيلة . فاللغة أداة من
أدوات الصورة وليست الصورة نفسها ، والمعنى أداة من أدوات المادة
وليس هو المادة ذاتها . واذن يخطئ واحد كطه حسين عندما يقرر عكس
ذلك ، ولا يشفع له فى خطئه اعتبار صورة الأدب ومادته شيئين لا يفترقان
يلتحم بهما الجمال كمنصر لا بد منه

هنا يتصدى له كل من العالم وأنيس فى رد مشترك بعنوان « الأدب
بين الصياغة والضمون » على أساس أن موقفه يلخص الموقف النقدي

لمدرسة القديمة « ان الأدب صورة ومادة ما في هذا شك ، ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكل مادته وابرار مقوماته ، ونحن لانصف الصورة بانها عملية مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الأدب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطقاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويا حيا » وأما مادة الأدب « فهي أحداث ، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبي الى وقوعها ، بل هي أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبي فى وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها الى بعض انضاء حيا ، (١) .

وعلى هذا النحو يكون العمل الأدبي عندهما تركيبا عضويا يتألف من عمليات بنائية « تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا » ويصبح الجمال هنا - وليس له مفهوم واضح في الواقع - شيئا لا يصلح للكشف عن مقومات هذا العمل الا ان يكون نتاج « الاتساق والتآزر بين الصورة والمادة » فيسمى حينئذ بالجمال الأدبي ونقبله (٢) ويكون قبوله معلقا بشرط نجاح العمل الأدبي . والواقع ان العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون فعلا متآزرة متسقة الا في الأعمال الأدبية الناجحة ، وأما الأعمال الأدبية الهابطة فيقوم بين صياغتها ومضمونها تخلخل وعدم اتساق « وعلى هذا فان المدارس الفنية التي تهتم بالشكل قبل المضمون كالتكعيبية مثلا أو بالمضمون قبل الشكل كالسيربالية والمستقبلية مدارس فنية غير مكتملة » (٣)

ذانك اذن هما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، يقدران ان قضية التشكيل والصياغة هي جوهر الأدب والفن بعامة ، وهي لا يمكن ان تكون افتئاتا على الموضوع أو فضا من المضمون ، لكنها تحديد لوجود الأدب على اساس ارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة . واذا كان ثمة وحدة عضوية بين الصورة والمضمون أو بين الشكل والمادة فان من الممكن

(١) فى المقالة المصرية ٤٤ ، ٤٥

(٢) السابق ٤٩

(٣) نفسه ٥٠

ان فصل بينهما لو اعتبر الشكل أو الصورة أو الصياغة مجرد اطار او وعاء أو تضاريس خارجية . هنالك يتم الفصل ، حتى في الأعمال الأدبية الجيدة . الا ان ذلك لا يكون سليما على طول الخط ، لأنه يخلق موقفا نقديا تحدد دوره بزواية ضيقة هي الوقوف عند الصورة الخارجية للعمل الأدبي أو الفنى بعامة دون الفوص فيه ودون محاولة اكتشاف الرابطة القوية النامية بين شكله ومضمونه .

ولا جدال ان تلك النظرة تم على ذكاء وثقافة وسعة حيلة ، لكنها فيما يبسندو بناء اضعف من ان يصلح لأن يكون ردا عمليا على أصحاب المدارس الكلاسيكية . فان الفصل بين « الصورة » و « المادة » لا يزال قائما عندهما كما قام منذ قديم . وكل الفارق بينهما وبين الأولين أن أولئك يفصلون أفلا ويعترفون بالفصل وأن ذبك يفصلان ويزعمان أن ثمة وحدة عضوية ، في حين كان الأولى أن يعتبرها عملية ذاتية هي من طبيعة العمل الأدبي . بمعنى أن يكون هناك توازن وظيفي بين العناصر المكونة للادب أو المكونة للعمل الأدبي المنقود، على أساس أن لهذا العمل منطقته ورؤية الفنان فيه محددة .

وبوحي من مضمونات هذا الموقف - مهما تكن قيمته - حددا خطاهما في مجال النقد ، وفهما أعمال اليسوت وجويس وأهرنبورج وماياكوفسكى فهما آليا قد يحدث أن تتحول فيه « العاصفة » مثلا على يدى مؤلفها أهرنبورج - اذا استغل صورة جويس الأدبية - من حركة صاعدة الى حركة ناكسة داخل أبطاله « ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه » (١) . كذلك بوحي من المضمون نفسه رفضا أعمالا قيمة لنجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ، وكان من الممكن أن يفسرا - على أساس وجود علاقة تلقائية بين الفن والحياة - أسباب تخلفهم في مجال التعبير بالدرجة التى نحفظ لأعمالهم الأدبية صدقها الفنى القائم على التوازن بين عناصره الاجتماعية والعقيدية والخلقية ونحوها .

لكن مآخذ الناقدين تقابلها حسنات عدة يرجحان بها ، أولها احتكامهما الى الذوق . وهو ذوق مثقف متعال من غير شك ، على ما يظهر لدى محمود أمين العالم بوجه خاص . وقد بلغ من رهافة حس ذلك الناقد أن لذوق مالم يكن حظه من الجمال الفنى مفهوما أو واضحا فاحتفل - طوال اشرافه على الصفحة الأدبية في المصرى المحتجبة - بشعراء

لم يعد لهم وجود الآن ، وكتب عن طائفة لم تكن نقائصها في الأسلوب وضييق أفقها بقادريين على أن يحجبا عنه « شامريتها » ولطافة صورها وهاجم صلاح عبد الصبور على قاعدة ماركسية بارزة ، لكنه وضعه في مكانته كشاعر بارز ، وأعجب بعلى أحمد سعيد - كما قدمنا - مع أنه يخالفه أيديولوجيا وأسلوب تناول ، وقال عن أحمد عبد المعطى حجازى أنه في ديوانه الأول لم ينقطع إلى أبيات تقريرية يفلب عليها الجمال اللفظى أو الحكمة المصكوكة أو الصورة المستقلة عما عداها ، وإنما صدر عن أبيات « تشابكت وتداخلت الصور والأحداث والمعانى ونمت فيما بينها لتعبر عن معنى متكامل يجمع بين المعاناة الخاصة والرؤيا العامة » ومعروف من كان أحمد عبد المعطى حجازى يوم طلع بأول أعماله ، ومعروف أيضا من هو العالم !

ويمتاز هذا الناقد بأنه أكثر قراء الشعر توفيقا ، وبأنه إذا تخصص فيه فإنه قد يلعب فيه دورا يفوق دوره الذى أداه حتى الآن ، لكنه يشغل نفسه بكل نتاج أدبى ، واستطاع أن يسجل في القصة مثل ما سجله عبد العظيم أنيسى فى دراسته الواعية عن « الرواية المصرية الحديثة » لكن بحثه فى « المعنار الفنى فى أدب نجيب محفوظ » وتعليقه على مسرحية ألفريد هرج « سليمان الحلبي » ليسا أحسن ما كتب فى النقد - برغم شهادة القراء لهما - وإنما الأحسن هو ما كتبه فى نقد الشعر .

وحسنة أخرى تضاف للعالم كما تضاف بالمقدار نفسه إلى أنيس ، وهى أنهما لم يفلوا فى المنادة بضرورة وجود « أدب بروليتارى » . صحيح يؤمنان بوجود أدب بورجوازى وبأن قوميتنا المصرية نشأت من عمليات التجمع والترابط بين فئات الشعب طوال حركات المقاومة ضد الغزاة وظفيان الولاة وبأن الشعر العربى الحديث أخذ اتجاهه من خلال عمليات الكفاح الجديدة ، إلا أن ذلك لم يفض إلى الاعتراف بما يسمى أدبا بروليتاريا مستمدا من النظريات الإيجابية فى الحضارة الاشتراكية ومستبعدا مالا يجعله يزدهر مما يوجد فى الحضارة الرأسمالية . وربما اشتغلا التحليل الطبقي خلال كتاباتهما ملاحظين - مثلا - أن انحياز البورجوازية إلى كفة الاستعمار البريطانى أوجد « حافظ ومحرم ونسيم ومطران » غير أن ذلك لم يكن ليشكل نظرة ضيقة تمنع التنويه بفضل من لا يصلون لماركس ، ولو فعلا لرفضوا جزءا ضخما من تراثنا يقوم أساسا على التسبيح بحمد الطبقات الحاكمة ومن يضلح معها .

ولقد استتبع ذلك قبولهما لآى اتجاه نقدى لا يتبناه مذهبهما .
وآية ذلك تعليق العالم على كتاب فى النقد التحليلى لأحد الفرنسيين
المعاصرين اسمه شارل مورون وفيه يسجل بصراحة أنه - أى الكاتب
الفرنسى - يرد على كل اعتراض على تطبيق علم النفس التحليلى للادب
والفن ، ويقدم منهجا جديدا للنقد النفسى الذى يضاعف من معرفتنا
بالأعمال الأدبية . ومثل ذلك نجده عند عبد العظيم أنيس ، فهو يعترف
لله حسين بشورية فكرية حادة على الرغم من أنه بورجوازى - وهو
يتعاطف غالبا مع البورجوازية الصغيرة - وعلى الرغم من أنه يمثل
الرجعية النقدية إذا قورنت دراساته بما يقدمه هو نفسه من دراسات .
ومع ذلك فان الإنكفاء على الماركسية غالبا ما يمنح النقاد آفاقا رحبة ،
ويبسط تحت أقدامهم أرضا صلبة .

وأما الحسنة الثالثة - وستجعلها الأخيرة - فهى إيمانها بمصر
الحاضر ومصر الماضى بإطاريها الفرعونى والعربى . ولهذا ينبغى فى كل
الأحوال الحفاظ عليها وعلى تراثها ، ويصبح صراخنا من أجل تحريرها
قضية حياة أو موت . ويدار هذا الصراع فى جبهات عدة بعضها الفكر
كما إن بعضها القتال فى المواقع العسكرية ، وبينما يتوقف النصر العسكري
على جنود يدهم تحريك الزناد فليس يخلو الأمر من مواجهات ثقافية
ونداءات تعرف بالضرورات المادية التى توجه دائما لخدمة الانسان ؟

والواقع أنهما شكلا ثقافتنا المصرية بادية ذى بدء لا على « العملية
الاجتماعية » التى مارسها المجتمع المصرى بمختلف فئاته - فهذا ينطبق
على كل ثقافة من حيث هى مدلول عام - وإنما على هذه العملية عندما
تتخذ موقفا معيناً من الاستعمار ، وحياتنا الخاصة بكل ما فيها من
محاولات بناء وإنجازات وهواطف ترتبط على نحو ما بهذا الواقع المعقد،
فيصبح النظر الماركسى من هنا سباجا لايدولوجية مصرية قد تكون عربية
اشتراكية أو عربية ناصرية أو ماشئنا أن تكون ، إلا أنها فى النوجة الأولى
نابعة منا ومتصلة بأوضاع الحياة فى غير مصر من أقطار العرب .

ولحيث أن الأدب والفرن نتاجان يقصد بهما آلى العامة والخاصة
فانه يكون من المفيد جدا طرح مالا يدعمهما من أقوال ماركس طرح الزاهد
الكاره ، مادام المجال عربيا له ظروفه وصراخاته وتفكيراته وأزهاصناته
بالثورة على نحو خاص . وحيث أن ثمة كثيرين من الماركسيين أخذوا
بمبدأ « لايجوز للفرن أن يفرض علينا أية فكرة حضارية » كما يقول ارنست

فيشر ، وحيث انه ليست هناك - في الحقيقة - نظرية ماركسية في الفن ، فقد عملا على أن تكون لهما «نظرة» علمية متطورة في حدود كل ما بسطه ماركس وانجلز ، واذن نفيد من المادية العلمية في وضع أسس علمية موضوعية تصلح لأن تكون علامة علينا وشعارا لنا وموضوعا يتحدث عنا .

أما عند التطبيق فإننا نرى كيف اجتلبا أدباء العرب - وليس أدباء مصر فقط - وكيف أخذوا الجميع بالمضمون الثوري الذي يحتوي قيما ايجابية في بناء المجتمع الاشتراكي الجديد . وكان كل ما تورط فيه - وخاصة العالم الذي ينبغي أن يهتم كشاعر بالتعبير الفني - أنهما ركزا على الدلالات الاجتماعية في الأعمال الأدبية منعزلة عن أشكالها التعبيرية ، فهوى الحكيم وعبد القدوس ونجيب محفوظ أو أخذوا بتهمة الرجعية(أ) وثبت للفريد فرج أمام الفحص بمسرحيته « سليمان الحلبي » لأنه اعتمد التراث اعتمادا جملة يدفع بتجاح الى المسرح شخصية ورثت تراث أهل العدل من « المعتزلة » كما ورثت نموذج « المتوحد » عند ابن باجة وملاح « ابن يقظان » الذي رسمه ابن طفيل باحثا عن الحقيقة وعندما يضع يده عليها يعيشها منفردا ، وتمكنت بشيء من فلسفة ابن رشد من أن «تدمر» أو «تصرع» الثورة الفرنسية على أرض مصر مقدمة على « الفعل » من أجل العدالة وحدها ، ولم يعرفها الفعل كما فعل بهاملت شيكسبير !

وكالفريد فرج كثيرون عاشوا الثورة العربية كما ينبغي أن يعيشوها هناك أبو شادي - الذي هرب من الميدان فجأة للأسف الشديد - وكمال عبد الحليم ومعين بسيسو والبياتي وعلى أحمد سعيد والفيتوري ، حرصوا جميعا بأشعارهم وأحاديثهم على أن يعمقوا معاناتهم في أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية العامة . ويصدر العالم هنا أحكاما قيمية، فكلمات البياتي مثلا ترسم لنا رحلة حياته الواقعية والفكرية وينجح في أن يلخص موقفه في تلك الكلمة السريمة « الموت من أجل الحرية لا الموت بالمجان » وعلى أحمد سعيد « اتخذ من الشعر رحلة صيد للمعاني الغربية والتجارب الوحشية ودبوانه الأخير رحلة أخيرة من مملكة الحياة الى مملكة الغربة والغرابة » وقد وفق في ذلك حتى انه سيتترك اثرا عميقا في كثير من الشعراء المعاصرين . وعبد المعطي حجازي ينجح اذا عبر عن موضوعات قومية ويضيق مع الحزن ويفتقد الأمن في أغلب القصائد

الوجدانية ، لكنه في الجملة « لا يعبر عن تأملات شاعر مفكر بقدر ما يعبر عن أنفاس شاعر مناضل يرتعش شعره بالانتماء والالتزام وحرارة المشاركة » .

وهكذا وهكذا حتى يبدو من السهل اصطناع طريقة « التقويم » أو « التقدير » لتكون في نهاية الأمر مفتاحا لفهم منهجه في التحليل . وعلى الرغم مما قد يشيره موقفه من حيث كونه « يصدر » حكما نهائيا فإنه يدعمه دائما بتوسيع المجال الذى يتحرك فيه . والدليل على ذلك مناقشته لديوان على أحمد سعيد « التحولات » وعرضه لأعمال صلاح عبد الصبور ونقده لشعر البياتى . فكل هذه تكشف عن ثرائه الفكرى والعاطفى ، وعن تمكنه من استخدام الألفاظ التى « تصف » الموقف تماما ، ثم نلاحظ أنه قد لا يكتفى بالعملية الاجتماعية تقويما للفن وإنما يقدم الصياغة الشعرية ليعقد حكمه أو ليجمله مزدوجا . وهو يضع لهذه المهمة الدقيقة مبادئ مقننة ، أو يمهدها لها بتمهيدات لا نجد معها مفرًا من التسليم بما يقوله . فابن الرومى العظيم درسه العقاد دراسة سطحية من خارج الشعر وليس من داخل تراكيبه وعلاقاته الخارجية ، ولهذا فقد قتله . والعقاد نفسه له نهج نقدى تحليلى ، وكان ضمن حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ولهذا فان شعره نقد مرير وحلذ وذو فاعلية ، وبرغم أنه ذاتى تخصبه قيم جديدة في حدود اللفظ والمعنى !

وان تقديرات العالم القاطعة تشبهها تقديرات عبد العظيم أنيس ، ويكفى ماكتبه عن الشراوى (١) ، ففيه المثل الأكمل للحكم النهائى في مجال الرواية ، وهو اذا كان لا ينقصه التحمس فالأناة تعوزه ، الا اذا شئنا أن نتفاضى عما لديه هو كناقده ولدى الشراوى كفنّان من مأخذ أو هوى ، فيصبح الحكم مبررا لأن يرتب الفنانون في درجات ، فيتقدم فلان ويتأخر فلان ويتوسط فلان ، وقد يوضع في القمة فجأة من يمكن الا يكون لديه سوى عمل أدبى ناجح واحد أو عملان !

على أى حال لا يمكن اعتبار العالم وأنيس من سدة النقد التقويمى ، لكن يمكن أن نجعلهما على رأس الذين يستطيعون اختراق الحواجز والمسافات لعقد المقارنات والموازنات التى تقوم - بلا أدنى شك - على تقديرات مسددة . فنجيب محفوظ قد يكون بينه وبين جويس أو بروسست وشائج ، وبين اليوت وشعراننا من أمثال صلاح عبد الصبور

(١) راجع لمن المقالة المصرية ١٧٧ وما بعدها

والسياب علاقات ، وبين اليوت هذا وماياكوفسكى تقوم مقارنة واعية على أساس أن كلا منهما صانع للشعر ويعرض للحضارة الحديثة على اختلاف منهجيهما وأسلوب تناولهما .

ويطول بنا الأمر إذا ذهبنا نبحث في جوانب هذين الناقدين المتعددة، وربما يكون خير ختام للحديث عنهما أنهما يقفان دائما وقفة العقل الذى يومض لامحا قيمة أى عمل أدبى يوضع تحت مجهر الناقد ليفسر ويقوم .



في الكتاب القيم « مشكلات علم الجمال الحديث » الذى أشرف على تحريره الناقد الروسى المعاصر سيرجى موزينياجون *Sergei Mozhnyagun* أكثر من بحث عن الأدب وعلاقته بالواقعية الاشتراكية والواقعية الكلاسيكية أو النقدية ، وفى الوقت نفسه ثمة محاولات اجازة للمضمون الاشتراكى أن يجد تعبيره فى « شكل » حديث قد ينتمى الى صنيع اعداء المسرح - مثلا - واصحاب القصة المضادة أكثر من انتمائه الى الرمزية أو الانطباعية أو نحوهما .

فلقد اصبح مبثا التمسك بدموى جوركى التى بلورها فى مقاله « انحلال الشخصية » ذاهبا فيها الى أن الاهتمام بالشكل يفقد العمل الأدبى قيمته ومضمونه لأن الفردية الاشتراكية « التى تنمو فى ظروف « العمل الجماعى » ينبغى فى تفاؤلها وإيجابيتها أن تتحرر من عبودية الشكل التى فرضتها الرأسمالية والبورجوازية . ومن ثم ينبغى ألا ندهش حين نرى أن واحدا كبريخت أو آخر كناظم حكمت أو ثالثا كماياكوفسكى يتعقب المحاولات الجريئة نحو « الحدائة » ويجد من فئة يتزعمها إيرنست فيشر وجارودى ورونالد جراى كل تأييد على أساس امكانية اقتراح المضمون الاشتراكى بالشكل الحديث .

وتحدث الكسندر ديمشيتس *Dymshits* فى بحثه الذى نشره له موزينياجون بعنوان « الواقعية والحدائة » عن طبيعة الأدب الشورى مند جوركى وسرافيموفيتش وديميان بندى وماياكوفسكى ، وصرح بأن تلك الطبيعة كثيرا ما تعرضت للاتجاهات الحديثة فى الأدب ، أو بعبارة أخرى كثيرا ما اضطرت الى أن تقاوم تيارات الحدائة من رمزية ومستقبلية وتعبيرية ونحوها . ومن ثم ينبغى أن « تحرس الحدود » بين الواقعية

والحدائنة وأن تشن منها الهجمات على الانحلال ، وأكبر الظن كان يهوله أن يعترف بأنه كان في الواقعية الجديدة من النزعات الحديثة البنائين والتكعيبيون والمستقبليون والتصويريون ونحوهم - طوال العشرينات على الأقل - أكثر مما كان فيها من المضامين الاشتراكية . وقد كان ماياكوفسكى نفسه - في شعره - عميد المستقبلين ، وكان من الممكن أن يظل كذلك لولا حملات الشيوعيين على الشكل الذي يتبناه « الفن الانحلالى » ، وما يقال عن ذلك الشاعر يقال عن شاعرين آخرين هما الكسندر بلوك Blok وبريوسوف Bryusov ، وقد كانا من أقطاب الرمزية ، لكنهما عدلا عنها الى تنمية العناصر الواقعية تترطيهما ثورة روسيا عام ١٩٠٥ (١)

وفيما بعد قاد بريخت كشاعر وكدرامى حركة الحدائنة على أساس ان للواقعية حدودا متحركة - كما يقول نيكولاى ليزيروف Leizerov وأن التصوير العميق للحياة بشتى الطرق حتى هذه التى تجاوز المألوف مقبولة مادامت الغاية هى السيطرة على الواقع بالفن . ولقد لاحظ أكثر النقاد الذين كتبوا عن ذلك انفنان الألمانى أنه فى سبيل رفضه مبدأ تقمص ما يجرى على خشبة المسرح دمر حدود الشكل الدرامى المعروف . وهذا هو رونالد جراى فى كتابه «برخت» وقد نشرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦١ يصرح بأن هذا التأثير الذى لفظه النازية وتحول الى الشيوعية ظل يعيش فوضويا طوال العشرينات والثلاثينات ، وعندما تصدى للأخراج - متأثرا بعكس رينهارت - اعتمد على أسلوب الاستفزاز المستمر ، وتحمس الى حد ما للطريق الذى « سارت فيه حركة معارضة الفن المعروفة باسم الدادية ، وكان بين أعضائها عدد من أصدقائه المقربين» (٢) ولما أصبح مؤمنا بأن عملية « تحويل الكائن البشرى الى شيء موضوعى » تتطلب تطورا لشكل المسرح المحمى لكى يواجه المرء نفسه فى حالة نقد دائم عمد الى الحيل اللغوية والى تغيير كل من الأساليب الدرامية وتكنيك المسرح لتحقيق ماسمى فى التقويم النقدى بتأثيرات التفريب او الأفراب estrangement (٣) وحرص على أن يستخدم خشبة المسرح لتجسيم الانفعالات النفسية التى تزخر بها أعماله ، حتى انه فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » هيا الفرص للحظات غنائية « يتوقف فيها

Problems of Modern Aesthetics; P. 263.

(١)

Ronald Gray: Brecht, p. 8, Glasgow, 1961.

(٢)

Ibid 24, Verbremdung

(٣)

الحدث ليتقدم الراوى ويجلس على مقربة من المتفرجين فيتحول النثر الى شعر رقيق ممتع « (١) وفي أوبرا « البنات الثلاثة » يلجأ الى حيلة - سيداب على استخدامها مرارا فيما بعد - لتحقيق عملية الاغراب ، ونعنى استعانة بعنصر الدين - ضد او مع - يؤديه الكورس أو الحدث الدرامى نفسه حتى لا يكون لنا الحق في ان « نثلهف على تحدى الظلم » (٢) وهكذا ، وهكذا مما يجعلنا نرى انه لم يكن يابه للمضمون فحسب ، وانما كذلك يركز بنجاح على تحويل الشكل وتنوع بنائه ملفيا وراءه كل تقاليد الفن لا فى المانيا وحدها ولا فى الاتحاد السوفيتى نفسه - حيث كان ستانسلافسكى يرتبط بالتقليديات منذ العشرينات - وانما حيث يكون ثمة دراما متقدمة حتى وان تكن فى الصين !

لكن جرای كان قد قدم كتابه ذاك للقراء قبل عقد ندوة لنينجراد للكتاب سنة ١٩٦٣ ولم يكن يعلم أن اكثر من واحد سيتحمسون له فى تحمسه لبريخت ، بل وقف الكاتب الإيطالى جويدو بيوفينى فى وجه مياسينكوف المحافظ المتعصب لجوركى وقال ان اعمال بروست وجويس وكافكا ومن لف لفهم من المتحررين شكلا ومضمونا ترسم الطريق لعصر جديد فى الأدب ، ومن ثم لابد أن يهتم الناقد الماركسى بأن يكون « حرا » فيدرس الاتجاهات الطبيعية التى رسم بريخت بعض معالمها .

ومن الواضح أن هذه كلها وما أضافه جارودى فى كتابه القيم « واقعية بلا ضفاف » وما ذكره فيشر فى « الاشتراكية والفن » تؤكد أنه يمكن الجمع بين الواقعية الاشتراكية والحداثة ، وسواء يحدث ذلك بالتوسع فى مفهوم الواقعية على ما فعل جارودى بصفة خاصة - أو بطرحها جملة كما فعل المتطرفون الذين لا يروقهم مياسينكوف وديمشيتس ومن دار فى فلكهما فان ابداع النقود الماركسية كانت وليدة هذا الصراع المخصب . ووقف ناقدنا العربى شكرى عياد كالمتطرف أحيانا وكالرافض لكثير من الأصول اللينينية للفن أحيانا أخرى ليقول فى بساطة فى كتابه الذى يصدره حاليا بعنوان « الأدب فى عالم متغير » ان حدود المدارس الأدبية التى يضمها النقاد « لا يمكن أن تقيد الكاتب المبدع ، فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائما . وهذه حقيقة تنطبق على الواقعية الاشتراكية ، كما ينطبق على الحداثة وعلى كل مذهب سابق أو لاحق » .

Ibid., p. 31.

(١)

Ibid., p. 151.

(٢)

بهذا القطع وذلك الوضوح ينبرى هذا الناقد مقتدرا على السجال ومتخذاً موقفه ضد مياسينكوف وأضرابه ، وفي المجال العربي يواجه أمين العالم وعبد العظيم أنيس على أساس أن « العملية الاجتماعية » تعجز في أغلب الأحوال عن أن تؤكد القيمة الجمالية وقيما أخرى خارج النطاق الأدبي . ويبدو أن إيمانه بوجود « البطل » الفرد ذاتياً وموضوعياً - على ما يذهب في كتابه « البطل في الأدب والأساطير » وقد نشر سنة ١٩٥٩ - يعطيه الحق في أن يؤمن بعبقرية الفنان حتى وإن اعتبر الشعب بمجموعه - الذي وضع كل القيم الروحية والمادية - الفيلسوف الأول والفنان المقدم . ولقد وقف مع شكري عياد طائفة أو بالأحرى تبعته طائفة يبرز فيها صبري حافظ وصلاح عيسى وسامى خشبة معلنين ولاءهم لأحرار الماركسيين . ولا أظن أنهم يرغبون كثيراً في أن يعترفوا بدور شكري عياد في النقد الحديث ، لكنهم لا يختلفون حول إخلاصه ودأبه وبراعته في استيعاب شتى الاتجاهات الأصلية في النقد . ويقول عنه عارفوه انه أصدق ناقد طبيعي ، ومن أخلص من يؤمن بجودى أرسطو وكوليريدج وريتشاردز وستيفن سبندر في تقديم الأدب « اشتراكياً » و « حديثاً » . ولقد عرفته منابر الثقافة ومنتدياتها ورجبت به مشرفاً على سلسلة المكتبة الثقافية ، وفي الجامعة قدم استطلاعاته النقدية وتقويماته في الجمال ، وكتب القصة الواقعية ، وعالج الشعر زماناً ثم تركه ، وأشرف على معهد الفنون المسرحية قبل أن يختار وكيلاً لحدى كليات الآداب بالقاهرة . ولعل هذه الجولة - التي لا ينبغي أن تحدد بأنه لم يضع خلالها إلا نحو أربعة كتب - تبين إلى أي حد يتسع أفقه ويمتد نشاطه .

وفي إحدى ندواته مع عبد القادر القط - وقد سجلتها الإذاعة العربية ونشرتها آداب بيروت سنة ١٩٦٧ - يكشف عن أبعاد ذلك الاقرب وطبيعة هذا النشاط . فهو من ناحية لا يغلب العملية الاجتماعية (١) ، ويفضى به ذلك إلى الاهتمام بالبحث عن القيمة الفنية . ولقد نبه إليها في تلك الندوة أكثر من مرة ، وختم بها نقاشه في عبارة موجزة « أبو المعاطي يتعلم باستمرار كيف يخفي فنه » ، أي أن رسمه للقصة ما عاد بالوضوح القديم . وفي مجموعة محاضراته التي نشرت بعنوان « القصة القصيرة

(١) يميل في بعض الأحيان إلى أن يحمل شعار « الأدب المنكسر للاوضاع الاقتصادية الثانية » - راجع على سبيل المثال كتابه « تجارب في الأدب والنقد » ١٤٨ ط . دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ .

في مصر « محاولا أن يؤصل هذا الفن الأدبي يحرص على أن يقيم بحثه على تفسير تطور البناء الفني للقصة القصيرة في ضوء مختلف الاتجاهات، ولوح في النهاية أن القصص المعاصر أصبح « لأول مرة فنا بعد أن كان معلما ، ولم يعد يسمح لنفسه بتزييف الواقع - أو على الأصح اهدار رؤيته للواقع - في سبيل ارضاء ميول قرائه » وان يكن الأمر يقتضى في المحل الأول أن تكون القصة القصيرة تعبيرا عن الشعب (١) ، وقد ذهب هو من قبل في قصصه هذا المذهب تقريبا ، في حدود الواقعية النقدية أولا ثم انطلاقا الى الواقعية الجديدة التي برزت تماما في قصتيه «السجن الكبير» و « البلد » بصورة تبدو ان بها لو كانتا من الحكايات التي تصف امورا عادية (٢) .

هذا من الناحية الأولى فيما يتصل بموقفه من العملية الاجتماعية ، ومن ناحية ثانية وفي حدود فهمه للواقعية الذي يتسع حتى ليقبل الرومانسية بمعنى واسع عندما يمثلها واحد كموباسان أو آخر كتشيكوف (٣) نراه يقبل «العاطفة» باعتبارها أحد مظاهر الفنائية ، والقصة القصيرة في رايه على أية حال فن شخصي يفلب عليه الشعر ومن لم ترتبط حتما بالرومانسية . والدليل على ذلك أن ما يقال كثيرا عن القصص الواقعي من أنه « شريحة من الحياة » مرفوض من حيث كون « الكاتب الواقعي لا يفتلك فلذته من الحياة كيفما اتفق بل يتبع في ذلك اختيارا دقيقا ويسير على هدى نظرة الى الحياة تجعله يصوغ منها كتلا ذات معنى ، ولو كان ادراكه الفني يقع على أى موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده في صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة » (٤) .

ليس هذا مجرد مقياس منطقي ولا هو نابع من فكرة مثالية ، لكنه تنظير اعتمد على تطبيقات ناجحة في أعمال موباسان وتشيكوف وفي أعمال له هو نفسه ، وبالمستوى ذاته في أعمال كل كتاب القصة القصيرة . . فهو يقبل مبدأ العاطفة ، لكن بشرط ألا تكون العاطفة المنطلقة البالغ فيها والا تكون الدامعة ولا المائعة ، وانما تكون ضربا من رهافة الاحساس

(١) القصة القصيرة في مصر ١٣٨ ، ١٤٥ ط . معهد البحوث والدراسات العربية

(٢) راجع طريق الجامعة ٣٣ ، ٥٥ الكتاب الماسى عدد ١٧

(٣) القصة القصيرة ٤٢ ، ٤٣ .

(٤) نفسه (٤)

بخالف كل المخالفة ما يتردى فيه ضعاف الرومانسيين عادة عن تهافت أو تمييع بغيض . وفي ضوء ذلك ناقش « الناس والحب » مصرحا بأن الرحلة الرومانسية لم تنته من حياتنا نهاية حقيقية ، وربما لن تنتهى لأن معنى انتهائها انتهاء الاحساس الرومانسى . وهذا متعذر من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يتعارض مع مبدأ القصة السليم وهو أن يلتقط الكاتب من الأشياء - عند كتابة القصة - ما يعيد تشكيل الواقع (١) .

وفي تعليقاته على كتابات الماركسيين الذين رسموا أو أرادوا أن يرسموا حدودا للواقعية الاشتراكية ساق رأى جوركى الذى يقول « ان الواقعية الاشتراكية تعلن أن الحياة هى النشاط والخلق اللذان يرميان الى تنمية اعظم القدرات الفردية قيمة لدى الانسان » لكنه لم ينس أن يدعم وجهة نظره فى تلك الفردية التى تنهض حتما على انطباعات ذاتية ومشاعر شخصية بقوله الذى يستند فيه الى ميخائيل أوفيسانيكوف Ovsyannikov « لا ينكر الماركسيون اللينينيون - حتى أكثرهم تشددا - أن الصور الفنية يمكن أن تكون طبيعية أو رومانسية أو خيالية أو انطباعية كما تكون واقعية » (٢) .

ومن المؤكد أنه فى تأصيله للقصة القصيرة المصرية اعتمد هذين الشئتين تماما : البحث عن القيمة الفنية ثم تقويم العاطفة أو المنهج الوجدانى بتسمية عيسى عبيد ، وتمكن من أن يؤرخ لهذا الفن تاريخه الذى لم يفقده أهم مقوماته . الا أنه عندما كان يبحث عن اللطل لم يفارق الأرض التى يقف عليها الفنان ، فالبورجوازية المصرية فى العشرينات وقبلها - مثلا - تحتاج الى شكل القصة القصيرة ، ولما كانت هذه البورجوازية مژومة فقد سادت تلك القصة الحزن الدفين على ما نرى فى كتابات محمد تيمور ، أو الغربية - غربة المثقف - كما نرى فى أعمال سعيد عبيد ، أو العزلة التى تشكل احساسا اليما قاسيا فى ضوء ما تكشف عنه قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد . ومع ذلك فقد كان على كتاب ذلك الجيل أن يعبروا فى وقت واحد بالإضافة الى الأزمة من « الإيمان بالعقل وعن اليأس من العقل ، من الإيمان بالإرادة الفردية وعن اليأس من الإرادة الفردية ، عن الاقبال على الواقع وعن الفرار من

(١) (الاداب ٢٩) عدد ٦ سنة ١٩٦٧

(٢) راجع بحث الكاتب الروسى ٢١٤ وما يمدعا من كتاب
Problems of Modern Aesthetics, Moscow, 1969.

الواقع . ولكنهم بدءوا الشوط عندما كانت البورجوازية تتأهب للقيام بدورها الجديد ، فكانوا اميل الى جانب الواقع والارادة والعقل . ومن هنا طمحو الى انشاء الرواية ، وقامت القصة القصيرة عندهم - الى حد ما - بوظيفة الرواية ، وكان عليهم ان يسقطوا ذلك المذهب في الكتابة الذى يعبر عن عاطفية مائعة و ارادة مشلولة » (١) .

والحقيقة انه منذ العقد الخامس وشكرى عيد مفتون بهذا المبدأ ، وكان الموقف الادبى الذى شكله آنذاك لا يختلف كثيرا عن موقف الجيل الذى برز فيه سعيد عبده ومن لف لفه . ولذلك وجد المناخ المناسب ليدور الماركسية فى ارض رآها صالحة لانتاج الادب الاصيل حتى ما كان يكتفى منه بتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة . على انه كان يرفض « حماسة » اولئك الذين ادت بهم تلك الحماسة الى ان يضغوا افكارهم على السنة ابطالهم ونتج عن ذلك محصول ضخيم « مما سعى مرة على سبيل الجد بالادب الهادف ومرة اخرى على سبيل التظرف بالادب الهاتف » فتصوره بعض المشتغلين بقضايا الادب مجرد مدل بدلو التحليليين ، ولم يتصوروا انه كان من الماركسيين الأحرار من لا يؤمن بان النظرية السياسية والادب متداخلان تداخلا لا انفصام له .

ولقد تعرض ذات يوم للهجوم ، فلم يكن بد من ان يتحفظ او يتوقف قليلا للمحافظة على المكاسب التى احرزها فى مجال النقد . صمت صمت من يستعد ، لكنه كان فى قرارة نفسه يقدر فى الرجعية والاستبداد، ونضجت افكاره الاشتراكية - حتى ما اتصل منها بالاستقرار والديموقراطية من خلال قصصه . ولما سافر الى العالم الجديد وعرف ما عرف عن فقراء شيلى والمكسيك ومكافئ البرازيل أدرك ان الواقعية الاشتراكية هى العامل الخطير الذى ينبغى ان يفسح امامه المجال لمواجهة اى هجوم حتى يصنع القيمة فى العالم الحديث ، لكن ليس هناك ما يمنع من قبول ما يتادى به السابقون العظام .

ومع ذلك فقد ظل حتى بعد ان أصبح كتابه « تجارب فى الادب والنقد » في متناول الجميع الناقد الطليمى الذى يرفض الغث باسم الصديق الفنى وباسم الحقيقة الفنية التى هى ثمرة ذلك الصديق . وكجارودى يرى أن من حق الناقد أن يراجع الماركسية ويخلصها من

الشوائب، حتى اذا عن لآى متمركس أن «يسرف» فى توضيح أفكاره وقف هو له بحدوه مبدا يلزم به نفسه دائما وهو : ليس فى استطاعة مذهب معين أو اتجاهه يمينه أن يستوصب كل قيم العمل الأدبى الذى يطرح للنقد والا فأين الناقد الماركسى الذى يؤمن بجدوى البحث عن دلالات الألفاظ وما وراء هذه الدلالات دون أن « يوصف » بالحلقة والتنطع ؟ وأين الناقد التمبرى الذى يحدد الأثر الحقيقى للجبرية الاقتصادية دون أن يسلم من اعتراض زملائه وأصحاب مدرسته ؟ كذلك أين النقاد الرمزيون الذين يمكن أن يتحدثوا عن الواقع بنظرة نقدية تتسع وتتسع حتى ترى أن الأرض كروية - كما يقول بلوك. - وأن الشحاذين فى ازدياد مطرد ؟

ان جوهر الفن - عند شكرى عياد - نوع من التجرد لكشف الحقيقة كما يكشفها العلم ، لكن الفن يعتمد على الحس والوجدان فى حين يعتمد العلم على المنهج والعقل . ومن ناحية أخرى يبدو الانسان كله موضوعا للحقائق العلمية (١) . وعلى ذلك لا بد من استشراف الأفق العريض ، بمعنى أنه لا بد من التحرر من القيود ما هجرت هذه القيود عن أن تبلور الحقيقة الفنية ، على أساس أنها « قيمة بذاتها وقداسة بذاتها » وأن عملية تقويمها تحتاج الى مختلف الجهود التى بذلت فى كل ميادين الحياة .

اجل ، ويرى ان مهمة الناقد ليس الحكم على مضمون العمل الفنى فى الواقع وإنما مهمته الكشف عن « الصدق » أيا ما كان وأنى يكون ، ومن ثم يتأخر عنده كل ما يفتقد ذلك الصدق . ولعله من هنا رفض كثيرا من أعمال البياتى - برغم أنه طليعى - وقدر أنه كاد يفقد أصالته . وفى ضوء المبدأ نفسه أنكر على ثروت إباضة أعماله التى شهر بها ، وهى على التعاقب « هارب من الأيام » و « قصر على النيل » و « ثم تشرق الشمس » . وإذا كان يرفض « الهدانة » كالماركسيين فهو لا يرفضها على الإطلاق ، لكنه يرفضها إذا وقت حجر عثرة فى سبيل « الفهم » وبخاصة فى الشعر ، لأن التجارب أثبتت أن التجريد « اذا كان من الممكن قبوله فى غير الأدب فهو فى كل فن قولى يراد به أن يكون مفهوما . ومن ثم لباس بنتاج كامل أيوب - فى مراحل الأولى بخاصة - لكن لباس كله بملحمة « إيزيس وأوزيريس » لعامر بحيرى (٢) .

(١) تجارب فى الأدب والنقد ١٨٦ ط . الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ .

(٢) تجارب ١٢٠ ، ١٥٨ .

وبعد ؛ فلسنا ندري الى اى مدى سيمشى شكرى عباد فى طريقه الشاق . لكننا تؤمن بأنه قادر على أن يقوم المدارس الأدبية والنقدية التقييم الذى يجعل منه متمركسة حرا ، أو اشتراكيا يجعل واقمينه أسمى من أن تقعد بها انقال « الالزام » أو « التوجيه » أو « التنظيم الكفاحى » أو « الاعلام المقيد بالظروف التاريخية الموضوعية » التى يشكلها حزب معين أو تحدها جماعة بعينها .

الفصل الثالث

الاتجاه النفسى

- ١ -

عرف النقد القائم على التحليل النفسى منذ قديم (١) ، لكنه لم يصبح اتجاها - فى العالم - الا بعد ان ظهرت نتائج دراسات فرويديين للغة والباطن ، كذلك بعد ان افاض ايتباع يونج فى الحديث عن الاسطورة والرمز ، وفى مرحلة تالية او بدقة فى جانب آخر حاول الجشتالتيون الترويج لمنهجهم مدمين ان سيكولوجيتهم على قدر هربرت ويلر تساعد على اعادة تجربة الحواس الى مكانتها المباشرة المحددة « فالظواهر التى يعمل فيها الفنان تطابق فى الوجود الذى يفهمه العالم اليوم » (٢) وأوضحت سوزان لانجر ان تلك السيكلوجية نفسها تكشف عن ان الشكل المعين يتضمن المحتوى « فى الكيفية التى يتم بها التاكيد ، وهذه تشتمل على الصوت والحركة والشذا فى التداوى بين الكلمات ، وفى تتابع الافكار الطويل او القصير ، وفى فقر الأخييلة العابرة او ثرائها ، وفى وقوع الخيال فجأة فى قبضة الحقيقة » (٣) .

(١) من المؤكد ان النقد بصامة - على ما لاحظ ستانلى هايمن - كان نفسيا لى جملته حتى ان ارسطو ليمتد ابا شرعيا للنقد النفسى ، وتتخلل تفريحاته النفسانية التجريبية كل مؤلفاته ، وخاصة بها لى البويطيقا على مبادئ الخلق فيما بعد دعائم اولية للحقائق النفسية .

(٢) النقد الادبى لوليم فان اوكونور ٢٢٢ .

(٣) السابق ٢٢٣ .

ويصح سكوت Wilbur S. Scott في مقدمة البحوث الثلاثة التي جمعها لمناقشة « الاتجاه النفسي في النقد » أصل التسمية فيجمله « النقد المعتمد على التحليل النفساني » مقررًا أنه بدأ على الحقيقة بمد أن تروجم كتاب فرويد « تفسير الأحلام » سنة ١٩١٢ الى الانجليزية ، وكان كتابه « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » قد عرف قبل ذلك بعامين ، وفي الوقت نفسه كانت محاولة إيرنست Dr. Ernest Jones لتفسير مسرحية « هاملت » لشيكسبير على أساس أنها تصوير لعقدة أوديب قد شاعت وشدت الاهتمام نحو علم النفس التحليلي وقدرته على اضاءة كثير من جوانب الدراسات الأدبية والفنية (١) .

كما يشير سكوت الى أن شيئين عملا على دعم هذا الاتجاه ، الأول : ما كشفت عنه الطبيعية Naturalism من علل رصدها الأدب (٢) ، والثاني : اتساع رقعة الخيال وانفراط الرمزية والسريالية عن المذهب الرومانسي ، فتعدت الحيات المثيرة للانفعال والمفعمة بالأحلام والقائمة على تدهام الأفكار وازدحام الأعماق أو الأخيلة بالانماط العليا Archetypes والأشكال الأسطورية المختلفة . وعلى الرغم من كل ما يقال عن دور ريتشاردز هنا ، فاننا ينبغي أن نذكر كونراد أيكن Conrad Aiken في كتابه « شكليات ، ملحوظات في الشعر المعاصر » (٣) الذي أصدره سنة ١٩١٩ ، كذلك ماكس إيستمان وفلويد دل Floyd Dell كمحررين في « الجماهير » وأن يكن الأول قد نجح على عكس الآخرين لا في الانتفاع وحسب بأراء فرويد التي ربط بينها وبين ما قرره كوستيليف في نظريته في الفن - وهي تعتبر الشعر تفريفا آليا للكلمات - ولكن أيضا في الاعتماد عليه وهو بشكل فكرته عن الشعر كنتاج عضوي قابل للتحليل وله أصول يمكن التعرف عليها وتفصيلها . وهذه المقولة نفسها هي التي ظهرت فيما بعد - أي سنة ١٩٢٤ عند ريتشاردز في كتابه «أصول النقد الأدبي» (٤) .

(١) Five Approaches of Literary Criticism, New York, ١962; p. 69. المعروف أن هنا البحث نشر لأول مرة في المجلة الأمريكية لمسلم النفس عام ١٩١٠ ثم ضمن كتابه « مقالات في التحليل النفسي التطبيقي » حتى إذا كان عام ١٩٤٩ نشر وحده في كتاب سماه « هاملت وأوديب » .

(٢) يؤكد سكوت أن أول نتائج التحليل النفسي كانت حربا على قيم الماضي بخاصة ما تضمنته الثقافة البيوريتانية Puritan Culture في أمريكا والليكتورية في إنجلترا .
(٣)
Skepticiams

Ibid., p. 70, 71.

(٤)

ولم يكن الكتاب من الأهمية بعد كتاب ريتشاردز في هذا الحقل سوى كتاب « الأنماط العليا في الشعر » (١) وعنوانه الفرعى « دراسات نفسية في الشعر » نشرته مود بودكين Moad Bodkin مصطنعة فيه نهجا تقارنيا لا يزال الى اليوم ينتظر المراجعات التى تتناسب وقيمتها الحقيقية . وبجانب هذا الكتاب نذكر كتابا لشارل بودوان Ch. Baudouin الذى أصدره سنة ١٩٢٩ عن التحليل النفسى للفرن كتاب هوفمان F.J. Hoffman الفرويدية والعقل الأدبى ، (٢) وذلك خلال بحثه عن اثر فرويد فى كبار الأدباء من أمثال جيمس جويس وماى سنكلير وتوماس مان وكاترين مانسفيلد .

لكن هذه الكتب - كغيرها - تقترب أو تبعد من التحليل الفرويدى بقدر تشبع الأديب أو تمثله لفكرة الأدب المحض وطبيعة الجمال الخالص ، ثم بقدر ميله أو عدم ميله الى الدراسات التكوينية للأدب الشعبى والأساطير وما تنطوى عليه اصطلاحات الأصول الشعائرية فى اطار اللاوعى الجماعى وإشارات الأثنوبولوجيين .

والحق أن الناقد الذى يعتمد على التحليل النفسى تمكن فى الخارج من أن يبسط كثيرا من المعميات ويجليها . وعلى الرغم من أنه بنهجه النفسانى يحصر الأعمال الأدبية والفنية داخل المقدم والتأويلات الباطنية التى تفسر أعماق أعماق الإنسان ، فقد تمكن أخيرا - على يد شارل مورون الفرنسى - من أن يجعل التحليلات النفسية للآثار الأدبية قادرة فعلا على أن تضاعف معرفتنا بأسرار تكوينها على أساس تجريبى خالص، فان هناك موقفا تجريبيا محوره الحوار بين فكر موضوعى يسأل ووقائع أدبية تجيب بشرط أن يكون مجال هذه الوقائع لا شعوريات الأديب ثم بشرط أن تلتصق هذه اللاشعوريات داخل العمل الأدبى وحده .

وليس يعنينا هنا الفارق بين المدرسة التحليلية السابقة وهذه الفرنسية الأخيرة - فان مورون يؤكد أن التحليلات الفرويدية المتقدمة تحكمها قواعد التشخيص الطبى المفروضة عليه من الخارج فى حين أنه يكتشف تحليلا نفسيا أدبيا بادئا من النص ومنتها فى واليه الى الأبد - لكن إننى يعيننا هو أن أغلب نقادنا العرب أبوا الا أن يتعرفوا على المدارس النفسية فى ضوء ثقافتهم الجديدة المتطورة . وبدا أن تثير

Archetypal Pattern in Poetry

(١)

Freudianism and the Literary Mind

(٢) ولد مدر سنة ١٩٢٥ .

التحليل النفسى على الأدب العربى الحديث كبير للغاية - حتى وان انكر من شاء له ان ينكر - واستطاع الكتاب الرومانسيون واصحاب الكلاسيكية الجديدة ان يجدوا لدى فرويد ويونج وادلر وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية . وقد نجحوا فى ان يدخلوا الى بحوثهم النقدية وتطبيقاتهم المختلفة شتى البواعث المضطربة والشذوذ والانحرافات الدهنية ومحاولات الارتداد الى الطفولة أو الرحم ، كما نجحوا فى ان يمحسوا اساليب التداعى ويفسروا غموض اللغة ، ويعالجوا الوعى ، ويتعمقوا الاخيلة والرموز التى يقال انها تورث فى اللاوعى الجماعى .

فلم يكن غريبا ان يتنبه لهذا الصنيع عشرات وعشرات فيتصدى أمين الخولى بالتحليل لحياة أبى العلاء المعرى ويفرض على « الأبناء » ان يتحركوا فى الاتجاه انفسى بقدر ما يسعفهم علم النفس على كشف فواض التجربة الفنية . والى جانبه يصدر محمد خلف أحمد عن منبع مماثل فيكتب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » وكان الكتاب مقالات صادرة بها فكرة « اللوق » عند مندور (التائرى) أو حاول مندور ان يصادره بكثير مما رسده فى كتابه القيم « فى الميزان الجديد » .

على انه قد لحظ ان امثال هؤلاء اذا لم يكونوا مدينين لمجهودات معينة فى المنزع النفسانى ، فقد جهدوا فى ان يتعمقوا المصطلحات والمفاهيم الجديدة حيث تحدثوا عن الكبت والفسام والعقد والترجسية . وكان انور المعداوى يحاول فى الأداء النفسى للأدب ان يعبر على أشياء من هذه برفق ، فى حين أنكب عليها محمد النوبهى والعقاد . والدهش ان هذين ظلّا حتى الآن ابرز الذين فطنوا الى ان من الشذوذ - وقد أخذوا به بشارا وأبا نواس غيرهما - ما يحقق العبقريات الفذة ، ومن ثم ينبغى مراجعته فى ضوء آراء السيكلوجيين ومصطلحاتهم ودلالاتهم الدقيقة المتخصصة .

وقد يحتاج الأمر الى وقت قبل ان يظهر عندنا واحدة أو واحد كمود بوركين يستطيع دراسة النماذج العليا فى الأدب ، أو آخر مثل ويلرايت يرى أن « الوعى الأسطورى » هو الرابطة التى تؤلف بين الناس وتصلهم بالغيب الذى انبثقت منه البشرية . غير ان الجهود تشر شيئا ، فلتلقى عام ١٩٥١ بكتاب - كان فى الواقع رسالة جامعية - لمصطفى سويف بعنوان « الاسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر

خاصة » . وقد اختلف عن الكتابات النفسية المتعاصرة في أنه لم يحاول تفسير النصوص الأدبية في ضوء نتائج علم النفس التحليلي ، وإنما حاول - بسداد - الكشف عن أسرار الخلق الفني معتمدا المنهج التجريبي في علم النفس بعامة المنهج التكاملي بخاصة . وكان أثره في كتابنا بالغا ، يظهر ذلك عند كاتبين من النقاد هما عز الدين اسماعيل وفاروق خورشيد . واعتمده غيرهما ممن حاولوا التعرف على الحركة الباطنة لعملية الإبداع أو الخلق الفني ومن انصرفوا الى الاهتمام باللاشعور على أساس أنه المنبع الذي تصدر عنه خيالات الفنان .

وإذا كان ثمة من قبل بلا شروط كل الآراء التي رأها مناسبة لشرح فكره في النقد ، أو إذا كان ثمة من قبلها بحدود ، فقد ظهر حتى عند أكثر المتشددين أن الحاجة تشتد بنا اليوم الى ملاحقة فرويديين ، على الأقل لمعرفة منبع الخلق الفني واستقصاء دينامياته . لأن هذا في حد ذاته يساعد كثيرا على « فهم » ما يقوله الأديب وما يهدف اليه به . ومن ثم يصبح بلا غناء معظم القضايا الخلافة التي تتحدث عن الباثوغرافيا عند الفنان ، وعن الفارق بينه وبين الحالم ، وعن أثر الطوطم والتابو tottem & taboo في فكر الفنان ، وعن الفرق الجوهرى بين الحلم والإبداع من حيث « المكننة » ، وعن تقسيم للشخصية الى أنا وأنا أعلى والهي حتى يجاب عن عدة أسئلة من قبيل : لماذا تضغط الأنا الأعلى - في هذا النص أو ذلك - على رغبات الأديب ؟ لأنها صادرة عن الهى حقيقية ؟ وإذا صح فأين التميز هنا أم أن فرويد وقف عند هذا الحد من تعليله بالطباع ؟

وهكذا وهكذا مما تفيض به الأحاديث في العصاب ونحوه بالقدر الذى تفيض به الأحاسيس فى الحواس والانفعالات والارادة ا

اضافات فكرية الى تراثنا الانسانى ، هذا شيء لا شك فيه ، الا أنها فى مجموعها - والحق يقال - لا تزيد معرفتنا بالنص الأدبى ولا تقفنا على سر تكوينه ، فضلا عن أنها تجعل من ذلك النص مجرد وثيقة نفسية لا مكان فيها الى ذكر القيم الجمالية الخالصة .

- ٢ -

على الرقم من إن دائرة النقد اليوم تكاد لا تشمل من الذين يستخدمون علم النفس ولا سيما التحليلي منه سوى خلف الله والنويهي

وعز الدين اسماعيل ، فان لمعظم النقاد من الملاحظات النفسية ما يدل على ضرورة هذه المعرفة الانسانية في فهم الأدب وتقده . حقا يجاوز بعضهم حد المعقول - حتى ليجرد الشخصيات من اللحم والدم - الا ان التجارب نبهت الى ان المحلل النفسي اذا كان لا يستطيع ان يصل الى جميع العناصر المكونة للشخصية ، فان الأديب لا يحتاج عادة لكي يفهم الى كل ما يحتشد له المحللون النفسيون . والى هذا نبه رواد هذا الاتجاه منذ كتب أمين الخولى « البلاغة وعلم النفس » سنة ١٩٣٩ .

لكن العقاد كان قد سبق أمين الخولى بسنوات الى الاستعانة بنتائج علماء التحليل النفسى عن نطاق واسع ، فاعند مؤسسا للاتجاه النفسى مع أن بداياته وكثيرا من امتداداته ظلت تربطه بالتكاملين وتقفه مع من يهتم بالعبارة ودلالات الألفاظ من التأثيرين .

والواقع ان الباحث لا يتعب طويلا في استكشاف الطريق التى قطعها العقاد مدى حياته الأدبية ، ويلحظ بسهولة أن نظريته التأثيرية كانت جزءا من سيكولوجية تمثلها خلال اتصاله بفرويد وتلامذته . فقد دأب في نقوده ودراساته الأولى على الدعوة الى «الفحص الباطنى» ، ولجأ الى اصطلاحات الفيزيولوجيين حتى ليصبح من السهل عليه أن يقول « الجمال لا يفلو في الدرجة كلما ضعفت اعصاب الوظائف الحسية عن احتمالها ، وانما تقاس درجاته بما يوليه من نشوة وطلاقة وارتياح » (١) .

ومن الضروري أن نقرر أن نظرية الفحص الباطنى تقوم اساسا على ان نتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغى أن ينحصر دور الناقد في البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود . واذا تعدل ذلك أى عجز الناقد عن التعرف اليه - من خلال أدبه - فليس من شك فى أن هذا الأديب بخاصة اذا كان شاعرا ينبغى الا يعرف او يدرس ولو كان له عشرات الدواوين .

والامر على هذا النحو لا غبار عليه ، لا سيما أن العقاد كان من الذين تحمسوا الى أبعد مدى للشعر الوجدانى الذاتى . غير أن جهوده

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٤٤ ط٠ النهضة المصرية ١٩٥٠ وهو يتضمن مجموعة من

البحوث والمقالات كتبها فى المشرقيات .

في البحث الدائب عن خلجات النفس البشرية كانت تقوده الى احالات ترفضها طبيعة الشعر من ناحية ، ومن ناحية اخرى ثمة انواع من الأدب - حتى الشعرى منها - يصعب ظهور الفنان فيها كاللحمه والدراما « بل ان الشعر الفنائي نفسه منه مالا يعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر ، بل نتلمس عنها بعض اللمحات من نظره الى الأشياء والناس ومن أسلوب عرضه » (١) .

والبحث عن هذا الشاعر - شاعر الحالات النفسية - يتفق تماما مع فلسفته تلك ومع منهجه في كتابة السير الأدبية وعقرياته المشهورة ، كما يتفق مع فهمه للجمال والحرية من حيث ان فكرة الشق الأول لا توجد الا بتغلب فكرة الشق الثاني على الضرورة . وعبارته عن الجمال « هو تغلب الحرية على الضرورة » من العبارات الدائرة في الدراسات الأدبية ، وتبلغ أقصى درجات تلقها عندما يقرر انها لا بد ان تكون غير واعية في المدرك ، وتكون من ثم قيادا اذا كانت واعية ، لكن اذا أمكن نظمها سهل على الفور معرفة سر الجمال .

وفي مجال التطبيق يشترط الصدق ، وهو لا يعنى الصدق الأخلاقي ، وانما يعنى الصدق الفني الذى يفرق بين انسان وانسان وموضوع وموضوع . وفي الوقت نفسه يكون الجمال مطابقا للحق الذى لا بد ان يخالف الحق المحدود ، ومن ثم يبدو من الجنون ان نطالب الشاعر بصرامة الالتزام بالقضايا العلمية ونحوها .

وعلى هذا النحو يقترب من اغلب التكاملين ، وكأى رومانسى مفرط في الرومانسية يعتمد اللبوق الى ابعد غاية ويدرجة في قسمين : ذوق خالق - ويسميه اللبوق النادر - وترجع قيمته الى أنه ينقل احساس الأديب بالشئ المعادى الى المتلقين بحيث يظهره كما لو كان جديدا ، وذلك لما أودعه فيه من مشاعره . وأما اللبوق الثانى فهو التدوق نفسه او « القدرة على مجرد الحكم » واذا كان او كانت من المستوى الذى يطمان اليه في مجال النقد - وهنا يطالب بتثقيف الناقد - تحقق الأثر المنشود بشرط ألا يتحول العمل - انشاء كان أو نقدا - الى لا شئ ، لان التأثيرية التى تكتفى بتحديد أثر العمل في النفس بلا مقاييس محددة هوس وثرثرة لا غناء فيهما قط .

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٣٦

واليوم يبدو كل أولئك بعيدا عن أن يشغل بال الأدباء ، وبعد أن زاد الكثيرون فنندوا بالاتجاهات العلمية التي اتخذها النقد والنقاد خلال السبعين عاما الأخيرة . ولكن العقاد الذي صدر في بدايات العشرينات عما جعله به أصدقاؤه - كالمازني - كاتباً عصريا كان يهز مرش الكلاسيكية الجديدة في شخصية شوقي ، ولم يلبث أن التحم بصديقه عبد الرحمن شكري ، ولم يسلم منه الراقى والمنفلوطي ، وإن لم يبعد كثيرا عن اشارات الكلمات وطبيعة اللفظة - وقد تحدث عن انعامية والفصيحة - وعن القول الأدبي الذي يصوغ المعنى الصادق بأسلوب بليغ . ولقد جرؤ في إحدى المرات فقال من أبيات تصدى لنقدها بعد أن احتكك ، انها ذات لفظ شفاف عاطل من الزينة ولا يتضمن نكتة فلرعة ، وعن أبيات أخرى انها « من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة وجودة الوصف وبساطة الأداء » (١) ففيم اختلافه عن صديقه المازني بله كل القداماء ؟

ونتيجة هذا الانتحاء المتعمد نحو العبارة أصبح قسط كبير من احكامه لفظيا ، حتى انه قوم كل شعراء مصر - في الجيل الماضي - تقويما يقوم على مبادئ الطلاوة أو الجهامة وحسن اختيار الكلمات أو سونها واداء العبارات في ايقامية حية متسقة أو نشوز وخشونة .

وأما تحليله لشعر ابن الرومي ولشاعر الغزل ، فظل عالقا به من اقوال القداماء فكرة الاطناب والايجاز ، حتى اذا لبث « في بيتي » حرص على ان يقوم الشعر بكم الأداء ، يقصد طول العبارة وعدد الكلمات « فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب ، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والاسفاف ، وما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات » وقرر بعد ذلك في صراحة ان خمسين صفحة من القصة لا تقدم محصولا يوازن بيتا كهذا البيت التالي (٢) .

وتلفتت عيني فمدت

عنى الطلول تلفت القلب

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٧٣ ، ٧٦ .

(٢) في بيتي ٢٨ وما بعدها ، اقرأ رقم ٣٣ ط . دار المعارف سنة ١٩٤٥ .

ويصل العقاد في اهتماماته اللغوية الى حد يدمو فيه الى قراءة القواميس ، ففيها المعين الذى لا ينضب من المعرفة والاشارات . وعندما نقد « على هامش النيرة » اشاد بها بعد أن ربطها بالنسق الهومرى ، لكنه لم ينس أن ينبه طه حسين الى طريقته في استخدام الكلمات ، وفعل الشيء نفسه أو فعل شيئاً قريباً من ذلك عقب قراءته « مع المتنبي » فوقف عند الالفاظ ، وصارح المؤلف بأن مفهومات الكلمات تنضج دائماً . وعلى ذلك لابد من اعادة تقويم معنى « المودة » التى أوردها المتنبي في شعره كثيراً ، وهى تقابل في الفرنسية *Tenderness*

كأنه يريد بهذه الاحالة الى الفرنسيين أن يبين فى الكلمات حقيقة استخدامها ، فهى اذا تحددت ابعادها تماماً قد تسعفنا على شيء أبعد مما توهم من حدود . بمعنى أننا اذا كنا نستطيع من خلالها أن نتبين أنواع الحقيقة ومدى قوتها ، فإنا قد نستطيع أيضاً أن نحدس على وجه من الوجوه تمويه « أولئك الذين يعتدون من الكلب بالجمال » وهكذا يكون التعمص الوجدانى *empathy* الذى اشرنا اليه من قبل اشمل .

ومع كل ذلك فقد كان الخط السيكلوجى عنده واضحاً تماماً ، منذ كتب ابن الرومى والى أن اخترمه الموت . واذا كانت آراؤه فى اللفظة وطريقة استخدام عباراتها ووصف كلماتها توغل فى القديم العربى نقداً وبلاغة ، فان منهجه النفسى - الذى يقوم على استخلاص صورة باطنية للشخصية التى ينقدها أو يترجم لها - يصنع منه ناقداً مجدداً يريد أن يندد بالأشكال البالية أو بالأحرى بالاتجاهات الاكاديمية التى ارتبط بها النقد والنقاد بوجه عام . . فما الشاعر أو العظيم العبقري ؟ ولم ينقد ، وعلى أى أساس ؟

إن كتابه عن أبى نواس الذى حلل فيه شخصيته على أساس الترجسية قد لا يكون أحسن كتبه ، وربما كان هناك عن الشاعر نفسه ما هو أحسن منه فى هذا المجال - وقد حلل النويهي شخصية ذلك الشاعر فى ضوء شلوهذه الجنسى - الا أنه يعتمد نموذجاً رائماً على مجاهداته النفسانية وعلى ميله الى الأخذ بأسباب العلوم الحديثة .

وكان الماركسيون اول من رفض تلك المجاهدات ، واعترض كثيرون - من ناحية أخرى - على عبقرياته لأنها لا تقدم سيرة متكاملة ولا تؤرخ لعصر على نمط التواريخ المنسقة ، فضلاً عن أنها تمجد العظيم أو توقره

التوقير الذى يرفعه فوق المعطيات المدببة والتاريخية المقررة . ولم يشفع له عندهم اعتماده صورة العصر ووظيفة عظيمة أو عبقرية فيه لانه يندر جدا أن يشتهر رجل أو يرتقى سلم المناصب الرفيعة ثم لا يكون للعصر اثر فى اخلاقه، ان لم تكن اخلاقه كلها مشابهة لأخلاق عصره (١)

ولقد هوجم العقاد وشارك فى الهجوم عليه من غير الماركسيين هؤلاء الدين وصفوا بيانه بالكثافة والمعاظلة ، وقيل فى اسباب الهجوم انه لم يعن بدراسة القيم الجمالية لنتاج الفنانين الذين ترجم لهم أو كتب عنهم . فأين من أبى نواس ما كتب عن أبى نواس ؟ وأين أبو العلاء الشاعر مما سجله عن هذه الشخصية النادرة ؟ وأين وأين وأين كل ما ذكره عن الأصالة الفردية والشخصية المتميزة ، والعقد التى تتحكم فى تشكيل الطبع من الحكم الفنى والتقدير الجمالى ؟

وغاب عن الجميع أن العقاد الناقد ليس هو العقاد الذى يدرس الشخصية . العقاد الأول يعنى - ويجب أن يعنى - بالتوجيه والتقويم أو بالحكم القاطع ، والعقاد الثانى يحرص على التفسير والتعليل فقط . ومع ذلك فقد كان يختار من الأدباء من أجاز نتاجهم فنياً - وهذا فى ذاته حكم واضح - ولهم أيضا أصالاتهم الفردة التى لولاها لما كلف نفسه عناء دراستهم وتفسير حياتهم فى ضوء عقدهم وطبائهم .

والواقع أن كلا من العقد والطبائع وما يتفرع عنهما من اقتراح نماذج نظرية يخطط لها السيكولوجيون ، كانت كلها هم العقاد الدارس الناقد ، وأن يكن من المسلم به رفض النماذج المقترحة - فى الغالب - لأن البشر لا يتطابقون .

ويبقى وراء ذلك كله ما حاربه به الطبيب رمزى مفتاح - صديق خصمه وصديقه سابقا عبدالرحمن شكرى - وهو فيزيولوجية الشخص وطباعه ، فتلقف منه الكرة وخاض فى نظرية العقد العصبية والمذهب السلوكى فى ضوء الغصام والاستصلاف والنرجسية اشتهاه ذاتيا كانت أو توثيناً ذاتيا . وكانت النتيجة اقترابه الى حد كبير من مجال اللاشعور ، واهتمامه بالصدام الاجتماعى والصراع الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخلد فيه الكاتب مكانه . واذ يصرح بأننا لابد فى المستقبل من العناية بالفرد وافراداتها ومعرفة علاقاتها بالأطوار الجنسية وحالات

(١) فرانسيس بيكون [ط . القاهرة سنة ١٩٢٥ .

الشلوذ الجنسي (١) ، نبتين كم كان العقاد طموحا وجريئا ومجددا في
مباحثه . وكانت اضافاته العارضة في مجال الأعلام والتنبؤات قد
هيأته ليكون قدوة لهؤلاء الذين جاءوا من بعده حاملين علم يونج ،
ومعتمدين فرويد ، ومتنفعين بما صدر عنه برسكوت وجريفر وارنست
جونز وريتشاردز .

حقيقة لم يستخدم العقاد طريقة التحليل النفسي استخدانا ملخا،
غير أنه مهد السبيل بمنهجه النفساني لاجاه لا ندري كم كان يبدو نقدنا
عاطلا لو لم يمر فيه . وربما لا يبدو الاختلال العصبي وحده قادرا على
أن يفسر العبقرية ، ولا كذلك التكوين الجسماني وطبائع الفرد - فلعل
هذا أو ذاك بالسلبية والانفلاق - ألا أن الشيء الذي لا شك فيه
أن آراءه العلمية كانت ذات تعلقات رائدة ، كما تميزت في الوقت نفسه
بالتماسك وسعة الأفق .

- ٣ -

يعد كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » دراسة
ناجحة ممتازة يتخللها كثير من الفقرات البلاغية الفاخرة . ولكنه مع ذلك
ليس عملا متجانسا ، ربما لأنه ضم بحثا لا يجمعها صعيد واحد ، أو
ربما لأنه كثيرا ما ينسكب في أسلوب - على جماله - لا يقنع . ونرى أن
الوثوق من رصد التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده الى
النواحي النفسية والدوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد - كابن المعتز
وكوليريدج ووردزورث - شيء أصعب منه الوثوق من هبلين الى
« المنزع النفسي في بحث أسرار البلاغة » . فقد كان لابد من وجود
وشائج تاريخية معقولة ، غير وحدة الموضوع ، أو وحدة المنزع ، أو ما
شابه ذلك لموضع أسس لدراسة نقدية مقارنة نحن في أمس الحاجة
اليها !

ومع ذلك فإن محمد خلف الله مؤلف الكتاب وضع بآرائه فيه
كثيرا من المبادئ التي أهملها العقاد في منهجه النفساني . وقد أكد أن

(١) أبو نواس ٥٨ ، ٦٢ وفي « اللغة الشاعرة » يقوم بتفسير علمي لمرض امري .
القيس دخله الجنى ، مشرا الى ان قمة ملائمة مؤكدة بين الامراض الجلدية - وكان
الشاعر الجاهل قد أصيب بنوع منها - وأمراض الوظائف الجنسية !

دراسات النفس أو السلوك الانساني في اوسع معانيه تحتك بالادب احتكاكا عنيفا ، كما احتلت به الاستايطيقا من قبل « وليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمي للادب اذ لا يلبث الا ريشما تبدو له ناحيتا اللوق والنفس في مكانهما الجوهرى » (١) .

وبهذا الحسم نفسه يبين اهمية التحليل النفسى واللاشعور . لكنه لا يغفل الاشارة الى ان عملية اتصال الأدب بالنفس لم تات من علماء النفس وحدهم بل من رجال البحث الأدبى أيضا ، حتى ان اليوت ينادى في مقاله « التجربة في النقد » بضرورة الاعتماد على علم النفس التحليلى، وهربرت ريد بضمن دراساته على وردزورث وشلويوت واميلى برونتى مناقشات حول المنزع النفسانى من الوجة النظرية وبيان الحد الذى يصح ان يذهب اليه الناقد في استعمال تصورات علم النفس وطرقه .

ان خلف الله هنا من حيث هو أستاذ جامعى - وقد وكل اليه تدريس « صلة علم النفس بالاداب » في كلية آداب القاهرة منذ سنة ١٩٣٨ - يتابع المشكلة تاريخيا ويذهب الى ان نتاجنا القديم حفل بالوجهات النفسية المسدودة ، فابن قتيبة يرصد الدواعى التى تحت الشعاع البطي . ويحدد الأماكن والأوقات التى يسرع فيها أتى الشعر ، والقاضى أبو الحسن الجرجانى بحث في مقدمة كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » سيكولوجية أهل النقص وحل الملكة الشعرية واختلاف احوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق . وعبد القاهر الجرجانى يعول على التساؤل الباطنى أو فحص المرء لنفسه introspection كما عول عليها من قبل القاضى أبو الحسن (٢) . ومن ناحية أخرى نرى فى الغرب أرسطو يتنبه الى القيمة النفسية لبعض أنواع الأدب التى تثير الفرائز، فيقرر أن المأساة « تحدث فى النفس كاتارسس أى تطهيرا أو تنفيسا أو تعديلا للوجدانات وإبعادا لما فيها من افراط » (٣) ، ومن بعد أرسطو نفر توجوا بأعلام لا مجال هنا للدكرهم .

وعلى غير ما ذهب اليه العقاد اتجه خلف الله الى النص الادبى فى

(١) من الوجة النفسية ١٠ ط٠ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧ .

(٢) السابق ١٩ ، ٢٠ .

(٣) نفسه ٤٠ .

حدود أنه أدب أى خبرة جمالية قوامها اللغة . فلم يصر في اصطناع الفرويدية وان أخذ بمسألة النماذج والطبائع - بافتراض تشابهات بين بنى البشر - فأنار عليه مندورا إثارة لم تهدأ حتى توفاه الله . وصرح بأن وروزورث وكوليريدج زعيمى الرومانسية في الشعر الانجليزي الى أوائل القرن التاسع عشر - خاضا تجربة المجموعة الشعرية *Lyrical Ballads* التي نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٨ على أساس ان يقرب كوليريدج ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث الى الناس ، ويصغ وروزورث المألوف من الأشياء بالخيال حتى تبدو غير عادية ، وتكشف النتيجة التي دعمتها أو أبرزتها بوضوح آراء تقاذفها الشاعران مدى طويلا عن ضرورة الاهتمام بالأسس النفسية في طبيعة الانسان (١)

فقد صدر وروزورث عن مبدأ خطير هو ان يحقق اللذة التي أخذ على هاتقه إيصالها الى الأذهان الناس باستخدام لغتهم ما استطاع الى ذلك سبيلا ، ودون استخدام للقاموس الشعرى الا قليلا . ومن ثم راح يتأمل الأشياء التي نظمها طويلا، كما راح يستوحيا هزة من الأحاسيس القوية مطيلا التفكير فيما علق بنفسه ومستعيدا ذكرياته معها . وهو يدع الفرصة بعد ذلك لمشاره تنساب بتلقائية تامة ، فيصبح الشعر على هذا النحو « التدفق التلقائى للأحاسيس القوية » أخذا منطلقه من العاطفة التي يستمد تذكرها وهي لازال موضعا للتأمل (٢)

وأما كوليريدج فلم يرض بما نادى به صديقه بخاصة عندما زاد فقرر أن الشاعر بشر يتحدث الى بشر ، ان يكن وهب مقدارا أوفر من العواطف . وقال كوليريدج ان الشاعر قادر على استحضار « روح الناس الكلية في حالة نشطة » كما ان عمله - الذى هو خلق شعرى مرتبط بنوع من الجلال الدينى - يتضح من خلال ادراك الخيال على أساس انه يدمج بين المتضارب المتناقض بطريقة سحرية ، ويحدث

(١) راجع في هذا الموضوع صفحة ٢٣ من كتاب RA. Foakes وعنوانه :

Romantic Criticism

ط - لندن سنة ١٩٦٨ ، ومن أهم ما ورد في هذا الكتاب تعليق وروزورث نفسه على تعريف كوليريدج المشهور بين الخيال والوهم (ص ٦٠) الذى أورده في « السيرة الأدبية » ، كذلك تعليقه على التعريف الذى قدمه صديقه نفسه عن الخيال والشعر (ص ٦٨) . ولقد كان اهتمام الشاعرين بهذين المصطلحين دليلا على خطورة قوة العقل التي تتدغم الصور ولقها وتجمع معها .

التفرير بطريقة عضوية (١) . ومن ثم يبدو كل من التحليل والتركيب للأشياء ضروريا لتكوين اية فكرة واضحة عن اية حقيقة . حتى اذا اردنا أن نعرف القصيدة - وقد فصلنا بين اجزاء المعطيات القابلة للتمييز ثم أرجعناها الى وحدتها التي توجد عليها - قلنا ببساطة هي « ذلك النوع من التأليف الذي يخالف الأعمال العلمية في أنه يتخذ اتصال اللذة ، لا تقوير الحقيقة ، هدفه المباشر . والذي يتميز من بقية انواع الكتابة التي تشترك معه في هذا الهدف بأنه يرمى الى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، ونشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائه » (٢) .

وربما كان من الضروري التنبيه هنا الى أن كوليريدج في نظريته يقدم الحدس بطريقة أو بأخرى على حساب الفن ، فضلا عن أنه لا يحفل بالشاعر كثيرا عندما يقرر أنه مجرد صانع هدفه اثارة النشاط في النفس الانسانية كافة ، نافثا روحا من الوحدة تؤلف كلا الى كل وتجمعه ، وعدته الخيال في ذلك .

وإذا كان خلف الله لا يصل تماما الى حيث يصرح كوليريدج في مجال مطابقة الذات والموضوع بأنه لا يميز بين الروح والنفس والوعي الذاتي، وإن الموضوع هو الذي ينفذ موضوعا بعملية بناء ذاته لذاته ، وإن الوعي الذاتي هو الذي يوجد التطابق بين الموضوع والتمثل الذاتي (٣) فيصل في احتكامه نحو النهاية ويؤخذ بذلك ويهاجم من أجله ومن أجل احتفاله بالميتافيزيقا ، فإن خلف الله يكشف بمتابعته الحوار الفنى الذى دار بين كوليريدج وصديقه وردزورث عن عظم اهتمامه كناقد بتعمد رصد الأسس الأولى للفن في « وادى الشخصية الانسانية » كما يقول :

وعلى هذا النحو يبدو هذا الناقد أعقل النقاد الذين جرفهم التيار النفسى ، كما يبدو أقربهم الى احترام نظرية الأدب فى مفهومها الجديد . حيث تفرض على الدارس أن يبحث فى صلة النتائج الأدبى بشخصية صاحبه ، وأن ينتفع بدراسات العقل الواعى والعقل الباطن فى متابعة تنوع ذلك النتائج ، وكشف مصادره ، والتنبيه الى اختلاف منازع الأدباء بين خارجى وباطنى ، والى تفصيل نواحى التأثير الأدبى بين

(١) Ibid., 92, 93

(٢) من الوجوه الخمسة ٦٠ .

(٣) Romantic Criticism ; 86, 87

ادراكى cognitive وانفعالى emotional وذوقى aesthetical وهكذا .

وفى مجال التطبيق يتيه بصور تفكير أبى الحسن الجرجاني فى الأدب (١) ، ويجعل عبد القادر الجرجاني تابعا له . كما يحلل « كتاب الصناعتين » تحليلا يفضى به الى أن يقول ان تصوير مؤلفه أبى هلال العسكري للاستعارة قائم على محور تأثيرها النفسى فقط ، على ما فعل عبد القاهر تماما وان يكن توسع فيها من بعده . واذ يقفز الى طه حسين فى دراساته عن أبى تمام وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء وشوئى وحافظ ، يبين أن عميد الأدب مفتون لا بالنواحي النفسانية الشعورية فحسب وإنما كذلك بنواحي العقل الباطن على الرغم من أنه قد يصرح أحيانا - على ما فعل فى دراسته من المتنبى - بأن على القارئ أن يجدر قراءة فصوله على أنها علم أو نقد ، وعبثا ينتظرون منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد !

والأمر لا يعنينا أكثر من هذا ، لأنه هو نفسه لم يبعد عن هذا ، يدل عليه كتابه « دراسات فى الأدب الإسلامى » وسائر بحوثه التى اعتاد أن يلقيا كمحاضرات على طلبته أحيانا وفى المحافل العلمية والمؤتمرات الأدبية أحيانا أخرى ، فلم يكن بد من الاعتراف بأنه واحد من المبشرين بالتقد الجديد الذى أصبح يهتم - على نحو خاص - باللاشعور فى ظل السريالية وامتداداتها الأخيرة .

ولم يدل برأيه بعد فى الرواية الجديدة والمرح الجديد والقصيدة الجديدة ، غير أنه من غير شك يقبل أيا منها ما دام الأدب عنده ممان تنقل ، وما دامت هذه المعانى معرضة للتحليل شأنها فى ذلك شأن أية تجربة إنسانية . ومن ثم فإن الخروج على التقاليد الأدبية لا يعنى اهدارا لواقع الأدب وتاريخه . فالتقد ينبئ أن يكون واسع الأفق متماسكا بالقدر الذى يقبل به افساح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى والسلوك الإنسانى وعلم الدوق وأسلوب الاستهواء وما يتصل به من بحوث فى الفرائز والانفعالات والارادة والمزاج والدكاء .

ولقد يبدو مهتما باللوق على أساس أنه جزء من دراسة السلوك الإنسانى فى نواحيه العقلية ، إلا أنه يظل فاتحا عينيه على المدى الرحب

(١) يقول ان تصويره يكاد يذكرنا بالمتزج السيكلوجى الحديث فى تحليل الواهب نامة ومواهب الأديب خاصة - من الوجهة الفلسفية ١٠٢ .

الذى وقف فيه المحللون النفسانيون ، وسيعطى هو الفرصة لكثيرين
غيره يتخطون الحاجز الذى وقف وظل واقفا وراءه حتى الآن .

- ٤ -

كان هناك ناقدان يعملان فى الحقل النفسانى . . احدهما سافر
الى انجلترا والسودان وعاد راسخ القلم واسع المعرفة ، والآخر جاهد
مطليا وكتب عن الاداء النفسى فى شعر على محمود طه ثم آثر الآخرة
فارتحل اليها ، الاول محمد النوبهى والثانى أنور المعداوى .

وقد اخترت النوبهى ليكون معلم هداية فى تيار النفسيين النقاد ،
ربما لانه اضاف اكثر مما اضافه المعداوى الى تقودنا الأدبية ، وربما
لان نظرتة كانت اكثر شمولا وتماسكا واكثر قدرة على الالمام بالعمل الفنى
فى مجموعته وفى تفصيلاته ، وربما لانه جمع من خصائص العقاد وخلف الله
ما يجعله - شاء أو لم يشأ - ابن آرائهما الأسمى ، وربما لكل اولئك
جميعا »

والنوبهى الذى تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٣٩ . يصدر
« ثقافة الناقد الأدبى » بعد عشر سنوات من تخرجه ليكشف عن أن
ما صدر عنه العقاد وخلف الله له فى نفسه اصول وأصول . فالأدب هو
الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية ، ولا تفهم هذه التجارب الا بعد
محصول واسع من الثقافة العلمية ، ومن أبرز ما فى هذا المحصول
الحقائق البيولوجية والنفسية من تكوين الانسان . وكانت دراسته
التطبيقية لابن الرومى - فى الكتاب - بيولوجية اكثر منها نفسية ، الا
انها كانت تنبئ بتحول مؤكدا الى فرويد ويونج . حقا أصدر بعد ذلك
كتابه « شخصية بشار » عام ١٩٥١ . واهتم فيه بتحليل الشخصية
وبضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة - الفردية والاجتماعية
- التى أنتجتها ، غير أن الكتاب جاء فى جملة مظاهره للتأثير الاجتماعى
فى الشاعر العظيم .

ولقد تم تحوله النهائى الى الفرويديين فى كتابه الذى اصدره سنة
١٩٥٣ بعنوان « نفسية أبى نواس » حيث عمد الى تحليل شخصية ذلك
الشاعر العباسى الماجن على المنهج النفسانى الحديث ، مرجحا أن
خصائص النفس ومظاهر السلوك التى استنبطها من أشعاره وأخباره هى
فى جوهرها تفسيرات لرابطة الأم ، على عكس العقاد التى فسرها
بالترجسية ، وليس أدل على تعقد نفسية من تأمل موقفه من الخمر .

فهو اذا كان ينزع اليها متجاوبا مع أسباب الحضارة - ويؤكد الأستاذ
جود أن تلدوق الخمر من دلائل التحضر - فقد عبدها على الحقيقة كما
عبدت من لدن أقوام كالأغريق ، لكن الأهم من ذلك على ما يقرر النويهي
شيئان : الأول أن أبانواس استشعر نحو الخمر شعورا جنسيا حتى لقد
هاجت فيه شهوة الواقعة ، والثاني أنه أحس نحوها أحيانا إحساس
الولد نحو أمه ، ويكفي هذا للدلالة على تعقيده (١) .

وفي ضوء هذا يتحدث عن شذوذه الجنسي ، مرجعا إياه الى رابطة
الأم . وقد اعتبره المحور الرئيسي الذي يدور عليه فهم شخصيته وشعره
جميعا « وان نافدا يحاول أن يدوس شخصيته ويدرس فنه دون أن
يهتم اهتماما عميقا بتفهم شذوذه ولدير أثره فيه كرجل وأثره فيه كاديب
ليحاول أمرا مستحيلا(٢) وكعالم مدقق يذهب في تقويم شذوذه مذاهب
شتى - وهنا يتطرق الى الجهاز الجنسي بوصف علله ورصد أسبابها
وبيان أساليب علاجها - فيثبت التربية ، واسراف الأم في تدليل ولدها ،
وقسوة الأب الزائدة ، والخوف من الإصابة بالأمراض السرية ، والفشل
في تجربة واحدة مع النساء ، بالاضافة الى عوامل مجتمعية معقدة .
وبالنسبة لأبي نواس رجح أن يكون منشأ شذوذه اضطرابا جسمانيا في
طبيعة تكوينه ، مع أرهاف حسه وتوتر أعصابه ، لكن تزوج أمه بغير
أبيه بعد وفاته أقوى الأسباب لشذوذه (٣) ، دون أن ننسى نسقط من
حسابنا مجتمعه انذى برز فيه الشذوذ وأخذ ينتشر ويستشري شره ا

لكن ماذا كان أثر شذوذه الجنسي في شاعريته ؟

هنا يبرز النويهي الفاهم لطبيعة العمل الفني ومنبعه فلا يجيد عن
القول بالمدكر الذي كثر عنده كثرة هائلة والذي اختلف به عن شعراء
مثله عرضوا له اختلافا بينا ، فمن حيث الكم والكيف معا « ليس كمثل
شاعر أكثر من نظم المقطوعات في هذا الفن » (٤) . وقد امتد أثر هذا الى
سائر أسباب حياته ، لا من حيث أنها قوت تخيله الشهوانى ولا من حيث
أنها عوضته عن أمه التي حرم حنائها في وقت مبكر من طفولته ، ولكن
من حيث زندقته واندفاعه وانحلاله والحاحه على التشهير بالنفس

(١) لمسية أبي نواس ، ٤٤ ، ٥٢ ط - الخالجي بصر سنة ١٩٧٠ (الثانية) .

(٢) السابق ٥٥ مع ملاحظة أنه عندما ذكر النساء لم يقصد منهن إلا الجوارى

الغلاميات .

(٣) السابق ٨٥ .

(٤) السابق ٩١ .

والاشمئزاز منها والرغبة في الانتقام منها . والمجيب أن كل ذلك - وقد تغافم شعوره بالذنب - اضطره الى ملازمة الخمر ليهرب من حقائق الحياة ويفر من الذكريات ، فكانت النتيجة ازدياد امراضه واختلالاته .

تلك هي اهم النتائج التي وصل اليها النويهي من تشريحه لشخصية النواسي ، وقد ظل حريصا عليها مدى سبعة عشر عاما وسيظل ، لانه عندما اعد نشر كتابه في العام الماضي صرح بأنه لم يغير في صلب الكتاب شيئا ولا يزال مرتاحا الى التفسير النهائي الذي قدمه فيه سنة ١٩٥٣ ، وكل ما اضافته هو ردود موضوعية على من تعرض لذلك التفسير بالنقد او بالنقض ، وقد قصد بها في المحل الاول الابانة عن قيمة الاستفادة المشروعة من علم النفس الحديث في دراسة الادب وتحديد موقف المذهب الماركسي والمذهب الاستطائقي من ذلك العلم لا من حيث هو صناعة فرويد وحده. وانا ايضا من حيث محصلة خمس مدارس سيكولوجية منافسة .

وأول شيء نلاحظه هو أن العقاد سلك نفس مسلكه وإن اختلف التفسير كما قدمنا ، مما يدل على أن علم النفس التحليلي لا يقطع بشيء من ناحية ، ومن ناحية أخرى ليس لأبحاثه في الأدب نصيب كبير من الاقتناع . ولعل هذا هو ما حدا بطله حسين الى أن يعلن أسفه لما « فعل » بالشاعر المسكين ، وأنه أخذ الاثنين - العقاد والنويهي - بالحساب العسير . ومن عسر هذا هذا الحساب انبثق اتهامه بأنه التوى بقراءة شعر أبي نواس عن الطريق السواء ، ناسيا أن هذا الشعر جاء تعبيرا ملتويا عن نفس ملتوية !

ويأتي بعد ذلك اقراره بأنه إذا كان يقيم للعقل الباطن سلطانا على الشخصية الانسانية فهو لا يسلم مع غلاة الماركسيين بأنه يسلب الانسان ارادته وقدرته على تغيير احواله وتطوير مجتمعه ، لانه في واقع الامر يصف رواسب الماضي وبقايا الطفولة لتقاومها وتغلب عليها . أما اذا بدا عند بعض القوم غالبا دوما ، فلأن شخصياتهم لم تستطع أن تصل الى التضج والاستواء ، وليس علم النفس الحديث مسئولا عنهم ، وإن يكن يحرص على أن يتصدى لعلاجهم فردا فردا لانه - على عكس ما يرى غلاة الماركسيين - يؤمن بجدوى علاج الحالات الفردية كخطوة لتحسين حال الانسان .

وأما عن المذهب الاستطائقي فقد تصدى فيه ككاتب طليعي للرد

على مصطفى ناصف الذى يدعو الى جعل وظيفة الأدب مجرد تحقيق لقيم جمالية مجردة معزولة عزلا تماما عن سائر القيم الأخرى ، وقرر أن فرويد اذا كان يرضى مصطفى ناصف بنظريته الرمزية - استعمال اللغة الباطنية للرموز في التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها - فهو وغيره من علماء النفس لا يرضونه برفضهم عزل مظاهر النشاط الانسانى عن ملكاتهم لتصح نظرتهم هو الى العمل الأدبى من حيث لا يدل على نفسية صاحبه !

وقد عاد فنائش هذا الرأى في كتابه الذى أصدره عام ١٩٦٧ بعنوان « وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى » وهو مجموعة المحاضرات التى ألقاها في معهد البحوث والدراسات العربية مع كتاب صغير كان قد سبق طبعه عام ١٩٥٩ بعنوان « عنصر الصدق في الأدب » . وقبل ذلك بعام كان قد نشر كتابه « طبيعة الفن ومسئوليات الفنان » يناقش فيه فكرتى الالتزام والالتزام في الفن . والكتابان معا اذا كانا لا يقدمان كثيرا في ميدان الفرويديين وغيرهم فهما لا يخلوان من تلخيصات وتعليقات لأهم آراء ريتشاردز - فى تفسيره النفسى لعملية الإبداع الفنى - وخلاصة ما قرأه ليونج وغيره من اللاشعور والباطن وعلاقتها بمعالم الخرافات والأساطير ، فضلا عن علاقة الأدب بعاطفة منشئه وبظروفه الاجتماعية يريد بذلك أن يبين خطأ من يمتد بالذهب الجمالى اذا كان هدفه عزل الشعر عن تجارب الحياة ومشكلات الفرد الشخصية « وبحضنا على أن ننظر الى الشعر على أنه مجرد نشاط لغوى استطائقى يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ، ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وأزماته » (١١)

لكن النوبى ليس هذا فقط ، وان تدرجه الذى جرى فيه ليدل على انه ينتقل من العناية الأولية بالتحليل الأدبى الى أقصى العناية بالتحليل النفسانى للأدب . فهو بالقدر الذى يفهم فيه أن الالتزام الفنى - مثلا - ينبع من طبيعة الفن نفسه ويستجيب لرسالته الصادقة ، نراه بجمل العمل الفنى يستمد تماسكه من موضوع عاطفى بعينه - فليس ثمة شىء فى لا شىء - ويقرر أن مهمة التحليل النفسى هى فهم للعاطفية وتقرير

(١) وظيفة الأدب ١٨٢ ط . معهد البحوث بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

للطريقة التي يحيا بها الأديب أو الفنان بعامة علاقته الأساسية بالعلم
والآخرين موضوعيا .

إن الترهيب ينتقل في نقده بهذا إلى البناء ، ويتغلغل في مشتمل
المصطلحات النفسية والأدبية والجمالية جميعا ، ومع أن هذين الكتابين
أقل رواء من « نفسية أبي نواس » وأكثر اسهاما في طبيعة الخلق الأدبي
وتفسيره وتقويم المعاني ، فإنه يظل بهما من أكثر نقادنا المعاصرين
انتفاعا بأسباب العلوم الحديثة في النقد .

وقد ظهر كتابه « قضية الشعر الجديد » عام ١٩٦٤ ليقول هذا ،
وإن ظل بعيدا عن مجال التحليل النفساني بصفة عامة ، غير أنه يستعيض
عن ذلك باقتحامات فنية واستاطيقية موفقة وهو حريص على ألا يتورط
فيما تورط فيه مصطفى ناصف . وتمكن بمنطقه المسدد من أن يخاطب
المحافظين الخطاب الذي يشدهم إلى مناصرة قضية الجديد ، ودلل على
ضرورة تغير الشكل في القصيدة الجديدة كي تتسع للمضمون الجديد
أو تحلله ، ولم يفته أن يبرهن على أن الشعر الجديد هو تنمية طبيعية
أو تطوير مشروع لعناصر أصيلة في طبيعة اللغة العربية نفسها . ولما كان
قد رجع في هذا الكتاب إلى الشعر الجاهلي - داعيا إلى إعادة تقويم
تراثنا كله - فقد وجد الفرصة أمامه مهيأة ليفرد لهذا الشعر كتابا خاصا .
وفي سنة ١٩٦٦ فعل ، وقدم كتابه « الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته
وتقويمه » فكان في الحق حدثا نقديا كبيرا برغم قلة النسخ التي طبعت
أو وزعت منه . فهو في ثلاثة أجزاء ضخمة تجرأ فيها على تقديم دراسة
نصية مفصلة لعدد من القصائد القديمة تقدم فهما جديدا للشعر
الجاهلي ، وتفتتح لونا من التدريب للقارئ على تعمق النظر فيه
وارهاف السمع إليه واجادة تلذوقه . وكان لا بد أن يعيد النظر في كثير
من الآراء الشائعة حول العرب القدماء وفي ظروفهم الاجتماعية وطبيعة
تفكيرهم واحساسهم ليثير أكثر من قضية حول عدم الدقة في المعنى ، وهل
ذلك هو بسبب غموضه ، وما قيمة أحوال النفس فيه ، إلى غير ذلك من
الموضوعات التي تؤكد تماما أنه درس شعرنا القديم بطريقة لم ينتهجها
باحث من قبل .

تحقق أن الترهيب حينما افتراض أن « النفس » وفي مقابلها « المجتمع »
هما محور العمل الفني لم يكن يقرر مبدأ جديدا - فمعد قديم وإلى
سانتيف وبين وطه حسين قيلت أشياء كثيرة وخصبة دخلت في كل من

الأدب وعلمى النفس الفردى والاجتماعى وعلم الطبائع الجديد - غير أنه مع ذلك قدم هيكلًا متماسكًا لنقده ودراساته يكشف من ناحية عن أسرار الخلق الفنى وعلاقته بعصاف المؤلف ومن ناحية أخرى يضاعف من معرفتنا بالأعمال الأدبية على قواعد فنية راسخة .

- ٥ -

بالدراسة التى قدمها مصطفى سويف لتفسير عملية الإبداع الفنى - فى الشعر خاصة - وبما حاوله نفر من النقاد فى هذا الحقل نفسه متدرجين بأهمية المنهج التجريبي فى علم النفس ثم ما أضافه عبد الحميد يونس ورشدى صالح ونبيلة إبراهيم وفوزى العنتيل فى الفولكلور - ولا سيما الخرافة والأسطورة والاقنية الشعبية (١) ، تكون ثمرة أغلب المحاولات التى بدلت فى التفسير النفسى للأدب وفى استكناه الصور الشعبية التى تنبع من خبرات متنوعة موزعة فى القدم ودالة على وحدة الإنسان النفسية *psychic unity* .

وما كان أحد يشك مطلقًا فى أن أعلام هذا الاتجاه النفسى يمكن أن يتوقفوا . فقد عادت السربالية من جديد تسيطر على كثير من نتاج الشباب ، وخرج أصحاب الرواية الجديدة *anti-Roman* وأعداء المسرح بما كان لأبد منه من استفتاء أغوار النفس البشرية وافتتاح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الخلق الفنى بصفة خاصة . ومن ناحية أخرى بدأ واضحا أنه يجب إعادة النظر فى كل ما يقال عن الكلام والكلمات - وقد بدأ ريتشاردز ذلك - لأن لآلاف الألفاظ والأصوات التى هى سبيل الى تشكيل الصور بكل دلالاتها النفسية آثارا يستسلم القارئ لها ، ويتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التى تموج بها .

وقد ساعد على استمرار مسيرة هؤلاء الأعلام تواضعهم إزاء ما ينتهون اليه من نتائج . فهم أولا لا يلزمون بهذه النتائج أحدا ، وهم ثانيا لا يشغلون أنفسهم بالدقة العلمية التى يلتزم بها السيكلوجيون . ومن

(١) استغل هؤلاء فى الغالب فكرة الرمز التى تبناها كارل يوغ على أساس انه تعبير عن الاشعور الجماعى *Collective unconscious* من حيث ان الانسان لم يخالضه كيان يستمد واقعه النفسى الى بدايات الجماعات البشرية بما كان لها من عادات وتصورات .

ثم جاءت آراؤهم فى جملتها موقوفة عند حدودها التى رسمت على أرض يتلاقى فوقها بسلام كل من الأدب وعلم النفس .

وظهر عز الدين اسماعيل - مقرا بتلمذته لخلف الله فى المحل الاول - ليقول ان العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج الى مراجعة ، لأن أحدا لا ينكرها ، وكل ما تدعو الحاجة اليه هو بيان مدى هذه العلاقة وشرح عناصرها . وذلك دور النقاد ، حيث يكون عليهم أن يراجعوا كل شيء حول ثلاثة اطراف هى « الفنان والفن ومتلقى الفن » ، ثم يكون عليهم أن يشقوا طريقا ثالثا بعد أن سار القدماء طويلا فى طريق التقويم الجمالى أو فى طريق التقويم الأخلاقى .

ماذا لو أرجع ذاك التقويمان الى أصل عام أكثر اتساعا وشمولا ؟

لقد حاول ذلك بازلر Basler بسداد - وقد حاوله كثيرون غيره بنسب متفاوتة - وقرر أن ذلك الأصل العام هو النفس ذاتها . واختار عز الدين اسماعيل طريق بازلر ، ثم ببصيرة واعية آتم أن يتبنى بعض آراء روباك Roback من أن كلا من علم النفس والأدب يتناول موضوعات بعينها أبرزها الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر .

والواقع أن تحديد خط السير على هذا النحو قد لا يرضى عز الدين نفسه ، لأنه قبل اتصاله ببازلر وروباك كان يؤمن بجدوى التلاقى . ظهر ذلك بوضوح منذ نشر بحثه الأول « الأسس الجمالية فى النقد العربى » سنة ١٩٥٥ ثم نوه به فى كتابه التعليمى المفيد « الأدب وفنونه » وكان قد أصدره فى العام نفسه . وفى الكتاب الأول محاولة ناجحة لعدم تغليب النظرة الاستطيقية التى تعصب لها زميله مصطفى ناصف ، وانتفع بخبرة أستاذه خلف الله فى البحث عن الباطن ورصد آثاره وتقويم هذه الآثار . وفى الكتاب الثانى يتحدث فى قسم « النقد التفسيرى للأدب » عن الرومانسيين الذين نزعوا نزعاً نفسية فى تفسيرهم ، وعن فرويد ونظريته فى النفس - الأنا والذات العليا والالهى - وعن الكبت والأحلام والفرايز والنوازع الجنسية ولا منطقية اللاهوى التى تنشئ علاقات من نوع معين بين الرموز وهكذا .

إن فقد كان عز الدين مهيباً لأن يخوض فملر التيار النفسى ، فلما ثبت قدمه شيئاً كتب عام ١٩٦٢ كتابه « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » . فى عام ١٩٦٣ قدم « التفسير النفسى للأدب » مردداً

فيه أغلب ما بسطه في « الأدب وفتونه » . وظهر بوضوح أن هذا الناقد يخطو خطوات ثابتة مطمئنة ، ويلج على ضرورة الجمع بين الأطراف الثلاثة « الفنان الفن ومتلقى الفن » حتى تتكامل لديه أسباب العمل المنظم .

والحق أن صنيع عز الدين يدل على أنه أكثر المحاولات المناخرة جدوى ، وأكثرها حرصا على إقامة النقد الأدبي على أساس متين من التحليل النفسى .

إن لعز الدين تطلعات علمية جادة ، لكنه لا يذهب بها مذهباً كلينيكياً ، ذلك أنه لا يمكن للتحليل النفسى - في مجال الأدب - أن يكون مجرد تطبيق للمنهج الطبى ، وإنما ينبغى أن يكون بمثابة اضاءة للمنافذ نحو فهم الأعمال الأدبية وتوسيع دائرة الاتصال بها . ففهم النص الأدبى يجب أن يتم على أنه اثر من آثار الأدب وليس مجموعة من الأعراض المرضية حتى وإن كانت هذه الأعراض تشكل العصاب أو النرجسية ، ذلك أن الفنان « ككل شخص آخر قد يعانى من حالة مرضية ، وقد يتالم بسبب أو بغيره ، لكنه ليس مجنوناً . حتى عندما يكون الفنان عصائياً لا يكون لعصابه أى دخل في قدرته على الابداع الفنى ، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما فى الواقع من حقيقة » ثم إن الفنان من ناحية أخرى « ليس نرجسياً بالمعنى المألوف أو بالمعنى العلادى للكلمة ، وذلك لأنه لا يفرم بدائه ، ولا يصنع من نفسه بطلاً . كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه فى الرغبة فى كسب الجمهور إليه لأنه يحاول كالزعيم أن يستقل عواطف جمهوره بفرض شخصى . إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة ، أو لنقل : إنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفنى بنرجسية أرحب » (١)

والنقد القائم على التحليل النفسى - فضلا عن أنه يوضح النص - هو تكتيك منظم للقراءة والتفسير ، لكن هذا يتطلب أولاً التسليم بشيئين : إن صاحب النص عبقرى بمعنى أنه على مستوى من الذكاء المتفوق والانفعال الحاد ، وإن نصه تدفع إليه أسباب أشبه بالأسباب التى تدفع إلى الحلم ، ويحقق من ثم من الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ما يحققه الحلم ، بالإضافة إلى أنه يتخذ من الرموز ما يتفلسف به عن تلك الرغبات ويخلق بينها علاقات بعيدة وغريبة .

(١) التفسير النفسى للأدب ٣٢ ، ٣٦ ط٠ دار المعارف سنة ١٩٦٢ .

ها هنا لابد أن يحترس القارئ ويتأمل ، لأنه بارتفاعه الى مستوى عقيرية البنان وبيحثه عن دوافع ابدامه يقف عند أهم مرحلة من مراحل النقد المسدد ، ونعنى مرحلة الفهم « وكلما عمقنا هذه المرحلة ووسعنا ابعادها كان ذلك أحرى أن يكشف لنا المزيد من القيم التى ينطوى عليها العمل الأدبى » (١) .

ويرتب عز الدين أجناس الأدب ، لأن لكل جنس بأنواعه خصائص هى له وليست لغيره . فيقترب من التشكيليين ، ويقتبس من الجماليين ، ويعتمد الفلسفة والتاريخ والبلاغة القديمة والفيلولوجيا . ويبدو من وراء ذلك كله مغرماً فى الدرجة الأولى بالتشكيل – فان الأدب مجاز – وتفنته الصور بخاصة فى الشعر ، على أساس أن الشعور هو الصورة ذاتها ولا يزال مبهما حتى يتشكل فيتضح ، وأكثر من ذلك فان الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، ولهذا ينبغى على القارئ أن يبحث عن الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المآثور الشعبى (٢) .

وفى مرحلة تالية يظل يتابع – خلال العمل الأدبى كله – ظهور الحقيقة الذاتية أو الواقع النفسانى ، لأن هذا الظهور معناه تماسك التجربة . علماً بأن معرفة التجربة شئ ، والحكم النقدى شئ آخر (٣) . ثم علماً بأن التشكيل هنا يتراجع شيئاً لانساح المجال للمفردات – التى تحمل بالضرورة دلالات مكانية وزمانية متشابهة – كى تبسط الافكار فى صورٍ مبهمة يقل عن تجريدتها لا تستقل عن الأبعاد الرومانسية والمكانية للموقف اذا كان فى قصة والموقف والشخص المتحاورة اذا كانا فى مسرحية .

وبما أن كل شئ يحتاج الى أدلة وبراهين ، فلا بد من مقارنة نتائج التحليل بنوازع المؤلف . والمبدأ الرئيسى الذى يلتزم به عز الدين هو اللاشعور ، ومناقشة الخيال والمركب الثقافى وطبيعة الفكرة من حيث انها محصلة أطراف متشابهة من الفرائز والإرادة والمواطف ونحوها .

(١) نفسه ٧٣ .

(٢) السابق ٧٤ .

(٣) قضايا الانسان ٢٠ الالف كتاب ردم ٤١٢ وهو يوضح فى صفحة أخرى أن

التجربة ينبى أن نفهم على انها علاقة ما بين الشئ والشخص أو بين الموضوع والدات .

فى الشعر يكتفى بالصورة ، مفرقا بين التفكير الحسى والرؤية البصرية ، ومركزا على ما يستغله الشاعر من رواسب الصور الشعبية حتى تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح وأقوى من أية وسيلة أخرى ، وفى الوقت نفسه منبها على أن ثمة تشكيلات تعتمد على المخزون اللاشعورى عند الفنان . وهنا يكون من السهل التعرف على ماضيه وشخصيته ، واسلوب تفكيره ، ونوع الدافع أو الحافز . فلو الرمة مثلا - الشاعر الأموى المتقدم - تستنبط حياته بكل عقدها ومتاعبها من ديوانه الذى يحفل بالتكثيف اللاشعورى ، وتوماس اليوت فى « الأرض الخراب » بالقدر الذى صورت فيه أزمة الانسان الأوروبى الذى صرعه المادية وقتلت فيه روحانياته تعبر عن أزمته ، أزمة اليوت ، واسلوب عيشه ومدى ارتباطه بالتراث وبالضمير الجماعى . ومبده بدوى فى قصيدته « ثنائية ريفية » لا يصف مظاهر الطبيعة فى الريف على ما يدل ظاهر أداء القصيدة ، وإنما هو يفضى فيها بأسرله وبجانب من تجاربه الخبيثة فى اللاشعور ، وقد كشف - فى ضوء تفسير الناقد - عن إيمانه بالجنس معتبرا إياه مصدر سعادته ومصدر شقائه جميعا .

وفى الدراما يقوم الصراع على أساس أن الانسان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا وأحيانا أخرى مع آخرين أو مع نفوس قد تكون ذواتا انسانية وقد تكون لا انسانية . وفى جميع الأحوال يبدو من السهل معرفة الكثير عن البشرية ابتداء مما كتبه سوفوكليس عن « أوديب » وما رده فرويد عنه ثم ما أضافه رانك ويونج وغيرهما الى ما يقترحه عز الدين نفسه . ومن قبل اقترح ايرنست جونز أشياء بارعة حول عقدة أوديب فى هاملت ، وحاول ادموند ويلسون فى كتاباته عن صامويل باتلر وهوسمان وغيرهما أن يقيم الحياة فى العمل الأدبى على قواعد نفسانية من التحليل ، كما بين روبرت جريفز فى « معنى الأحلام » أين كيتس وعقده من مضمون قصيدته « السيدة الجميلة التى لا رحمة لها » وأين كوليريدج مما أورده فى قصيدته « قلاى خان » معتمدا رفرز من دون فرويد ويونج ومقرا مبدأ انفصال الروابط فى الشخصيات اللاشعورية .

وأما فى القصة فإن عز الدين يحاول فى الجزء الذى عقده للادب الروائى فى كتابه « التفسير النفسى للادب » أن يقدم تقريرا بالغ الجودة عن اثر فرويد فى الأدب وعلم الجمال والبلاغة جميعا ، وقد اعتد بالقصة

النفسية قبل فرويد وبها ذاتها بعده - فثمة فروق بين هذه وتلك (١) - ليصل الى جيمس جويس وفرجينيا دولف ولورانس والدوس هاسلى، لكنه يطيل النظر الى رواية دوستوفسكى «الاخوة كارامازوف» وهى مما أنتج قبل فرويد ، ويرى أن المؤلف الروسى اذا كان يتهم بأنه خاطيء او مجرم لان جميع شخصياته اما متردية فى الخطيئة واما مرتكبة للجريمة فذلك غير مستساغ . حقا ولد بنزعة هدامة كان من الممكن ان تصنع منه مجرما ولكنه استطاع ان يوجهها الى الداخل ويعبر عنها بالماسوشية والشعور بالذئاب ، هذا فى الوقت الذى كان يحب فيه التعذيب ويضيق بالدين يحبهم « فاذا ظهرت شخصيات دوستوفسكى الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر ، فانها فى الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسى ، انها تمثل الصورة او الصور التى كان من الممكن ان يخلقها سلوكه ذاك » (١) .

على ان هذه مجرد امثلة ، ويقف مز الدين اسماعيل ازاءها محايدا ومسلما بان عدم اصطناع الحياد - بفرض حقائق خارجة عليه - يشكل خطورة على طبيعة الادب وسر تكوينه وطريقة احساس الاديب بعمله . وعملية التفسير على اية حال ليست عملية آلية يقدر عليها كل ناقد بمجرد ان يعرف ما عقدة اوديب مثلا او ما مركب اورست . ويبدو انه يرى ان العناصر السيكولوجية ليس لها الا دخل جزئى فى الاثر الادبى ، وفى دفاعه من المنهج النفسانى لا يصرح بأكثر مما صرح به خلف الله ، ولا يصل الى حماسة النوبهى . فكانه يسلم الى حد كبير بأنه مما ينتقص لدوقنا للادب مغاللتنا فى اعتماد الاصدقاء النفسية حتى تصبح أكثر ايفالا فى الحقيقة من سائر عناصر الفن .

وقد انتهى - حتى الآن - الى نمط نقدي متميز يكشف عنه او يدل عليه كتابه « الشعر العربى المعاصر » وعنوانه الفرعى « قضايا وظواهره الفنية والمعنوية » . فثمة عناية بالغة بالاطار وبتشكيل الصورة ومعمارية القصيدة المعاصرة ، لكننا الى جانب ذلك نرى الاهتمام بتفسير الرمز والأسطورة ، كما نرى عناية بتحديد التهج الأسطورى فى الشعر المعاصر . فنحس أنه - على خلاف النوبهى والعقاد - لا يريد ان يعتمد على

(١) التفسير النفسى ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) السابق ٢٢٢ والخلاصة ان دوستوفسكى يجمع بين السادية والماسوشية وذلك

تطور طبيعى لفئة الصور بالذنب .

الكلينيكيات ، ولا على تحليل الارجاج النفسية ، ولا على العصاب او
الغصام او النرجسية او ... او ...

هو يريد الجمال معبرا ، ومثيرا قضية ، وطارحا سؤالا او اكثر
من سؤال . وهو - اى عز الدين - يصف « احساسات » عقله عندما
يقرا الشعر بعد ان يكون قد حدد اطاره ، ويتحنى لو لاحظ تماما بكل
توتر اهتر به الشاعر وبكل الخواطر التى تدامت فى ذهنه واستثرت فى
خياله . فلا يحاول ان يمنح مثل هذه الاستبطانات مسحة موضوعية ،
او يعطيها شكلا علميا ثابتا ، او على الأقل يهيب لها توسعا فى قاعدتها .
وقد استمد من كل اتجاه نفسى ما يمكن الاستعانة به على الفهم والتدوق
الاستاطيقى ، الى جانب اعتماده على مبادئ يونج وتقديره لسيكولوجية
ريتشاردز وجريفر وجونز وروباك وبازلز . الا أن لفرويد عنده اليد
الطولى من غير شك ، وبالإضافة الى هذه السيكولوجية المنتقاه المختارة
يتأثر نفر من الانثروبولوجيين والفلاسفة وعلماء الاجتماع ، فيكون فى
النهاية محصلة ذكية لجموعة من النظريات والمبادئ الحديثة .

- ٦ -

هذا هو الاتجاه النفسى فى نقد الأدب ، يبدو كما رأينا من أبرع
الاتجاهات النقدية عندنا . لكن يلوح أن المشتغلين - على تواضعهم
- لا يقتنعون فيه بالتفسير فحسب ، وانما هم أيضا يحاولون توسيع
دائرتهم الى مناقشة النموذج الأعلى Archetype او النموذج
المنشئ الذى يقترب اقترابا كبيرا - فى ضوء ما قرره صاحبه يونج - من
الفكرة الابتدائية elementargenanke التى كان قد قدمها أدولف
باستيان عام ١٨٦٠ فى كتابه « الانسان فى التاريخ دليل على عالمية
النفس » .

وقد عرف باستيان هذه الفكرة بأنها ضرب ساذج جدا من التفكير
ينجم تلقائيا عن الجماعة البشرية متشابهها بعضه مع بعض تشابهها قد
يصل الى حد الاتحاد ، وذلك فى ضوء وحدة نفسية تميز أعضاء المجتمع
الانسانى كله .

على أن النموذج الأعلى هند يونج يوجد لدى الجماعات على هيئة
رموز غير متميزة ، وتعرض للأفراد كأنها الأحلام والمجتمع فى أشكال

حوادث تاريخية تؤثر في أغلب أبنائه تأثيرا موحدا ، لأنها هي نفسها تتخذ أشكالا محددة أو أنماطا ثابتة من أنماط السلوك . وفي كتابه Contributions to Analytical P التحليلي « قرر أنها صور ابتدائية لاشعورية أو روايب نفسية مختلفة لتجارب ابتدائية لا شعورية أسهم في تركها أسلاف العصور البدائية وورثت - بطريقة ما - في أنسجة الدماغ . ومن ثم تبدو دائما نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركبة ، ويتم التعبير عن الوقائع العصرية في حياة أى مجتمع عن طريق ربطه بهذه النماذج ، إذ لا بد أن يعرف الجديد بالتقديم على أساس أن الجديد غامض غريب والقديم واضح مألوف » .

وهكذا يصل النموذج الأعلى النابع من اللاشعور الى طبقة الحياة اليومية من خلال الفرد ، وإذا كان شاعرا توجد في جذور كل قصيدة له ذات ميزة عاطفية خاصة كما تتردد كموضوعات في سلاسل من الصور الشعرية تنتمى كتصورات عامة الى اللاوعى الجماعى الذى طالما أشرنا اليه .

ها هنا يفدو النموذج الأعلى أو النماذج العليا كلها رموزا تتجاوز حدود الزمان - وإن تكن مألوفة على نحو ما - وتتكرر باطراد بخاصة عند الفنان والعصابى ، لأن هذين يفيدان بتفصيل وخلال عمليه حلمية كل ما يمكن استمداده من التجارب الأولى حتى وإن كان شعائريات الانسان البدائى . لكن الفنان ليس مريضا على أية حال - وهذا يرضى عز الدين وخلف الله - إنما هو عبقرى يريد أن يفضى بما عنده فيحتال من ثم على الواقع دون أن يهرب منه بالخيال ، ويكون تعبيره لهذا أدنى الى التخلص مما ينوء به منه الى الهرب .

كل هذا ومبادئ يونجية أخرى فرضت نفسها على المشتغلين بالفولكلور وعلى من يتصدون لنقد الآثار المستوحاة من الفولكلور ، مما يدل على أن أثر تلميذ فرويد في النقد الأدبى أكثر جدوى من آثار الأستلا . ومع ذلك فإن فرويد نفسه هو الذى لا يزال عندنا الى اليوم يترك أثره الواضح على معظم النقاد المحدثين ، بل على كل أديب تقريبا . باستثناء أثر المصطلح « مركب النقص الذى ابتكره أدلر Adler

على قاعدة أن كل الفنانين يعانون دائما نقصا « (١) من جراء الامهم التي يستشعرونها أكثر .

الا أن منهجهم المقارن - في نظري - هو اهم ما يمكن أن يثرى نقدنا وتاريخ ادبنا على حد سواء . فهم مثلا في احاديثهم عن الصورة النموذجية العليا للمرأة أو النموذج الأعلى للرجل في اسطورة ايزيس واوزيريس أو سيرة الظاهر بيبرس يثيرون قضايا انسانية خطيرة ويحددون علاقات تاريخية وانسانية لا شك ضرورية لمعرفة «شهر زاد» وكيف كانت واصبحت ومعرفة هرقل وشمشون ومعترة ..

وهذا المنهج نفسه هو الذي يثرى «الموضوعات» التي تبدو في تاريخ الأدب كأنها على هامش الدراسة التقارنية ، وفي ضوئه تفكر في التناسخات الرومانسية لقابيل عند هوجو وبايرون وغيرهما وببجماليون عند أوفيد وبرنارد شو وتوفيق الحكيم ، وفاوست عند مارلو وجوته ولسينج ولينو وآخرين .

أما حين يتعلق الأمر بنموذج الولادة الجديدة أو الاستشهاد أو الشيطان أو الشاهر العبقري - في صورة فرجيل أو ابي نواس - أو الاشارات الحلمية المتتابعة في قصائد اليوت وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب فن استلهم الخرافة لا يقف عند حد ، ومثل ذلك يقال من كل ما يقصد به تحديد عصايتة الأديب أو نرجسيتته .

وبعد ، فان الأدب ونقده في ظل علم النفس التحليلي وفي ظل الأسطورة يخوض تجارب تقويمية لا تقل خطورة عن التجارب التي يخوضها الأدب في صراعه مع أفكار الماركسية ومبادئها ، وما أحرانا أن نوليها ذلك الاهتمام الذي لا يخرجها من أن تظل مجاهدات كشف أكثر مما يمكن أن تكون محاولات تقويم .

Wilbur S. Scott, Five Approaches of Literary Criticism ; U.S.A., (1)
1962, pp. 70, 247, 248.

الفصل الرابع

الاتجاه الصحافي

- ١ -

ليس في الامكان أن نختم هذا الكتاب - وقد حاولنا أن نتبين فيه الخطوط المتشعبة التي سار فيها النقد والنقاد - دون أن نشير الى ذلك النقد الذي يحمل لواءه جيل من الشباب يؤدي دوره باخلاص في الصحافة التي تعنى بالفن والأدب . وهذا الجيل هو من الناحية الشكلية امتداد لطله حسين والرافعي والمقار والمازني وغيرهم من الذين اتخذوا الصحافة - أساسا - معرضا لأرائهم وفلسفتهم واتجاهاتهم ، لكنه في الحقيقة غيرهم من حيث المنهج وأسلوب الأداء وطريقة الحكم .

لقد كان إيمان الكبار بعملهم يخلق الطريقة أو الطرق الجديدة في النقد ، وحملوا في حدود مبادئ موضوعة شعار التطور كأقوى ما يكون التطور وانضر . الا ان النتيجة كانت هذه المحصلة الضخمة التي حاولنا أن نبسطها ونبين معالمها ، ومهما تكرر الآراء حولها فانها تقرر حقيقة واحدة هي « ليست هناك طريقة نقدية يمكن أن توصف بانها ممنهجة الا اذا احترمت تعاليم وضعها نقاد كبار سابقون ! »

الا ان اصحاب الاتجاه الصحافي - وهذه التسمية ليست علمية ولم تقع لاحد ممن كتبوا في النقد من قبل - فقد تمردوا على التعاليم فعلا ، وبعضهم لم يتصل بالتقديم الا من خلال أعمال اكتفت بوصفه ، واكثرهم او كلهم التصق بالكتابات الاجنبية وتأثرها واعتمد عليها ومن

خلالها كون فكرته عن العربية وآدابها في القرن العشرين . وإذا كانت هذه خصيصة تكاد تكون مشتركة فثمة خصيصة أخرى - لعلها أكثر أهمية من تلك - هي التحليل المكثف للعمل الأدبي من خلال اعتناقات أيديولوجية مختلفة .

ولقد وجد هؤلاء من بعض أقطاب النقد المعاصر تشجيعا بالغا . حيث قام لويس عوض والقط ومنصور والعالم وغيرهم باحتضانهم مسلطين عليهم الأضواء كأنهم يريدون أن ينبهوا إلى أن هؤلاء هم خلفهم أو امتدادهم خارج أسوار الجامعة . ولم تخسر بذلك حركة النقد شيئا ، بل لعلها أفادت إذا ربطنا هذه الإفادة بما قدموه من كتابات تقصر همها على الخطوط العالمة الكبرى وعلى النصوص التي تختار بعناية من بين ركامات عربية حديثة تفتقد الأصالة ورسوخ القدم . ومع ذلك فيدعون - مثل ادعاء سامي خشبة - أن النقد مثل الفكر النقدي لا تقتصر وظيفته على متابعة الأعمال المنتجة أو تقويم الواقع القائم ، ولكن وظيفته اكتشاف المبادئ الجديدة وتدليل الصعوبات لتأخذ طريقها إلى الفن المبدع .

والملاحظ أنهم يجمعون على الأشياء تعتمد أصيلة في نظرية الأدب يفرقون دائما - في أجماعهم على أن هناك أزمة ترجع إلى انسجام تفكيرنا بعامة مع أن النقد بطبيعته يحتاج إلى الانسجام - بين نقد تطبيقي غنى بتقديره الأعمال الانشائية ، ونقد تطبيقي يعتمد في مراجعته العامة على مترجمات يعول عليها في الحصول على صورة صحيحة للإبداع الفني أو الفكر النقدي المثالي . أما هذه الأشياء التي يجمعون عليها فيمكن تلخيصها في خمس نقاط نستطيع أن نجعلها معالم للنقد الذي يعرض حاليا في المجالات وبعض صفحات من الصحف اليومية .

١ - هناك شعور بالتخلف يتغلغل في حياتنا ، ونحتاج دائما إلى ثورة تنظيم مجتمعا تنظيميا بطوره . وإذا كان هذا الشعور يلازمه فقر ثقافي واضح ، فإن زواله يعنى إثراء مجالاتنا الثقافية كلها . ولا بد للنقد من أن يواجه هذه المشكلة من خلال نظرياته وتقويماته على قاعدة الانتماء الاجتماعي .

٢ - إذا كان النقد العربي المعاصر قد اكتشف مجالات جديدة في الفن ، فإن عليه أن يقف طويلا عند أدب المقاومة

لأنه عنصر يدخل في حركة الحياة الجديدة ويجرى عليه ما
يجرى على الأعمال المنقودة الأخرى من تحليل نصوصه
باعتبارها مخلوقات مضموية لكل جزئية فيها دلالتها ووظيفتها
التي تتكامل مع دلالات الجزئيات الباقية ووظائفها .

٣ - لا يمكن الوقوف طويلا أو يحظر الوقوف أمام
الشكليات التي تجعل العمل الأدبي مجرد دغدغة جمالية
مثيرة للذة ، وخير من ذلك البحث عن المضمون وتقويمه ،
وأحيانا لا بأس من أن نجعل « الموقف » المتحكم الرئيسي
في ذلك المضمون .

٤ - إذا كان ثمة من يؤمن بجدوى أعمال المجددين
في الغرب من أمثال ساروت وجرييه ، فمن الضروري
مصادرتهم لأن عملهم الذي يقوم على تحطيم الشخصية
الإنسانية ولفتها المنطقية لا يدل الا على تفسخ في التفكير
والسلوك .

٥ - لابد من انهاء عصر المقاييس الأدبية الجرجانية
قديما والتكاملية حديثا ، لأنها الزم للتطبيق منها الى التنظير
الذي يخلق الفكر النقدي الموجه . وإذا كان لابد من ابانة
عن النقد التنظيري فهو عمليات ذهنية تستقى من معارف
متشعبة في المجتمع والتاريخ والانسان ، لأن طابع النقد أن
يكون فعلا ويجعل الأديب فعلا لا منتجا فقط .

على هذا النحو يتحرك أصحاب الاتجاه الصافي ، وأبرزهم حتى
الآن بدر الديب ورجاء النقاش وصبري حافظ وجلال العشري وسامى
خشة وغالى شكرى وقواد دواراة ، وكلهم يهتم بالأدب من حيث صلته
بعصره وبالانسان الذي يبدهم من حيث هو محصلة تاريخية مقررة .
لكنهم ليسوا جميعا ماركسيين وان يكن فيهم من يدين بالمادية العلمية ،
كذلك ليسوا ليبراليين - فالليبرالية أصبحت تخفية بعد أن الصقت
نهائيا بثورية الربع الأول من هذا القرن - وانما الأولى أن نصفهم
بالاشتراكية التي تعرف لكسبال جتبلات - رئيس الحزب الاشتراكي
التقدمي بلبنان - الفضل الذي تعرف مثله داخل بلادنا لخروشوف
وتيتو وكاسترو . وربما يكون من العبث أن نهمل آثار الأدوار التي
ادأها في مجتمعا العربى - بطريق مباشر أو غير مباشر - كل من حسين

مرودة وكامى وجارودى وناظم حكمت وفيشر واليزابيث درو وميشيل
علق وجورج حنا صاحب « ضجة فى صف الفلسفة » (١) .

هم او اغلبهم فى تصورنا هذه الفئة التى يعنىها فى المحل الاول ان
تكون لها ملكة فكرية ذات رؤية محددة بصراعات اليوم ، مع التسليم
بانتمائهم الى طبقات اجتماعية متفاوتة لها خصائصها المتميزة تاريخيا .
ولهذا لا نستبعد ان يكون بعضهم واقعا تحت سيطرة ايدولوجيات
طائفية - اذا صحت تلك التسمية - او ايدولوجيات طبقية . ولصل
رجاء النقاش كان يقصدهم منذ اثنتى عشرة سنة عندما اشار فى كتابه
« فى أزمة الثقافة المصرية » الى مصادر المعرفة النقدية باعتبارها
مربوطة بالمعرفة الاجتماعية والمعرفة النفسية والمعرفة التاريخية ، دون
ان تتوقف عند حد المعرفة الفنية فقط .

واذا كان قد شكنا من وجود أزمة فى النقد الأدبى اذ ذاك - كانه
يريد ان يفسح المجال لنفسه ولغيره من نقاد الصحافة - فقد ردد
الشكوى كثيرون عاما بعد عام حتى انبرى أخيرا سليمان فياض فكتب
فى أحد أعداد الآداب « نحن جيل بلا نقاد » . ومن أجل ذلك يجد نفسه
مضطرا برغم انه قصاص الى ان يمارس مهنة النقد كما مارسها بعض
الشعراء بعد ان يسوا من وجود الناقد الذى لا ينصرف الى المصالحة
ويربى على الأكتاف ويخدر الحواس !

واكبر الظن ان هذا القصاص كان يبحث وهو يوجه هذا الاعلان
من حيلة النقد الصحافى ، ماذا فى الآداب والمجلة والأقلام والمعرفة
والأدب والكتاب ونحوها ؟

لقد روعه الا يجد سوى المصالحة والتربيت والتخدير ، وهذا
واضح فى الجموع ، كما روعه الا يجد الموقف النقدى الواضح ممن
يمالجونه فى الصحف والمجلات . ورأى ان النقد التطبيقى يزدهم بمالا
يفهم ، ويتكلس بأقوال وآراء ونظريات أخلص ما فيها يصعب تصديقه
من جانب المثقفين . وأن فلان ان يكون النقد الصحافى قاصرا على ان
يفى بالفرض المنشود ، او على الأقل يحتاج هذا النقد الى مراجعات
رصينة وإلى ما يدعمه من التراث الذى طالما ألح الى ضرورته اليوت

(١) الكتاب مرض للصراع الذى طالما نشب بين الفلسفة التجريبية والمادية العلمية
وبه يحلل المؤلف نظامم القيم الأنسابية والخصمية المختلفة .

وغير اليوت ، اللهم الا اذا كان المقصود أن يندد ببعض الأكاديميين الذين ينشرون بين الحين والحين ما يطلب منهم من نقود تطبيقية وتقويمية مختلفة .

ومع ذلك فالقضية هنا ليست الناقد الذي يفهم منه ، ولكنها قضية ما يقدم فعلا في الصحافة من نقد . وأكبر الظن أن مراجعة لبعض أعمال نقاد الصحف الأدبية يمكن بسهولة أن تبين قيمة نتائجهم ، ومقدار ما يسترفده مجتمعنا منه .

- ٢ -

« شخصيات من أدب المقاومة » كتاب لسامي خشة صدر هذا العام ، يبدو كما لو كان اسهامات في النقد الأدبي التطبيقي وفي تحليل لبعض الشخصيات التي اثار انتباه المؤلف في مجال محاولته لاعادة اكتشاف قوميتنا وتأكيدنا . لكنه في الحقيقة دراسات ذكية تدل على ما يتمتع به الناقد من خبرات فنية وتاريخية ، وعلى نجاحه في بلورة قيم الحرية العقلية والاجتماعية والسياسية . ووراء ذلك كله طموح انساني هو نعمة نجدها عند سائر زملائه ، وكانت قد بدأت رحلتها عند الواقعيين الذين كان يحلو لبعضهم أن يهدى نتاجه لأرض مصر أو ترابها أو شجرة الجميز فيها .

لكن جهوده التي تغطي مساحات كبيرة من نتاجنا الأدبي تحتكرها صحيفة المساء ومجلة الآداب البيروتية في شهريه أراها من أغنى الشهريات الفنية والأدبية ، وفيها تنجد الملامح نفسها التي يرسمها « شخصيات من أدب المقاومة » . فثمة إيمان عميق بضرورة الكشف عن حقيقتنا الغومية من زاويتها الانسانية ، وثمة اتجاه للبحث عن الوحدة المتينة بين الموضوع الأدبي وبنائه الفني حيث يفرض أسلوب الأداء نفسه ، وثمة اصرا - في مجال الشعر - على أن تصبح القيم الجمالية للقصيد مرتبطة بالتجربة الشخصية التي يقدمها الشاعر ومرتبطة في الوقت نفسه بطريقته في اختيار كلماته وتجسيد صورته لتحقيق المشاركة العقلية والوجدانية المطلوبة بين الشاعر وقارئه .

على أن طاقات هذا الناقد تتجه في مجموعها الى المسرح ، حاملا في عروقه كل إيمان أبيه الراحل - دريني خشة - بمستقبل الدراما

ودورها الخلاق في بناء فكر مثقف وتحديد هدف جماهيري إنساني يتفق ومسار التيار الأساسي لحركة العصر التاريخية . وهو يرى أن « الأفكار » في المسرحية هي قطب الرحي ، لكن الاهتمام بمن يحمل تلك الأفكار يبلغ حدا يصعب معه رفض مناقشته في عملية التوصيل المنشودة ، فضلا عن أن للمتلقين دخلا في هذا التقويم كله . ومن هنا لا تصبح الأفكار في العادة مجرد القصص أو القضايا وحدها فحسب ، وإنما أيضا الطريقة التي تعالج بها هذه القصص والأساليب التي تعرض بها القضايا وتتجسد فوق المنصة « ولذلك فإن الحديث عن مسرحنا من انداخل - أي عن جمهوره وأفكاره - يكاد يكون حديثا عن وطننا كله وعن شعبنا كله » (١) .

ومن المؤكد ان سامي خشبة وهو يقرر ذلك إنما يستوعب تاريخ الدراما أو معظمه ، ويتعرف على كثير من الأسرار التي يتجاهلها بعض من لا يراها ضرورية في النقد المسرحي . وهو ينادى بضرورة تحول الشعراء الكبار الى هذه المنصة حيث يوافق كل شن طبقه - كما نقول في المثل العربي القديم - ويستقر الشعر في مكانه الصحيح ، وبخاصة بعد أن ظهر أن الغنائية كثيرا ما تستهلك وأغلبها مكرور لا غناء فيه ، ومن الضروري طرحها أو على الأقل اثراؤها بتدريمها - اذا قبل منى اللغويون هذا المصدر - من أجل كسب الجماهير بصفة جماعية وتحويل أذواقهم « وليس مثل المسرح ما يمدهم بفرصة التماهي على تلك الأذواق » .

أما آراؤه الأخرى فمستمدة من واقع المسرح وحاجاته ، وله في مسرح صلاح عبد الصبور دراسات ومقدمات لنقده يمكن أن تشكل كتابا تفتقده مكتبتنا العربية . ومن خلال ما يطرحه نلاحظ اهتماماته بتأكيد بساطة البناء مع وضوح قضيته ، فلا يتخفى الشاعر المسرحي وراء أستار الفموض فيخفق في دفع المتفرج الى اتخاذ موقف معين في أثناء نوهيته بحقيقة القضية المعالجة ويمد دلالاتها « فالعمل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد » . ومن ناحية أخرى بعيدا عن هذه النزعة التطهيرية التي قررها أرسطو ينبغى - في الجملة - ألا تفصل الرمز عن نسيج العمل وعن بنائه العام ، وينبغي أن يتكون المضمون الرمزي من كل خيوط النسيج ومن كل لبنات البناء « ولذلك

فان الشعر لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وانما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التى تتخلل العمل كله وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الايقاعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المناسب مع ايقاع التجربة الداخلى والخارجى على حد سواء « (١) .

وبطبيعة الحال يجب ألا نسقط من حسابنا تقديره للرمز . فهو فى الجملة لا يقتصر على الأسطورة ، اذ قد يكون صورة عادية من صور الشعر ، كما يكون مجرد قصة ربما لا تختزنها الذاكرة الجماعية للأمة . وها هنا يدين سامى خشبة ليونج بالكثير - ومن ثم تفتقد ردود الفعل النفسية والعقلية التى تثرها الأساطير عادة فى أى عمل ادبى جديد . على أنه من المؤكد أنها فى أى الأشكال تودى دورها عضويا فى التعبير أو المعالجة ، أيا ما كانت هذه المعالجة ، وعلى شتى المستويات ، وفى كل الأبعاد . فربما قصد الرمز الى تقديم البطل النموذجى - القديم - ليكون بطل العصر الذى يدينه ويطهره ، ثم ربما قصد الى عكس معنى فقط أو ابراز عاطفة وحسب . الا أنه فى كل ذلك ينمو بنمو العمل كله ، ولا يتناقض مع أى جزء فيه ، ولا ينبو فى أى خيط من خيوط نسجه . فان صحة البناء المرحى تستلزم بالضرورة صحة تركيبته الفكرية المنطقية والفنية العاطفية على حد سواء .

غير أن مثل هذه الآراء التى يحتاج اليها المسرح الشعرى حقيقة تلج على الناقد فى عرضه للأعمال الشعرية الغنائية . فيؤكد بذلك أن الفن القولى مهما تتنوع اشكاله يفرض على هذه الأشكال قاسما مشتركا من القيم الاستطاقية والتصور الوجدانى فى مقابل الموضوعية حتى وان عولجت بمناجاة ذاتية خالصة . ولقد ناقش نفرا من شعراء العصر - المجيد منهم فقط وهذا نقص بعينه - وذهب الى أن التفرد لا يعنى مفارقة الواقعية . وبالتالي يكون تحقيق وعى الشاعر بالعالم من حوله وارتباطه بالناس قضية أخطر وأهم كثيرا من قضية انتصار هذا الشاعر نفسه اذا انزل أو رفض وأصبح فى رفضه بطلا من أبطال «المقاومة» .

ان الجماعية المتفاعلة ضرورة لكى يشعرتنا الشاعر بنفسه وبالصور التى يرسمها وبتعام القوافى وإيقاعات اللغة التى يصدر عنها . وعلى هذا النحو يلتقى بتيودور ليبس Theodor Lipps فى نظريته عن التقمص الوجدانى أو الاتحاد الفنى empathy وان يكن سامى

(١) المساء عدد ١١ يوليو ١٩٧٠ .

أوضح منه بمطالبتة أن يكون احساسنا بأنفسنا في الموضوعات التي نتأملها ونفهمها قائما على محصلات واقعية علمية متميزة .

وبعد تقده لديوان الشاعر بدر توفيق - وقد نشره في صحيفة المساء - نموذجا للنقد التطبيقي الذي يجعله هو في مرتبة ثانوية لمهمة الناقد في الحياة . فهو من ناحية لا يشكل فكرا نقديا بوجه عام كذلك لا يرسم منهجا يدمجه انتماء فكري محدد ، ومن ناحية أخرى يقتصر على رصد عدة ظواهر فنية ربما لا تسعف في أن تمهد الطريق أمام كل شاعر ليجد نفسه . غير أننا نراه يعنى فيه بوضع الشاعر موضعه في حركة الشعر كلها - وهذا حكم مسبق مقبول نوعا - ثم يعمل على تحديد أسلوبه في التعبير عارضا لقضية الشكل واطار القصيدة ، وفي نهاية الأمر يناقش مضمونه المناقشة التي تبدو كما لو كانت أسبابا أو مبررات للحكم المسبق . وها هنا يقرر أن بدر توفيق بطل أو فاهم للبطولة على غير قاعدة المواجهة ، لأنها أصبحت عملية ادراك لأبعاد المواجهة نفسها ثم الاقدام من زاوية « تختلف تماما عن زوايا المحافظة على الذات أو اثبات الرجولة أو كراهية العدو . ان عدم ادراك هذه الأبعاد عن هذا الشاعر هو الموت والحسرة جميعا ، ولكن الموت هنا موت من نوع خاص ، فهو موت يأتي بالأمر » .

غير أن هذا جزء من كل ، فان الشاعر في جوانب أخرى من ديوانه لا يصدر الا عن تجارب مكررة ، وتقدم لنا هذه التجارب « أنفعلا جاهزا لا يكاد يتمتع بعمق أكثر من عمق كلماته المنتقاه بعناية فائقة من قاموس الشعر الرومانتيكي الذي أصبح تقليديا وعتيقا » .

وعلى هذا النحو نرى سامى خشبة يعنى - في النظريتين السابقتين اللتين تدلان على سعة وشمول - بالمعاناة والتجربة كقيمة عطائية تتحكم فيها الصياغة التي تتراوح بين الخطابة أو التهويم الكلامي المجنح وبين التعبير الصادق البعيد عن الرمز المجرد والتقليد العقيم .

فاذا تركنا مجال الشعر كما تركنا من قبل مجال الدراما ، يلقانا سامى خشبة ناقد القصة الذي يتتبع أعمال سليمان فياض ومن هم أقل من سليمان فياض بلا ملل . وفي الوقت نفسه يقول في نجيب محفوظ وادريس والشاروني وغيرهم من الجيل الكبير ما ينبغي أن يقال من أجل خلق فكر نقدي متقدم وقادر على التوجيه . ويكون أول ما نراه رفضه للأعمال القصصية التي تحطم اللغة والصورة ، كما تحطم

الشخصية الانسانية . فهو هنا ماوكسي دما ولحما ، ولا ترضيه نائالى ساروت - وهى من اصحاب القصة الجديدة - وان كانت تستند الى تيار فكرى مثالى « هو مرحلة من مراحل انهيار الفلسفة البورجوازية يعتمد اعتمادا غير موضوعى على نظرية الالاتحدد في الكهرباء اللرية ، وهو تيار يقول باستحالة معرفة الحقيقة الموضوعية معرفة علمية لأن الحقيقة ليست ثابتة » .

وتمشيا مع ذلك ، وفي حدود منطقية المادة وحقيقتها يرفض - في الفن - اعمال التجريدين والسيراليين والتكبيين والمستقبلين برغم تسليمه بأن تعبيراتهم تعكس وضعا حضاريا معينا بكل جوانبه السيكولوجية والاجتماعية والفكرية ، فيكاد يردد جوهر المفاهيم لتقدمى الواقعية الاشتراكية مندكتب جوركي مقالته المشهور The Disintegration of Personality « انحلال انشخصية » الى أن احتشد الكتاب الروس من أجل تحديد الحدائة modernism فى الفن والادب ، غير أنه يوافق - بخاصة فى الشعر - على قبول فكرة افتران المضمون الاشتراكى بشكل حديث ، بشرط عدم التورط فى الاخفاء القائم على التشويه وعلى تحطيم قيم الانسان ولفته .

واذن فما يقدمه شباننا باسم القصة الجديدة لا يتم الا على افلاس تام ، وان ادبنا عربيا يقلد ساروت او جرييه لابد أن يكون كاذبا لان واقعنا يرفض او لا يعطى لواحد كفاضل العزاوى فى العراق ومحمد مبروك ابراهيم فى مصر ما تعطيه اوربا او فرنسا بصفة خاصة لكتاب القصة الجديدة . ال لابد من التسليم بأن أى تشويه لا يمثل فى شىء ثقافتنا العربية فى مدلولها الحضارى ، وفى ارتباطاتها الواقعية ، فضلا عن أن اكثرنا أو كلنا نجد صعوبة كبيرة فى الاستجابة الوجدانية لأننا ننتمى الى واقع لم يفهمه فاضل ومبروك .

أما ما يقدمه أمثال غائب طعمة فرمان وعبد الحكيم قاسم ومحمد يوسف العقيد وابراهيم اصلان ومحمد البساطى ومجيد طوبيا فمجال لممارسة الحكم الفنى الذى تدعمه ثقافة رصينة . وبين الشكل والمضمون وصول سامى خشبة ليؤكد أن مقدرة القصاص تقاس بنجاحه او اخفاقه فى العثور مع كل تجربة فنية على التصوير الفنى الصحيح . او بعبارة أخرى على المقياس الجمالى الصالح لصياغة موضوع التجربة الذى فرضه عليه الواقع كما فرضه عليه اشتغاله به ، ومن ثم نتقبل

المضمون حتى وان كان تمردا مأسويا بشرط الا يقع التمرد في اسر الرومانسيين . والحقيقة ان ثمة تمردا في الواقعية ، لكن التمرد عند الكاتب الواقعي « لا يسقط ذاته على العالم ولا يرى من خلال ذاته ، فللعالم وجوده الخارجى الضاغط والمستقل والبارد ، بمكس العالم المتحم بالذات عند الرومانتيكى » . يقصد أن يجعل التمرد تمرد المنتمى الى العالم الموجود فعلا .

والامر بعد ذلك للتفريعات الفرعية ، وللخبرات التى تبدو ارتجالية نظرا لافتقارها الى منهجية الاكاديميين . لكنها فى نهاية الامر تكشف عن طاقة اكبر جدا من أن يقال ان وجودها لا يثرى موقفنا النقدى ، ولا يدل الا على امحال أو أزمة ، أو ما يجرى هذا المجرى من اسباب الادعاء .

- ٣ -

على أنه من الملحوظ اذا أخرجنا دوارة من زمرة نقاد الصحافة أن يجتمع زملاؤه على الوقوع بين تأثيرين : تأثير ماركس وتأثير فرويد ، على الرغم من صعوبة التوفيق بين آراء الرجلين العظيمين . وتضيق العالم الجمالية بصفة عامة وتقويمات العرب القدماء فى رحمة التأكيد على العوامل الاجتماعية والاقتصادية وأشكال العلاقات الخارجية من ناحية ، وقضايا الانسان الذاتية المستخفية وجوانب الشخصية والفريزة من ناحية اخرى .

رجاء النقاش مثلا نفسى اجتماعى ، وصبرى حافظ اجتماعى ماركسى ، وجلال المشرى أقرب الى أن نقرنه برجاه ، فى حين يبدو غالى شكرى واقعيا يرى من الضرورى اعتبار المصير الانسانى مأساة وكفاحه بطولة لكن مستقبله ليس يوطوبيا كما يحاول أن يرسمه الشيوعيون .

وهكذا باطراد دون أن نغلب شيئا على شيء ، ودون أن ننسى ان لكل ناقد نموذج أو نماذجه المفضلة بين علماء الغرب . فهكذا يؤمن بايفور ونترز ويتبنى طريقته فى التقويم والحكم المقارن ، ولا بأس اذا أضاف اليه جوانب من اهتمامات اليوت النقدية . وذلك يتقصى مذهب يونج ويصطنع تفسيرات ريتشاردز ، دون أن ينسى أرسطو المعلم الاول،

وثالث يرى أن المادة الديلكتيكية أحوج ما تكون الى ما يقوله فريزر في التنظير الأثنروبولوجى ومود بودكين فى التحليل النفسى الذى يعتمد النماذج العليا وفرنسيس فرجسون فى النظر الى الدراما الشعائرية . فاذا عرضوا - بطريقة عرضية - للاستايطقيات فسوف يلجح بين نايا السطور أكثر من واحد من قبيل سانتسبرى وكوليريدج وجريغز وماكس ايستمان وايرنست جونز وادموند ويلسون وهاكسلى .

وقد يعتبون أو يعتب بعضهم على ماكس ايستمان حملته على الغموض فى كتابه « العقلية الأدبية » ، ولكنهم يقدسون طريقته المحددة فى كتابته من الشعر دون الرجوع الى السياسة ويرفعون شعاره « لا سلطان للدولة على الأدب » . وقد يعجبهم رأى جون كرورانسوم فى الشعر كلفة بدائية ، لكنهم يرفضون الموافقة على قصر باع الشعر أو قصور فاعليته ، ولا بأس أن يقرنوه مثلما فصل الى السيمانطيقيات Semantics . فيجروء بعضهم على الاقتراب من قضايا فقه اللغة العويصة . واكبر الظن أننا ربما وجدنا العكس ، أى مفالة أكثر من مفالة ايستمان ، فيكون الاصرار على أن الأدب فى خدمة الدولة والاصرار على « تحديث » لغة الشعر كى تلائم العصر الذى تصوره برموزها ، غير أننا بدون شك لا نعدم الجدية والاجتهاد والوصول الى نتائج مقنعة .

وعلى هذا النحو ، وبعد أن حددنا الأبعاد التى يتحرك فيها سامى خشبة - كنموذج لناقد الصحافة - يمكن أن نقول ان النقد الصحافي يتسم بالحوية ، ويحاول أن يتعمق ما قدر على التعمق ، ويستطيع أن يثير أكثر من موقف نقدى ويبسط أكثر من رأى تجاوز جدواه هواميد الصحف والمجلات وتطرق أبواب الجامعة بجرأة وثبات .

صحيح ان المرء ليشعر عند قراءة معظم النقاد المنشورة هنا وهناك فى الصحف بفياب المنهجية ، وبأن ما يقوله الناقد مرة قد ينسأه مرة أخرى أو مرات عدة ، وربما صدر عما ينقضه أو ما يشوه صورته كناقذ متمكن . لكننا فى نهاية الأمر نجد حصيلة ضخمة من الدكاء والمثابرة والتعقل النقدى ، كما نجد أطرف الطرق التى يمكن أن تنفذ خلالها الحياة الى الأدب ومن ناحية أخرى ينبغى أن نسلم بأن النقد المنهجي كثيرا ما يفسد هذه الحوية التى تلقاها فى النقد الصحافي بشتى صورته وأساليبه ، لأنه يتحرك فى جمود ويفتقد - بدعوى العلمية

وباصطناع مبادئ حادة ومسبقة - كثيرا من بهجة الحرية وتلقائية
الانطلاق .

اننا قد نخسر في الصحافة تعليمات العقاد وطه حسين ومحمد
مندور وخلف الله ، لكننا نكسب رجاء النقاش وجلال العشري وسامي
خشبة وغالى شكرى الدين اتصلوا بالحياة الأدبية بفكر طموح وحساسية
ذكية ، فملأوا اعمدة الصحف والمجلات الأدبية بنقود يغلب عليها التحرر
وتميزها المسحة الشخصية وتنفعم بالإيماءات اللطيفة الراجعة .

الفهرس

| الصفحة | الموضوع |
|---------------------|------------------------------------------|
| ٣ | المقدمة |
| الباب الأول | |
| ١٣ .. | أصول النقد الأدبي .. الفصل الأول : |
| ١٥ | طبيعة العمل النقدي .. الفصل الثاني : |
| ٢٣ | نحو نقد ملائم .. الفصل الثالث : |
| ٣٩ | الذوق والجمال فى النقد الفصل الرابع . |
| ٤٥ | العناصر الأربعة .. |
| الباب الثانى | |
| ٨٥ | اتجاهات النقد .. الفصل الأول : |
| ٨٧ | الاتجاه التكاملى الفصل الثانى : |
| ١٢٧ .. | الاتجاه الاجتماعى الفصل الثالث : |
| ١٦٩ | الاتجاه النفسى الفصل الرابع : |
| ١٩٩ | الاتجاه الصحافى |

رقم الايداع: ٢٧١٢ / ١٩٧٢

لمزيد من كتب وروايات زر موقع راک رابح
www.rakrabah.blogspot.com

Bibliotheca Alexandrina



0362218

مطابع الهيئة المصرية