

الأستاذ الدكتور بدوي طيبانه

قضايا النقد الأدبي

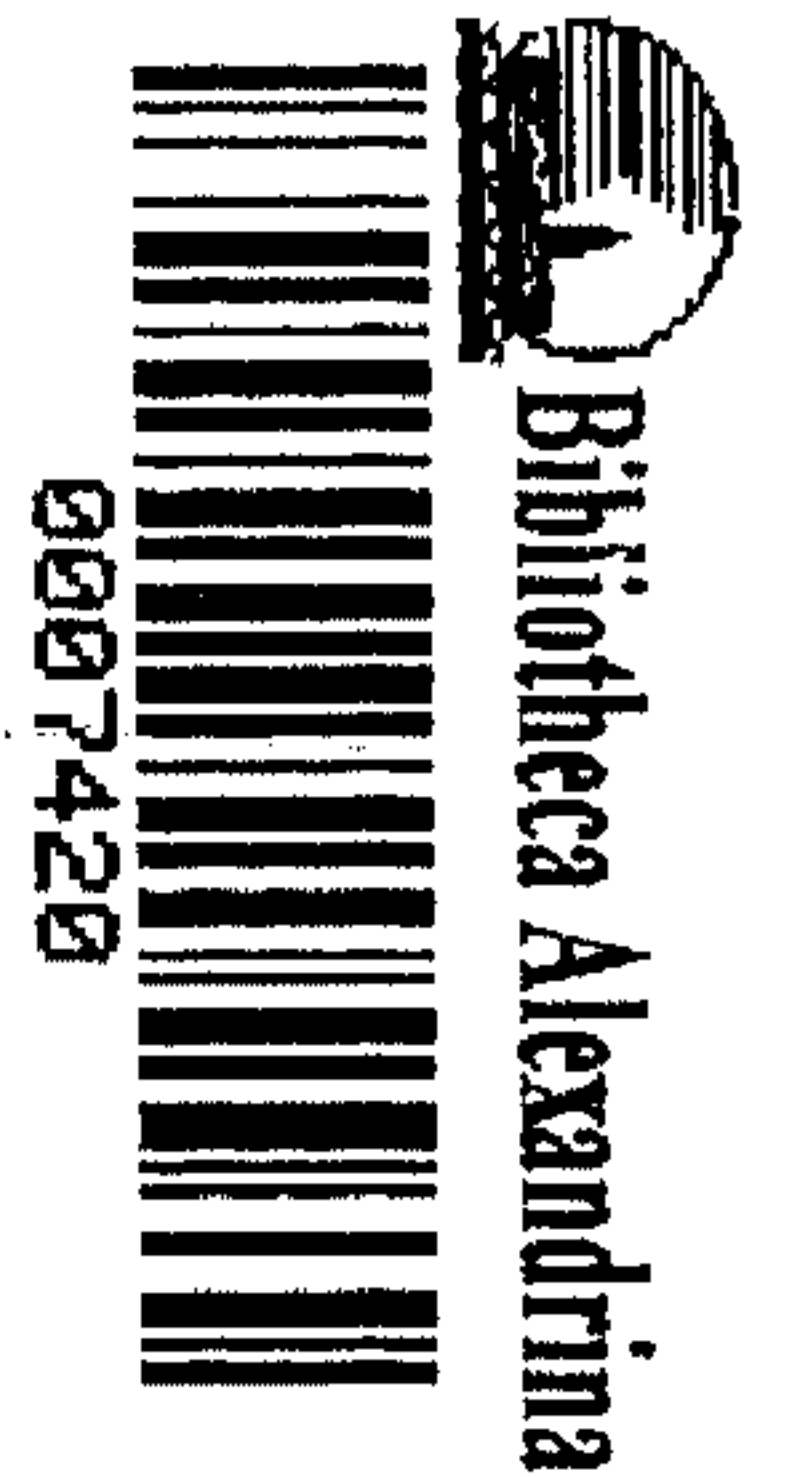
الوحدة

الالتزام

الوضوح والغموض

الإطار والمضمون

٢٠٤٠ هـ - ١٩٨٤ م



[Faint, illegible text at the top of the page]

٢٦

٠١١٧٩



قضايا النقد الأدبي

(بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ)

809.
طب بدوي
١٢٢٧

قضايا النقد الأدبي

الأستاذ الدكتور بدوي طيبانه
بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

الوحدة
الالتزام
الوضوح والغموض
الإطار والمضمون

809.
طب
١٢٢٧

١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

© طبعة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ الرياض

دار المريخ للنشر

حقوق الطبع والنشر محفوظة

لا يجوز استنساخ أى جزء من

هذا الكتاب أو اختزانه بأى

وسيلة الا بإذن خطى من

الناشر.

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

يطيب لي أن أقدم هذه الطبعة الجديدة من كتاب (قضايا النقد الأدبي) بعد أن نفذت الطبعتان السابقتان منه منذ زمن بعيد ، ومست حاجة النقاد وطلاب المعرفة باتجاهات النقد وقضاياها التي شغلت كبار المفكرين في الفن الأدبي إلى أن يظل هذا الأثر في متناول أيديهم ، ليقروا فيه خلاصة وافية لمجموعة الأفكار التي عرضت لهذه القضايا بالبحث والدرس .

ونحب أن ننبّه في هذه الكلمات إلى أن كلّ قضية من تلك القضايا الأربع التي درسناها في هذا الكتاب كانت ذات جذور موعلة في أعماق تاريخ النقد الأدبي ، منذ أقدم عصوره عند كبار مفكرى اليونان القدماء ، وعند الرومان الذين ورثوا حضارتهم الفكرية ، ثم في العصور الوسطى ، ثم انتشرت هذه الأفكار في العصور الحديثة ، ونشطت في بيئات الأدب عند جميع الأمم المتحضرة التي عرفت الفن الأدبي ، ومنحت القدرة على تذوقه ، وبحث علماءها ومفكروها عن مظاهر الإبداع فيه ، وأسرار تأثيره في العقول والقلوب .

وكذلك كان للنقاد وعلماء الأدب من العرب جولات في تلك المجالات ، ووصولات في تلك الميادين ، لا تقل عن جولات غيرهم من الأمم العريقة في مجالات التفكير الأدبي . وسيرى القارىء هذه الحقيقة ماثلة أمامه ، وهو يتابع القراءة في هذه الصفحات ، وسيرى كيف اختلفت آراء النقاد العرب في تلك القضايا ، كما اختلفت آراء النقاد القدامى والمحدثين في كل قضية منها . وفي ذلك مافيه من الدلالة على الأصالة ، والقدرة على التأمل والفحص عن أسرار الأدب وعناصره ، ثم الاهتداء إلى مظاهر القوة والإبداع ، وإلى عوامل الضعف والقصور فيه .

ولولا ما أشرنا إليه من اختلاف الآراء وتباين وجهات النظر في كل واحدة منها ما كانت جديرة بتسميتها « قضية » ، إذ أن القضايا دائما مشار اختلاف بين العالمين بها ، وحولها تتعدد الآراء .

ولكل رأي وجهته ، ومنطق صاحبه الذي لاينكره العقل ، ولايرفضه المنطق السليم :
ولوكان الرأي واحداً في كل قضية من القضايا التي عرضنا لها في هذا الكتاب ، لكانت
من الحقائق المسلم بها ، ولأصبحت من النظريات العامة التي تسود بقوتها الخاصة الذاتية ،
وتلتقى عندها وجهات النظر مهما كثر الناظرون فيها ، والباحثون عنها .

وإذا كنا نسلم بتعدد الآراء في القضية الواحدة ، وبأن لكل رأي منها حظه من
الوجهة ، وتقبل المنطق له ، فإنه لايمكننا التسليم بالتكافؤ بين الرأيين ، ولابتعادل كفتي
الميزان بينهما ، فإن ذلك التكافؤ أو التعادل بعيد في مثل مانحن بصدده من قضايا الأدب
والنقد .

وما يقال في عدم إمكان التعادل أو التكافؤ يقال أيضاً في رجحان إحدى الكفتين
رجحانا واضحاً على الكفة الأخرى ، إذ لو كان هذا الرجحان على درجة كبيرة من
الوضوح شالت اللغة الأخرى ، بحيث لم يعد لها حظ من الاعتبار في معرض الفكرة أو
الرأي .

وإذا لم يكن هناك تعادل بين الرأيين ، أو رجحان بين لأحدهما ، فلن يبقى هنالك إلا
مجال واحد ، هو مجال « الاختيار » لواحد من الاتجاهين أو الرأيين ، بحسب ما يتقبله ذوق
القارئ البصير ، وتصوره للفن الأدبي ، من غير محاولة لإصدار حكم بالخطأ إذا خالف
مايرى ، أو بالصواب إذا وافق ذوقه وتصوره .

ولايقصر هذا الرأي الذي نقدم به (قضايا النقد الأدبي) على فن الأدب أو نقده
فحسب ، بل إنه يتجاوزهما إلى الفنون الإنسانية جميعاً ، لأن هذه الفنون يحتكم في تقويمها
إلى الذوق والتقدير ، أكثر مما يحتكم فيها إلى أصول مقررة ، أو قواعد ثابتة .

وقد يكون من المناسب في هذا المقام أن أقرّر للحقيقة والتاريخ أن موضوعات هذا
الكتاب تمثل خلاصة للمحاضرات التي ندبتني الجامعة العربية لإلقائها على طلاب معهد
البحوث والدراسات العربية العالية ، ثم طبعت على نفقتها الطبعة الأولى الخاصة بها ، ثم
نشرت مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثانية التي نفذت منذ عشر سنوات .

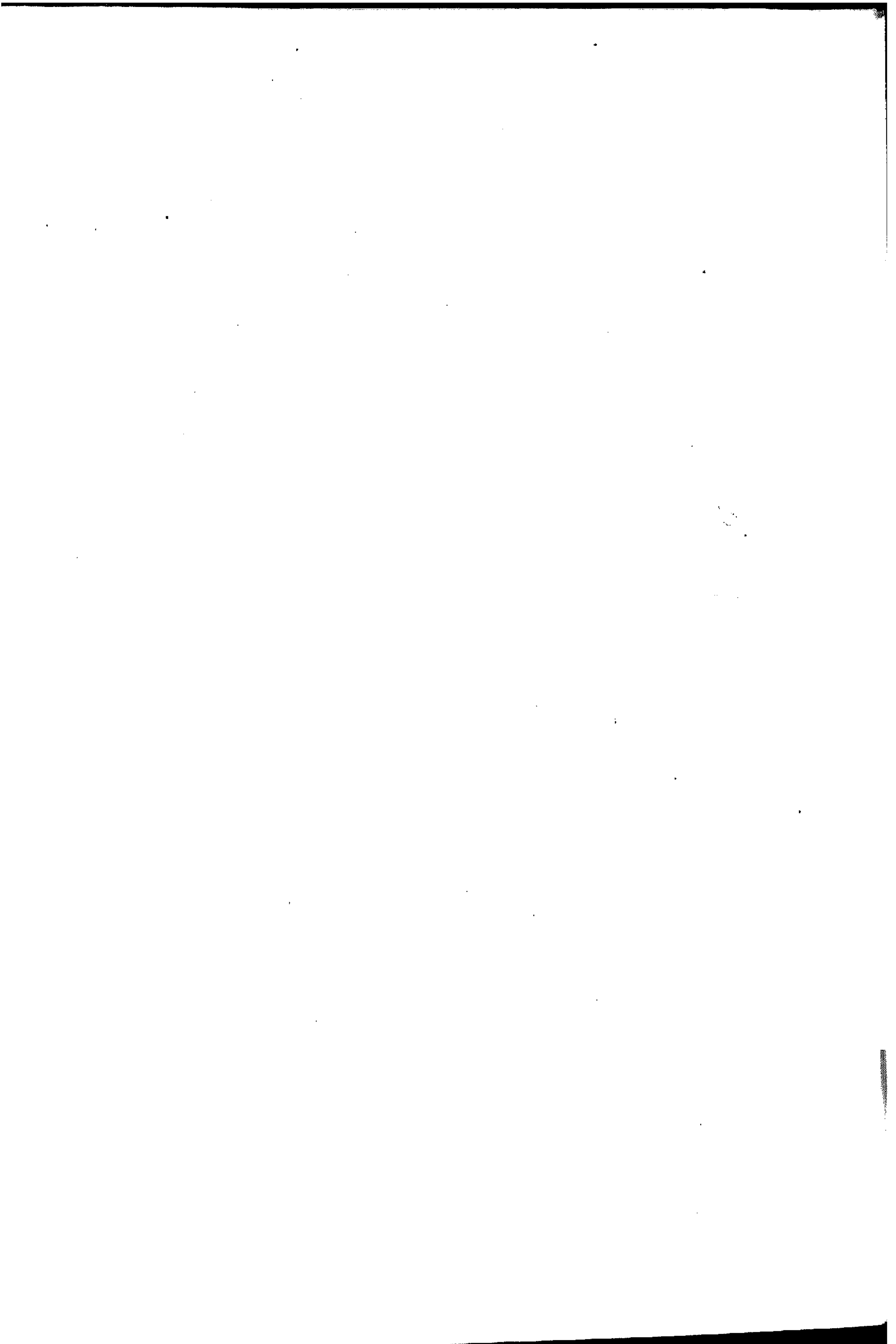
ثم تفضلت دار المريخ بالرياض بالعناية بهذه الطبعة الثالثة ونشرها ، بعد أن أعدت النظر في الكتاب ، لأتدارك ما سها عند الفكر ، أو نبا به القلم في الطبعتين السابقتين .
والله المسئول أن ينفع بهذا الجهد ، وأن يبارك ما قصدنا إليه من الحق ، وما تحرنا فيه من الصواب .

والحمد لله في الأولى والآخرة

دكتور بدوي طبانة

٨ من رجب سنة ١٤٠٣ هـ

٢١ من أبريل سنة ١٩٨٣ م



مقدمة الطبعة الأولى

درست في هذا الكتاب أربعا من أهم القضايا التي تتجه إليها عناية النقد الأدبي في هذا الزمان ، وأصبحت قوام الحركة النقدية ، والشغل الشاغل للنقاد ، وهي قضايا الوحدة ، والالتزام ، والوضوح ثم قضية الإطار والمضمون .

وليس معنى عناية النقد بها أنها تحظى بحظ واحد من العناية والاهتمام . وإذا كان لي أن أرتب هذه القضايا على حسب حظ كل منها من عناية النقد المعاصر بها ، فإن قضية الالتزام أصبحت إحدى القضايا المقدمة على سواها بتأثير الوعي الجديد ، والإحساس بالإنسان ، وما يعترض طريق حياته من الحواجز التي تحول دون انتفاعه بسائر القوى التي خلقت له ، وتفصل بينه وبين السعادة التي يتطلع إليها .

وفي رأي أن قضية « الالتزام » قضية اجتماعية أو قضية إنسانية في أساسها ، ثم أصبحت إحدى قضايا الأدب والنقد الكبرى ، التي تتصل بجوهر العمل الأدبي ومقوماته الأصيلة . وقد شغل النقد الأدبي بها هجوما وتفنيدا ، ودفاعا وتأييدا بدرجة ملحوظة ، حتى فاقت العناية بهذه القضية كل عناية غيرها من القضايا التي تشغل بال النقاد . ثم تتابع بعد ذلك بقية القضايا ، وكلها قضايا فنية تتصل بالفن الأدبي ونظام تأليفه وأسباب تأثيره .

وقد اخترت هذه القضايا بالذات ، لأن عالم النقد الأدبي لم يصل فيها إلى رأي موحد ، ولذلك احتفظت لها باسم « القضايا » ، ولم اختر لها اسم « النظريات » إذ أنها كانت وماتزال مشارا اختلاف ، ولايزال يدور حولها حوار شديد ، كالحوار الذي يجتدم بين أنصار المثالية وأشياء الواقعية في كل أمر من أمور الحياة المادية والمعنوية .

وأكبر الظن أن ذلك الخلاف بين دعاة الفكرة ومناوئها سيبقى مابقي الفن الأدبي ومابقي تأثيره في حياة الأفراد وحياة المجتمعات . وإن كان من المشكوك فيه أن النقد سيصبح في يوم من الأيام نظريات أو أصولا يجتمع عليها الناظرون في الأدب ، أو في أي فن من الفنون الإنسانية .

وكان المنهج الذي سرت عليه في تناول هذه القضايا يبدأ بشرح الفكرة في كل قضية ، وبيان أهميتها ، والبحث عن أصلها وتطورها ، وعن حياتها في عصرنا الحاضر .

ومن هنا كانت هذه الدراسة في حقيقتها دراسة مقارنة تصل كل فكرة بأشباهاها ونظائرها ، وتعرض الفكرة المقابلة لها ، وتوازن بينهما بموازين المنطق وموازين الفن ، وتورد من النصوص النقدية ، ومن أقوال العارفين والخبراء بالفن الأدبي ما يجلي وجه القضية ، ويكشف عن اتجاهها وفلسفتها .

ولم أقتصر على طبقة من النقاد دون طبقة ، ولم أخص بالعناية جنسا دون جنس ، ولا زمت دون زمن ، إذ كانت الفكرة وحدها هي الموضوع ، وكانت هي أيضا الغاية من هذه الدراسة . ولذلك كان من الآراء التي عرضت لها ما هو موغل في القدم ، كما كان منها ما هو ظاهر الحدائث مما يقرؤه المعاصرون في هذا الزمان .

ومن الطبيعي أن يكون للفكرة العربية موضع بارز في هذه الدراسة ، وأن تحظى بنصيب موفور من عنايتنا ، لأن وصل هذه الفكرة العربية بغيرها من الأفكار الحية ، والآراء الناضجة ضرورة نحس بها ، وتقتضيها حياتنا الفكرية التي تؤكد بها وجودنا في هذا العالم المتفاعل المتحرك . وذلك لأن في هذا الوصل أو الربط سبيلا إلى إحياء مقوماتنا وبعثها ، وقد يكون من وراء ذلك حث وتنشيط لشباب هذا الزمان ، ولمن يخلفونه ، ليتابعوا في عزم وإصرار ما أكد أسلافهم به حياتهم ووجودهم الفكري أو الفني ، وقد أتيح لهم من أسباب الحياة وفتح أمامهم من أبواب المعرفة ما يكفي لتجديد نشاطهم ، وصقل تفكيرهم في عالم لا موضع فيه للوانى أو المتخلف .

ومن الحق أن أقرر في هذا المجال أن تيار التفكير العربي الزاحف الهادر في فترات ذهبية من تاريخنا الفكري والحضارى ، قد أصابه شيء من التوقف في فترة مظلمة من تاريخنا ، وكان ذلك التوقف نتيجة لأحداث وظروف أليمة ألت بهذه الأمة الخالدة ، وأدت إلى أزمات نفسية أثرت في حياتها السياسية والاقتصادية والفكرية أو الفنية ، وانعكست آثارها على الفن الأدبي ، ثم على ما يقوم عليه من الدراسات الأدبية والنقدية .

وأسرع فأقول إن من أخطر ما يُخشى منه على أمة من الأمم مهما يكن حظها من الأصالة ، ووفرة المقومات ، هو الوقوف عندما انتهت إليه ، مهما يعترف لها المنصفون بما وصل إليه أفذاذ من أبنائها مما استحققت به إكبار الأمم ، وإعجاب التاريخ ، وإنصاف المنصفين .

وقد توالت أزمان كان التغنى بالقديم ، والفخر بالأجداد ، والمباهاة بمآثر الأجداد ، الشغل الشاغل لأمتنا ، والأنشودة المحببة لأبنائها ، حتى أدى ذلك إلى فقدانها الإحساس

بالحاجة إلى العمل الدائب ، والجد الموصول ، والحياة المتطلعة ، كما فقدت قدرتها على الحركة العاملة ، والقوة البناءة . وعرف عدونا ذلك منا فيما نقول ، حتى حسبنا من أهل الدعوى ، وظننا أن ذلك الاجترار هو طعام الحياة الذى لا طعام غيره . ونسينا دورنا الطبيعي في حركة التجديد ، والبناء للحياة المثلى ، اغتراراً بأجماد شادها الأسلاف .

وإذا كانت الرغبة الصادقة في إنصاف الفكر العربى وتجلية صفحته هي التي تحدوننا في هذه الدراسة النقدية ، كما حفزتنا إلى هذه الغاية في دراسات سابقة ، فقد نجد من الضروري أن ننبه إلى أننا لن نحاول اصطناع أجماد لهذه الأمة ، لم تعرف طريقها إليها ، ولن تدعى لها مذاهب أدبية أو مذاهب نقدية ، لم تسلكها ، ولن نخترع لها آراء أو فلسفات لم تصطنعها ، ولم تقل بها في هذا الفن الإنسانى ، ولن نتصيد لها كلمة من هنا وكلمة من هناك ، لنبنى بها فكرة أو نظرية من نظريات النقد .

ولكننا عمدنا في كل ما كتبنا في هذا الكتاب وفي غيره إلى الرأى الواضح في ذهن صاحبه ، وإلى الفكرة التي استطاع أن يعبر عنها في وضوح وتفصيل بعد إدراك عميق ، ومعرفة واعية ، وبصر نفاذ إلى طبيعة هذا الفن الإنسانى الجميل ، ثم سجل ما هدته إليه معرفته وبصيرته فيما استطاع الزمن أن يحفظه ، وينقله إلينا من آرائه وأفكاره التي تكونت منها ومن غيرها ثروة حافلة ، استطاعت أن تبرز صفحة مشرقة يزهى بها التفكير الفنى عند هذه الأمة .

وأحب أن أنبه إلى أنى إذا كنت قد فصلت القول في هذه القضايا التي اتخذتها موضوعاً للدراسة في هذا الكتاب ، وإذا كنت قد عرضت بأمانة ما وقفت عليه من الآراء والمناقشات التي دارت حولها ، لم تفتنى المساهمة في تلك الآراء ، والإدلاء بدلو بين الدلاء ، ولم أكتف بأن أقف موقف الحارس على تلك الآراء أو العارض لها ، بل حرصت كل الحرص على أن تبدو فكرتى واضحة في كل قضية ، وفي كل اتجاه من تلك الاتجاهات المتوافقة أو المتضادة ، مستعينا بما هدتنى إليه تجربتى ، ومعرفتى بالفن الأدبى وخبرتى بنقده وأصول النظر فيه وما توفيقى إلا بالله ،

دكتور بدوى طبانة

مدينة النصر ٢٨ من شوال سنة ١٣٩١ هـ
القاهرة ١٥ من ديسمبر ١٩٧١ م



الفصل الأول
قضية الالتزام
في النقد الأدبي



من القضايا الأدبية ، أو من قضايا النقد الأدبي التي أصبحت مثاراً للخلاف الشديد بين النقاد في زماننا ، ما أصبح يسمى « قضية الالتزام » .

ويعنى أصحاب الدعوة إلى « الالتزام » أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة ، وأفكار معينة ، يلتزمون بالتعبير عنها ، والدعوة إليها ، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس ، ويجيبونها إلى قلوبهم .

والأديب بهذا المعنى صاحب رسالة في التنبيه ، والشرح والتوجيه ، لا يسمح لشاعريته أن تحيد عنها ، ولا لقلمه أن يتجاوزها . أو هو في الأقل مشارك لأصحاب تلك المبادئ والدعوات الإصلاحية في نشر دعواتهم وتمكين لها في القلوب والعقول ، حتى لا يحس الناس غيرها ، ولا يسمعون إلا أصداؤها .

وإذا قيد الأديب نفسه بتلك الأهداف ، وقصر إنتاجه عليها ، فهو « الأديب الملتزم » أما الأديب الذي لا يتقيد بتلك الأهداف ، بل يعبر عن ذاتيته وعن تجاربه وعواطفه وانفعالاته ، متحرراً من سائر القيود التي تحد من حرّيته في التعبير عن مشاعره فهو عندهم « أديب غير ملتزم » ! .

ولا شك أن الدعوة إلى الالتزام تحمل في مضمونها الاعتراف بقيمة الفنون بعامة والأدب بخاصة ، والاعتراف كذلك بتأثيرها البعيد في حياة المجتمعات الإنسانية ، وفي نفوس الذين يعيشون فيها ، لتنتقل في سبيل المبادئ ودعوات الإصلاح التي رسمتها أو التي رسمت لها ، ولتحقق الغايات التي حددتها تلك الدعوات ، وتبشر الناس بالسعادة التي يمنيهم بها الدعوة إليها إذا التزموا بها ، وجروا في مضمارها .

وكلمة « الالتزام » كلمة قديمة في أصل اللغة يقال « ألزمه » الشيء « فالتزمه » - و« الالتزام » أيضاً الاعتناق .

ثم خصص المعاصرون هذه الكلمة في استعمالهم الفنية والأدبية وأصبحت مصطلحاً من المصطلحات يعنى المشاركة في قضايا الجماهير ، والعمل على حل مشكلاتهم ، وأخذوا يستعملون لفظة « التزام » فيما يستعمل فيه اللفظ الأوربي « Engagement » الذي يعنى التعهد والارتباط بعامة وبهذه القضايا الجماهيرية بخاصة .

وقد احتل استعمال هذه الكلمة في هذا المعنى منزلته بظهور ذلك المذهب المعروف ،
بمذهب « الواقعية الاشتراكية » الذي برز في هذا الزمان ، وبرزت معه الدعوة إلى
« الالتزام » وهي من تعاليم تلك الواقعية الاشتراكية ، كما عبر عنها قرار اللجنة المركزية
للحزب الشيوعي ، وفي ذلك القرار أن الواقعية الاشتراكية تعتمد على التقاليد الواقعية ،
وتجعل أساس الابتكار الفني إدراك الفنان للحقيقة الموضوعية ، لا الخيالية الذاتية
الشخصية ، أما الشيء الذي يقرر درجة الإنتاج الفني والأدب الواقعي فهو مافي الصورة
الفنية من قوة وقدرة على دعم الحياة الاشتراكية .

ويوجب ذلك القرار على الكتاب السوفييت « أن يهتدوا في عملهم الإبداعي بخطوة
الحزب البلشيفي ، والدولة السوفيتية ، لأن هذا هو مصدر قوة الواقعية الاشتراكية ، إذ
هو يتيح للكتاب فرصة فهم الحقيقة » .

ويفتح أمام الكاتب مجال الاشتراك بعمله الأدبي في بناء الحياة الجديدة ، ويوحى إليه
بهذا كله مدى تشبعه بالمبادئ الشيوعية .

ويوجب ذلك القرار على الكتاب أن يجعلوا إنتاجهم الأدبي متوخيا نشر الفكرة
الشيوعية ، وتعليم الشباب مبادئ الشيوعية ، لأن الإخلاص للشيوعية ، والأخذ
بتوجيه الحزب الشيوعي ، وخدمة الاشتراكية ، هي الشروط التي لا بد من توافرها في
كل كاتب يريد أن يسير إنتاجه الأدبي على نهج الواقعية الاشتراكية (١) .

ويبدو من مثل ذلك التوجيه أن الدعوة المعاصرة إلى الالتزام في الآداب والفنون دعوة
سياسية في حقيقتها ، توجب - كما يقول لينين - أن يضرب الفن بجذور عميقة بين
أوسع جماهير الشعب العامل ، ويجب أن تفهمه هذه الجماهير ، وأن تحبه ، ويجب أن
يوحد بين مشاعر هذه الجماهير وفكرها وإرادتها ، وأن يسمو بمستواها ، وليس المهم ما
يوفره الفن لبضع مئات أو بضعة ألوف من بين ملايين السكان ، فالفن ملك
للسعب (٢) .

(١) انظر (الأدب الشيوعي) لماهر نسيم ص ٣٤ .

(٢) مجلة (الشرق) ٦٧ - أبريل ١٩٧٠ .

والوجوديون أيضا من دعاة الالتزام المتحمسين له ، حتى لقد وجه أحد الكتاب إلى زعيمهم « سارتر » نقداً قال له فيه « إذا كنت تريد أن تلتزم فماذا يؤجل انضمامك إلى الحزب الشيوعي » (١) . . ؟ وإن يكن الوجوديون يفرقون في الالتزام بين الأدب وسائر الفنون ، ويقولون إنهم لا يريدون للرسم ولا للنحت ولا للموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام ، ولم يكن أحد في العصور السابقة يطالب كاتباً صاحب فكرة في كتابته بأن يطبقها على الفنون الأخرى ، ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، وكأنه ليس هناك إلا فن واحد ، لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ! . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضا ، فعمل أساسه الألوان والأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر عنها .

بل إن الوجوديين يفرقون بين الشعر والنثر من ناحية الالتزام ، فيرون أن الكتابة النثرية هي مجال الالتزام ، لأن ميدان المعاني إنما هو النثر ، أما الشعر فلا يوجبون الالتزام فيه ، ويعدونه من باب الرسم والنحت والموسيقى ، ويوافقون القائلين باستحالة جعل الشعر « إلزامياً » فإن الشعر إذا كان يستخدم الكلمات كما يستخدمها النثر ، لا يستخدمها بنفس الطريقة ، بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها ، وهم كذلك لا يفكرون في الدلالة على العالم وما فيه ، ولا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمي . والشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة على أنها أداة ، وقد اختار طريقه اختياراً لارجوع فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها ، وليست بعلامات لمعان ، لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها ، لنستشف من خلالها متى شئنا المعنى المدلول عليه ، كما نستشف شيئاً من وراء الزجاج .

(١) انظر مقدمة سارتر لكتابه « ماالأدب » ترجمة الدكتور محمد غنيمي : ص (ز) .

ويقول « سارتر » إننا نستطيع أن ندرك في سر مدى حمق الذين يتطلبون في فن الشعر أن يكون « الزاميا » نعم ! قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، وقد يكون مبعثها أيضا الغضب والحنق الاجتماعي أو السخط السياسي ، ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر ، كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . والنائر يجلو عواطفه حين يعرضها في كتابته ، أما الشاعر فإنه بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ؛ ونفذت خلالها ، وألبسها أثوابا مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه (١) .

أما الكتابة النثرية عندهم فهي مجال الفكر الالتزامى ، لأن عمل الكاتب هو الكشف عن المواقف ، ولا قيمة لهذا الكشف في حد ذاته إذا لم يكن هناك قصد إلى التغيير . وفي ذلك يصرح سارتر أنه بمشروعه الأدبى يكشف عن الموقف قاصدا كل القصد إلى تغييره ويصيب جوهر الموقف ، وينفذ إلى كل جوانبه ، ويجلوه أمام العيون وحينذاك يكون صاحب التصرف فيه ، وفي كل كلمة يرسلها يغوص قليلا قليلا في هذا العالم ، وفي الوقت نفسه يطفو قليلا قليلا لأنه يتجاوزها إلى المستقبل .

وعلى هذا فإن الكاتب هو الذى يسلك إلى العمل طريقا من الطرق غير المباشرة يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف .

والكاتب « الالتزامى » يدرك أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره .

إن ذلك الاتجاه - كما يبدو من هذا الكلام ومن أمثاله التى كثرت في هذا الزمان - يجعل المنفعة أساسا للفن الأدبى ، وغاية من غاياته المهمة . وإن كانت تلك المنفعة لا تتصل بصاحبها أو الداعى إليها إلا بالمقدار الذى تشاركه فيه الجماعة .

ومعنى ذلك تلاشى ذاتية الأديب ، أو فناؤها في الجماعة التى يحيا فيها فلا يصيبه مما يدعو إليه إلا ما يصيب غيره من الملايين التى يجرد أدبه وفنه لخدمتها ، وشرح قضاياها وأهدافها ، والعمل على انتشارها مما تكابد في حياتها الكادحة من متاعب وآلام .

(١) مصدر سابق ١٤ - ١٨ .

وعلى ذلك الأساس تتنوع الغايات بتنوع الجهات المنفعة ومظاهرها المتباينة ، ويمكن أن يقال إنها تختلف باختلاف المثل التي تتطلع إليها الأمم والمجتمعات الإنسانية ، أو التي تتطلع إليها طبقة من طبقات تلك المجتمعات ، إذا كان النظام الطبقي يسود أمة منها . وبذلك لا تنحصر الطبقة في طبقة المال أو العمل ، أو الانتفاع بمورد العيش ، ولكنها تتسع لتشمل طبقة العقائد إذا اختلفت ، أو إذا اختلف الناس في تقديسها ، وفي درجة الاستمساك بقيمها ، وطبقة الأخلاق وقواعد السلوك ، وسائر القيم الإنسانية إذا تباينت النظرات إليها ، وتباينت العقول في تقديرها .

ومما هو واضح أن صناعة النقد - أيما كان مجال ذلك النقد وموضوعه واتجاهه - تقوم على أساس فكري ، بمعنى أنها تعتمد على فكرة الناقد ومدى تصوره لحقائق الأشياء ، أي أنه يبحث في العمل المنقود ، ليقيسه بالتماذج كما يتصورها .

والعمل المثالي في نظر الناقد هو ذلك المثل أو النموذج ، وتقدر الأشياء بمقدار قربها أو بعدها عن ذلك النموذج ، فإن الناقد يحاول تطبيق تلك الفكرة على الأعمال التي ينقدها باعتبارها أساساً للواقعية التي يراها أو المثالية التي يريدها .

والحقيقة أن الناقد - كما يقول بندتو كروتشه^(١) - ليس فناناً يضاف إلى فنان ، بل هو فيلسوف يضاف إلى فنان ، ولا يتحقق عمله إلا إذا تلقى الصورة ثم حفظها وتجاوزها . وكل هذا من اختصاص الفكر الذي يسيطر على الخيال ، ويسكب عليه نوراً جديداً ، فيجعل من الحدس إدراكاً ويزود الواقع بصفات ، ويميز بذلك بين الواقع وغير الواقع .

والواقع وغير الواقع هما اللذان يسميان في ميدان الفن بالجمال والقبح ، وفي ميدان المنطق بالصواب والخطأ ، وفي ميدان الاقتصاد بالربح والخسارة ، وفي ميدان الأخلاق بالخير والشر .

وعلى هذا الأساس يمكن تلخيص النقد في هذه القضية الموجزة الكافية ، وهي أن نقول « هناك أثر فني » ! مع القضية السلبية المقابلة « وليس هناك أثر فني » ! .

(١) انجمل في فلسفة الفن ١١٦ .

ولقد ثار الجدل واحتدم الخلاف بين النقاد حول غاية الأدب ووظيفته ، وتميز من هذا الخلاف مذهبان :

١ - ذهب بعضهم إلى أن الأدب ، ذلك الفن الإنساني الرفيع ، لا يمكن أن تقتصر رسالته على المتعة والسلوى أو اللهو وتزجية الفراغ ، بل لابد أن تكون له غاية في نشدان الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان ، ورسالة في الخير ، أو تحقيق السعادة ، وهي غاية الحياة الإنسانية لا يحققها الأديب أولاً يحاول تحقيقها لذات الأديب فحسب ، ولكن أيضاً للجماعة التي ينتسب إليها ، للإنسانية كلها إذا استطاع إلى ذلك سبيلاً . وبذلك يستطيع الفن الأدبي أن يشارك في بناء المجتمعات ، وصياغة حياتها صياغة جديدة .

وذلك ما عبر عنه الأديب الكبير « ليوتولستوى » في روايته الشهيرة « آنا كارنينا » Anna Carnine حيث يقول : كان الحكم الذي أصدره رفاقي من رجال الأدب على الحياة مؤداه أن الحياة عامة تعبر عن حالة من التقدم ، وأنا معشر رجال الأدب نقوم بالدور الرئيسي في هذا التطور ، وأن وظيفتنا نحن معشر الفنانين والشعراء هي أن نثقف العالم ، ولكن يحال بيني وبين إبراز السؤال الطبيعي : « ما عساي أكون ؟ وما الذي يتعين علي أن أعلمه للناس ؟ » وقد أوضح لي بعضهم أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنانين والشعراء يعلمون الناس دون أن يدركوا الكيفية التي يعلمون الناس بها ! .

ويتبع تولستوى ذلك بقوله عن نفسه « أنا الفنان الشاعر أكتب وأعلم دون أن أعرف أنا نفسي ماذا أعلم ! لقد كنت أتقاضى أجراً على عملي ، وكان لدى كل شيء : الأجر الممتاز ، والمسكن الفخم ، والنساء ، والرفاق ، لقد حصلت على المجد ، وكان ما أعلمه غاية في الجودة ، وكان هذا الإيمان بأهمية الشعر عقيدة وكنة واحداً من كهنة تلك العقيدة . وكانت مهمتي موفقة ومريجة ، وعشت طوال هذا الوقت في ذلك الإيمان ، ولم يخالجنى قط أي شك في صدقه (١) .

٢ - وذهب آخرون إلى أن الأدب « فن جميل » يستثير الشعور بالجمال ، وأن الجمال وسيلته التي يحقق بها فنيته ، وأن هذا الجمال هو في الوقت نفسه غايته التي يسعى إلى تحقيقها . والمقصود بالجمال عند المتلقى هو الشعور به ، والتأثر بأسباب الفنية ومظاهرها فيه ، وينشأ ذلك الإحساس بالجمال ، عما يتوافر للعمل الأدبي من

(١) مقالات النقد لماثيو أرنولد ١٩٤ .

خصائص الإبداع الفني ووسائله ، من سمو في التعبير ، أو روعة في البيان ، أو تخليق في أودية الخيال ، وشرح للعواطف والانفعالات ، تهز المشاعر بصوره ومعانيه ، وتطرب الآذان بصياغته وجودة تأليفه .

فإذا استطاع الأديب أن يجيد تصوير تجربته الشعورية ، وأن يعبر عنها تعبيراً جميلاً مؤثراً ، واستطاع أن يبعث المتلقى على الإعجاب بفنه ، ومشاركته في عاطفته ، أو في نوع الانفعال الذي وجدته ، فقد حقق أهم مايراد من العمل الأدبي تحقيقه ؛ لأن ذلك غرض في ذاته . وأما ماعدا ذلك من معالجة الحقائق الكونية ، أو النظريات العقلية ، أو المبادئ الإصلاحية فليس شيء من ذلك غاية من غاياته .

وقد يكون هناك فريق ثالث يذهب إلى أن ما يبدو في الالتزام بغايات الحق والخير والفضيلة لايتعارض مع الجمال الذي تحققه الفنية ، فاجتماع الغائبين ليس جمعاً بين متناقضين ، وإذا أخلص الأديب لفنه ، واستغرق فيه ، جره ذلك الإخلاص إلى تقديس الجمال في كل شيء ، وفي كل صورة ، ولاشئ أجمل من الحقيقة لطلاب الحقيقة ، ولاشئ أجمل من السعادة لطلاب الحياة .

حرية الأديب

ومن الواضح أن الرأيين أو المذهبين اللذين أشرنا إليهما يتصلان بالحرية التي تمنح للأديب ، فإن في تحديد الغاية أمام الأديب إلزاماً له وتقييداً لحرية في التعبير عما يشاء من الأغراض الذاتية التي يحس بالحاجة إلى التعبير عنها .

والمقصود بالالتزام (١) في النقد هو تقييد الناقد في حكمه على الكاتب بما يتصف به إنشاؤه من المشاركة بالفكر والعاطفة في القضايا الأخلاقية والاجتماعية والوطنية والسياسية ، هل يشعر الأديب بما يشعر به أهله من آلام ، ويتصور مايتصورونه ، من أهداف ، أم يستغرق في تأمل الجمال ويهيم في عالم الوهم ، وينسى وطنه وأمته ؟ .

(١) اتجاهات النقد الحديث في سورية للدكتور جميل صليبا ٢٢٨ .

فإذا رأى الناقد أن الشاعر لاه ببعض الصور الفنية التي لا تمت إلى مشكلات مجتمعه بسبب ، كوصف عاصفة هوجاء ، أو شلال هادر ، أو نهر متجمد ، أو زهرة ذابلة ، أو تصوير غريزة جامحة ، أو تجربة ذاتية لاعلاقة لها بمصير الإنسان ، حكم عليه بالتقصير برغم إجادته في الوصف والتصوير . وإذا رآه شديد الاهتمام بالصور الفنية المتصلة بالحياة الوطنية والاجتماعية والقومية والإنسانية ، حكم عليه بالإجادة .

وسبب ذلك أن الشعر ليس تخيلاً وهمياً ، وإنما هو تخيل وإدراك . وإن كان التخيل الجميل يرفعه إلى عالم الوهم فإن الإدراك يربطه بعالم الواقع والحس . ومن الإسراف في الفن أن تفصل المعالجة الفنية عن الموضوع ؛ لأن الشاعر إذا حلق في الأجواء البعيدة عن الواقع ، ونسى قضايا عصره وأحوال أمته كان شاعراً غيبياً ، بل شاعراً أنانياً لا يفكر إلا في نفسه . أما الشاعر الذي يهزه الاعتداء على مدينته ، فيتألم من أنين الجرحى في الشوارع الصامتة ، ويتغنى بحماسة المدافعين عنها ، ويمجد شجاعتهم وبطولتهم ، ويعمل على إثارة النخوة والعزة في نفوسهم ، أو يدافع عن الحق والتقدم والسلام العام فهو شاعر وطني أو إنساني ، أو قل إن شئت إنه شاعر « غيري » أو « ملتزم » يفكر في إسعاد بني الإنسان أكثر مما يفكر في إسعاد نفسه .

أما حرص الأديب على وصف ما يحسه ، وما يؤثر في مشاعره هو ، بصرف النظر عن التزامه بأية غاية من الغايات الكونية أو الاجتماعية فإن معنى ذلك تمتعه بالحرية الكاملة التي لا تعرف القيود ، ولا تتوقف أمام السدود .

وإذا كانت كلمة « الحرية » من أشهى الكلمات المحيية إلى النفوس تطرب لرنينها الآذان ، وتستمتع الأرواح ، وتطمئن لذكرها القلوب ، فذلك لعظم دلالاتها ، وسمو معناها ، وتأثيرها البعيد في حياة الأفراد والجماعات . وفي ظلال الحرية يستطيع الإنسان أن يحس بذاته ، ويطمئن إلى وجوده ، ويشعر بكرامته ، بل بحياته ، لأنه لا حياة حقيقية بغير الكرامة ، ولا كرامة للنفس الإنسانية إلا بالحرية .

وتعني كلمة « الحرية » الطلاقة من كل قيد ، والقدرة على التصرف وإنفاذ الإرادة المختارة . وأحب الأعمال إلى الإنسان ما يجريه طواعية بإرادته واختياره ، استجابة لذلك

النزوع الطبيعي إلى الحرية والاختيار ، حتى لقد يتكلف الإنسان ما يشق عليه ، بل يتجشم ما لا يطيق في سبيل ما يحب وما يختار .

ويقابل هذه الحرية القسر والإلزام ، وهما مستلزمات الاستبداد والقهر وسلب الحريات ، وفي ذلك مافيه من حمل النفوس على ما قد لا تحب ولا تؤثر .

حتى التصرفات النافعة كثيراً ما تمجها النفوس إذا أحست أنها مطبوعة بطابع القسر والارغام ، والأشياء التي تحظر عليها فإنها دائمة التطلع إليها ومحاولة التمرد على ما تحمل من معاني الأمر والنهي ، حتى قيل وما أصدق ما قيل « وحب شيء إلى الإنسان مامنعا » ! .

بل إن العلم والثقافة والتهذيب وغيرها من ضروريات الحياة لا رسوخ لها في الأذهان مع الكراهية ، أو مع الشعور بالإرغام على تلقيها وتحصيلها ولذلك حظر سقراط مزج ما يراد من تهذيب الأحرار بشيء من ملابسات القهر والاستعباد ، لأن إرغام الجسد على الأعمال الجسدية قد لا يحدث في الجسد شيئاً من التأثير . أما في أمر العقل فلا يتأصل علم في الذاكرة إذا أتاها عن طريق الإرغام ، ولذلك أوجب تعليم الأحداث عن طريق اللعب والتسلية ، دون إشعارهم بأدنى ظواهر الإكراه والقسر على التعلم ، حتى تتكشف عن طريق اللعب ميولهم الخاصة التي يمكن بحسن التآني أن يستغل حبهام لها ، وإقباهم عليها (١) .

وهكذا يكون شعور الإنسان بحريته من أعظم ما يشعره بوجوده ، وسعادته ، ويجب إليه العمل ، ويشجعه على التفكير الذي يبني به ذاته ، ويؤكد به شخصيته . وفي إهدار تلك الحرية انتقاص لإنسانيته ، وإلحاق له بالبهائم ، التي لا تدبر لنفسها أمراً ، ولا تفكر في مصير .

ولله در أي حنيفة ، فيما خالف فيه جمهرة الفقهاء الذين قالوا بوجود الحجر على السفهاء - وهم الذين يضيعون أموالهم التي يصونون بها أعراضهم ، ويقنون بها على عزتهم وعزة المسلمين .

أما أبو حنيفة رضي الله عنه فقد رأى عدم الحجر عليهم وأباح لهم حرية التصرف في أموالهم ، وبني ذلك على أروع ما يمكن أن يقوله فلاسفة الأخلاق وأنصار الحريات ،

(١) انظر « جمهورية أفلاطون » ١٩٢ .

وهو قوله إن في الحجر عليهم إهداراً لآدميتهم ، وإلحاقاً لهم بالبهائم ، وذلك ضرر جسيم يزيد في فداحته عن الضرر الذى يخشى بتضييع الأموال ، وفقدان الثروات ، لأن المال مال الله ، والمال غاد ورائح .

وإذا كانت حرية التصرف مطلوبة وضرورية للإنسان ، فإن حرية الرأى وحرية الكلمة وحرية التعبير عن الفكرة والإرادة مطلب من أعز المطالب التى يحرص عليها الجنس البشرى .

وإذا كان حرص الناس على الحرية كحرصهم على قوتهم الذى يقيمون به أودهم ، فإن الأدباء أشد حرصاً على الظفر بتلك الحرية التى لا يبدعون غيرها ، ولا يتحقق عنصر الصدق فيما ينتجون من أدب إذا فقدوها ، ولا تتعدد ألوان الأدب ، ولا تتباين منازع الأدباء ، ولا تتميز شخصياتهم الفنية بعضها من بعض ، ولا يخلدون إلا بالإبداع الذى يميز بعضهم من بعض .

أما إذا حددت لهم مذاهب القول ، ورسمت لهم شعاب الفكر ، وطولبوا بألا يتجاوزوها ، كان ذلك حجراً على حريتهم ، يضيق بهم أمامه المجال الفسيح الخصب . وسينتهى الأمر حتماً إلى أن يصب نتاج عبقرياتهم فى قوالب واحدة ، أو قوالب متشابهة ، يفقدون فيها القدرة على الإبداع والافتنان ، هذا إذا لم تكف مواهبهم عن القول ، ولم تنضب ينابيع شاعريتهم وتتوقف نهائياً عن التدفق والإشعاع .

وفى طبيعة الأدباء وأهل الفنون نفور شديد من القسر والإرغام ، ويعدونهما حجراً على المواهب يؤكدده قول أبى بكر الخوارزمى فى بعض رسائله ، ولم يستطع أسلوبه المصنع أن يخفى ما يحس به من الضيق فى قوله « آثرت الغربة على وطن معه أذى ، واخترت الظماً على شراب فيه قذى ، وفارقت دار الهوان والحمية تتبعنى ، وعزة النفس تشيعنى ، ولى من الصيانة رفيق وزميل ، ومعنى من العزم هاد ودليل ، وليست تبعد على العزم مسافة ، ولا تصعب على الإرادة شقة ولا مشقة . وما علمت أنى أعيش حتى أصادر على اللسان ، وأسلف الشكر قبل الإحسان . وقد كنت رأيت حاكماً يحجز على يتيم أو معتوه فى وفرة ، ولم أر أميراً يحجز على كاتب فى كتابته ، أو على شاعر فى شعره . وإنما الشعر - أيد الله السيد - فرس جامع ، إن منع عن سننه قطع أرسانه ، واستلب عنانه ، فشقى به سائسه وهلك معه فارسه . وإنما هو ماء سارب ، بل سيل راعب ، إذا

سد عليه طريقه خرق في الأرض خرقاً ، وجعل لنفسه طريقاً بل طرقاً ، وما أشبه من أكره الألسن على مدحته ، إلا بمن أكره القلوب على محبته (١) .

فانظر كيف عبر الخوارزمي عن سلب الحرية في التعبير عما يشاء بالمصادرة على اللسان ، التي ماظن أنه يعيش حتى يكابد مرارتها ، وقد عرف في أحداث التاريخ المصادرة على الأموال التي يفرضها بعض الحكام ، ولكنه لم يعرف المصادرة على القول الذي لا ينبع من داخل النفس تصرّيحاً عن عاطفة ملتهبة ، أو تنفيساً عن انفعال حاد بالسخط أو بالرضا ، وكيف أنكر كذلك الحجر على الكاتب والشاعر ، وهما لا يعيشان ولا يبدهان إلا في ظلال الحرية ، أما الإلزام أو الإرغام - أيا كانت دوافعه - فما أبعد عن فطرتهما ، وعن طبيعة الفن الذي ينتمى إليه كل منهما ، لأن الأديب مع الصدق المطلوب في العمل الفني لا يستطيع أن يجيد فيما يراد ، وإنما يبذل ويجيد في العبارة عما يريد ، ولا يستطيع مع هذا الصدق أيضاً أن يتحدث عن غيره ، ولا ييوح بمكنون نفسه .

ومن أبدع الآراء الماثورة عن النقاد العرب مانادي به قدامة بن جعفر ، وقدمه على كل ما أراد من الحديث في نقد الشعر ، وذلك في قوله « وما يجب تقدمته وتوطيده - قبل ما أريد أن أتكلم فيه - أن المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه (٢) » .

وما أكثر النماذج التي يشيد أصحابها بحرية الأديب في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ولعلنا نذكر شيئاً منها في المناسبات التالية . ولكننا نشير هنا إلى شيء من آراء المعاصرين في تلك الحرية ، وما أكثر الدعاة إلى تحرير الأدباء من كافة قيود الالتزام التي يوجههم إليها دعاء ذلك الالتزام ، فمن أنصار تلك الحرية ودعاة منحها كاملة للأديب الأستاذ شفيق جبري الذي يرى أن الآداب لا تستطيع أن تعيش بدونها المجتمعات البشرية ، ولا يغنيها عن تلك الآداب تقدم العلوم والصناعات فيها ؛ لأن في البشرية ذوقاً وحساً وشعوراً ، والآداب هي التي تلتف هذا الذوق وهذا الحس وهذا الشعور ، ولولا هذا التلطيف لم يكن هناك فرق بين الإنسان والحيوان .

(١) رسائل أبي بكر الخوارزمي ١٠ .

(٢) انظر (نقد الشعر) ٤ ..

ويرى الأستاذ شفيق جبرى أن الأدب لا يجد سبيله إلى هذا التلطيف إلا إذا كتبت له الحرية ، فتقلب في أعطافها ، وذاق حلاوتها .

ويصرح بأنه لا يكاد يفهم المقصود من الالتزام فى الأدب « فإذا كان المقصد من الالتزام أن يفرض المجتمع على الأديب أفكاره ومعتقداته ، حتى لا يجيد عن هذه الأفكار وهذه المعتقدات فى كتاباته ، وحتى يكون فى هذا المجتمع آلة يحركونها ويسكنونها كيف شاءوا ، فخير للأديب أن يختار له صناعة غير صناعة الأدب » .

ثم يؤكد ضرورة توافر تلك الحرية للأديب ، فإن حرية الأدب مقدسة ، بل هى فى مقدمة مقدسات الأمور ، فإذا أكره الأديب على التقيد بأراء خاصة ومعتقدات خاصة ضاعت شخصيته ، ولا سيما إذا كان لا يؤمن بهذه الآراء وهذه المعتقدات .

وقد يتقيد الأديب بمجتمعه إذا كان يؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع ، فحينئذ لا بأس بأن تفرض عليه بيئته ماتريد . ولكنه إذا كان لا يعبد ما يعبده هذا المجتمع ، فليفسح له فى الحرية حتى يقول ما يريد ، وحتى يشعر كيف يشاء^(١) .

وخلاصة هذا الاتجاه كما أرى أنه إذا كان هنالك التزام بمبدأ أو فكرة فإن تلك الفكرة ينبغى أن تنبع من ذات الأديب ومن أعماق نفسه ، ويستوى فى ذلك أن يكون ذلك المبدأ حقيقة اهتدى إليها الأديب ، أو يكون مبدأ اعتنقه وآمن بصوابه ، ثم جعل من نفسه مدافعا عنه أو داعية إليه ، إذ ليس من الضروري أن تكون التجربة التى ملكت على الأديب حسه وملأت مشاعره تجربة عاناها بنفسه ، بل إنها كثيراً ماتكون تجربة غيره ، ومعاناة سواه ، ولكنه انفعّل بها انفعاله بتجربته الذاتية فكأنها أصبحت تجربته الذاتية .

فإذا لم يتحقق الانفعال بالتجربة الذاتية أو التجربة الغيرية ، فليس من حق أى فرد أو أى مجتمع أن يلزم الأدباء بالتعبير عن أية فكرة أو تجربة أو عقيدة لغيرهم ، مهما يكن من أسباب الاستحسان أو أسباب الإيمان بتلك الفكرة أو العقيدة ، لأنه إذا عبر عما لا يحسّ كان مضطراً أو مكرهاً ، أو كان كاذباً يفقد أدبه عنصر الصدق . وإذا كان الأدب كذلك كان كلاماً مصنوعاً ، وبدا عليه أثر الزيف ، والتكلف . وكان أجدر بصاحبه أن يحطم قلمه ، وأن ينصرف عن صناعة الأدب إلى غيرها من الصناعات التى

(١) اتجاهات النقد الحديث فى سوريا ١٩٣٣ نقلا عن (أنا والنثر) لشفيق جبرى .

يستطيعها ، ولا يجبر عليه في مزاولتها شيء من مستلزماتها التي لا تكون إلا بها ، مؤثراً
السلامة ومبقياً على نفسه إذا كان يخشى عليها ، ومؤثماً على مشاعره وفنه الذي لا يعيش
إلا به وله .

وما أبدع قول شاعر العراق ، معروف الرصافي ، متهماً على « الحرية » التي يجود بها
الغاصبون ، وهي حرية خير منها الاستبداد والاستعباد في قصيدة رائعة منها :

يا قوم لا تتكلموا إن الكلام محرم
ناموا ولا تستيقظوا مافاز إلا النوم

أما السياسة فاتركوا أبدأ ، وإلا تندموا
إن السياسة سرها لو تعلمون مطلسم
وإذا أفضتم في المبا ح من الحديث فجمعوا
والعدل لا تتوسموا والظلم لا تتجهموا
من شاء منكم أن يعي ش اليوم وهو مكرم
فليس لاسمع ولا بصر لديه ولا فم
لا يستحق كرامة إلا الأصم الأبكم

وإذا ظلمتم فاضحكوا طرباً ولا تتظلموا
وإذا أهنتم فاشكروا وإذا لطمتم فابسموا
إن قيل هذا شهدكم مر ، فقولوا : علقم
أو قيل : إن نهاركم ليل ، فقولوا : مظلم
أو قيل : إن ثمادكم سيل ، فقولوا : مفعم
أو قيل : إن بلادكم ياقوم سوف تقسم
فتحمدوا وتشكروا وترنحوا وترنموا !

وهذا هو شعور الأدباء الذين عشقوا الحرية وهاموا بها ، وفيه أبلغ نيل من المصانعين
وأهل النفاق من أصحاب البيان وحملة الأقلام ، الذين يعملون على مصانعة أهل الظلم
والاستبداد اتقاء لشرورهم ، أو استبقاء لما يصيبون من عطائهم . أما الاعتداد بالرأى

والإصرار عليه والثورة في وجه منتزعي الحريات بالتهديد والوعد والوعيد ، فيبدو في تلك الأبيات التي أذاعها الشاعر خليل مطران في أيام الاحتلال ، عندما قيدت حرية الفكر في مصر ، وسلط على الكتاب الأحرار « قانون المطبوعات » الذي حدد لهم ما يكتبون وما ينشرون وأنذرهم بالسجن والعذاب والنفي والتشريد إذا عبروا عما يشعرون وما يحسون ، متمردين على تلك القيود والحدود :

شردوا أختيارها بحر وبراً
واقتلوا أحرارها حراً فحراً
إنما الصالح يبقى صالحاً
آخر الدهر ويبقى الشر شراً

كسروا الأقلام ، هل تكسيرها
يمنع الأيدي أن تنقش صخرأ ؟
قطعوا الأيدي ، هل تقطيعها
يمنع الأعين أن تنظر شرراً ؟
اطفئوا الأعين ، هل إطفائها
يمنع الأنفاس أن تصعد زفرأ ؟
أخمدوا الأنفس ، هذا جهدكم
وبه منجاتنا منكم . فشكراً

ألسنا نجد في هذه الأبيات التي يملؤها الإباء ، وتبرز فيها روح التحدى ، ما وجدناه في كلمات الخوارزمي التي سلفت ، ومنها قوله إن الشعر « فرس جامح إن منع عن سننه قطع أرسانه ، واستلب عنانه ، فشقى به سائسه ، وهلك معه فارسه . وقوله : إنما هو ماء سارب ، وسيل راعب ، إذا سد عليه طريقه خرق في الأرض خرقاً ، وجعل لنفسه طريقاً بل طرقاتاً !؟ .

ولم يستكن مطران أمام ماتوعده به الحاكمون بالنفي والتشريد على جرأته في نشر تلك الأبيات وإذاعتها ، إذ لم يلبث حين جاءه وعيد الحاكمين حتى أنشد هذه الأبيات يتحدى بها أعداء الحرية ، معلناً عدم مبالاته بما توعدوه به من نفي وعذاب :

أنا لأخاف ولا أرجى فرسى مؤهبة وسرجى
فإذا نبا بي متن بر فالمطية بطن لج
لاقول غير الحق لى قول ، وهذا النهج نهجى
الوعد والإيعاد ما كانا لدى طريق فلج

تلك هى الحرية كما يراها الأدباء والشعراء وكما يراها النقاد ، لا يخضعون فيها لمرأى أو توجيه ، لأن فنهم أو عملهم لا يزدهر إلا فى نورها ، ولا يحيا إلا فى ظلها . أما إذا كانت لهم رسالة فى خدمة أوطانهم ، أو فى النهوض بمجتمعاتهم فإن مشاعرهم هى التى تهدي أقلامهم إليها ، وعبقريتهم هى التى توجه فنيهم نحو الحق ، ونحو الخير ، ونحو الجمال . وهم إن فعلوا ذلك وكثيراً ما يفعله الراشدون منهم فإنما يفعلونه استجابة لمشاعرهم ، وتعبيراً عن إحساسهم بالجمال الذى يجدونه فى الحق والخير والمنفعة والفضيلة التى يحسون بسموها ، وبدلالاتها على نبل أصحابها ، وبأثرها فى سعادة الأفراد والجماعات ، ولم يكن الأدباء بعامة بمنأى عن هذه المعانى الكبيرة الكريمة فى أحسن جنس وفى أى زمان .

وقد راج فى هذا القرن قولان ، أو مذهبان فى الأدب والنقد ، أو فى الفنون الإنسانية بصفة عامة ، وأحد هذين القولين أو المذهبين هو « الفن للفن » والقول الآخر هو « الفن للحياة » وقد ساد فهم هذين القولين على أنهما متقابلان ، أى أن القائلين بنظرية « الفن للفن » يعزلونه عزلاً نهائياً عن الحياة ، أو لعلمهم يريدون بهذه العبارة أن ليس للفن وظيفة يؤديها فى الحياة ، وأن الذين ينادون بأن « الفن للحياة » لا يقدرّون هذا الفن إلا بمقدار ما يحقق للحياة أو للأحياء .

والعبارة المشهورة « الفن لأجل الفن » قد يراد بها أن الفن شئ يستحيل تقديره إذا حكمنا عليه بأمر خارجة عن طبيعة الفن .. وليس هذا الفن مطالباً بأن يكون ذا فائدة مادية أو خلقية ، وإنما الذى يكون أمام الناقد هو التعبير ، وحسبه منه أنه تعبير ، ويعجبه منه التعبير لنفسه ولذاته . أى أن الفن هنا لا يخرج بنا إلى دائرة غير دائرة الفن نفسه ، ولا يطلب منا أن نحكم فى أمر خارج عن الفن . فهو فن - كما يقول لاسل أبركرمبى (١) - لا يرمى إلى غرض سوى أن يكون فناً ، ولا يستحثنا لأن نحكم على

(١) قواعد النقد الأدبى ٢٢ .

شئ سوى حكمنا عليه ، وعلى مكانته الفنية ، فالفن هاهنا ، وبهذا المعنى ، فن خالص
صرف .

أما القول بأن وظيفة الأدب هي أن يعلمنا أمراً ، أو يقنعنا بصحة شئ ، أو يحسن
من أخلاقنا ، فهذا كله يخرج بنا عن فن الأدب . ومن الممكن أن يؤدي الأدب كل هذه
الأشياء ، ولكنه لم يكن أدباً مجرد أدائه لها . كذلك ليس من وظيفة الأدب أن يكون
جميلاً ، بل الأصح أن نقول إن من الأشياء التي تجعلنا نحكم بأن الأدب جميل أن يؤدي
وظيفته تمام الأداء . أما تلك الوظيفة التي يؤديها الأدب بتعبيره عن التجربة ، فهي أن
يجعل التجربة ذات مغزى بنفسها ، من غير حاجة إلى أن نحكم عليها بأنها صادقة أو
صحيحة ، أو نافعة أو مهذبة . وكل تأليف أدبي - مهما تكن التجربة التي اشتمل عليها
محدودة - يعطينا مثالا من تلك التجارب التي نحن في أشد الحاجة إليها ، وذلك بفضل
الصورة التي يتخذها ، فالصورة في الأدب هي التي تجعل للتجربة مغزى (١) .

فالفنية في هذا الكلام هي الهدف الأسمى الذي يرمى إليه الفنان ، ويسعى إلى تحقيقه
الأديب ، أما سائر الغايات الأخرى فكثيراً ما تتحقق تلقائياً دون أن تكون المقصد
الأسمى أو المقصد الأول من الفنون والآداب .

وفي الوقت نفسه لا يمنع هذا الرأي من إطلاق الحرية للفنان والأديب بل إنه يطلق
لكل واحد منهما العنان ، ليعبر عما يشاء من التجارب والعواطف والانفعالات ، وليفتن
في التصوير حسبما تتيح له مهارته ومواهبه وملكاتة ، ومن وجهة ذلك النظر يحاسبه
النقاد فقط على ما يجتمع في عمله الفني من أسباب أو مظاهر الفنية ومقوماتها التعبيرية .

وقد تناول هذا الموضوع ، موضوع القيم في الآداب والفنون ، واتصالها بحياة الناس
والمجتمعات - كثير من النقاد وكثير من علماء الجمال ، وفلاسفة الاجتماع والفن
والأخلاق ، واختلفوا اختلافاً واضحاً في غاية الأدب وفي حرية الأديب ، وكان منهم
من حاول التوفيق بين الرأيين ، ونفى التعارض بين المذهبين .

وفي نقادنا المعاصرين من شارك في تلك الخصومة ، وأدلى بصريح الرأي في طبيعة
الفن الأدبي ، ووظيفته في الحياة . ومن هؤلاء النقاد الدكتور طه حسين الذي يقول :

(١) المصدر السابق ٦٠ .

إن أصحاب الأدب في سبيل الحياة إذا سألتهم عن هذه الحياة التي يريدونها ، لم تجد عندهم جواباً مقنعاً .. لقد قرأوا هذه الكلمة في الكتب والصحف والمجلات ، فأخذوها على علاتها ، واستعملوها من غير تحقيق فيها ، ولاتتبت منها ، فقد يفهم بعضهم من هذه الكلمة أن الأدب يجب أن يسخر في سبيل الطعام والشراب ، وما يشبه الطعام والشراب من الحاجات المادية القريبة . وقد يفهم منها أن الأدب يجب أن يسخر لمذهب بعينه من مذاهب الإنسانية في السياسة والفلسفة والاجتماع ، وهو أن الأدب يجب أن يكون مسخراً لإقناع العامة وأشباههم بأن الحياة مادة ليس غير ، وبأن الروح وما يتصل بها من العقل والقلب أساطير هام بها القدماء ، وهي لاتغنى عن الناس شيئاً ..

ويتحدى الدكتور طه حسين أنصار فكرة الأدب في سبيل الحياة ، وأمثالهم أن يدلوه على أدب قديم أو أدب حديث لم يتجه إلى إرضاء الحاجة الإنسانية . وقد يذكر أصحاب هذه الفكرة غيرهم من الذين يدعون لفكرة « الفن للفن » وينصحهم الدكتور طه حسين بأن يحتاطوا في حديثهم عنهم ، لأن الذين يريدون « الفن للفن » لا يرتفعون بأنفسهم عن الجماعات الإنسانية ولا يجعلون أنفسهم ملائكة ، ولا يعيشون في السحاب ، ولا يلتزمون هذه الخرافة التي تسمى « البرج العاجي » . ولكنهم يرون للجماعة الإنسانية نفسها ، كما يرون لأنفسهم الارتفاع بين حين وحين عما يتصل بالمنافع العاجلة القريبة إلى ما هو أبقى منها وأرقى .

أما توفيق الحكيم فإنه يجعل الامتاع أهم غايات الأدب والفن ، ولا يسلم أبداً بأن رقى الإنسان هو في تقدم أسباب معيشته المادية . ولكن الرقى بالمعنى الإنساني المثالي شيء غير ذلك ، ويقول إن الإنسان الأعلى ليس هو ذلك الذي يضع كل شيء في فمه ، ولكنه ذلك الذي يشعر بحاجته إلى متع معنوية ، وأغذية روحية ، وأطعمة ذهنية ، لاعلاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجسمانية . ويقول : إن مطامع الناس شاءت أن تمتد أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامى ، لتسخره في شؤون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتجهان إلى غايات نفعية ، فاستخدم الشعر أحياناً لممدح الملوك والأمراء ، من أجل المال والثراء ، أو لنشر الدعوة في الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء ، ولكن كلمة الفن هي العليا دائماً .

وقال توفيق الحكيم معلقاً على كلمة لأحمد أمين عاب فيها الأدب العربى المعاصر بتغلب النزعة الفردية عليه دون النزعة الاجتماعية - إن ذلك لايسلم به الأستاذ أحمد

أمين ، لأنه يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الأرقى ، متأثراً ولاريب بتلك النظريات الحديثة في السياسة والاقتصاد ، والتي ترمى كلها إلى تملق الجماهير ، ومداهنة الدهماء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ، ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب . أما إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإنى أرحب به ، وأسلم على الفور بأنه الأرقى ، ولكن هذا لا يهياً إلا للأفذاذ الذين لا يظهرون في كل زمان (١) .

وفكرة الامتاع بالفن الأدبي التي يعتنقها توفيق الحكيم كما تبدو في هذا الحوار تدين جماعة من الأدباء والنقاد ، ومنهم « سدنى » الذي قال في كتابه « دفاع عن الشعر » سنة ١٨٥١ إن الشاعر يقدم القصة البالية في ثوب جديد يصرف الأطفال عن اللعب ، والشيوخ عن المدفأة . وهو يرمى بذلك إلى أنه يصرف العقل عن السوء الى الخير في غير تكلف ، كما تقدم المشهيات إلى طعام الطفل لكي يستسيغه وقد وصف « جاريت » هذا الرأي بأنه بالغ الضعف ، إذ أنه يغض من قيمة جمال الشعر وجاذبيته ويصورها حيلة وخداعاً .

ولعل دريدن " Dryden " كان أول كاتب انجليزي عاب هذا المذهب كله في كتابه « دفاع عن مقال في الشعر التمثيلي » ورأى أن المتعة هي الغرض الرئيسي لفن الشعر ، إن لم تكن هي الغرض الوحيد ، أما التعليم فلا يمكن إلا أن يكون الغرض الثاني .

ومن الواضح أن فكرة الفن الخالص ، أو فكرة الفن الصرف ، التي تتروم الفن الأدبي على أساس مافيه من خصائص الفن ، وهي قوة التعبير ، ووضوحه ، وجماله ، هذه الفكرة لاتروق للالتزاميين الذين يرون في « قوة التعبير » خطأ جسيماً للجمالين أو للأسلوبيين الخالص ، وهذا الخطأ يكمن في اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً رقيقاً دون أن ينالها بتغيير ، ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو أن يكون مشاهداً للأشياء ، يختصر في كلماته تأملات غير ذات منال ، لأن الكلام عمل ، وكل شيء سميته لم يعد على وجه الدقة هو نفسه بل إنه فقد بتلك التسمية طبيعته التي كان عليها . وما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية ، اكتسبت الآن

(١) انظر كتابنا (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي) ص ١٦٥ من الطبعة الثانية م ٥ القاهرة .

وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . واتسع بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه ، وغالباً ما يسير الأمران - تحديد الموضوع والكتابة فيه - معاً جنباً إلى جنب - ولكن لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب ، وإذا كان بعض الأسلوبيين من أمثال « جيرودود » يرون أن المسألة قبل كل شيء مسألة أسلوب ، ثم تأتي بعد ذلك الفكرة ، فإن هذا القول في نظر « سارتر » خطأ إذا لم تأت الفكرة . وإذا عددنا الموضوعات مسائل مفتوحة الأبواب دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم أدركنا بذلك أن الفن لا يخسر شيئاً بالتزامه ، بل إنه يكسب كثيراً (١) ! .

أما نظرية « الفن للفن » فإن سارتر يرى أن أحداً لا يستطيع قبولها وأنها من النظريات التي يضيق الناس بها ذرعاً ، ثم يقول : أنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ! وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرّع بها بعض النكرات في القرن الأخير ، إذ أنهم فضلوا أن يتهموا بالتقليد وضيق الأفق على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد ، على أنهم قد اعترفوا بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء ، فما هو ذلك الشيء ؟ .

إنهم يقولون إن الكاتب ينبغي ألا يشغل نفسه بحال بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن يؤلف ألفاظاً لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الجمل أو جمال الصور التي تساق فيها ، ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه ! فما هذه الرسالة إذن (٢) .

وهكذا نرى الالتزاميين سواء أكانوا واقعيين اشتراكيين أم كانوا وجوديين لا يعترفون بفكرة « الفن للفن » ولا يرضون الامتاع غاية من غايات الفن الأدبي .

(١) سارتر (ماالأدب) ٣٢ .

(٢) المصدر نفسه ٢٤ .

الالتزام الحقيقي

ومن أهم مقاييس الالتزام التي عرفتها الإنسانية ، وعرفها النقد الأدبي ، مقياس الالتزام بالحقائق . وهو يعد من أقدم تلك المقاييس التي استخدمها الإنسان في تقدير الأشياء والحكم عليها ، وذلك أن الإنسان خلق وقد ركبت فيه القدرة على التمييز بين الأشياء ، ومعرفة الخطأ والصواب ، وتمييز الحق من الباطل ، إذ كان الوصول إلى معرفة الحقيقة في حد ذاته هدفا عظيما للإنسان . وقد يهتدى الإنسان إلى تلك الحقيقة بفطرته ، وقد يصل إليها بتجاربه ، أو بتفكيره الدائب في معرفتها والفحص عنها ، إذ كان ذلك التفكير هو الفاصل بين الإنسان ، وبين أنواع جنسه من صنوف الحيوان . وقد يقال في تحديد الإنسان وتعريفه « حيوان مفكر » كما اشتهر القول بتعريفه بأنه « حيوان ناطق » .

وقياس الأدب بمقياس الحقيقة هو قياسه بمقياس المعرفة المبنية على الثبوت واليقين ، وذلك على اعتبار وجود الثقافة وتوافرها لدى الأديب ليكون على وعى وبصيرة بضروب من المعرفة ، تلزمه جانب التعقل والتفكير ، ليشيع ذلك في ثنايا ما يصدر عنه أو ما يؤلفه من الأعمال الأدبية . وبذلك يستطيع كل عمل من أعماله أن يحقق غايته من التأثير أو الإقناع ، لأن إحساس المتلقى بخطأ الأديب ، أو اهتدائه إلى مواقع الخطأ في كلامه سيحول من غير شك بينه وبين ما يريد من التمتع أو التأثر أو الاقتناع بما قاله ، وسيؤدي هذا حتما إلى فقد الثقة المنشودة بين المتلقى والأديب باعتبار الأخير إنسانا موهوبا ممتازا عن غيره من الناس ، وسيؤدي هذا أيضا إلى الطعن في قدرات الأديب ، أو إلى وصفه بالجهالة ، وهي عيب ينقص من الإنسان بعامه ، فما بالك بالأديب الذي تتطلع إلى سماعه الآذان ، وتطرب لإنشاده القلوب ؟

وليس معنى ذلك أن يكون الأديب مطالبا بالعلم بدقائق الأشياء ، عارفا بأسرار الحقائق ، لأن ذلك ليس مجاله الطبيعي ، وإنما هو مطالب بما لا يخفى إدراكه على أوساط

الناس في الأقل ، أو هو مطالب بمعرفة البدهيات التي يوصف بالجهالة من لا يعرفها ، وليس عليه أن يجهل مالا يضر به الجهل ، ومالا يصبح الجهل به مذمة وعاراً لأوساط الناس ، فإذا ترقى في سبيل المعرفة درجة بعد درجة كان ذلك أتم لأداته ، وأحكم لفنه ، وأدعى إلى تقدير الناس له ، وإكبارهم لفنه الذي يجعل له بينهم مكاناً ممتازاً .

وقد تجهل الجماعة التي ينتسب إليها الأديب بعض الأمور ، وقد لاتصل الأسباب بمسبباتها الحقيقية نتيجة لبدائتها العقلية ، أو تخلفها الفكري ، أو سيطرة الخرافات والأساطير على حياتها العقلية فلا يعاب الأديب حينئذ في مشاركته جماعته في الجهل بما تجهل ، وهذا ماجوزه أرسطو للشعراء ، واتمسه عذراً لما قد يقعون فيه من الأخطاء إذا صوروا الأشياء كما يعرفها الناس .

وقديماً عرض أرسطو لأخطاء الشعراء . فذكر أنهم يحاكون الأشياء كما كانت وتكون ، أو يحاكونها كما يحكى ويعتقد كيف تكون ، أو يحاكونها كما ينبغي أن تكون . وليس هناك من شك في أن الإبداع الشعري إنما يتجلى في المحاكاة إذا حاكت ما ينبغي أن يكون ، أي إذا حاكت المثل الكاملة في كل شيء ، وهي المثل التي لا وجود لها في حياة الناس ، ولا في تفكيرهم .

كما قسم أرسطو الأخطاء التي يمكن أن تقع في الشعر قسمين :

(١) الأخطاء الجوهرية : وهي التي لها صلة مباشرة بالفن الشعري ، كما إذا حاول الشاعر أن يصف شيئاً ، أو يحاكي أمراً من الأمور ، فأخفق لضعف موهبته ، أو ضعف قدرته على التعبير ، فإن الخطأ حينئذ يكون راجعاً إلى الجوهر ، أو إلى صناعة الشعر نفسها . فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغ الغاية الحقيقية من الفن ، وبشرط أن يساعد على الوصول إلى ما يريد الشاعر تحقيقه من الأغراض ، بأن يستطيع الشاعر أن يجعل هذا الجزء من القصيدة أو ذلك يحدث تأثيراً بالغاً .. ومع ذلك إذا كان تحصيل الغاية ممكناً على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة ، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره . إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطاع الشاعر إلى ذلك سبيلاً ، فإن تجنب الخطأ من أي نوع كان أمراً واجباً مادام ذلك ممكناً .

(٢) الأخطاء العرضية : وهي الأخطاء التي لا ترجع إلى صناعة الشعر ، بأن يتصور الشاعر الشيء تصوراً فاسداً ، مثل أن يتصور أن الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينين إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطوة راجعاً إلى علم خاص كعلم الطب مثلاً أو أي علم آخر . فكل هذه الأخطاء عرضية لا ترجع إلى صناعة الشعر نفسها ، فإذا جعل الشاعر أن الظبية ليس لها قرنان كان جهله هذا أهون من تصويرها تصويراً رديئاً ، وإذا وجه إلى الشاعر بأنه لم يصور الأشياء مطابقة للواقع أو للحقيقة فربما يمكن الرد على هذا النقد بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون ، فإن « سوفوكليس » كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا ، في حين أن « يوربيدس » كان يصورهم كما هم في الواقع . وإذا لم يسلك الشاعر في تصويره للأشياء إحدى هاتين الطريقتين فإن الجواب على ناقديه أنه صورها كما يحكى ، ويعتقد كيف تكون ، ومن ذلك الأوصاف الشعرية والحكايات التي تروى عن الآلهة ، فلا يمكن أن يقال إنها كالواقع طبقاً أو أحسن منه ، ولكنها كما يقول « اكرانوفان » آراء اعتنقت اعتناقاً ، فهي أشياء غير معروفة الوضوح .

ويتضح من هذا الكلام أننا أمام دفاع عن الشعر والشعراء ، أو أمام محاولة لتسوية ما قد لا تقبله الأذهان مما يخالف ما عرفت من حقائق الأشياء وتصور مفهوماتها ، وهذا التسوية لا يعدو أن يكون مظهراً أو لعله يرد أن يغير حقائق الأشياء . ويكفى أنه لم يجد له اسماً أو وصفاً سوى « الخطأ » سواء أكان خطأ جوهرياً أم كان خطأ عرضياً ولكن الشرط الذي يستمسك به في كل حال هو الفنية ، أو تحقيق غاية الفن .

ومن هنا تبرز الفكرة المقابلة ، وهي الفكرة الفنية ، أو مبدأ التحرر من سائر القيود التي تحد من حرية الأديب سوى قيود الفنية التي يختص بها ، والتي تبدو في الإجابة في تصوير التجارب التي أراد محاكاتها أو التعبير عنها ، أي أن الأديب مطالب بإجابة عرض ما يعانیه أو ما يؤثر فيه من التجارب أي كانت التجربة ، أو أي كان ذلك المؤثر ، ومهما يكن مخالفاً لما يراه العقل ، أو يوجهه الحق ، أو مناقضاً لما قاله هو في وقت آخر .

وقد وجد الرأيان في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التي توصى بالخير ، وتنادى بالصدق ، وتدعو إلى الحق ، لأنها أكثر من أن تحصى ، وأوضح من أن يستدل عليها ، أو يستشهد بها . وهي على أي حال تستمد من فضائل النفوس العربية ، ومن روح الإسلام ، ومن طبيعة الجنس العربي الذي يغلب عليه طابع الجد في تناول الأمور ، وعدم السكوت على ما لا يرضى ، أو على ما يعتقد أن فيه خروجاً على المنطق والصواب . ومن ذلك تقرير معنى من المعاني في كلام والإتيان بالمعنى الذي يقابله في الكلام نفسه ، وفي الحال نفسه فذلك نقض للمعنى الأول ، وهو معيب عند قدامة بن جعفر ، يسميه « الاستحالة والتناقض » وهو عنده أن يورد الشاعر في بعض شعره معنى ، ثم يعود فيناقضه في ذلك الشعر نفسه ، لأن الجمع بين المعنى وما يقابله تناقض في الكلام ، واستحالة في نظر العقل ، وإن كان ذلك العيب ليس مخصوصاً بالمعاني الشعرية ، بل هو لاحق بجميع المعاني التي تعرض للكاتب أو الشاعر أو الخطيب ، أو في الجدل ، وفي لغة الخطاب .

وقد نقد قدامة على ذلك الأساس ، لما رأى فيه من الجمع بين المتضادين في كلام واحد ، قول الشاعر :

إذا انتكثَ الحبلُ ألفتيه صبور الجنان رزينا خفيفاً

إذ لا يجوز للشاعر أن يجمع بين وصفه بالخفة ووصفه بالرزانة إلا أن يراعى فيه اعتبارين ، بحيث يكون خفيفاً من جهة ، ورزينا من جهة أخرى ، أما جمعه بين الرزانة والخفة في وقت واحد ، وباعتبار واحد ، فإن ذلك تناقض غير جائز . وكذلك قول الشنفرى :

فدقتُ وجلتُ واسبكرتُ^(١) وأكملتُ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحسنِ جُنَّتِ

فإنه إنما أراد أنها « دقت » من جهة ، « وجلت » من أخرى . فأما لو كان أراد أنها « دقت » من حيث « جلت » لم يكن جائزاً .

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما وصفه قدامة بأنه لا عذر فيه للشاعر ، لأنه جمع فيه بين المتقابلات من جهة واحدة . ومنه ما التناقض فيه ظاهر ، يعلم في أول

(١) اسبكرت الجارية : اعتدلت واستقامت ، والمسبكر الشاب التام المعتدل ، ومن الشعر : المسترسل .

ما يلقى إلى السمع . ومنه ما يحتاج إلى تنبيه على موضع التناقض ، كقول أبي نواس في وصف الخمر .

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ حَبَابِهَا تَفَارِقُ شَيْبَ فِي سَوَادِ عِذَارِ
تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَى عَنْ أَدِيمِهَا تَفْرَى لَيْلٍ عَنْ بِيَاضِ نَهَارِ

فشبهه في البيت الأول حباب الكأس بالشيب ، وذلك جائز لأن الحباب يشبه الكأس في البياض وحده ، لا في شيء آخر غيره ، ولكنه جعل الحباب في البيت الثاني كالليل ، وهو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار .

وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر . فليس يجوز أن يوصف شيء واحد بأنه أسود وأبيض ، إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذين هو وسط بينهما . فيقال عند الأبيض إنه أسود وعند الأسود إنه أبيض . وليس فيما قاله أبو نواس حال توجب انصراف مقاله إلى هذه الجهة .

ولعل قوما ما يحتجون لأبي نواس ، فيرون أن قوله « تفرى ليل عن بياض نهار » لم يرد به أسود ولا أبيض ، لكن الذي أراده إنما هو ذات التفرى ، والنحسار الشيء عن الشيء أسود كان أو أبيض ، أو غير ذلك من الألوان . ويرى قدامة أن هذه الحجة تبطل من جهات :

إحداها : أن الشاعر قد صرح بأنه لم يرد غير اللون فقط بقوله « عن بياض نهار » .

والثانية : تشبيهه الحباب بالشيب ، لأن الحباب لا يشبه الشيب من جهة من الجهات غير بجهة البياض .

والثالثة : أن النهار والليل ليسا شيئاً آخر غير الضياء والظلمة ، حتى يظن أن من يصف بهما يقصد شيئاً آخر ، فإن القائل مثلاً في شيء إنه قد تبرأ من شيء كما تتبرأ الشعرة من العجين ، قد يجوز أن يصرف قوله هذا على وجهين : أحدهما أن يظن أنه أراد ذات تبرؤ شيء من شيء ، ويجوز أن يظن أنه إنما أراد تبرؤ الأسود من الأبيض ، لأن في الشعرة والعجين جسماً يجوز أن يتبرأ من جسم وسواداً أو بياضاً : فأما الليل والنهار فليسا غير سواد وبياض فقط ، فأما جسم فلا .

ومما جاء من المتناقض أيضاً قول عبدالرحمن بن عبيدالله القس :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر

فأوجب هذا الشاعر للقتل والهجر أنهما مثلان ، ثم سلبهما بقوله « القتل أعفى وأيسر » فكأنه قال : إن القتل مثل الهجر ، وليس مثله ! ويمكن الاعتذار عن الشاعر في هذا التناقض أنه أراد أن يقول : بل القتل أعفى وأيسر ! ولو قال « بل » لكان الشعر مستقيماً ، لأن مقام لفظة « بل » مقام ماينفى الماضى ويثبت المستأنف .

لكنه لما لم يقلها ، وأتى بجميع الإثبات ونفيه ، استحال شعره . وليس إذا علمنا أن شاعراً أراد بلفظة تقيم شعره ، فجعل مكانها لفظة تحيله وتفسده ، وجب أن يحسب له ما يتوهم أنه أراده ، ويترك ما قد صرح به .

ولو كانت الأمور كلها تجرى على هذا لم يكن هناك ما يحسب خطأ أبداً ! .

وهذا النقد المفصل الذى يقوم على تحليل المعانى ، والتدقيق فى فهمها ، كما يبدو فى كلام هذا الناقد العربى ، يوافق ما أشار إليه أرسطو من أن المتناقضات يجب بحثها وفقاً لمنهج الحجاج الجدلى . والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقاً بالشئ نفسه ، وفيما إذا كان الإيجاد متعلقاً بالموضوع نفسه ، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلاً فى المعنى ذاته ، بحيث ينبغى أن نستنتج أنه يناقض مايقوله هو نفسه ، أو ما يدع لحكم رجل عاقل أن يفترضه .

وللناقد الحق من ناحية أخرى فى انتقاد استعمال غير المعقول والخسيس ، إذا لم تكن هنالك ضرورة أبداً تلزم الشاعر باستعمال غير المعقول أو الخسيس (١) .

وحسن الثقة بعقلية الأديب وسلامة تفكيره ، والاطمئنان إلى حسن تقديره للأمر ، من أعظم الدواعى إلى الثقة به ، وتقدير أدبه ، وحمل الناس على تصديقه فيما يقول ، وعلى التأثر المنشود بعمله الأدبى .

وسبيل تلك الثقة التى تحمل على التصديق ألا يخرج الكاتب أو الخطيب أو الشاعر فى المعانى التى يعرضها على طبائع الأشياء . وألا يخالف ما هو معروف من بديهيات

(١) أرسطو (فن الشعر) الفصل الخامس والعشرون ٨٧ .

الأمر ، لأن ذلك يقدح في قوة إدراكه ، ويهون الثقة بمعرفته وثقافته ، ويفتح أمام النقاد باباً للطعن في عقليته ، ووصفه بالجهل ، وبخاصة إذا لم تتحقق بتلك المخالفة أو ذلك الخروج فائدة .

وإذا كانت سبيل العلم غير سبيل الفن ، وإذا كان ليس من المفترض أن يكون الأديب عالماً أو مقررًا لحقائق الأشياء كما هي ، فليس من المقبول أن يتخذ ذلك ذريعة لمخالفة العرف أو الخروج على بديهيات الأمور التي لا تخفى على عوام الناس ، بله الصفوة المستتيرة الممتازة من الأدباء .

ومن أيسر الأشياء تعرض الناقد لمثل تلك الأخطاء ، فقد عاب الأقدمون قول الراعي في صفة المسك :

يكسو المفارق واللباتِ ذا أرج من قصب معتلف الكافور دراج
وعدوه من طرائف الغلط ، لأنه جعل المسك من قصب الظبي ، والقصب المعى ،
وجعل الظبي معتلف الكافور ، فيتولد منه المسك لهذا ! .

ومثله قول زهير في صفة الضفادع :

يخرجنَ من شَرَباتِ ماؤها طحل^(١)
على الجذوع يخفنَ الغمرُ والغرقا

فقد ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق ، والضفادع لا تخرج من الماء لخوفها من الغمر والغرق ، وإنما هي تطلب الشطوط لتبيض هناك وتفرخ .

وقد يكون من ذلك الخروج على المعروف من طبائع النفوس فيما يرضى ويسخط ما عيب على طرفه بن العبد من قوله في معشوقته :

وإذا تَلْسِنُنِي ألسنُها إننى لستُ بموهونٍ فقَرُ^(٢)

فإن العاشق يلاطف من يحبه ولا يحاجه ، ويلالينه ولا يلاجه . وقد أحسن بعض الشعراء في قوله :

(١) الشربات جمع شربة ، وهي حوض صغير يتخذ حول أصل النخلة فيرويهها ، والطحل : الكدر .

(٢) لسنه أخذه بلسانه وكلمه ، والفقير الضعيف ، قيل لأنه يشتكى من كسر فقاره أو مرضها .

يُنَى الحُبُّ على الجُورِ فلو
أنصفَ العاشقُ فيه لَسُمِّحَ
ليسَ يستحسنُ في وصفِ الهوى
عاشقٌ يعرفُ تأليفَ الحُجَجِ

وعدوا من خطأ المعاني قول الأعشى :
وما رابها من ريبةٍ غيرَ أنها
رأثَ لِمَتَّى شابتُ وشابتُ لداتيا

وقالوا : أية ريبة عند المرأة أعظم من الشيب ؟ وكذلك قوله :
وأنكرتني وما كان الذي نكرت
من الحوادث إلا الشيبَ والصلعا

وأعجب من هذا قوله :
صدت هريرة عنا ما تكلمنا
جهلا بأم خليل حبل من تصل ؟
إِنَّ رأثَ رجلا أعشى أضرب به
ريبُ الزمانِ ودهرٌ خاتلٌ حبلُ ؟

قالوا : وأى شيء أبغض عند النساء من العشا والضر يتبينه في الرجل ؟ .
وأعجب ما في هذا الكلام أنه قال : حبل من تصل هذه المرأة بعدى ، وأنا بهذه
الصفة من العشا والضر والشيب ؟ فلا ترى كلاماً أحق من هذا ! ومن الجيد في هذا
الباب قول عبد الله بن المعتز :

لقد أبغضتُ نفسي في مَشِيبِي
فكيف تُحِبُّني الخوذة الكعابُ ؟

وكلام العارف بحقائق الأشياء وطبائع النفوس قول أبي هلال العسكري :

فلا تعجبا أن يَعْبَنَ المشيبُ فما عِبَنَ من ذاك إلا مَعِيبَا
إذا كانَ شِيبِي بغيضاً إليَّ فكيف يكونُ إليها حَبِيباً ؟

وقد عاش هذا المقياس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، وامتد قياس الأدب به حتى هذا الزمان ، وإن تكن مثل هذه الآراء الواضحة التي تقوم على أساس فكري قد وهنت ريجها عند المتأخرين ، لقلة النظرات العميقة في الفن الأدبي .

ولمّا قلت تلك النظرات العميقة للسرعة وفقد الأناة . وهما أشبه شيء بطبيعة هذا العصر ، وللخمول الذهني عند المعاصرين الذي أدى إلى تقاعسهم عن تتبع التراث الفكري الذي يتصل بالفن الأدبي ، ويفتح أبواباً للنظر فيه ، واكتفاء كثير من النقاد بالنظريات السطحية ، أو النظريات التي لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يقومونه من الأعمال ، وإنما تصيدها بعض النقاد من هنا ومن هناك ، من غير أن يعتمدوا على أساس من التأمل والفحص العميق عن خصائص العمل الذي ينقدونه .

ومن هنا أصبح أكثر الكتابات النقدية أشبه ما تكون بمقالات التقريظ والثناء ، أو مقالات الثلب والانتقاص منها إلى الدراسات المعينة المتأنية في الفكرة الأدبية ووسائل أدائها ، وهذان الجانبان هما لب الأعمال الأدبية الذي يبحث عنه الناقد ، ويقوم به عمل الأديب ، ويستدل به على ما يميز الفن الأدبي من خصائص أسلوبية .

ومن ذلك القليل من نقد المعاصرين فيما نحن بصددده من الحديث عن الإحالة وأخطاء المعاني ما كتبه العقاد في « الديوان » في نقد شوقي الذي كان من جملة ما عاب به شعره (الإحالة) وهي فساد المعنى ، وقد ذكر من ضروبها الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه . وضرب لهذه العيوب أمثلة من قصيدة شوقي التي رثى بها الزعيم مصطفى كامل ، ومنها هذا البيت الذي تناوله العقاد بالنقد والتهمك المرير لمخالفته ما هو معروف :

السُّكَّةُ الكُبْرَى حِيَالُ رَبَاهُمَا منكوسة الأعلام والقُضبان

وقد قال عنه العقاد إن قضبان السكك الحديدية لاتنكس ؛ لأنها لاتقام على أرجل ، وإنما تطرح على الأرض كما يعلم شوقي ، اللهم إلا إذا ظن إنها أعمدة « تلغراف » على أنها لو كانت مما يقف أو أن ينكس لما كان في المعنى طائل ، إذ ما غناه قول القائل في رثاء العظماء إن الجدران أو العمد مثلاً نكست رؤوسها لأجله . وذكر العقاد من إحالات شوقي قوله :

فهى الفضاء لراغبٍ متطلِّعٍ وهى المضيقُ لمؤثرِ السُّلوانِ

وعلق عليه بقوله إن الذى يقوله الناس إن فضاء الدنيا يضيق بالراغب المتطلع ، وأن سعة الرحب تأزم بالطامع المندفع ، لبعد آماذ همته ، وتطاول آناء طماعيته . وقد يقولون إن القانع السالى ينفسح له سم الخياط ، ويرحب جحر الضب ! فأما القول بأن المطامح تفسح الدنيا والسلوان يجرها ؛ فرأى لا يخطر إلا على فكر كفكر شوقى المقلوب . ومن هذه الإحالات التى وصفها العقاد بالفهاة ، لوصف الشىء بما لا يجوز فى عرف الناس وعرف الحق أن يوصف به ، قوله :

فاصبر على نعى الحياة وبؤسها

نعى الحياة وبؤسها سيان

والصبر على بؤس الحياة معروف ، أما الصبر على نعمها فما هو ؟ ولكن ويحنا ! فقد نسينا أن المصائب والخيرات سيان ، فلا غرابة فى أن يصبر الإنسان على النعمة وتبطره المحنة ! هكذا يقول شوقى وما أصدقه ! فإننا لانرى منحة هى أشبه بالمحنة من هذا الشعر الذى أنعم الله به عليه ولله فى خلقه شؤون (١) .

ومن أمثال ذلك فى القديم ما وجهه كثير إلى عمر بن أبى ربيعة من نقد فى قوله له : إنك لشاعر لولا أنك تشيب بالمرأة ، ثم تدعها وتشيب بنفسك ، أخبرنى يا هذا عن قولك :

ثم اسبطرت تشتد فى أثرى تسأل أهل الطواف عن عمر
أتراك لو وصفت بهذا أهلك ألم تكن قبحت وأسأت وقلت الهجر ؟ إنما توصف
الحرّة بالحياء والإباء والبخل والامتناع ! وفضل عليه الأحوص فى قوله :

أدورُ ولولا أن أرى أمّ جعفر بأبياتكم مادرتُ حيثُ أدور
وما كنتُ دوراً ولكنّ ذا الهوى وإن لم يزدَ لابد أن سيزورُ
لقد منعتُ معروفها أمّ جعفرِ وإنى إلى معروفها لفقيرُ
وكذلك عاب كثير على الأحوص قوله :

فإن تصلى أصلك تينى بهجر بعد وصلك لأ أبالى

(١) فصول من النقد عند العقاد . ٩٠ .

وقال له : أما والله لو كنت حراً لباليت ولو كسر أنفك ! وفضل عليه قول نصيب
بزینب ألم قبل أن يرحل الركب وقل إن تملينا فما ملك القلب
ووصف حازم (١) بقبح التمني وسوء المذهب ما ورد في قصيدة أبي صخر الهذلي
حيث يقول :

تمنيتُ من حبي عُليَّةَ أنا على رَمثٍ في البحر ليس لنا وفرُّ
على دائم لا يعبر الفلك موجَه ومن دوننا الأهوال واللجج الخضرُ
فنقضى همَّ النفس في غير رقبة ويُغرق من نخشى نيمته البحرُ

وقال إن ذلك من وضع مالا يليق موضع ما يليق . وهو على صواب في ذلك لأن
المحب إنما يتمنى لنفسه ولمن يحب خير الظروف وأحسن الأحوال ، إذ أنه ينشد لنفسه
السعادة مع من يحب ، ولا سعادة في العدم ولا بين الأهوال واللجج الخضر التي تمنهاها ،
بل هو الشقاء الذي لا يخص به نفسه ، بل يشرك معه فيه من شغفه حبا !

وفي مثل ذلك قال عمر بن أبي ربيعة لكثير عزة : أخبرني تخيرك لنفسك ، وتخيرك لمن
تحب حيث تقول :

ألا ليتنا ياعزّ من غير رية بغيران نرعى في الخلاء ونعزّب
كلانا به عرُّ فمن يرنا يقلُّ على حُسنها جرباء تُعدى وأجربُ
إذا ما ورَدنا منها صاحَ أهله علينا فما ننفك نُرمى ونضربُ
وَدِدْتُ ، وبيتِ الله ، أنك بكرة هجانُ ، وأنى مُصعَّبٌ ثم نُهَرَّبُ
نكون بعيرى ذى غنى فيضيعنا فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب

فقد تمنيت لها ولنفسك الرق والجرب والرمى والطرد والمسوخ ، فأى مكروه لم تمن لها
ولنفسك ؟ لقد أصابها منك قول القائل « معادة عاقل خير من مودة أحمق » !.. ويروى
أن عزة قالت له بعد أن سمعت أبياته « لقد أردت بنا الشقاء ! أما وجدت أمنية أوطأ من
هذه » ؟ فهؤلاء عشاق أخطأوا السبيل في وصف أحوال المحبين ، وحادوا عما هو
مألوف من تمنى السعادة لأنفسهم ، والسمو بمن يعشقون إلى الحال التي تلائم أمانى

(١) سر الفصاحة ٢٥٩ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٥٣ .

المحبين الصادقين . وكذلك جرت عادة الشعراء أن يصفوا محبيهم باكتمال أسباب الحسن الطبيعي ، والجمال المادى والمعنوى ، ولم يستحسن اجتلاب الجمال بأسباب مصنوعة ، ولذلك أخذت سكينه بنت الحسين على كثير عزة أنه جعل طيب حبيته إنما يفوح عن إيقادها المنديل الرطب فى دارها ، فى قوله :

فماروضةً بالحزن طيبةً الثرى يمجُ الندى جشجائها وعزارها
بأطيب من أردان عزة مؤهنا وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فقلت له : أى زنجية منتنة تتبخر بالمندل الرطب الإطاب ريحها ! ألا قلت كما قال سيدك أمروء القيس :

ألم تريانى كلما جئت طارقاً وَجَدْتُ بها طيباً وإن لم تطيبِ !؟
وقريب من ذلك قول عقيلة بنت عقيل بن أبى طالب لجميل بن معمر : أنت
القائل :

فلو تركت عقلى معى ما طلبتها

ولكن طلابيها لما فات من عقلي !

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ، لولا أبيات بلغتنى عنك ماأذنت لك ، وهى :

عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يزل

إلى اليوم يرمى حبُّها ويزيدُ

فلا أنا مردودٌ بما جئتُ طالباً

ولا حبُّها فيما يبىءُ يبىءُ

يموتُ الهوى منى إذا مالقيتها

ويحيا إذا فارقتها فيعودُ

ولكن أصح الآراء وأقربها إلى المقبول والمعقول هو الرأى القائل بأن الشاعر لا يطالب بالحقائق أيا كان نوعها فى شعره ، ولكنه إذا عرض لها عليه ألا يخطئ فيها خطأ ينكره الناس ، ويفطنون إلى مافيه من آثار التهافت أو الجهل . وهو الرأى الذى ذكره القاضى الجرجانى فى قوله إنه ينبغى ألا يؤاخذ الشاعر بتلك الدقائق الفلسفية ، مالم يأخذ نفسه بها، ويتكلف العمل لها ، فيؤخذ حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على نفسه ! .

وهو القول الذي قاله العقاد « ليس الشاعر مطالباً بالقضايا العلمية ولا بالدقة التاريخية . ولكن هل هو مطالب بنقض القضايا المقررة ، ومسخ الأخبار الثابتة ، ليس من الضروري أن يقول لنا الشاعر إن (٥ + ٥ = ١٠) . ولكن هل من الضروري أن يقول (٥ + ٥ = ٨ مثلاً أو ١٢) ؟ .. وإذا لم يذكر الشاعر في قصيدة أن نابليون ولد في سنة ١٧٦٩ بجزيرة كورسيكا فليس من يلومه على هذا الإهمال ! ولكن هل لو ذكر إنه ولد في القرن الخامس للميلاد ببلاد اليابان ، أترأه كان يسلم من اللوم لأنه ليس بالعالم المحصص للقضايا ، ولا بالمؤرخ المحقق للأخبار والأقدار ؟ .

يجب ألا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها ، فأما أن يتخبط في أقاويله يمينا وشمالا ، مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنها ، مدابراً أحكام الحس والعقل والصواب ، لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية ، أو تصوير الضمائر الخفية - فذلك ليس من الشعر ولا من العلم (١) ! .

وقد أشار العلوي (٢) إلى ذلك في قوله إن الفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوق إليه ، ويتجلى له . ويستوحش من الكلام الجائز ، والخطأ الباطل ، المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له .

وقد يكون من المناسب في هذا المقام الإشارة إلى رأى جديد ، أو رأى غريب ، من الآراء التي تغالى في الدعوة إلى الالتزام بالعلم وقواعده والمنطق وأصوله .

وينكر صاحب هذا الرأى وهو سلامة موسى أن تكون هناك بلاغة من البلاغات غير البلاغة التي تخاطب العقل بالمنطق والحساب والأرقام ، ويكاد هذا الرأى - إذا أمعنا النظر فيه - يدعو إلى إلغاء الأدب والفنون والقضاء على الخصائص الفنية والتعبيرية عن العواطف الإنسانية .

وقد صاغ سلامة موسى هذا الرأى في كتاب سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغي أن يكون أساس البلاغة وقال (١) إن مخاطبة العقل ينبغي

(١) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٤ .

(٢) عيار الشعر ١٤ .

(٣) البلاغة العصرية واللغة العربية ٥٦ .

أن تكون غاية المنشئ بدلا من مخاطبة العواطف . وقال أيضاً إن البلاغة ، كما هي الآن في لغتنا العربية ، تخاطب العواطف دون العقل ، وهذا ضرر عظيم ، فإننا حين ننصح أحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن في الدنيا ، ويتخذ أسلوباً ناجحاً في الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق - دون العاطفة والانفعال - هدفاً ووسيلة في كل ما يعمل . ولكن البلاغة العربية في حالها الحاضر هي بلاغة العاطفة والانفعال فقط .

ويستطرد إلى القول بأننا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ، ونبين قيمة الأرقام في التفكير الحسن ، ثم تأتي بعد ذلك الفنون ، وهي عاطفية إنسانية للترفيه الذهني .. ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون ! .

وقد يكون الدافع إلى هذا الرأي الرغبة في إنهاض الأمة في نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية ، إذ أن صاحبه يجهر بالدعوة إلى تنحية البلاغة والأدب والفن جانبا ، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق ، وتجريد الأدب من غايته في التعبير عن العواطف الإنسانية .

والذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون . ولانستطيع أن ندعى أن الأدباء وحدهم هم الذين يمثلون الطبقة المفكرة في الأمة ، لأنهم في الحقيقة إنما يمثلون طبقة واحدة من طبقات أهل الفنون ، وليس من الممكن تحقيق تلك الغاية التي دعا إليها الكتاب إلا إذا اجتمعت الموهبتان في إنسان فكان فنانا وكان مفكراً ، وهو حينئذ مطالب بما يوفى بحق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها ، والاعتراف بمدى ما تستطيع أن تؤثر في الإنسان ، وتوجه من تصرفاته في هذه الحياة . وهي في هذا التأثير أبعد أثراً وأشد خطراً في نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير في حياتهم .

وكذلك يجب ألا ننسى الفوارق الطبيعية بين استعدادات الشعوب ، وبين حظ الأفراد في الجماعة الواحدة ، من حيث يقظة الجانب الفكري ، أو الاستعداد لمزاولة فنون الفنون الإنسانية . ولاشك أن الدعوة إلى تنمية الوعي وتنشيط الفكر واجبة ، لأثرها في حياة الأمم وساعاتها . ولكن ينبغي ألا يكون ذلك على حساب الفنون التي عشقتها

الإنسانية ، ولاعلى أساس التضحية بموهبة من المواهب وجدت فيها ربا لظمئها ،
ومتنفسا لمشاعرها وعواطفها .

ثم إن الخلط بين رسالة العلوم والمنطق والفلسفة ورسالة الفنون والآداب له أثره
وخطورته في هدم التخصص الذى قامت عليه الحضارة الراهنة ، وازدهرت به الحياة
الإنسانية المعاصرة .

أما الرأى الآخر فليس جديداً على روح النقد العربى ، ففيه من الأقوال الصريحة
المفصلة شواهد كافية لإثبات الحيوية فى هذا النقد ، لأن الاختلاف فى الآراء مبنى على
الاختلاف فى قيم الأشياء وفى تصورهما وتقديرها . وهو يدل على يقظة الإحساس وتنبه
الوعى ، كما يدل على عمق فى التأمل والتفكير ، يبدو فى كثير مما بسطوه من جودة
التعليل للفكرة التى ذهب كل فريق إليها .

فالشاعر عند الأصمعى (ت ٢١٦ هـ) هو « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله
بلفظة كبيراً ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً » .

والحق أن المعنى الخسيس خسيس فى ذاته ، والمعنى الجليل جليل فى ذاته ، وإنما تبدو
مقدرة الأديب أو الشاعر فى تصحيح ما يمتنع ، ومنع ما لا يصح .

والشاعر - فى مثل ذلك الاتجاه - ليس ملزماً بالصدق ، والناقد أيضاً ليس باحثاً عن
الصدق ، لأن هذا ليس هدف الأديب من فنه أو صناعته ، ولكن عليه أن يشكل
مادته ، ويصور تجربته فى صورة فنية زاهية معجمة .

وفيما روى عن عبدالله بن المقفع (ت ١٤٣ هـ) مما عرف به البلاغة قوله إنها
« كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق فى صورة الباطل ، والباطل فى صورة
الحق » .

وقد عقب أبوهلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) فى « الصناعتين » على ذلك بأن
الذى قاله ابن المقفع أمر صحيح ، لا يخفى موضع الصواب فيه على أحد من أهل التمييز
والتحصيل . وذلك أن الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادى على نفسه
بالصحة ، ولايجوز إلى التكلف لصحته . وإنما الشأن فى تحسين ما ليس بحسن ،

وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل ، ونوع من العلل والمعارض والمعاذير ، ليخفى موضع الإشارة ، ويغمض موضوع التقصير .

وما أكثر ما يحتاج الكاتب إلى هذا الجنس عند اعتذاره من هزيمة أو حاجته إلى تغيير رسم ، أو رفع منزلة دنيء له فيه هوى ، أو حط منزلة شريف استحق ذلك إلى غير ذلك من عوارض الأمور ، وأعلى رتب البلاغة - كما يرى أبو هلال - أن يحتج للمذموم ، حتى يخرج في معرض المحمود ، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم .

ويدل ما يقع فيه بعض الشعراء من التناقض على أن الأدب لا يتقيد بالحقائق العقلية ولا يتحررها ، وإن وقعت في بعضه أحياناً .

ولو كان الأدب يعبر عن تلك الحقائق كما هي كان عليه أن يلتزم طريقاً واحداً ، ويقيد الأدباء بأفكاره واحدة لا يجيدون عنها . ولكنه بطبيعته يتناول الممكنات التي تحمل الوجود كما تحمل العدم ، وتكون أولاً تكون ، ويصف أفعالها في النفوس . وهي أفعال متضاربة بين الناس كما تتضارب في داخل النفس الواحدة التي ترضى عن الشيء أحياناً كل الرضا ، وتسخط عليه ذاته ، أو تقل درجة رضاها عنه في أحيان أخرى .

وليس ذلك شأن الحقائق الثابتة التي لا تتعدد ولا تتغير ، ولكن الذي يتعدد هو مشاعر الناس ، أو مشاعر الإنسان نحوها ، وعلى التعبير الأدبي وعلى القدرة البيانية لدى الكاتب أو الشاعر أن تكون مطاوعة في كلا الحالين .

وذلك ما دعا قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) إلى أن ينبه في كتابه « نقد الشعر » إلى أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً واحداً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً ، غير منكر عليه ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم .

بل إنه ليذهب إلى أكثر من ذلك حين يصرح بأن هذا الصنيع من الشاعر يدل على قوته في صناعته واقتداره عليها . ووصف بهذا الاقتدار والقوة والتصرف الذي بدا فيه الإحسان والحدق أمراً القيس ، لما وجد النقاد يعيونه بالتناقض في قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة

كفاني ، ولم أطلب ، قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثلي
وقد يُذرك المجد المؤثلي أمثالي

وقوله في موضع آخر :
ألا إلا تكن إبل فمغزى كأن قرون جلّتها العصبي
فملاً بيتنا أقطاً وسمناً وحسبك من غنى شبع وري

والذين عابوه إنما وصفوه بالمناقضة حيث وصف نفسه في موضع بسمو الهمة ، وقلة
الرضا بدنيء المعيشة ، وأطرى في موضع آخر القناعة ، وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشعبه
وربه ، ثم صرح قدامة بأنه لا يجد موضعاً للعب ، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون
صادقاً ، بل إن ما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني ، كائناً ما كان ، أن يجيده في وقته
الحاضر ، لا أن يطالب بالأ ينسخ ماقاله في وقت آخر .

والذي يمكن الاستفادة من مثل ذلك الكلام أن التناقض في القول الواحد يظهر فيه
الخطأ والاضطراب ، ويظهر بطلانه بسرعة بعامل التجاور والارتباط بين أجزاء العبارة
وأجزاء التجربة ، وهذا هو ما يحول بين النفس والإعجاب بالعمل الأدبي ومحتوياته ،
لأنه يستثير العقول لإصدار الحكم السريع بالخلط والاضطراب ، ومحاسبة الشاعر أو
الكاتب على تلك الفوضى والتخليط في العواطف ، أو في منهج التفكير .

أما الإعجاب بشيء ما في عمل من الأعمال ألفه صاحبه في وقت من الأوقات فإنه
لا يمنع الإعجاب بما قد يخالف هذا الشيء أو يناقضه في عمل آخر ، وذلك لأن الكمال
الذي يتكشف لنا كمال مرتبط بطبيعتنا وبملكائنا ، ولولا ذلك لما كانت له قيمة في نظرنا
وهو - كما يقول جورج سانتيانا - يتكشف لنا في لحظات وجيزة ، غير أن ذلك لا يعني
إنه شيء غير ثابت أو أنه خيال محض ، ولكن قدرة الانسان على الانتباه لا تظل على نفس
الحال دائماً ، فنحن نستعرض الأشياء شيئاً فشيئاً ، وعمليات التركيب وإدراك الواقع
عمليات تحدث من وقت إلى آخر ، وهذا هو النظام الذي يحدد جميع ما نملك ، فنحن
لأننى طول الوقت أنفسنا وبيئتنا الطبيعية ، وما يسيطر علينا من عواطف أو معتقدات
عميقة ، فلا عجب إذن إذا لم نكن نعى طول الوقت ذلك الكمال الذي هو المثل الأعلى
الضمني لكل ما نرغب فيه ، ونفضله على غيره . إننا لانرى هذا الكمال إلا في أجزائه

فحسب ، حينما توجه العاطفة أو الإدراك انتباهنا إلى عناصره المختلفة الواحد تلو الآخر ، وإن بعضنا لا يحاول أبداً أن يدركه في كليته (١) .

وقد يرى بعض النقاد أن الجمال هو الحق ، وأن الحق هو الجمال ، كما ذهب إلى ذلك الشاعر الإنجليزي « كيتس John Keats » ! وقد عشق من الجمال في الأشياء ، إذ أن رؤية الأشياء في جمالها هي رؤية للأشياء في صدقها ، وكان كيتس يدرك ذلك ، فعبر عنه نثراً بقوله : « ما يتصوره الخيال على أنه الجمال لابد وأن يكون الصدق » كما عبر عن المعنى نفسه في شعر له خالد قال فيه :

« الجمال هو الصدق ، والصدق هو الجمال - ذلك هو كل ما تعرفه على سطح البسيطة ، وهو كل ما تحتاج إلى معرفته » .

ويعقب أرنولد على هذا بقوله « وليس هذا هو كل شيء ، ولكنه قول حق ، وحق في عمق ، وما أشد حاجتنا إلى معرفته ، وفي موكب الجمال لايسير الصدق وحده فحسب ، بل يسير الفرح والابتهاج كذلك (٢) .

وقد وجه « أ . ف . جاريت » في كتابه « فلسفة الجمال » نقداً إلى كيتس ، وقال إن الشاعر لم يكن مضطراً إلى ذكر الحق في قصيدة شعرية ثم يوجه إلى هذه النظرية نقدين مبدئيين :

١ - إن (الجمال) إذا كان لا يقصد به إلا (الحق) جاز لنا أن نستغنى بإحدى اللفظتين عن الأخرى ، واستطعنا دائماً أن نستعمل إحدى اللفظتين في مكان الأخرى .

ولو صحت هذه النظرية أيضاً لكان من الجميل قولنا : « إن وباء الجدري منتشر » - إذا كان ذلك صحيحاً - ولكن من الجميل قولنا إن الجذر التربيعي للرقم (٩) هو (٣) .

٢ - إن الأشياء الجميلة لا يمكن أن توصف كلها بالصدق ، وإلا فكيف نستطيع القول بأن مناظر الطبيعة صادقة ، بأى معنى عادى تحمله كلمة (الصدق) كيف

(١) الاحساس بالجمال ٢٧٨ .

(٢) ماثيو أرنولد (مقالات في النقد) ٩١ .

تصدق الزهرة أو الغروب أو الشلال ؟ ومع ذلك فنحن نصفها بالجمال من غير شك (١) .

وقبل ذلك بزمان طويل فصل أفلاطون بين الجمال والحقيقة ، لأن أشعار هوميروس ، وإن كانت آية من آيات الجمال ، لاتصلح دليلاً على الزمان والمكان .. وليس الجمال عند أفلاطون شيئاً طبيعياً كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا ، أو قل : بأغراضنا ! .

ومفهوم هذا الاعتراض هو مفهوم ما سلف من قول قدامة : إن الشاعر لا يطالب ، أو لا يوصف ، بكونه صادقاً ، وإنما هو مطالب بتحقيق غايته الأصلية أولاً ، وهى إتقان الصورة وإجادة التعبير عن مشاعره وتجاربه ، فإذا تحققت وراء ذلك غاية نبيلة واتفق للشاعر ، كما يقول الأمدى (ت ٣٧٠ هـ) فى كتاب « الموازنة » معنى لطيف ، أو حكمة أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتحقق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه .

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عباراته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يتعمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثرها ما يورده منها بالفاظ متعسفة ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضعيف ذلك شئ من صحيح الوصف وسليمه ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيماً ، أو سميناًك فيلسوفاً ، ولكننا لانسميك شاعراً ولاندعوك بليغاً ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، فإن سميناًك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء (٢) .

أرأيت إلى هذا الكلام الذى يملؤك روعة بفكرته ، ويأسر عقلك بوضوحه فى ذلك التراث العربى الخالد الذى قل الناظرون فيه ، ورماه الذين لم يقرعوا بالتخلف والرجعية والجمود ؟ .

(١) فلسفة الجمال ٣٤ .

(٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ١ / ٤٠٢ .

وبعض فلاسفة الجمال يؤكدون أن الجمال ليس هو الفائدة ، وليس مقترنا بها دائماً ، فإن النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ، ولكننا عادة نعدهما أجمل منه ، وأن أنف الخنزير لأنفع للخنزير من أنف الإنسان له ، ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقل جمالا من أنف الإنسان ، وأن الفضة لتبدو أجمل من الحديد والفحم ، وإن كانت أقل منهما نفعاً .

ويقول أوسكار وايلد إن كل الفن لانفع فيه .. ويؤكد هؤلاء أن الفائدة لا يكاد يكون بينها وبين الفن أو الجمال علاقة ما ، حتى لا يكاد أحدهما يعرف الآخر إذا رآه ، وقد تستطيع الأشياء المفيدة أن تكون جميلة دون أن تتأثر بذلك الجمال أو النفع أقل تأثير (٢) .

وقد أثر عن بزرجمهر حديث في فضائل الكلام وردائله ، وبعض ذلك داخل في الشعر ، فقال : إن فضائل الكلام خمس ، إذا نقصت منها فضيلة واحدة ، سقط فضل سائرها .

وهي : أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانتفاع به ، وأن يتكلم به في حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة .

قال : وردائله بالضد من ذلك ، فإنه إن كان صدقا ، ولم يوقع موقع الانتفاع به ، بطل فضل الصدق منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، ولم يتكلم به في حينه ؛ لم يغنه الصدق ، ولم ينتفع به .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به في حينه ولم يحسن تأليفه ، ولم يستقر في قلب مستمعه ، بطل فضل الخلال الثلاث منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به في حينه وأحسن تأليفه ، ثم استعمل منه فوق الحاجة ، خرج إلى الهذر ، أو نقص عن التمام ، صار مبتورا ، وسقط منه فضل الخلال كلها .

وقد عقب الأمدى على كلام بزرجمهر^(١) بأنه إنما أراد الكلام المنشور الذى يخاطب به الملوك ، ويقدمه المتكلم أمام حاجته .

أما الشاعر فإنه لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتاً دون وقت .

وبقيت الخلتان الأخريان ، وهما واجبتان فى شعر كل شاعر ، وذلك أن يحسن تأليفه ، ولا يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته . فصحة التأليف فى الشعر ، وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى ؛ فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه .

وقد تكرر هذا الرأى عند كثير من نقاد الأدب العربى ، ومنهم ابن وهب صاحب « البرهان » الذى يصرح بأن للشاعر أن يقتصد فى الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه .

وليس من المستحسن السرف والكذب والإحالة فى شىء من فنون القول إلا فى الشعر . وأشار ابن وهب إلى أن أرسطوطاليس وصف الشعر بأن الكذب فيه أكثر من الصدق ، وذكر أن ذلك جائز فى الصياغة الشعرية^(٢) .. ومثل ابن وهب لما أسرف فيه الشاعر حتى أخرج كلامه إلى الكذب والمحال ، وهو مع ذلك مستحسن ، بقول أبى نواس :

وَتَثَقُّ بِجَبَلٍ مِنْ جِبَالِ مُحَمَّدٍ أَمِنْتُ بِهِ مِنْ طَارِقِ الْحَدَثَانِ
فَلَوْ تَسَأَلُ الْأَيَّامَ مَا سَمِي مَا دَرَّتْ وَأَيْنَ مَكَانِي مَا عَرَفَنَ مَكَانِي
تَغَطَّتْ مِنْ دَهْرِي بِظِلِّ جَنَاحِهِ فَعَيْنِي تَرَى دَهْرِي ، وَلَيْسَ يَرَانِي

ومنهم أبو هلال صاحب « الصناعتين » الذى يرى أن أكثر الشعر قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة ، والنعوت الخارجة عن العادات ، والألفاظ الكاذبة ، من قذف المحصنات ، وشهادة الزور ، وقول البهتان ، ولا سيما الشعر الجاهلى الذى هو أقوى الشعر وأفحله ، وليس يراد من الشعر إلا حسن اللفظ ، وجودة المعنى . هذا هو الذى سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه .

(١) انظر (الموازنة) ١ / ٤٠٤ .

(٢) البرهان فى وجوه البيان ١٨٥ .

ونقل عن بعض الفلاسفة أنه قيل له : فلان يكذب في شعره ! فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء (١) .

والمقصود بالكذب هنا هو تجاوز حقائق الأشياء ، وهي الحقائق المعروفة التي تتكون منها ماهياتها ، والتحدث عنها بغير هذه الحقائق ، أو أن يكون لتلك الأحاديث أصل ، ولكن الشعراء لا يلتزمون ولا يقفون عنده ، بل إنهم يسرفون في هذا الأصل ، ويغالون ويبالغون فيه ، حتى يجاوزوا دائرة المعروف الممكن إلى دائرة المستحيل الذي لا يقع .

وقد يرى قوم من النقاد فساد ذلك التجاوز ، ويرون أن المبالغة في وصف الأشياء لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف والاختراع الجارى على الأساليب المعهودة ، فعمد إلى هذه المبالغة ، ليسد خلل بلاذته ، بما يأتي من التهويل ، فيخرج بالكلام إلى حد الاستحالة .

ولكن فريقاً آخر من النقاد ، ومنهم قدامة بن جعفر ، يرون أن الغلو أجود المذهبين ، الغلو والاقْتصار على الحد الأوسط - ويقولون إنه رأى العالمين بالشعر والشعراء قديماً ، فقد قال قائلهم « أحسن الشعر أكذبه » أو « أعذبه أكذبه » وكذا يذهب فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم .

ولعل هذا الرأي أقرب الآراء إلى طبيعة الشعر الذي يعتمد على التخيل ، ويكون جماله بما يبدو فيه من المعاني التي لاتؤلف . والمنطقيون يقولون في حده إنه « قياس مؤلف من الخيالات ، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب ، والتنفير » ومعنى هذا أن الحقائق العقلية ليست سبيل معانيه ، وليس اثبات تلك الحقائق ميدانه أو غايته ، وإنما غايته التأثير في العواطف ، وإثارة النفوس . ولاشك أن ذلك الغلو من أسباب التأثير ، وإخراج الشعور من دائرة الواقع أو دائرة الحس إلى عالم خيالي يصوره الشاعر بخياله المغالى المغرب . وذلك الإغراب هو الذى يجعل النفوس تستشرق ، وتتابع الشاعر ، في تأمل وتدقيق لتدرك الجديد الذى أبدعه الشاعر مما ليس معروفاً ولا مألوفاً ، وهذا ما أراده القائلون بقولهم « خيرُ الشعر أكذبه » أو « أُعذِّبه أكذبه » ! وقول البحترى :

كلفتُمونا حُدودَ منطِقِكُم في الشعر يكفَى عن صِدْقَةِ كذْبَةٍ

(١) كتاب الصناعتين ١٣٧ .

« أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجىء إلى موجه ، مع أن الشعر يكفى فيه التخيل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل .

والصنعة إنما يمد باعها شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخيل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة ، والإغراق في المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض . وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ، ومدداً من المعاني متتابعاً ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهي (١) .

وهذا القول في الاتساع والتخيل والإبداع الذى يقرره ناقد عربى كبير هو قول أنصار التحرير من شتى القيود التى تحد من حرية الأديب ، وتقف في وجه التعبير الصريح الجميل عن شعوره الصادق عما يثيره من العواطف والانفعالات والتجارب التى يحس بالحاجة إلى التعبير عنها . وهؤلاء يرفضون « الالتزام » بشتى ضروبه الحقيقية والاجتماعية والسلوكية ولا يرضون إلا التزاماً واحداً بالفنية ، وما تقتضيه من دوافع الإثارة والتأثير ، ويحقق الإمتاع الجمالى ، بالتعبير الأدبى الذى يصب فيه الأديب طاقاته الفنية ، وقدراته الإبداعية .

وتلك هى تعاليم المدرسة التأثيرية ، والمقياس الأوحى الذى تقوم عليه هذه المدرسة ، هو مقياس التأثير « فلا يقال إن هذه القصيدة قصيدة كلاسيكية أو قصيدة رومانتيكية ، بل يقال إنها قصيدة جميلة ، أو قصيدة رديئة ، المهم هو شعور القارئ وشعور الناقد . وليس إلا قارئاً مرهف الحس ، سليم الذوق . المهم هو التأثير ، تأثير الشيء الموصوف فى الكاتب الواصف ، وتأثير الوصف فى قارئ الوصف .

وما يقال فى الأدب يقال فى سائر الفنون ، ليس الفن تصويراً للحقيقة ، فمن ذا الذى يعرف حقائق الأشياء ؟ ليس الفن التزاماً بالواقع ، فكل منا يرى الواقع من زاويته الخاصة ، وبين هذه الزوايا الكثيرة يضيع الواقع إن كان هناك واقع ! .

(١) عبدالقاهر الجرجاني (أسرار البلاغة) ٢٣٧ .

ليس الفن في خدمة الأخلاق ، وليس الفن في خدمة المجتمع ، ليس الفن في خدمة شيء ما ، فكل هذه مدارس في علم الجمال جربها الفنانون ، فوجدوا إنها زائلة . إن الفن في خدمة الشعور ، والشعور في خدمة الجمال ، والجمال كالشعور شيء متغير ، مقاييسه في حركة دائمة ، وفي تطور دائم ، لأن الحياة ذاتها في تطور دائم .

وعلى هذا فإن الجمال كالشعور ، ليست له مقاييس محدودة غير ما تشعر به في تلك اللحظة ، وفي ذلك المكان ، وفي تلك الظروف (١) .

ولعل من أبداع الآراء الناصعة وأكثرها إشراقاً في تاريخ تفكير الناقد العربي في مثل ذلك التفريق بين رؤية الفنان ورؤية العالم الباحث عن الحقيقة - تلك المناقشة الواعية التي بسطها القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) في « الوساطة » وفيها يرد على خصوم أبي الطيب المتنبى الذين أخذوا عليه عدم التحري في معانيه ، وعدم التدقيق فيما يفتن فيه من صور التمثيل والربط بين الأشياء . وحاسبوه على فقد هذه الدقة محاسبتهم للعالم الذي تنقصه الدقة في الاستقصاء ، وفي الوصل بين الأشياء . أخذوه عليه قوله :

بليتُ بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في التُّربِ خاتمة

وقالوا : إنه أراد التناهي في إطالة الوقوف فبالغ في تقصيره .

وكم عسى هذا الشحيح - بالغاً ما بلغ من الشح - وواقعاً حيث وقع من البخل - أن يقف على خاتمه؟! .

والخاتم أيضاً ليس مما يخفى في الترب إذا طلب ، ولا يعسر وجوده إذا فتش ! . وقد ذهب المحتجون عن أبي الطيب في الاحتجاج له والاعتذار عنه مذاهب لم يرض القاضي عن أكثرها ..

أما احتجاجه هو فإن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصيغة وأخرى بالحال والطريقة ، فإذا قال الشاعر - وهو يريد إطالة وقوفه - إني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه ، ولم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة .

(١) د . لويس عوض (النقد الأدبي في أمريكا) = (دراسات في الأدب الأمريكي) ١٩٦ .

وإنما يريد لأقن وقوفا زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال كما أن
وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله ، وعلى ماجرت به العادة في أضراجه . وإنما
هو كقول الشاعر :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولاً قطعته بانتحاب

ونحن نعلم أن نفس العاشق - بالغاً ما بلغ - لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة
الواحدة من ساعاته لا تنقضي إلا عن أنفاس لا تحصى ، كائناً ما كانت في امتداد طولها .

وإنما مراد الشاعر أن هذا الليل زائد في الطول على مقادير الليالي ، كزيادة نفس
العاشق على الأنفاس .

فهذا وجه لا يرى به بأس في تصحيح المعنى .

هذا وإن كان من رأى القاضى « ألا يؤاخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية مالم يأخذ
نفسه بها ، ويتكلف العمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على
نفسه » (١) .

ويقول القاضى فى موضع آخر إن الشعر لا يجب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ،
ولا يحل فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها
الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ، ولا يكون حلواً مقبولاً . ويكون
جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رقيقاً . وقد تجد الصورة الحسية والخلقة التامة مقلية
مفقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى
خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها (٢) .

ثم أليس كلام القاضى عن الشعر هو كلام « كروتشه » عن فن الرسم (٣) فى قوله
« قد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلوبنا ، لأنه يوقظ فىنا
ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من
الناحية الفنية . مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت » .

(١) القاضى الجرجانى (الوساطة بين المتنبي وخصومه) ٤٨٥ .

(٢) المصدر السابق ٩٧ .

(٣) المجلد فى فلسفة الفن ٢٨ .

وفي مثل ذلك الكلام المفصل الصريح تبرز وجهة نظر النقاد الذين يحرصون على خاصية الأدب ، أو خاصية الشعر ، وهي الافتنان في التصوير ، والتفوق في التعبير ، كما يبدو تغاضيهم عن محاسبة الشاعر على ما يبدو في كلامه من خروج على المنطق ، أو من كذب ينشأ على الغلو والإحالة ، إذا كان في ذلك ما يحقق غايته التي يرمى إليها من التأثير أو الإقناع ، أو استطاعته نقل التجارب وتوصيلها إلى الجماهير الذين يتلقون أدبه قراءة أو سماعاً ، لأن من شأن الشعر أن يجلب إلى النفوس ما قصد الشاعر تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، ليحملها بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن الشعر من حسن التخيل . وأفضل الشعر - كما يقول حازم في « منهاج البلغاء » هو ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه ، أو خفى كذبه ، وقامت غرابته ، وإن كان يعد حذقاً للشاعر اقتداره على ترويح الكذب ، وتمويهه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه .. وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة وهيئة ، واضح الكذب ، خلوا من الغرابة .

وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً ، وإن كان موزوناً مقفى ، إذ المقصود بالشعر معدوم منه ، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه ، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب . وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك ! .

الالتزام الخلقى

ومن أهم القضايا التي يثيرها النقد الأدبي في هذا الزمان قضية المضمون الأدبي وعلاقته بالفكرة الخلقية وقواعد السلوك الإنساني ، أو بعبارة أخرى محاولة تقويم الأدب على أساس ماتضمن من معاني الفضائل ، وبمقدار ما أشاد بها ورغب فيها بما صورها في صورة زاهية تبعث في نفوس المتلقين إعجاباً بها ، وتقديساً لمبادئها ، وكذلك عرض الرذائل بصورة تشتمز منها النفوس ، وتحملها على النفور منها .

وذلك ضرب من ضروب « الالتزام » أوجبه الحكماء وفلاسفة الأخلاق ، منذ كانت الفكرة الخلقية ، ومنذ كان لها أشياح يدعون إليها ، ويدافعون عنها ، ويحاربون الرذيلة موضحين أضرارها ، وما تؤدي إليه من ضروب الفساد والانحلال للمجتمعات الإنسانية .

وهؤلاء يؤمنون بالدور الذي يؤديه الفن الأدبي في حياة الأفراد والجماعات ، ويعرفون قبل ذلك مدى تقبل النفوس له وارتياحها إليه ، بما يحدث فيها من المسرة والإمتاع . وفي بعض دفاع سقراط عن نفسه أمام المحلفين الذين حكموا عليه بالموت نراه يعتذر لقضاته عن أسلوبه الذي لا يشبه أساليب الخطباء لأنه خلا من الزخرف والتنميق فيقول : « لست أدري أيها الأثينيون كيف أثر متهمي في نفوسكم ؟ أما أنا فقد أحسست لكلماتهم الخلافة أثراً قوياً نسيت معه نفسي » ! . وفي مسرحية « الضفادع » التي ألفها الشاعر اليوناني الساخر « أريستوفانيس » نقد لاذع للشاعر « يوريبيدس » أجراه على لسان « أسخليوس » ووصف فيه شعر « يوريبيدس » بأن فيه ما تحرمه الشرائع والقوانين ، كما في مسرحيته إيولا « Eola » التي يبيح فيها زواج الأخ من أخته ، وتلك عادة يجرمها دين اليونان وتقاليدهم ، وهو شعر مفسد لحياة الشعب ، وللمثل الرفيعة التي ينبغي أن يسعى إليها ؛ وذلك بالقدوة السيئة التي يبرزها في مسرحياته فهو مثلاً قد حمل زوجات شريفات لأزواج أفاضل على شرب السم عندما وصمن بالعار مثل فايدرا **Phaedra** ، زوجة ملك تيسيوس التي صورها في مسرحية « هيبولوتوس » وقد

وقعت في غرام الابن غير الشرعى لزوجها الذى سميت المأساة باسمه ، والذى أعرض عن حبها . ومثل سثينيوييا « Stheneboia » ، زوجة ملك أرجوس التى أحبت بالليروفون صديق زوجها ؛ فلما لم يبادلها حباً بحب اهتمته بأنه حاول الاعتداء عليها ، ولما انكشف أمرها تجرعت السم فماتت .

وكذلك رأى أفلاطون أن للشعر رسالة سامية إن لم يحققها فهو شعر فاسد ، لأنه أوهام لاتجد لها ظلالاً في عالم الحقيقة ، والشعر ينبغى أن يحث الناس على فعل الخير ، وأن يصور الناس تصويراً ملائماً من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء .

وكذلك الحال في الفن الروائى ؛ يجب أن تكون الملهاة « الكوميديا » متجهة إلى السخرية من الأخلاق الذميمة . أما المأساة « التراجيديا » فيجب أن تمثل العواطف النبيلة ، وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الممتازة ، لكى تمثل ما فيها من عواطف نبيلة .

وقد صرح أفلاطون بأن فن الشعر إذا كان ممتعاً وساراً فإن خطورته الكبرى تكمن فيما يبعثه في نفوس الآخرين من اللذة والطرب ؛ لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه مما قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة ، وكثير من الفضلاء الذين ينبغى أن نحذو حذوهم قد وقعوا في شرك الحب ولكنهم استطاعوا أن يكتبوا عواطفهم ، وأن يخفوا أشواقهم إذا ظنوا أن الجهر بها ضار . وهؤلاء أجدر بالاحتذاء من أولئك الشعراء الذين يلهبون العواطف ، ويشيرونها ، ويغرون الشباب بالغرام الصيبانى . وينتهى أفلاطون إلى القول بأن الشعر عمل غير جدير بمقام الذكاء البشرى لأنه تقليد سخيف ، يفسد أكثر الناس حتى الصالحين منهم ، بل هو من أشد بواعث الفساد ، لأن الشاعر المقلد يغرس نظاماً شريراً في نفس كل فرد ، لأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا في الأفراد والجماعات .

وكذلك حمل سقراط على الخطابة ، إذ رأى أن أكثر الخطباء يرمون في خطاباتهم إلى تحقيق أغراض ذاتية ، يحاول كل واحد منهم أن يحمل الجماعة عليها . وكذلك كان موقف أفلاطون من أولئك الخطباء ، فقد كان رأيه يمثل وجهة نظر الفيلسوف الأخلاقى الذى يعنى بالحقيقة ، ويحاول بناء مجتمع سليم فاضل ، ولذلك هاجم السفسطائيين ، وهاجم شيخهم « جورجياس » الذى كان يقرر في دروسه أن الحقيقة لاتكفى وحدها لتكون محوراً للخطابة ، بل إن الفصاحة وقوة اللسان هى التى تجعل الخطيب قادراً على

الاستمالة التي تجذب الجماهير إليه ، وقال إن كل فكرة خلقية تختفى ، أو يجب أن تختفى في سبيل النجاح الذي يتوخاه الخطيب .

وفي ملهة أفلاطون المرحه « بروتاجوراس Protogoras » يرد على السفسطائيين في محاوره أساسها « هل تعلم الفضيلة كما يدعى السفسطائيون » ؟ ويرى أفلاطون أنه حتى إذا كان من الممكن الحصول على الفضيلة بالتعلم فإن السفسطائيين عاجزون عن إدراك كنهها ، لأنهم يعتمدون على معارف نسبية ، والفضيلة من الحقائق الثابتة لذاتها ، وهم ينكرون هذه الحقائق الثابتة .

وكان أفلاطون يرى أن (النفس) تأتي بعد الآلهة في القداسة ، وواجب الإنسان تعليتها وتكريمها ، وهذا التكريم لا يتم بالمعارف ولا بالثروة ولا بالسلطان ، وأحرى ألا يكون بالخطابة ، ولكن ذلك يتم بالعمل على تنمية الفضيلة بذاتها ولذاتها^(١) .

ومع ذلك يبيح أفلاطون الشعر إباحة غير مطلقة ، بل هو يقيد بها بأن يكون ذلك الشعر الذي ينشد في الدولة هو الشعر الذي ينشد في تسبيح الإله وتمجيده ، وفي مدح الصلاح ، وفي التعرف على الحقيقة ، إما إذا أتيح تعظيم عرائس الشعر الغنائى والقصى فإن هذا يؤدي إلى تحكم اللذة والألم ، وجعلهما مقياساً في الدولة بدل الشرائع والمبادئ التي تجمع عليها العقول في كل العصور^(٢) .

وفي هذه الآراء الواضحة التي تمثل أقدم الآراء التي قيلت في النقد الأدبي ، منذ عرفت الإنسانية الفن الأدبي ونقده ، يتأكد الحرص على المثل الأخلاقية ، وهي المثل الفطرية التي وجهت المفكرين نحو الخير والفضيلة ، وارتقت بالإنسانية من حياة الفوضى والهمجية إلى حياة الطهر والعفاف ، واتجهت بها إلى حياة متماسكة متكاملة ، وبناء مجتمعات سليمة ، تطرح فيها حياة اللهو والمجون والخلاعة ، وتقهر النفس الإنسانية الأمانة بالسوء ، والتمردة على كل ما يقيد حريتها من القيم والفضائل ، ويحد من نزواتها الذاتية فيما تعمل وفيما تقول ، حذراً من فتنة النفوس وإغرائها بتجارب ، تعود عليها بالخزي والعار ، وعلى مجتمعها بالتفكك والانحلال .

(١) مقدمة كتاب الخطابة لأرسططاليس ٢٥/١ .

(٢) انظر كتابنا (النقد الأدبي عند اليونان) ٥٦ ، ٥٨ .

وقد عرف الأدب العربي طائفة كبيرة من الأعلام صانوا أديهم وشعرهم عن الكشف والابتدال فأكبرهم الناس بهذا الصون ، وصاروا نصراء للفضيلة ومكارم الأخلاق ، وتباهوا بالترفع عن الدنيا وعمما يخل بمروءات الرجال ، وفخروا بعفتهم ، ومدحوا بالعفة في السلوك ، وبالعفة في القول ، قال قائلهم :

أحبُّ مكارمَ الأخلاقِ جُهدى وأكرهُ أنْ أعيبَ وأنْ أعاب
وقال آخر :

أحبُّ الفتى ينفي الفواحشَ سمعهُ كأنَّ به عن كلِّ فاحشةٍ قرأ
سليمَ دواعي الصدرِ لا باسطاً يداً ولا مانعاً خيراً ، ولا قاتلاً هجراً
وقال غيره :

فتى مثلُ ضوءِ الماءِ ليسَ بياخيلَ بخيرٍ ولا مُهدٍ ملاماً لباخيلَ
ولا قائلَ عوراءَ تؤذى جليسه ولا رافعَ رأساً بعوراءَ قائلَ
ولا مظهرَ أحدوثةِ السوءِ معجباً بإعلانها في المجلسِ المتقابلِ
وقال معن بن أوس :

لعمرك ما أهويتُ كفىً لريبةٍ ولا حملتني نحو فاحشة رجلي
ولا قادني سمعي ولا بصري لها ولا دلني رأبي عليها ولا عقلي
وأعلمُ أنني لم تصبني مصيبةٌ من الدهرِ إلا قد أصابت فتى قبلِي
ولستُ بمباشٍ ما حبيتُ بمنكرٍ من الأمرِ ما يمشي إلى مثله مثلي

وحسبنا هذه الإشارة التي ندل بها على قدم الفكرة ، ونؤكد بها اهتمام الإنسانية بالفن الأدبي منذ كان ، واعترافها بأهميته ، وتأثيره في حياة الأفراد والمجتمعات ، وقدرته على التوجيه نحو المثل الصالحة بما يبعثه في النفوس من اللذة والطرب ، فكأنه وعاء جميل يشتهي ما يحتويه من صنوف الطعام أو الشراب .

وقد وجد هذا الاتجاه اهتماماً وعناية من النقاد العرب ، ومن العسير حصر الآراء الكثيرة التي نادى أصحابها برعاية الأخلاق والتزام الأدباء بعرض الموضوعات النافعة والأفكار الصالحة التي تنمي الفضائل الإنسانية وتحقق غايات أخلاقية ، وتشيد بالمثل التي تختلف باختلاف أصحابها في تقدير نواحي الخير ، والإسهام في النهوض

بالمجتمعات . وقد يكون من أمثلة هذا الاتجاه ذلك الحوار الذى دار بين علم من أعلام
الزهد والمعرفة وأحد الباحثين عن مفهوم البلاغة ومعناها ، من وجهة نظر ذلك العارف
الزاهد ، وهو عمرو بن عبيد ، وقد دار الحوار كما رواه أبو عثمان الجاحظ (١) - على النحو
الآتى :

- ما البلاغة ؟

- ما بلغ بك الجنة ، وعدل بك عن النار ، وما بصرك مواقع رشدك وعواقب
غيبك !

ليس هذا أريد !

- من لم يُحسن أن يسكت لم يُحسن أن يستمع ، ومن لم يُحسن الاستماع لم يُحسن
القول !

- ليس هذا أريد !

- قال النبي - ﷺ - « إننا معشر الأنبياء بكاء » أى قليلو الكلام ، ومنه قيل :
« رجل بكىء » . وكانوا يكرهون أن يزيد منطق الرجل على عقله .

ليس هذا أريد !

- كانوا يخافون من فتنة القول ، ومن سقطات الكلام ، مالا يخافون من فتنة
السكوت ، ومن سقطات الصمت .

- ليس هذا ما أريد !

- فكأنك إنما تريد تخير اللفظ ، فى حسن الإفهام !

نعم ..

- إنك إن أوتيت تقرير حجة الله فى عقول المكلفين ، وتخفيف المعونة على
المستمعين ، وتزوين تلك المعانى فى قلوب المريدين ، بالألفاظ المستحسنة فى الآذان ،
المقبولة عند الأذهان ، رغبة فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم ، بالموعظة
الحسنة على الكتاب والسنة ، كنت قد أوتيت فصل الخطاب ، واستحققت على الله
جزيل الثواب !

(١) البيان والتبيين ١ / ١١٤ .

هذا هو مفهوم البلاغة عند عمرو بن عبيد ، وعند من يمثلهم عمرو بن عبيد من الصوفيين الزاهدين ، قد تأثر فيه بأدب الصوفية وتعاليمهم ، وتحدث فيه عن المريدين وإفادتهم ؛ كما حدث عن بلاغة المنطق الذي لا يكون إلا لله ، وبلاغة الصمت الذي توجبه الخشية مما قد يغضب الله . وهذا هو أدب الإسلام الذي أشار إليه الرسول ﷺ في قوله : « رحم الله عبداً قال خيراً فغنى ، أو سكت فسلم » !

كما حدد في هذا الكلام غاية الأدب ورسالة الكلام الذي يوصف بالبلاغة من وجهة النظر التي تلائم معتقده ، واتجاه فكره الصوفي الذي ملك عليه حسه وملاً قلبه ومشاعره . وقد أوغل عمرو بن عبيد في العبادة وملاؤه الخوف من فتنة الدنيا في القول والعمل .

والدين والأخلاق ينزعان عن قوس واحدة ، ويرميان إلى غاية واحدة ، وأدب النبوة هو الأدب الذي أدب به الله أنبياءه وأوليائه ، وهو أدب الكرامة ، وأدب الفضيلة ، ولذلك قال رسول الله ﷺ « أدبني ربِّي فأحسن تأديبي » كما قال « إنما بُعثت لأتمم مكارم الأخلاق » !

وصاحب المعتقد الديني إنما ينظر إلى معتقده نظرة خطيرة جداً ، فيبدو له الخطأ مصحوباً بنتائج خطيرة ، ويكون موقفه من الآراء التي تمس الدين - مهما يكن من حيويتها - موقف العازف عنها ، بل هو قد يضع حداً لقراءتها على الرغم مما فيها من بهجة وامتعة (١) .

وعند بعض النقاد أن أجود الشعر هو ما حقق تلك الغاية التي أصر عليها عمرو بن عبيد ، فقد نقل ابن رشيق عند عبدالكريم بن إبراهيم النهشلي (٢) أن الشعر أصناف :

فشعر هو خير كله ، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة ، والمثل العائد على من تمثل به بالخير ، وما أشبه ذلك .

وشعر هو ظرف كله ، وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب .

وشعر هو شرُّ كله ، وذلك الهجاء ، وما يسرع به الشاعر إلى أعراض الناس .

(١) انظر (فلسفة الجمال) ٧٧ .

(٢) انظر (العمدة) ١ / ٧٦ .

وشعر يُتَّكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل إنسان من حيث هو ، ويأتي إليه من جهة فهمه .

ومن الواضح أن أحق هذه الصنوف بالتقدير من وجهة نظر الناقد ، هو الصنف الأول الذي يجمع الخير والزهد والعفة والموعظة ، وأن الصنف الثاني يهدف إلى السلوى والإمتاع بما يحوى الشعر من معالم الفنية وخصائصها ، أما الصنفان الآخران اللذان يقصد بأولهما الهجاء والقذف ، ويقصد بالآخر منهما إلى التكسب ، والزلفى بالثناء الكاذب ، والملق المقوت ، فهما أخطأ ألوان الشعر .

وفي مساجلة جرت بين أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري وأبي العباس عبدالله بن المعتز كتب ابن الأنباري إليه :

جری فی مجلس الأمير ذکر الحسن بن هانیء والشعر الذى قاله فى المجون ، وأنشده وهو يؤم قوماً فى صلاة وهو أن لكل ساقطة لاقطة ، ولكل كلام رواة ، وكل مقول محمول .

فكان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم ، ولا يدونونه فى كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ، لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يغشون بحفظه ، ولا ينشد فى المساجد ولا يتجمل بذكره فى المشاهد . فإن صنع فيه غناء كان أعظم لبليته لأنه إنما يظهر فى غلبة سلطان الهوى ، فبيح الدواعى الدنيئة ، ويقوى الخواطر الرديئة .

والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان الهوى ، ونفسه الأمانة بالسوء . والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة منحدره من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تجبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى مافيه هلكتها .

والحسن بن هانىء ، ومن سلك سبيله من الشعر الذى ذكرناه ، شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصور أن يستقبح ما استحسونه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليع : « ترك ركوب المعاصى

إزدراء بعفو الله تعالى « حض على المعاصي أن يتقرب إلى الله عز وجل بها تعظيماً للعفو ، وكفى بهذا مجونا وخلعاً داعياً إلى التهمة لقائله في عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبي العتاهية :

يخافُ معاصيَه من يتوبُ فكيف ترى حال من لا يتوبُ (١)

ونستطيع أن نعد هذا الكتاب الفريد وثيقة نقدية تمثل وجهة نظر دعاة الالتزام الخلقى من النقاد العرب ، من أهل الحفاظ على سلامة العقيدة ومكارم الأخلاق . وفي تلك الوثيقة تنبيه إلى أمور :

١ - عناية جماهير الناس بفن الشعر ، حرصهم على روايته ونقله ، وذلك الحرص ظاهر في قول ابن الأنباري « لكل ساقطة لاقطة ، ولكل كلام زوارة ، وكل مقول محمول » .

٢ - أن أمثال ذلك الشعر الخليع الذي كشف فيه أبونواس عن العورات ، وصور فيه الرذائل ، ووصف فيه المخازي ، جدير بأن يطرح فلا يجرى على لسان ، ولا يدون في كتاب ، ولا يرويه سلف عن خلف . وأحق الناس بنفيه وإطراحه هم ذوو الأقدار والأسنان الذين لا يجمل بهم ترديد مثل ذلك الشعر الخليع في مجالسهم وأنديتهم .

٣ - أن العلة في الدعوة إلى نفي ذلك الشعر وإطراحه إنما هي الإشفاق على أخلاق الأحداث ، التي يخشى عليها من التأثير بقراءة ذلك الشعر الماجن وحفظه ، فإذا لحن هذا الشعر وصنع فيه غناء عظم البلاء في إهاجة الدواعي ، وإثارة الغرائز والشهوات .

وما أشبه هذا الكلام بما سلف من كلام أفلاطون الذي ذهب فيه إلى أن الشعر مفسد إلى أقصى درجات الفساد ، وأن فن الشعر إذا كان ممتعاً وساراً فإن خطورته تكمن فيما يبعثه في نفوس الآخرين من اللذة والطرب ؛ لأنه قد يدفعهم إلى الرضا عما فيه مما قد يتنافى مع الحقيقة أو مع الفضيلة ، ولأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا في الأفراد والجماعات . وقد أشار ابن الأنباري في هذا الكتاب إلى ضعف الإنسان ، وإلى نفسه الأمانة بالسوء « والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كوة منحدره من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، وإن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى مافيه هلكتها » .

(١) جمع الجواهر ٤/٢ .

٤ - وإذا كان دعاة الالتزام الخلقى يشنون مثل تلك الحملة على إذاعة ذلك الأدب الماجن الخليع وروايته ، مخافة انتشاره بين الناس ، وتأثيره في نفوس الناشئة وأخلاقهم ، فلاشك أن ثورتهم على منشئيه أشد ، وإنكارهم على قائله أولى . وقد وصفهم ابن الأبارى في كتابه هذا بأنهم « شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح » وأوجب على كل متدين « أن يذم أخبارهم وأفعالهم » كما دعا إلى التصدي لمثل هذا الأدب الخليع ومصادرته باستقباح ما استحسونه منه ، والتنزه عن فعله وحكايته .

ولم تتخل الإنسانية في أى عصر من عصور التاريخ ، وفي أى بيئة من البيئات التى عاش فيها الإنسان عن تقدير الفضائل ، والإشادة بالمثل الأخلاقية ، إذ كانت الأخلاق وتقديرها ، وإكبار المتجملين بها إلهاماً وفطرة فطر الله الناس عليها ، كما فطرهم على معرفة الخير والشر ، وتمييز النافع والضار ، والصواب من الخطأ ، والجمال من القبيح ، حتى ولو لم يكن هناك دعاة أو معلمون يهدون الناس ، ويرشدونهم إلى مواطن الحق والخير والجمال .

وإذا ارتفعت أصوات قليلة في بعض الأزمان ، أو في بعض المجتمعات مجاهرة بمعاداة القيم والفضائل ، فليس يرجع شئ من ذلك إلى فقدان تلك القيم قدرتها الذاتية على الحياة ، وسلطانها على القلوب والعقول ، أو فقدان الإحساس بضرورة سيادتها على المجتمعات ، وأثرها في تنظيم العلاقات بين الناس .

وإذا كانت تلك الأصوات القليلة تمثل شيئاً ، أو تصور فكرة ؛ فإنما هى تمثل فكرة الشذوذ على طبيعة الفكر الإنسانى ، وتصور التمرد على طبيعة الحياة . وهى فى الغالب ضرب من ضروب التحايل فى محاولة تسويغ الانحراف عن الجادة فى الآداب والسلوك ، انقياداً لدواعى التحلل ، واستجابة لنزوات النفوس التى قد تبطرها النعمة ، وتستبد بها الشهوة بعد اليأس فى مغالبتها والتحكم فيها .

ونذكر على سبيل المثال شعباً من الشعوب التى عرفت بأنها تتمتع فى هذا القرن بحريات مطلقة فى السلوك ، وهو الشعب الأمريكى الذى توافرت له أسباب اللهو ، وتهيأت له أسباب المتعة وإشباع حاجات الجسد ، بما توافر له من الثراء ، فإن هذا

الشعب لم يعد بين تلك المفاتن دعوات صريحة ، دعا فيها النقاد إلى الالتزام بالمثل الدينية ، والحفاظ على المثل الأخلاقية فيما ينشئ شعراؤه وكتابه من أعمال أدبية .

فقد نشأت هنالك مدرسة نقدية كان من أهم خصائصها مما نحن بصدده ما يراه كثير من نقادها في أن الأدب « ينبغي أن يتحرر من كل ما ينتقص بطريق مباشر أو غير مباشر من المثل الدينية العليا ، ومن القيم الأخلاقية . فهذه المدرسة تعد وظيفة الأدب الأولى هي حماية النظام الاجتماعي القائم أيا كان هذا النظام .

وهي تعارض كل اتجاه نحو التشكيك في سلامة الدين أو الأوضاع الاجتماعية ، كما تقاوم كل ما ينحو بالأدب نحو الصراحة أو التحرر في معالجة المبادئ الأخلاقية المتفق عليها ، كتحليل الحياة الجنسية مثلا .

والقاعدة العامة أن الفرد - وهو محدود الفهم - لا يجوز له الطعن في المفهومات العامة التي تواضع عليها الناس . وهذه المدرسة لذلك تعد الأدب الثوري والأدب التحريري والآداب التقدمية أكبر خطر على الأدب وعلى المجتمع جميعاً .. وتجد الأستاذ بيرى **Bliss Berry** ، يقول في تقويمه للأدب الأمريكي ، « إن الأدب الأمريكي قد لا يكون أدباً جباراً ، ولكنه على كل حال أدب نظيف » . وهو يقصد بذلك إلى أنه أدب خال من التحرر الجنسي ، بل إنه يندد بالتحرر الجنسي ، ويظهر الخطيئة وثمارها في مظهر النقمة الاجتماعية والنقمة الإلهية معاً ، والناقد « وودبرى C. E. Wood bery » ، نجده دائم التحدث عن روح الإنسان وكرامة الإنسان ، وهو يقول إن وظيفة الأدب هي التعبير عما في الإنسان من روح وكرامة ، وهو قليل الالتفات إلى الأوضاع الاجتماعية والمادية التي تصوغ روح الإنسان وكرامة الإنسان (١) .

وبعد هذا لابد من القول بأن فكرة الالتزام الخلقى في الفن الأدبي وغيره من الفنون هي أقدم دعوات الالتزام وأبقاها على مر الزمن ، وبأن أشياعها من الكثرة بحيث يعز إحصاؤهم ، وما أكثر الكتابات التي كتبت في تأييدها ، لأنها تمثل فكرة الأغلبية الغالبة من البشر .

(١) النقد الأدبي في أمريكا (دراسات في الأدب الأمريكي ١٩٣) .

ومع ذلك وجدت الفكرة المقابلة ، وهي فكرة التحرر من القيود الخلقية والمثل الدينية في الفن الأدبي ، ووجدت فريقاً من الأنصار الذين دافعوا عنها ، وكان هؤلاء الأنصار فلاسفة ، كما كان منهم النقاد الذين شرحوا الفكرة ، وعمدوا إلى تأييدها بوسائل البحث العلمي ، والتفكير الفلسفي .

وهؤلاء الفلاسفة والنقاد حاولوا أن يعزلوا الفن الأدبي عن الغايات والمثل الأخلاقية ، كما حاولوا عزله عن سائر الغايات . وإنما يقيسونه بمقياس واحد هو مقياس الإمتاع والإحساس ، بما يتوافر فيه من سمات الجمال الفني في التعبير ، وفي التخيل ، وفي التصوير .

وليس معنى ذلك أن أولئك النقاد جميعاً يتنكرون للقيم الإنسانية والمبادئ الأخلاقية في حد ذاتها ، أو يقللون من آثارها البعيدة في حياة الأمم والشعوب وسعادة الإنسان ، ولكن الذي ينكرونه هو أن يتقيد الأدباء بتلك القيود في كل ما يؤلفون من أعمال أدبية ، أو أن يلزموا بغير مالا يعينهم أن يلتزموا به من الأهداف والغايات ، وقد يجمع العمل الأدبي بين المثالية الخلقية والجودة الفنية ، وهو حينئذ عندهم من الأعمال الجديرة بالتقدير ، ولكنهم لا يعيرون مع ذلك العمل الأدبي إذا خلا من تلك المثالية ، بل هم لا ينكرونه إذا افتات عليها ، وغالى في نصره أضدادها .

وقد يقوم رأى هؤلاء في حرية الأديب وعدم التزامه بأى غاية أخلاقية على أن جمال الأخلاق ليس في حاجة لأن يلتمس التأييد من الشعراء أو من رجال الفنون ، بل إن الفضيلة المسلم بجمالها تستطيع أن تقف على قدميها ، وتنادى على نفسها من غير داعية أو مناد ، بل قد يرى بعضهم أن الأديب إذا أخلص لفنه ، وتفانى فيه فقد يجره ذلك الفناء في الفن إلى الوصول إلى تقديس الجمال في كل شيء . ولعل هذا هو معنى قول الأستاذ كروتشه إن الوجدان الفني ليس بحاجة إلى الوجدان الأخلاقي يستمد منه العفة ، إنه ينطوي في ذاته على العفة ، التي هي الحياء الفني والرفاهية الفنية .

ثم يشير إلى القوة الذاتية في الأخلاق ، وإلى ضعف إيمان أولئك الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد مصطنع ، لتقف على قدميها أمام تيار شؤون الدنيا بخاصة إلى أن تدس في الفن على ذلك النحو المصطنع ، فإذا كانت القوة الأخلاقية قوة كونية ، وهي في الحق كذلك ، إذا كانت سيدة العالم الذي هو عالم الحرية ، فإنها تسود الخاصة ،

وكلما كان الفن أخلص في تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها .

وهذه النظرة يطبقونها على الفنون جميعاً ، ومنها الفن الأدبي . فقد أنكر « بندتو كروتشه » أن ينظر إلى الفن على أنه عمل أخلاقي ، أي على أنه ذلك النوع من التأثير العملي الذي ليس نافعاً ، وليس لذيذاً بصورة مباشرة ، على الرغم من اتصاله بالمنفعة واللذة والألم ، وإنما يخلق في أفق رוחي أسمى وأرفع .

ويبدو أن كروتشه من الذين يؤمنون بفكرة الإلهام في الفنون ، لأنه يشير إلى ما لوحظ من قديم الزمان من أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة ، ويقول إن الإرادة إذا كانت قوام الإنسان الخير فإنها ليست إرادة الإنسان الفنان .

وإذا كان الفن غير ناشئ عن الإرادة فهو في حل من كل تمييز أخلاقي لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل لأنه لاسبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقي عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمده أو يذمه من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية . إنك لا تستطيع أن تحكم على « Francesca » دانتى بأنها منافية للأخلاق ، وعلى « Gordelia » شكسبير بأنها أخلاقية ، وما هما إلا الحنان من رוחي دانتى وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية ، إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه « أخلاقي » وعلى المثلث بأنه « لأخلاقي » .

ولا ينكر كروتشه أن النظرية الأخلاقية في الفن كان لها وجود أيضاً في تاريخ المذاهب الفنية ، وهيئات أن تكون قد اندثرت الآن ! وإن كان اعتبارها قد سقط - كما يقول - لدى الرأي العام ، لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل لزوال القيمة الأخلاقية في بعض الاتجاهات الحديثة .

ومن تفرعات المذهب الأخلاقي قولهم إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويث فيهم كره الشر ، ويصلح من عاداتهم وأخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا في تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومية أو الحزبية في الشعب .. والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا مجرداً من حقها في الاحترام (١) ؟ .

(١) المجلد في فلسفة الفن ٣١ .

وإذا كان ذلك الكلام يمثل جانباً من جوانب التفكير الأوربي الحديث في الفنون فإن تاريخ النقد الأدبي القديم عند العرب حافل بمثل تلك الآراء النظرية والتطبيقية معاً في صراحة ووضوح ، على الرغم من روح الحفاظ التي سادت في ذلك الزمن .

ولعل من أهم الآراء التي تمثل مانحن بصدده من الفصل بين الفن والأخلاق . ذلك الرأي المفصل الذي سبق به قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) أولئك النقاد والمفكرين الغربيين إلى الدعوة إلى حرية الأديب ، وذلك في قوله : وما يجب تقدمته وتوطيده - قبل ما أريد أن أتكلم فيه - أن المعاني كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للبصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والعضية (١) وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة ، فإن رأيت من يعيب أمراً القيس في قوله :

فَمَثَلِكِ حُبْلِي قَدْ طَرَقَتْ وَمَرْضَعٌ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُخَوَّلٍ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٌّ وَتَحْتَى شَقُّهَا لَمْ يَحْوَلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش ، وليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته (٢) .

ويلتقى رأى قدامة الذي أسلفناه برأى النقاد اليونان في شعر « الإيامبو Iambos » وهو عندهم شعر الهجاء المقذع والتهكم المرير ، فقد كان اليونانيون يعدون « أرخيلوكوس » أشهر شاعر نظم في « الإيامبو » ولقد ذاع صيته في فن الهجاء ، حتى وضعه النقاد في منزلة « هوميروس » وامتدحه « كونتليانس » بقوله « إن أسلوبه رصين رائع ، وعباراته قوية محكمة تفيض ثورة وحماسة ، ولا يفوقه أحد في العبقرية والنبوغ ، وإذا كان هنالك من يمتاز عليه فليس الذنب ذنبه ، ولكنه ذنب الفن الذي نظم فيه (١) .

(١) الرفث . الفحش في القول ؛ والبذخ الكبر ، والعضية الكذب والإفك والبهتان .

(٢) نقد الشعر ٤ (طبعة بريل - ليدن - ١٩٥٦ م) .

(١) انظر كتابنا (النقد الأدبي عند اليونان) ٩٤ .

ويستفاد من هذا الرأي الصريح في حرية الشاعر في التعبير عما يحلوه أن يعبر عنه ، أن فضل الأديب ونقصانه ، والحكم له بالإجادة أو عليه بالتقصير ، إنما يتوقف على مدى إجادته في التعبير عن معناه ، لأن التعبير هنا يقابل الصورة ، وهي التي تطالع المتلقى ، وهي صناعة الأديب ومظهر فنيته . أما المعاني في هذا الرأي فلا يحاسب عليها الأديب .

وما أروع المثل الذي ضربه قدامة لذلك ، وخلاصته كما نتصور أن المادة الرديئة موجودة في الحياة ، كما أن المادة الجيدة موجودة أيضاً في الحياة . ولا يحاسب النجار على المادة ، وهي الخشب ، إذا كانت موجودة فعلاً في الحياة ، وهو غير مسئول عن وجودها ، وإنما هو مسئول فقط عن صناعته وأثر فنه فيها . وعلى ذلك القياس لافضل للنجار في حسن المادة التي يصنعها ، أي في جودة الخشب ، وإنما يبين فضل مهارته في تشكيلها وفي إتقان صناعتها .

ومع التسليم بصحة رأى قدامة وجودة مامثل به ، لا يبقى شيء يؤخذ عليه سوى تفاضيه عن مهارة النجار أو الشاعر أو الفنان في اختيار المادة التي يصنعها ، وانتقاء ما هو جيد فيها ، حتى يناسب الجيد الذي اختاره وانتقاه فضل مهارته ، ومظهر عبقريته ، حتى تناسب جودة الأداء جودة البناء ، ورسوخ الأرض التي أقيم عليها .

ومن آثار ذلك المذهب في النقد الأدبي عند العرب أيضاً ما كتبه القاضي في « الوساطة » ، وهو يرد على خصوم المتنبي الذين رموه بالكفر والزندقة ، ويعجب القاضي ممن ينتقص أبا الطيب ، ويغض من شعره لأبيات قرأها ، ووجد فيها ما يدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب في الديانة كقوله :

يترشَّن من فمى كلماتٍ هنَّ فيه أخلَى من التَّوحيدِ
وقوله :

وأبهرُ آياتِ التَّهَامِي أَنه أبوكُم وإحدَى مالِكُم من مناقبِ

ثم يحتمل هذا المنتقص قول أبي نواس :

فدع الملامَ فقد أطعتُ غوايتي ونبذتُ موعظتي وراءَ جداري

ورأيتُ إشارَ اللذاذة والهوى وتمتعاً من طيبِ هدى الدارِ

أَحْرَى وَأَحْزَمٌ مِنْ تَنْظُرِ آجِلٍ ظَنِّي بِهِ رَجْمٌ مِنَ الْأَخْبَارِ
إِنِّي بَعَاجِلٍ مَا تَرِينَ مَوَكَّلٌ وَسِوَاهُ إِرْجَافٌ مِنَ الْآثَارِ
مَا جَاءَنَا أَحَدٌ يَخْبِرُ أَنَّهُ فِي جَنَّةٍ مُذْمَمَاتٍ أَوْ فِي النَّارِ

وبعد هذا التعجب من الإنكار على أبي الطيب والاحتمال لأبي نواس يقول القاضي «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير، وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه، بكما خرساً، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان! والدين بمعزل عن الشعر(١).

فهذا كما نرى، وكما رأينا في كلام قدامة، رأى صريح في عزل الدين والأخلاق عن الفن الشعري، وعدم قياس الأدب بقياس الالتزام بهما. وما أشبه هذا الرأي بقول فيكتور هيجو زعيم الرومانتيكيين الفرنسيين عن مجال النقد «لا يملك النقد إلا النظر في جودة الأثر الأدبي أو رداءته» ومن الآراء الرومانتيكية التي تسير في عمومها هذا الاتجاه الذي نقرؤه صريحاً في كلام قدامة:

- ليس هنالك موضوعات جيدة وموضوعات رديئة في الشعر، إنما هنالك شاعر جيد أو شاعر رديء!

- لا أهمية للموضوع ولا للنوع، كل شيء ويصلح ليكون موضوعاً.

- المهم هو الإجابة في المعالجة.

- ذهب المتطرفون إلى أنه ليس من الضروري أن يطالب الشاعر أو الكاتب المجيد بأن يكون رجلاً صالحاً.

- وقالت جورج ساند عبارتها المشهورة «الفن قالب(٢)».

وهكذا يلتقى دعاة التحرر في أفكارهم، كما يكادون يتلاقون في عباراتهم.

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ٦٢.

(٢) انظر كتابنا (نقد الشعر في الأدب العربي) ١٧.

وقد يعيننا هنا أن نوضح أن هذه الفكرة في التحرر من الالتزام بمبادئ الأخلاق أو حدود الدين ، ليست من الأفكار الجديدة التي اخترعها النقد الأوروي ، ولاهي من مبتدعات النقد المعاصر بعامة فقد عرفنا فيما سلف من القول كيف أثار النقد العربي القديم هذه الفكرة ، وأنبأ عن أصالته في بحثها على هذا النحو من العمق والتحليل ، ومع ذلك لانزعم أن ما بسطناه من وجهة النظر هذه يستوعب سائر الأقوال التي أجاد فيها أسلافنا من النقاد .

وفي هذا القرن الذي نعيش فيه أخذت تتردد في مجالات الأدب والنقد عبارة « الأدب المكشوف » .

وقد تكون عبارة « الأدب المكشوف » إحدى التعبيرات الجديدة في عالم النقد الأدبي ولكن مضمونها ليس جديداً ، بل هو معرق في القدم ، إذ هو البوح بما رأت الإنسانية أنه يجمل إخفاؤه ، والكشف عما تستحي من الكشف عنه ، وتحرص على ستره من الأسرار والخفايا التي تنكر البوح بها الأذواق السليمة ، وتعف الألسنة الشريفة عن قوله أو ترديده .

وذلك الكشف أو البوح بمكنون الأسرار ليس جديداً ، في هذا العصر ولم يكن وقفا على جنس من الناس دون جنس ، فقد هان على بعض النفوس أن تكشف سوءتها ، وتفصح عن مخازيها ، استهانة بكرامتها ، وتحللا من القيم والمبادئ الأخلاقية ، واستهتاراً بحقوق المجتمعات الإنسانية في الحفاظ والصيانة .

وقد عرف بذلك التصريح عدد من الكتاب والشعراء في مختلف العصور ، في ألوان من الأدب ، كأدب الاعتراف ، أو الغزل المكشوف بالذكر أو بالمؤنث ، أو شعر الهجاء المقذع والمفرط في الإساءة والإفحاش .

وقد اشتهر بذلك جماعة من الشعراء في تاريخ أدبنا قديمه وحديثه على السواء ، كما مرىء القيس والنابغة الذبياني في بعض المأثور من شعرهما الجاهلي ، وكالفرزدق وجريير الأمويين في شعر الهجو والنقائض ، وكأبي نواس في شعره الغزلي والغلماني وشعر الخمريات ، وكبشار وابن الرومي والحسين بن الضحاك وحماد عجرد وأبي الرقعمق وابن الحجاج وابن سكرة ، وغيرهم من الشعراء العباسيين في شعرهم الماجن الخليع ،

وكمعروف الرصافي ، وعبد الحميد الديب ، والعوضي الوكيل ، وحسن كامل الصيرفي
ومحمود غنيم ، في شعرهم الهجائي المطبوع بطابع المرح والفكاهة .

وعندما برز فن القصة في الأدب العربي المعاصر كان في بعض نتاج القصص من
الكشف ، وتصوير الغرائز ، والحديث عن شهوة الجنس ما أثار النقد المعاصر نحو هذه
المشكلة ، أعنى نحو قضية التحرر في الفن الأدبي من سائر القيود ، وتقديره على أساس
فنيته وجودته التعبيرية ، أو الالتزام بمقاييس الأخلاق ورعاية الآداب .

وكان ظهور هذا الأدب المكشوف في الأدب الحديث سواء في الشعر أو في القصص
صورة لشيوع هذا اللون في الأدب الأوربي الحديث بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد
وصف العقاد هذا الأدب المكشوف بأنه أدب ضرورة كثيفة ، وخضوع أعمى للحاجة
العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود الضرورة ، فقد أطلقت الحرب عشرات
الملايين من الجنود عاشوا في الخنادق معيشة الهمج ، الذين يواجهون ضرورة الجسم في
كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب في الشعور والذوق والكلام ، فإذا
انطلق هذا الجيل المصاب في دماثته وصبره وعزيمته يريد أن يفرض على الدنيا تلك
الآفات والنقائص ، فليست هذه دعوة إلى التجديد ! .

وذلك أن أصحاب ذلك « الأدب المكشوف » والمروجين له ، كانوا يزعمون أنه
بدعة من بدع هذا الزمان ، وضرب من ضروب التجديد يساير ما أصاب الإنسانية في
نواحي حياتها من التجديد والإبداع .

وقد حمل على هذه الدعوة جماعة من النقاد والأدباء منهم المازني الذي جعل هذا
الأدب المكشوف شبيهاً بالنزعة إلى العري عن اللباس ، وقال إن النزوع الملحوظ في أدب
القصة الأوربية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما
يقولون شبيه بالنزوع إلى العري ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد ، وهما في الغرب
تسيران بخطى متقاربة . وقد لا يكون ثمة بأس في الفشو في نهاية الأمر ، ولكن البأس
يكون من التجرد في جماعة كاسية ، ومن الأدب المكشوف سوءاً لأذهان ألفت
الاستتار .

ثم يقول المازني إنه لا يرى مزية للكشف لاتنال بالتحفظ والضبط ، بل إنه ليرى في ذلك خسارة للإنسان لاتعوض ، لأن الإنسان عرف الثياب ، فهو يستر بها جسمه ، ولو ظل عاريا كغيره من الحيوان لما كان للمسائل الجنسية وذكرها أو حتى رؤيتها أى تأثير في نفسه ، فإننا نرى الحيوانات عارية ولا نخجل ، ونشهد تنزيها فلا تتحرك لذلك شهواتنا ، وكان يمكن أن يكون هذا نظر الإنسان إلى الإنسان لو ظل عاريا ولكنه استتر ، فكان من فضل الثياب أن صرفت ذهنه إلى حد كبير عن جسمه وشهوته إلى ما هو أسمى وأعلى ، وأن جعلت ما في الثياب شيئا يستحى منه ، ولا يذكر إلا بعبارة مستورة مثله . وصحيح أن الثياب أغرت بالتطلع والكشف ولكنها حجبت ، فوجهت النفوس والعقول وجهات أخرى ، وكان من فضلها هذا الرقى .

ولا فرق عند المازني بين أن تصف المسائل الجنسية شاذة كانت أو غير شاذة وصفا صريحا في قصد ، وأن تعرى إنساناً في الطريق وتنزع عنه ثيابه . وإذا كان أحد يرى فرقا بين الحالتين فإن المازني لا يراه مادام الإنسان يلبس الثياب ويستتر بها ، فلا بد أن يتوخى في كتابته الكبح والضغط ، والثياب جمال مزيد ، وقد التمسها الإنسان أول ما التمسها للزينة لا للمنفعة .

والجسم الإنساني في الثوب المناسب أجمل منه وهو عريان ، وأفتن أيضاً .

وكذلك الكتابة الصريحة أقل جمالا وفتنة من اللغة المستورة ، ومزية التحفظ في الكتابة أنه يجعلها أقوى وأفعل وأنس وأسبى (١) .

وهكذا يرى المازني أن مجتمعا يلزم نفسه بالثياب وينكر العرى لابد أن يلزم شعراؤه وكتابه أنفسهم بالتحفظ بالمثل الأخلاقية ، والبعد عما يخذش وجه الفضيلة والحياء .

وكان من أكبر الدعاة إلى « الأدب المكشوف » والمدافعين عن التصريح بنزوات الغرائز ، وهتك أستار الفضيلة والاحتشام واحد من الذين عرفوا بالجرأة في الدعوة إلى الخروج على القواعد المرعية والتقاليد المألوفة في كثير من الجوانب الحيوية في بناء المجتمع ، وهو الكاتب المعروف سلامة موسى ، وقد حاول أن يموه رأيه « المكشوف » بما ظن أنه يخفف من حدته مثل قوله « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية

(١) عن مقال للمازني في (البلاغ) ١٩٣٥/٧/٦ م .

في حقيقتها ، والتسامي بهذه الطبيعة إلى ماهو أرقى منها ، مما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبي . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمو بالواقع إلى ماهو أرقى منه ، فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسوم اليد .

وهذا كلام لاينازع في صحته أحد من الذين يؤمنون برسالة الآداب والفنون في التسامي بالواقع إلى المثالية المنشودة ، وأية مثالية فوق ما يرسمه أصحاب الرسائل من الرسل والأنبياء ، الذين ألحق بهم الكاتب في جرأة أيضاً جماعة الكتاب ومؤلفي القصص والشعراء .

ولكنك لاتلبث حتى تعجب بما يتلو هذا الكلام في قوله « فإذا عالج الأديب موضوع الحب فهو لايقنع بما هو مألوف من العلاقات الجنسية . بل يسمو بها إلى ماهو أرقى من المألوف » . ثم تبحث عن وسائل هذا الارتقاء عن المألوف من العلاقات الجنسية ، وعن أسباب السمو بها ، كما يتصورها الكاتب الذي يشبه بصيرة الأدباء ببصيرة الأنبياء ، فتجده يقول « إذا احتاج الأديب في ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق . إن للأديب قيلاً واحداً فقط يتقيد به ، هو إخلاصه في عمله . وله الحق مادام مخلصاً أن ينال الحرية في أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس . كما يبحث العالم مسائل « الغازات السامة » مثلاً ! . وليس في الأدب كله ضرر نشأ من الصراحة ، يساوى أو يقرب من الضرر الذي نشأ من « الغازات السامة » ! .

ثم يرد الكاتب على الذين يقولون بوجوب رعاية الأخلاق ، والاحتشام في وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التي وضعها أناتول فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكى ، وفيها أوصاف بالغة الدعارة !؟ .

إن الأديب الذي يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارىء أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لإخلاصه ، ولأن بصيرته تنزع إلى السمو ، لا يستثير في القارىء شيئاً من الشهوات الدنيا .

ويلتمس الكاتب تأييده في دعوته إلى الصراحة والكشف ، فيقول إن علم النفس يثبت أن الصراحة وعدم الوقوف في وجه الغريزة الجنسية والكلام عنها ، كل ذلك لا يضر بل قد يفيد ! .

إن الذى يضر ويؤذى - كما يقول الكاتب - هو مجانبة الموضوع ، والابتعاد عنه بتاتاً بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى ، أى أن حبه للمرأة سبيلاً إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد ! .

وينهى الكاتب رأيه بأنه ليست للأدب علاقة بالأخلاق ، لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من سفورها ، وأن إبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة فى الكلام فيها ، يجعل الذهن أعلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذى يلجأ إلى الرجس ! والأدب « السافر » يجعلهم يحسون الحياة كما هى فى الحقيقة والواقع ، فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبة . إن الأدب كالعالم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد(١) .

ولعل هذا رأى ، على الرغم مما قد يكون فيه من اضطراب وتناقض يمثل أوضح الآراء ، وأكثرها جرأة وصراحة فى الدعوة إلى الخروج عن المألوف ، والتحلل من القيم الأخلاقية فى الفن الأدبى ، والدعوة إلى الجهر بالشهوات والاستجابة لنداء الغرائز .

ونجمل معالم الدراسة فى هذا الفصل فى النقاط الآتية :

١ - أن قضية « الالتزام » فى الفن الأدبى ، أصبحت فى طليعة القضايا التى تشغل النقد الأدبى الحديث ، بدرجة لم يسبق لها نظير فى عصور النقد السابقة ، حتى يمكن القول بأنها أصبحت قضية النقد المعاصر .

٢ - أن فكرة « الالتزام » بدلالاتها ومضمونها فكرة قديمة ، صحبت الإنسان منذ أن كان هناك فن أدبى بين الفنون الإنسانية ، ومنذ كان هناك وعى أدبى ، ومحولات للتقدير والتقويم على أسس نقدية ومقاييس موضوعية .

٣ - وأن نشأة هذه القضية فى التفكير الإنسانى إنما كانت وليدة الإحساس بقيمة الأدب ، والاعتراف بعمق تأثيره فى نفوس الأفراد والجماعات ، وقدرته على الإثارة

(١) انظر (المعارك الأدبية) ١٨٥ وكتابتنا (التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى) ١٨٤ من الطبعة الثانية .

والتوجيه . ولذلك اتجه الفلاسفة والمفكرون والمصلحون في ميادين السياسة والاجتماع والاقتصاد إلى الأدباء ، يطالبون بالمشاركة في خدمة القضايا التي يؤمنون بها ، ويدعون إليها .

٤ - أن دعاة الاشتراكية الواقعية كانوا في طليعة الدعاة إلى هذه الفكرة في العصر الحديث . وقد جعلوا « الالتزام » في الفن الأدبي وسائر الفنون من أهم تعاليم المذهب الجديد ومقياساً من أهم المقاييس التي يقدر بها الأدب والأدباء . فالأديب الحق عندهم هو « الأديب الملتزم » .

٥ - وأن الفلسفة الوجودية أيضاً كانت من أهم أسباب دعم هذه الفكرة ، وإن كانت الفلسفة الوجودية تؤثر في الفن الكتائى بهذا الالتزام ، دون فن الشعر ودون سائر الفنون التي لا تجد لها موضعاً للالتزام .

٦ - وأن دعوة الاشتراكيين الواقعيين إلى الالتزام إنما هي دعوة سياسية هدفها تثبيت المبادئ الاشتراكية ونشرها ، وخدمة الأهداف التي يرمون إليها . وخدمة قضايا الجماهير التي تلتزم بتلك المبادئ .

٧ - أن فكرة « الالتزام » ينبغي أن ينظر إليها نظرة أوسع وأشمل من أن تكون نظرة سياسية أو مذهبية ، بحيث تشمل قضايا المنفعة ، وقضايا الحق ، وقضايا الاجتماع ، وقضايا الدين والأخلاق ، وقد وجدت في تاريخ الفكر الإنساني ، بل وجدت في تاريخ النقد الأدبي تلك الأفكار الالتزامية التي تتصل بهذه القضايا وغيرها ، مما يمس حياة الإنسان ويحترم عقله ، ويحقق كرامته وسعادته .

٨ - أن الفكرة الأساسية في الأدب والفنون ، وهي الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الأديب أو الفنان في التعبير عن عواطفه ، وشرح آلامه وآماله ، ووصف تجاربه الذاتية ، ظلت لها سيادتها في تاريخ التفكير النقدي ، واحتفظت بدعاتها وأنصارها ، وهم أنصار الحرية للإنسانية كلها ، وللأدباء وأرباب الفنون بخاصة . وعند هؤلاء أن من حق الفنان ، وهو حق طبيعي ، أن يعبر عما يشاء من التجارب التي عاناها من غير قسر أو إلزام ، ومن غير أن يحظر عليه معنى يروم التعبير عنه .

٩ - وأن حجة الذين يرفضون الالتزام أن الحرية حق طبيعي للإنسان ، وأن الالتزام يهدف من الأهداف أيما كان ذلك الهدف ، يعد قيداً من القيود التي تحد من تلك الحرية .

١٠ - أن الحياة الإنسانية ذات وجه واحد ، بل هي بالغة التعقيد وأنها تزخر بالمتناقضات من المثل والأهداف ، ففيها الخير والشر ، والحق والباطل ، والنافع والضار ، وفيها الصلاح والفساد . ولكل ضد من هذه الأضداد أنصار وعشاق يؤثرونه على سواه ولا يرضون بغيره بديلاً على حسب ما جبلت عليه نفوسهم وأهواؤهم ، وماركب في طباعهم . ولو كان من المستطاع أن يبرأ المجتمع الإنساني من الشرور والآثام لترفف في سمائه ألوية الخير والحق والعدل لكان مطلب الالتزام مطلباً عادلاً ، بل مطلباً طبيعياً ، ولعد الخروج على القيم الصالحة والمثل الموحدة مروفاً عن تلك القيم ، وشذوذاً تأباه الإنسانية ، وترفضه رفضاً قاطعاً .

١١ - من المسلم به أن الأديب الحق هو الذي يعبر عما يضطرم في أعماقه ، ويفصح عن ذات نفسه في صدق ، ويجد الذين يتلقون عمله الفني وأنفسهم ، ومشاعرهم فيه ، فيزدادون بالأدب استمتاعاً ، وبصاحبه إعجاباً لأنهم يجدون فيه أنفسهم ومشاعرهم ، كما وصف فيه الأديب حقيقة نفسه ، وحقيقة مشاعره وتجاربه .

١٢ - وينبني على هذا أن المجتمع الإنساني منقسم بطبيعته إلى طبقات وفئات من أهل الجد والعمل والتفكير ، وفئات أخرى من أهل اللهو والفراغ تتمايز مواهبهم ، وتختلف عقولهم ، وتتباين عواطفهم ، ففيهم المفكر والفيلسوف والعالم والفنان ، وفيهم السياسي والديني والأخلاقي ، وفيهم من ليس واحداً من هؤلاء . ولكل واحد من هؤلاء منزعه في التفكير ، وهدفه الذي يسعى جاهداً إليه ، ووسيلته التي يحقق بها غايته ، ومن التعسف أن يطالب الشاعر بما يطالب به العالم أو الفيلسوف أو المصلح في شؤون السياسة والاقتصاد والدين والأخلاق ، وكل يعمل على شاكلته ، ولكل وجهة هو موليا .

١٣ - أن الأدب فن جمالي تقوم فنيته على العبارة الممتازة ، وعلى الإجابة في التصوير والاختراع والتخييل ، وتلك هي الوسيلة ، وتلك أيضاً هي الغاية التي لا يسعى إلى غيرها ، ولا يطالبه النقد بغاية سواها .

١٤ - أن الأديب لا يستطيع أن يبدع أو يجيد إذا ألزم بأن ينهج نهجاً معيناً ، أو إذا رسم له طريق لا يتجاوزه ، لأنه ينفر بطبيعته من السدود والقيود ويفقد أدبه عنصر الصدق إذا ألزم بتحقيق غايات ، لاتعبر عن نفسه وعن حقيقة مشاعره .

١٥ - وأنه في ظلال تلك الحرية تجد الإنسانية في الآداب والفنون ألواناً شتى
وطعوماً متباينة المذاق ، فتستمتع بلذة التنقل بين هذه الألوان والطعوم ، أو يتخير كل
إنسان منها ما يشبع ميوله ، وما يرضى مشاعره .

١٦ - وأخيراً ، ليس هنالك من شك في أن الأديب يجد مجالاً أرحب لتقدير فنه إذا
استطاع أن يرضى العقول ، بالإضافة إلى غايته الأصلية من هز المشاعر ، وإرضاء
العواطف . وإذا استطاع في سبيل تحقيق غايته الجمالية خدمة المثل الرفيعة التي توجه
الإنسانية نحو الخير ، ونحو الحياة الفاضلة الكريمة السعيدة تلقائياً من غير قسر أو إلزام .

الفصل الثاني
مقياسُ الوحدة
في النقد الأدبي



من القضايا الكبرى التي يثيرها النقاد في زماننا قضية الوحدة في العمل الأدبي . وهي قضية تتصل بالفن الأدبي ، ونظام تأليفه عند الأدباء العرب ، ولاسيما الشعراء منهم ، وتتصل أيضاً بالنقد الأدبي ، ونظرة النقاد العرب إلى هذا الفن ، وتقديرهم للوحدة بين أجزائه .

ولعل العقاد كان أول من نبه المعاصرين إلى هذا المقياس ، مقياس الوحدة ، وذلك في النقد الذي وجهه إلى الشاعر الكبير « أحمد شوقي » وإلى شاعريته التي أكبرها المعاصرون .

وقد ذكر العقاد في ذلك النقد أن العيوب المعنوية ، التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل . ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة ، هي بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية ، في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة .

ثم تكلم العقاد عن العيب الأول ، وهو « التفكك » وفي رأيه أن التفكك هو أن تكون القصيدة مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لا تتوَلَفُ بينها « وحدة » غير وحدة الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراب وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها ، دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالا يجوز .

ولتوفية البيان قال العقاد إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة ، وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك ، حتى فنون الهمج المتأدين فإنك تراهم يلائمون

بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية في الجهالة ، ودمامة الفطرة .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه .

ومن رأى العقاد أنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفيت تشابهاً في الأسلوب والموضوع والمشرّب ، وتماثلاً في روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه ، لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها ، فيقولون : أفر بيت وأغزل بيت ، وأشجع بيت .. وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد ، تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها .

ويتخذ العقاد من هذا دليلاً على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القرينة التي تنظم هذا النظم وبصات النور متقطعة ، لا كوكب صاعد متصل الأشعة ، يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية . أو كأنما هي ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة . وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه (١) .

(١) انظر (الديوان) ٢ / ٤٥

ولا نحسب العقاد يطلق مثل هذا الكلام ليعم الشعر العربي كله في سائر عصوره وعند جميع أعلامه بهذه الأوصاف من التفكك ، وفقدان الوحدة بين أجزاء كل قصيدة من القصائد العربية . وإنما يشير إلى ظاهرة في بعض الشعر وعند بعض الشعراء العرب أو غيرهم ، ويرى أن هذه الظاهرة تبلغ مداها في شعر « أحمد شوقي » ، الذي غالى به المعاصرون .

ودليلنا على التخصيص أن العقاد جعل تلك الوحدة من أهم مميزات الشخصية الفنية عند ابن الرومي ، إذ رأى أن العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه ، وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه . وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير . فخالف ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة « كلا » واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده « موضوعات » كاملة ، تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها ؛ وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة (١) .

ومهما يكن العنف الذي اتسم به نقد العقاد لشعر شوقي ، فإن هذا الكلام يتحمل مبادئ وأصولاً نقدية جديرة بالتقدير نادى بها علماء الأدب في شتى العصور ، وفي كثير من الآداب الإنسانية .

ولم يخجل التفكير الأدبي عند العرب من العناية بمقياس الوحدة في الأعمال الأدبية ، وفي فن الشعر بخاصة ، ولم يخجل النقد الأدبي عندهم من التنبيه على التفكك في بناء القصيدة ، ودلالته على ضعف الشاعر ، وحيلولته دون استمتاع المتلقين من القراء والسامعين بالعمل الشعري إذا تهلهل نسجه ، وفقد الترابط بين أجزائه ، فلا تهباً للذة الكاملة ، ولا تتحقق الغاية التي يتوقعها المتلقى من القراءة أو السماع إلى ما عبر به الشاعر عن تجربة من تجاربه ، أو وصف فيه انفعالا أو عاطفة خاصة .

(١) انظر (ابن الرومي : حياته من شعره) ٣١٦ من الطبعة الثانية .

ومعنى ذلك أن الوحدة الكلية للقصيدة العربية ، أو ارتباط أجزاءها بعضها ببعض ، موجودة في كثير من القصائد العربية على مر العصور ، كما أن قياس الشعر بذلك المقياس كان له وجود في أذهان كثير من النقاد وعلماء الأدب وقد طبقوه على كثير من الشعر ، فاستحسنوا منه ما توافر فيه الترابط الذي يجعل القصيدة عملاً فنياً متكاملًا له موضوع يعالجه ، وله هدف يسعى إلى تحقيقه .

وإذا كنا نتحدث هنا عن فن الشعر بخاصة دون غيره من الفنون التي عرفها الأدب العربي ، فذلك لأن الشعر العربي هو الفن الذي كثر حوله الكلام ، ووجه إليه كثير من المعاصرين نقداً شديداً بفقد الوحدة والترابط بين أجزائه ، وبتعدد الأغراض فيه ، حتى أصبح ذلك النقد تقليداً معروفاً ، وكأنه الحقيقة التي لا شك فيها ، ولا حقيقة سواها .

ثم إن أهم ما عالج العرب من فنون النشر هو فن الخطابة ، ثم فن الكتابة . ولا يتصور العقل أن تكون خطبة أو رسالة بغير وحدة ، لأن ذلك معناه أن تكون خطبة أو تكون رسالة في غير موضوع يتحدث فيه الخطيب ، ويجتمع له الناس ، وتحشد الجماهير ، ليصغوا إليه ، وليعرفوا ما يدعو إليه ، ثم لينقادوا بعد ذلك إلى ما أراد أن يقودهم إليه ، أو يحملهم عليه .

ولن يستطيع الخطيب أن يحقق هذه الغايات من غير أن يملأ الموضوع عقله ، ويستولى على مشاعره ، فيحصر عناصره ، ويرتب أفكاره ، وينسق عباراته على حدو تلك الأفكار وترتيبها في ذهنه . وعند ذلك فقط يستطيع أن يحملهم على الاقتناع بفكرته ، وصواب ما يدعو إليه ، ويستطيع أن يؤثر في عقولهم وفي قلوبهم بما ينسق من القول ، وما يرتب من الأفكار وإلا كان كلاماً في الهواء لا يحصل له ، ولا جدوى منه ، ومثل ذلك لا يقصد إليه رئيس أو زعيم أو صاحب نحلة ، أو داعية من دعاة الإصلاح في أي ناحية من نواحي الإصلاح .

ومثل ذلك من يكتب في أي غرض من أغراض الكتابة ، فإنه لابد أن يكتب في موضوع ، أو يعبر عن فكرة من الأفكار التي تشغله إلى من يعنيه أن يكتب إليه ، لينقل إليه ما يشاء من المشاعر والأفكار ، ولا يتصور أن كاتباً من الكتاب يهدف بكتابته إلى إراقة المداد ، وتسويد الصفحات ، دون غرض يقصد إليه بإراقة المداد وتسويد الصفحات .

أما الشعر العربي فقد قيل إن العرب لم يسجلوا فيه سوى خواطر جزئية مفككة أبعد ما تكون عن النظام أو التسلسل الطبيعي بين أجزاء التعبير ومعانيها ، ولا يتحقق فيه من مظاهر الوحدة سوى وحدة الوزن ووحدة القافية ، أو وحدة العقل الذي أنشأه .

وانتقل هذا الحديث عن الشعر إلى النقد الأدبي عند العرب ، فوصفوه بأنه قاصر لايعنى إلا بالجزئيات ، أى جزئيات الأعمال الأدبية ، كنقد لفظة أو تركيب ، أو خلل في الوزن ، أو عيب في القافية . فإذا تطلع نقاد العرب إلى شيء أبعد من ذلك ، فإن مدى بصرهم لا يستطيع أن يجاوز البيت الواحد ، غافلين عما قبله وما بعده ، لأن هذا الشعر الذي ينقدونه يفقد الوحدة الفكرية والوحدة الفنية التي تصل بين الأبيات سوى وحدة الوزن ووحدة القافية في العمل الشعري الواحد ، الذي لا يصف تجربة كاملة لصاحبه . وربما أرجع بعضهم هذا إلى طبيعة الجنس العربي ، وطبيعة حياته وتفكيره وعواطفه التي قالوا بأنها ينقصها التركيز واستيفاء جوانب الفكرة ، والتعمق في إدراكها أو في التأثير بها .

وليس من شأن هذه الدراسة ، وليس من أهدافها محاولة الدفاع عن العرب ، أو التعرض لتلك الأقوال بالنفي أو التفنيد ، ولكنها تحدد مجالاتها بنظريات النقد الأدبي وقضاياها التي شغلتهم ، وكانت لهم فيها مفاهيم واضحة وآراء صريحة .

ومما لاشك فيه ، ومالا نحاول أن ندفعه أن « وحدة البيت » في العمل الشعري ، كانت مقياساً من مقاييس استجدادة الشعر عند بعض النقاد من العرب ، ولكنها لم تكن المقياس العام الموحد الذي يمثل رأى عامة النقاد في تلك القضية ، ومن يقل بذلك أو يقصر نظرته على « وحدة البيت » فإنما يبنى رأيه على قلة في التحصيل ، ونقص في الاستقرار ، وفي تتبع اتجاهات النقد الأدبي وتياراته عند العرب .

غير أن هذا التعبير « وحدة البيت » ليس له وجود بلفظه على الحقيقة ، وإنما الذي أثر عنهم هو استحسان لبعض الأبيات مفردة ومستقلة بمبناها ومعناها عما قبلها ، وما بعدها من أبيات القصائد التي وردت فيها .

وليس ذلك شيئاً عجباً ، وليس مدعاة للانتقاص ، إذ الإعجاب ببعض أجزاء أى عمل من الأعمال شيء طبيعي في الحكم والتقدير عند كافة المشتغلين بنقد أي عمل من الأعمال أو ظاهرة من الظواهر . ولا شك أن أجزاء تلك الأعمال تتفاوت في الجودة ، ويفضل بعضها بعضاً .

وفي الفن الأدبي الذي نتحدث عنه تتفاوت المباني ، كما تتفاوت المعاني من جزء إلى جزء ، ومن بيت إلى بيت ، وكثيراً ما يخلق الشاعر في بعض الأجزاء ، ويضعف ويسف في غيرها ، وتلك ظاهرة لأظنها تخص شعراء العرب وحدهم ، دون غيرهم من شعراء الإنسانية في كل لسان .

وقد يتناول المعنى أكثر من شاعر ، فيبدو التفاوت بين الشعراء واضحاً في التعبير ، أو في التخيل ، أو في التصوير فإذا عبر الناقد عن استحسانه لبعض المعاني ، أو إثاره بالفضيل وحدة أو عدداً من الوحدات ، لم يكن في هذا الصنيع ما يجافي المعقول ، أو ما يدل على التخلف .

خذ مثلاً بعض الأبيات التي اقتطعوها من مواضعها ، وصرحوا باستحسانها ، واستجادتها ، وأكبر الظن أنه لن يعز عليك الاعتراف بجودة ما استجادوه قول بعض النقاد إنه لم يقل في الهية قول أحسن من قول الشاعر :

يفضى حياء ، ويفضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم
وقول بعضهم إنه لم يبتدىء أحد مرثية بأروع من قول أوس بن حجر :
أيتها النفسُ أجملُ جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا
وفيما تضمن الحكمة في معاملة النفس - وما أكثر ما استحسناه من ذلك - قول
أبي ذؤيب الهذلي :

والنفسُ راغبة إذا رغبتُها وإذا تُردُّ إلى قليل تقنع
وقول حميد بن ثور الذي وصفوه بأنه لم يقل في الكبر شيء أحسن منه :
أرى بصرى قد رابني بعد صحة وحسبك داءً أن تصحَّ وتسلما
إلى كثير من أمثال تلك الأبيات التي لا يسع أحداً إلا أن يعترف بجودة معناها ،
وإحكام بنائها .

وقد استحسنا أن يكون معنى كل بيت ولفظه متساويين ، حتى يتم المعنى بتمام
اللفظ ، كما قال الشاعر :

ولا يواتيك فيما ناب من تُخلق إلا أخو ثقة ، فانظر بمن تُثقُّ

فهذا بيت قد تم معناه بتمام لفظه من غير حشو ولا تضمين ، وكذلك قول الشاعر :
وقف الهوى لى حيث أنت فليس لى متأخرٌ عنه ولا متقدمٌ
أجد الملامة فى هواك لذيدة كلفاً بذكرك فليمنى اللوم

فأما إذا تم المعنى قبل تمام البيت ، فالشاعر حينئذ محتاج إلى حشو البيت بما لا فائدة فيه من اللفظ . وإذا كانت هناك زيادة ذات فائدة فذلك حسن ، وهو فن من فنون البديع سماه قدامة الإيغال ومعناه أن يتم المعنى قبل تمام اللفظ فيضيف الشاعر ما يتم اللفظ .

وإن تم لفظ البيت قبل أن يتم معناه إلى أن يضمن البيت الثاني تمام المعنى ، كما قال الشاعر :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريبُ الزمان تحيف المقراض

فهذا البيت لا يقوم بنفسه ، ويبين عن معنى ما أريد به حتى يأتي معناه فى البيت الثاني : وهو :

فَنَعَشْتَهُ ، وَوَصَلْتَ رِيْشَ جَنَاحِهِ وَجَبْرَتَهُ يَا جَابِرَ الْمُنْهَاضِ

وقد رأينا منهم ذلك الاستحسان الذى يقوم على فكرة الإيجاز ، والإيجاز عندهم هو البلاغة ، وعليه تبنى فكرة الحكمة والمثل السائر ، وأساس المثل السائر هو العبارة البالغة حدها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجرى البيت ، وهو أقل وحدات العمل الشعرى ، على الألسنة ، ويكون صالحاً للاستشهاد به فيما يعرض من الأحوال المماثلة .

ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ، ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره وإنشاده . وكان هذا هو السر فى وصفهم فلانا أو فلاناً بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت .. وقد سهل أبوالمهموش الأسدي : لم لاتطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً (١) .

ولذلك قال بعض النقاد : إن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك المعنى فى بيتين ، وكذلك إذا أتى الشاعران بذلك فالذى

(١) البيان والتبيين ٢٠٧/١ .

يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذي يجمعهما في بيتين : ولذلك فضل قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العُنايب والحشف البالي

على قوله :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

لأنه جمع في البيت الأول وصف شيئين ، وإنما وصف في هذا شيئاً بشيء (٢) .

وربما بالغ بعضهم في الإعجاب بذلك الإيجاز ، فامتدحوا « اللمحة الدالة » حتى يصبح الكلام أشبه بالإشارة والرمز ، ويعدون « الإشارة » من غرائب الشعر ومُلححه ، وقالوا إنها بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ، وفرط المقدرة وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر ، وهي في كل نوع لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه (٣) .

وقد قال البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

وسئل حماد الراوية : بأي شيء فضل النابغة الذبياني ، فقال : إن تمثلت ببيت من شعره اكتفيت به ، مثل قوله :

حلفت فلم أترك لنفسك رية وليس وراء الله للمرء مذهب

بل إن تمثلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به ، وهو قوله « وليس وراء الله للمرء مذهب » .

بل إن تمثلت بربع بيت من شعره اكتفيت به ، وهو قوله « أي الرجال المهذب » !؟ .

ولعل سر البلاغة في الاختصار والتركيز ما يراه جننج « Genung » وهو أن أول دافع لإثارة الشعور - سواء أكان ذلك في النثر أم كان في الشعر ، وإن كان في الشعر أكثر قليلاً - هو الإسراع إلى مركز الفكرة بأقل ما يمكن من الكلام ، وللوصول

إلى هذا يجب أن يوجه الهجوم المركزي إلى الألفاظ الرمزية بفكرة جعلها على أقصى ما يمكن من الخفة والسرعة وعدم الطول ، حتى تتاح بذلك فرصة الألفاظ ذات المعاني الرئيسية ، وعلى ذلك فإن هذا الباعث الأول له علاقة بالحركة ، وإن قوته في الشعور تبعث قوة في تعاقب الألفاظ (١) .

فإذا بدا لبعض النقاد العرب أن يبدووا إعجابهم باستيعاب البيت من الشعر أو بعض البيت معنى كاملاً ، جرياً وراء ذلك الإيجاز ، ونشدانا للإشارة والتركيز ، فإن ذلك لا يدعو إلى مثل ذلك التهويل في انتقاص قدرتهم على تذوق الشعر ، أضعف أدائهم في نقده وتقديره .

وعلى ذلك الأساس كان من أولئك النقاد العرب من استحسنت استقلال البيت واستيعابه لمعناه ، وعاب على هذا الأساس أيضاً عيب افتقار البيت من الشعر إلى البيت الذي يليه ليكمل به معناه . وقد جعل قدامة بن جعفر من عيوب إئتلاف معاني الشعر مع أوزانه ما سماه « المبتور » وهو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ويتممه في البيت الثاني . وقد سمي أبو هلال العسكري مثل ذلك « التضمين » ولم يقصره على الشعر ، بل أشرك معه في ذلك فواصل النثر ، فقال في معنى « التضمين » هو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني ، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير ، ومثل له بقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلي العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فبات تجاذبه ، وقد علق الجناح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه البيت الثاني ، وذلك عنده قبيح . كما مثل له من النثر بقول بعض الكتاب : وجعل سيدنا آخذاً من كل ما دعى به في الأعياد ، بأجزل الأقسام وأوفر الأعداد (٢) وعند ابن رشيق أن التضمين هو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات شهدن لهم بحسن الظن مني

قال : وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من التضمين . ويقرب من قول النابغة قول كعب بن هير :

(١) Genung, The Working Principles of Rhetoric, P. 141

(٢) انظر كتاب (الصناعتين) ٣٦ .

ديار التي بتت حبالى وصرمت
فزعت إلى وجناء حرف كأنما
وأخف من هذا قول إبراهيم بن هرمة :

إما ترينى شاحباً متبذلاً
فلرب لذة ليلة قد نلتها
كالسيف يخلق جفنه فيضيع
وحرامها بحلالها مدفوع

وليس منه قول متمم بن نويرة :

لعمري وما دهري بتأين هالك
لقد كفن المنهال تحت ردائه
ولا جزعاً مما أصاب فأوجعا
فتى غير مبطان العشيات أروعا

ويبدو أن ابن رشيق كان لا ينظر إلى هذا المقياس - مقياس الوحدة في البيت واستقلاله عما قبله وما بعده - نظرة قدامة وأبى هلال وغيرهما من الذين يعدون افتقار البيت إلى غيره عيباً قبيحاً ، بدليل قوله إنه ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضره ذلك إذا أجاد (١) .

ولعلنا استطعنا بتلك الإشارات أن نبين عن الفكرة ، وأن نوضحها ونبين أسرارها ، ونشرح ما نظن أنه حجة الذين دعوا إليها .

ولكننا مع ذلك نخطيء أشد الخطأ إذا تصورنا أن هذه الفكرة وحدها في وحدة البيت واستقلاله هي المقياس الأوحده عند عامة النقاد العرب ، وأنه لا رأى عندهم سوى القول بوحدة البيت ، فقد أثر عن كثير من نقادهم كثير من الأقوال الصريحة التي يبدو فيها الحرص على الوحدة والتماسك ، بين الأجزاء أو الوحدات التي يتألف منها العمل الأدبي .

وقديماً تحدث نقاد العرب عن « القرآن » في الشعر ، وهو الموافقة والمشابهة بين أبياته ، بحيث لا يكون في الشعر ما هو غريب عنه ، وإنما تكون ألفاظه متوافقة ، ومعانيه مترابطة ، فإذا أخذ الشاعر في معنى فلا ينبغي أن يدخل فيه مالا علاقة له به ، حتى

(١) ابن رشيق (العمدة) ١١٣/١ .

الألفاظ أوجبوا فيها المشاكلة ، وبهذه المشاكلة اللفظية والمعنوية يتم الترابط بين أجزاء العمل الشعري ، ويزون أن ذلك سمة من سمات الجودة ، وأنه لا يتوافر إلا في نتاج الشعراء المطبوعين ، وأنشدوا فيما لا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاءه قول الأجرد الثقفي :

من كان ذا عضد يدرك ظلامته إن الدليل الذي ليست له عضد
تبدو يدها إذا ماقل ناصره ويأنف الضيم أن أثرى له عدد

وقول أبي حية الثميري :

رمتني وستر الله بيني وبينها عشية آرام الكناس رميم
رميم التي قالت لجارات بيتها ضمنت لكم ألا يزال رميم
ألا رب يوم لو رمتني رميها ولكن عهدى بالنضال قديم

وقال عبدالله بن سالم لرؤية بن العجاج : مت يابأ الجحاف إذا شئت !

قال : وكيف ذاك ؟ .

قال : رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبنى ! .

فقال رؤبة : نعم ! إنه يقول ، ولكن ليس لشعره قران ! يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه .

وروى الجاحظ وابن قتيبة أن عمر بن لجأ قال لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه ! .

ويصرح ابن قتيبة بأن من أمارات التكلف في الشعر أن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموناً إلا غير لفته (١) .

وفي قصائد الشعر التي يبدو فيها تعدد الأغراض حاول ابن قتيبة أن يعقد صلوات بين تلك الأغراض ، ويبين أن بعضها بسبب من بعض ، وأن المتأخر منه نتيجة لما تقدمه من الأغراض ، فنقل عن بعض أهل الأدب أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار

(١) انظر (البيان والتبيين) ٦٨/١ و ٢٠٦ وانظر أيضاً (الشعر والشعراء) ٣٤١١ .

والدمن والآثار فبكى وشكا ، وخاب الربيع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً
لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمدة في الحلول والظعن على خلاف ماعليه
نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلام وتتبعهم مساقط الغيث حيث
كان .

ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة
والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء السامع
إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائظ بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب
العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فلا يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه
بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام .

فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ،
فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة
والبعير .

فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التاميل ، وقرر عنده ما ناله
من المكاره في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على
الأشباه ، وصغر في قدره الجزيل (١) .

ولا يسلم لابن قتيبة كل ما أورد من تعليل ، لأنه كما يبدو في كلامه يخص الشعر
الذي كان ينشد في المديح بعد هذه المقدمات المناسبة ، وليس الشعر العربي كله شعر
مديح كما لا يخفى .

ولعل من أقدم ما أثر عن النقاد العرب ، وأكثره صراحة ووضوحاً في النظرة الكلية
للشعر ، وفي ضرورة مراعاة الوحدة والتجانس بين أبيات القصيدة ما قاله ناقد كبير
معدود في طليعة النقاد العرب ، وهو ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) في كتابه
« عيار الشعر » ومما جاء فيه :

« ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو
قبحه ، فيلائم بينها ، لتتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ

(١) الشعر والشعراء ٢١/١ .

وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس مافيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه إلى ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه .. وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدون على غيرها سهواً ، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه .

وبعد ذلك يورد ابن طباطبا عدداً من النصوص الشعرية فقدت فيها المشاكلة المنشودة ، إما لعدم عناية قائلها بالمشاكلة وقوة الارتباط بين أبياتها ، وإما بتشويه الرواة روايتها ، وعدم حرصهم على نقلها كما أنشدها أصحابها ، ثم يقول :

« وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا اتفق تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه .

بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إ فراغاً .. لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها ، مفتقراً إليها .

فإذا كان الشعر على هذا المثل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها رواية (١) .

ويستفاد من هذا القول المفصل أمور منها :

(١) أن شأن الشعر مختلف عن شأن الرسائل القائمة بأنفسها ، وعن كلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، وعن الأمثال السائرة الموسومة باختصارها .

ومعنى ذلك اختلاف طبيعة الشعر عن طبيعة تلك الفنون ، أى أنه لا عبرة بوحدة الأجزاء ، أو وحدة كل بيت فى العمل الشعرى ، وأن العمل الشعرى إذا كان ينظر إليه أو يحكم عليه باعتبار نشدان الحكمة والمثل السائر فيه لم يحسن نظمه ، ولم يقع موقعه .

(١) ابن طباطبا (عيار الشعر) ١٢٦ .

(٢) النص الصريح على أن القصيدة كلها ينبغي أن تكون كالكلمة الواحدة في تشابه أجزائها من حيث مشاكلة الألفاظ ووحدة المعاني .

(٣) التحذير من الحشو بين أجزاء العمل الشعري ، أو إدخال معان ليست من جنس ما أخذ الشاعر فيه ، حتى يستمر السامع في متابعة التجربة التي أراد الشاعر التعبير عنها في قصيدته .

(٤) أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء بحيث إذا قدم جزء من أجزائه عن موضعه الطبيعي اختل نسقه ، واضطرب معناه .

(٥) أن الشاعر إذا اضطرب إلى الاستطراد أو الخروج عن الموضوع الذي أخذ فيه ، عليه أن يحسن التخلص أو الخروج بلطف ، حتى لا يحس القارئ ، أو السامع بذلك الخروج ، ولتبدو أمامه القصيدة وكأنها أفرغت إفراغاً واحداً « تقتضى كل كلمة مابعداها ، ويكون مابعداها متعلقاً بها ، مفتقراً إليها » .

وهذا فن يسميه البلاغيون « حسن التخلص » أي الانتقال من معنى إلى معنى بحيث لا يحس القارئ بالانتقال .

وما أقرب كلام ابن طباطبا في هذا الموضوع من قول العقاد : « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها (١) .

وتنشأ وحدة المحاكاة - عند أرسطو - من وحدة الموضوع ، كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل . وأوجب أرسطو أن يكون الفعل واحداً وأن يكون تاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من ذلك الكل (٢) .

وهكذا نرى التقاء الأفكار حول موضوع الوحدة في العمل الشعري ، وضرورة الترابط بين أجزائه .

(١) العقاد (الديوان) ٤٧/٢ .

(٢) فن الشعر لأرسططاليس : ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي ٢٦ .

ونستطيع أن نضيف إلى رأى « ابن طباطبا » السابق فى وحدة العمل الشعرى رأى ناقد عربى آخر من علماء الأدب فى القرن الرابع الهجرى ، وهو الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) الذى شبه القصيدة فى مجموعها بجسد الإنسان فقال إن مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وبأينه فى صحة التركيب . غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالنه . قال : وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون ، لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونهجوا دراسه (١) .

وفى هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها فى الرسائل وفى الخطب الموجزة ، بعكس الخطب الطويلة التى يكثر فيها الاستطراد ، وتتعدد الأغراض . أما الشعر فإن الحرص على تحقق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مراتبهم من الإجادة والقدرة على الإبداع .

وإلى مثل ذلك من وجوب الالتحام بين أجزاء الأدب ، وتقديره على أساس النظرة الكلية ، أشار « عبدالقاهر الجرجاني » فى أكثر من موضع من كتابه ، ومن الواضح أن فكرة الوحدة التى يدعو إليها النقاد تلائم فكرة « النظم » التى نادى بها عبدالقاهر وفلسفتها فى هذين الكتابين ، فقد ذكر أن المزية تعرض للكلام بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤم .

وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبير فى أنفص الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها

(١) زهرة الآداب ١٦/٣ .

وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب . وصورته
أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر ..

ووصف ذلك النمط من الكلام ، الذى تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً ،
بأنه هو النمط العالى ، والباب الأعظم ، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شيء
كعظمه فيه - كما يصفه عبدالقاهر (١) - وهو الكلام الذى ترى المزية فى نظمه الحسن
كالأجزاء من الصبغ تتلاحق ، وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر فى العين ، فأنت
لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له بالحذق والأستاذية ، وسعة الدرع ، وشدة
المنة ، حتى تستوفى القطعة ، وتأتى على عدة أبيات .

فقد ذهبت فى هذا الكلام فكرة البيت الواحد ، لتحل محلها فكرة القطعة والأبيات
الكثيرة ، التى تملأ النفس ، وتمتع العين ، كما يمتعها النقش المتصل ، والصور المتلاحقة ،
التي لا عبرة بجزء من أجزائها إلا إذا انضم إلى سائر الأجزاء ، فكانت الصورة الكاملة ،
أو مجموعة الصور ..

فإذا سرنا مع الزمن وتبعنا فكرة الوحدة فى العمل الشعرى ألفينا بين علماء الأدب
من تصدى لفكرة الوحدة فى البيت واستقلاله عما سواه ، ومن فند حجة القائلين
بالغيب فى افتقار البيت من الشعر إلى غيره ليتم معناه .

وقد سبقت الإشارة إلى كلمة ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) التى يقول فيها إنه ربما
حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر فى
المعاني . ولا يضره ذلك إذا أجاد (٢) .

ولكن ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) كان أوضح رأياً ، وأوضح تعليلاً لما
رآه من أن التضمين ، وهو افتقار البيت إلى غيره ليتم معناه ، ليس عيباً من عيوب
الشعر ، فقد ذكر أن المعيب من التضمين عند قوم هو « تضمين الإسناد » الذى يقع فى
بيتين من الشعر ، أو فصلين من الكلام المنشور ، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى

(١) دلائل الإعجاز ٧٥ ، ٧٠ .

(٢) ابن رشيق (العمدة) ١١٣/١ .

الثاني ، فلا يقوم الأول بنفسه ، ولا يتم معناه إلا بالثاني ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر .

وصرح ابن الأثير بأن ذلك عنده غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير ..

والفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إني كان لي قرين ، يقول أئنك لمن المصدقين ، أئذامتنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمدينون » .

فهذه الفقر الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم واحدة منهن إلا بالتى تليها ، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان ذلك عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل .

وكذلك ورد قوله تعالى في سورة الصافات أيضاً : « فإنكم وما تعبدون ، ما أنتم عليه بفاتنين ، إلا من هو صال الجحيم » . فالآيتان الأوليان لاتفهم إحداهما إلا بالأخرى .

وهكذا ورد قوله عز وجل في سورة الشعراء « أفرايت إن متعناهم سنين ، ثم جاءهم ما كانوا يوعدون ، ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون » . فهذه ثلاث آيات لاتفهم الأولى والثانية إلا بالثالثة ألا ترى أن الأولى والثانية في معرض استفهام ، والجواب هو في الثالثة ؟ .

ومما ورد من ذلك شعراً قول بعضهم :
ومن البلوى التي لي — س لها في الناس كنه
أن من يعرف شيئاً يدعى أكثر منه

ألا ترى أن البيت الأول لم يقيم بنفسه ، ولا يتم معناه إلا بالبيت الثاني ؟ وقد استعملته العرب كثيراً وورد في شعر فحول شعرائهم (١) .

ولعل في هذا التتبع الذى لا نزع من أنه يحيط بكل ما قيل في هذا الموضوع ما يكفى لإبراز فكرة الوحدة ، وقياس الشعر بمقياسها من وجهة نظر النقد العربى . وقد رأينا فيما فصلناه أن النقد العربى لم يلتزم باتجاه معين ، أو رأى واحد تجاه ذلك المقياس ، فكان فى النقاد من آثر القول الموجز مفتوناً بفكرة المثل السائر ، ولذلك عدوا الاقتدار على تأليف الأبيات المحكمة والأجزاء المتقنة من آيات الشاعر المطبوعة ، والقريحة النفاذة .

والحقيقة أن النظرة هنا ليست مقصورة على جانب الصياغة والقوالب الشعرية وحدها ، بل هى أيضاً مسألة المعنى المضغوط المركز فى أقل ما يمكن من صور التعبير والأداء .

ومن من الناس لا يشتهى أن يقطع من كلامه ما يعجب الناس ويجرى على ألسنتهم مثلاً خالداً أو حكمة تعيش مع الناس ، وتتجدد مع الزمن ؟ .

كما كان منهم أصحاب النظرة الكلية الذين يقدرون العمل الشعرى على أساس وحدته فى ترابط معانيه ، وتشاكل ألفاظه .

ولا يعنى ذلك الترابط الذى أوجبه طائفة من كبار النقاد شيئاً غير وحدة المعانى ، أو وحدة الموضوع ، أو وحدة التجربة التى عبر عنها الشاعر ، فيما ألف من أعماله الشعرية .

وكما أن وحدة جسم الكائن الحى لا تنفى كونه مؤلفاً من أجزاء يكمل بعضها بعضاً ، ويؤدى كل منها وظيفته بمعاونة سائر أعضاء الجسد ، كذلك القصيدة أو العمل الشعرى لا يؤدى غايته ، إذا تضامنت أجزاؤه واثتلفت لتحقيق تلك الغاية .

(١) ابن الأثير (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) ٢٠٢/٣ .

وإذا اختلفت النظرتان لاختلاف الأعمال الشعرية ذاتها ، إذ كان فيها ما يجمع الأفكار والخواطر المتعددة ، كما كان فيها ما حرص الشاعر على أن يودعه فكرة واحدة ، أو يعبر فيه عن تجربة واحدة .

ويأتى بعد ذلك النقاد ليجدوا في هذا أو ذاك ما يبعث على الرضا ، وما يثير الإعجاب ، فلا يرفضون هذا ، ولا ينكرون ذلك ، مادام فيه الجمال الذى ينشدونه مجتمعاً ، أو مقسماً على وحدات .

وينبغى أن يكون مفهوماً أننا في هذا الحديث عن الوحدة عند نقاد العرب ، سواء أكانت وحدة البيت أم كانت وحدة القصيدة ، لانقصد بهذه أو تلك عقد صلة بين هذه الأفكار والأفكار التى كتبها أرسطو في كتاب الشعر عن الوحدة ، التى جعلها من المقومات الأساسية فى بناء المأساة بخاصة ، وفى المسرحيات والملاحم بعامة ، وكان حديثه عن الوحدة فى معرض حديثه عن « المأساة » التى عرفها بأنه محاكاة فعل نبيل تام له مدى معلوم أو مدة محدودة ، فينبغى أن يكون للمأساة طول مناسب ، وأن تكون حكاية كاملة ، متصلة الأجزاء أو الحلقات ، لاجموعة من الأحداث العارضة .

والفعل التام - كما ذكره أرسطو - هو ما له بداية ووسط ، وقال إن كل شيء جميل ، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً ، يتكون من أجزاء يجب أن ينطوى على نظام يقوم بين أجزائه . والجمال يقوم على العظم والنظام . ويجب أن يكون طول المأساة كافياً بحيث يسمح لسلسلة الأحداث التى تتتابع وفقاً للاحتمال أو للضرورة أن تحقق التحول ، وانتقال البطل من الشقاء إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاء .. وكما فى سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة كذلك فى الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، ويجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد وتزعزع ، لأن الجزء الذى يمكن أن يضاف لا بد أن تكون له نتيجة ملموسة فى بناء الخرافة ، أما ما لا تكون له نتيجة ملموسة فإنه لا يكون جزءاً من الكل .

وكذلك المحاكاة فى الملاحم يجب أن يكون فيها ما يجب فى المأسى ، وهو أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية ، وتدور حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به .

وقد جاء حديث أرسطو عن هذه « الوحدة العضوية » في معرض حديثه عن « المأساة » التي جعل هدفها إثارة شعور الرحمة والخوف ، والتي تعتمد على ما يسمى « العقدة » ، وهي ذروة تشابك الأحداث في المأساة ، وتعقدها بحيث تستثار مشاعر الرحمة والإشفاق على مصير البطل في نفوس جمهور النظارة ، الذين يسلمهم تتابع الأحداث إلى اللهفة على مصير البطل ، أو إلى حل العقدة التي أحكم ناظم المأساة تأليفها .

ومن الواضح أن المأساة ، أو أى عمل درامى ، لا يمكن أن تحقق شيئاً من غاياتها إذا فقدت البناء المحكم الذى تتتابع فيه الأحداث ، وتتسلسل الوقائع ، بحيث يبنى بعضها على بعض ، ويؤدى كل جزء من أجزاء العمل الدرامى دوره فى هذا التسلسل بحيث يكون مقدمة لما بعده ، ونتيجة لما قبله .

وذلك يصدق تماماً فى كل عمل درامى كالملمحة والقصة والمسرحية بكافة أنواعها ، ولا يتصور أن يكون عمل من تلك الأعمال من غير أن تتوافر فيه الوحدة العضوية .

والمتبع لكلام أرسطو فى كتاب الشعر يلاحظ أن أرسطو لم يحاول تطبيق ذلك المقياس الذى قاس به جودة الشعر على الشعر الغنائى « **Lyric Poetry** » بل إن هذا الشعر الغنائى لم تقم له دراسة فى كتاب الشعر كما وصل إلينا .

ومن هنا كان علينا أن نتوقف ، وأن ننظر نظرة متأنية عندما نحاول تطبيق ذلك المقياس على الشعر الغنائى فى أدبنا العربى قديمه ، وحديثه على السواء ، إذا كان لابد من الحرص على تطبيق ما أراده أرسطو من المقاييس بعد ذلك الزمن السحيق الذى يفصل بيننا وبينه ، لا لشيء مما تقتضيه طبيعة الاختلاف بين الفنون الإنسانية فحسب ، ولكن لأن أرسطو لم يحاول تطبيقه على ما عرف من الشعر الغنائى فى الأدب اليونانى ، فما بالنا نريد ما لم يرده صاحب القول بالوحدة العضوية ؟ .

على أن هنالك فريقاً من النقاد يصرون على حرية الأديب ، ويرفضون تلك القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من الفنون الأدبية ، ومنهم الدكتور طه حسين ، الذى يؤثر أن يقول إنه من أنصار الحرية فى الأدب ، تلك الحرية التى لا تؤمن بالقواعد الموضوعية ، والحدود المرسومة ، والقيود التى فرضها أرسططاليس . فتشرع للأدب فى العصور الحديثة كما شرع أرسططاليس للأدب فى العصر القديم .. وإنما الأثر الأدبى عند

الدكتور طه حسين هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا يعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود ، التى يفرضها على الأديب مزاجه الخاص ، وهذه الظروف التى تحيط بمزاجه وفنه ، فتصور أثره الأديب فى الصورة التى يخرجها فيها للناس . وقد يخرج شيئاً آخر لا يستوفى هذه الشروط كلها أو بعضها .. ثم يقول : وحسبنا منه أن ينتج ما نقرؤه ، فنجد فى قراءته هذه اللذة الفنية العليا التى يتركها الأثر الأديب الممتع فى النفوس .. إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقى ، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ، ويطمع إلى مثله العليا(١) .

ومع تلك الحرية التى ينبغى أن يتمتع بها الأديب ، ومع أثر الطبع والذوق فى إجادة تأليف الأعمال الفنية ، وأثر الطبع والذوق فى تلقى هذه الأعمال ، أرى أن المتلقى لتلك الفنون كثيراً ما يسائل نفسه عن أسباب الاستحسان أو أسباب التأثير ، ومن الإجابة على هذه التساؤلات تكون مجموعة تلك القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك .

ولكن طبيعة هذا الشعر الغنائى لا يمكن أن تخضع لما يخضع له الشعر المسرحى أو الشعر الملحمى من المقاييس - ولاسيما مقياس الوحدة - لأن لكل لون من هذه الألوان طبيعته وخصائصه التى تميزه من غيره .

وإذا كان هنالك مجال لتطبيق مقياس الوحدة على الشعر العربى فإن هذا المقياس يجد مجاله الطبيعى فى التطبيق على الشعر المسرحى ، الذى تكون تلك الوحدة العضوية إحدى خصائصه ، كما طبقت مقاييس أرسطو - ومقياس الوحدة بالذات - على الأدب المسرحى فى سائر الآداب الإنسانية .

فقد نقد شوقي فى مسرحياته بأنه كان « لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذا الأساس كانت تؤلف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطن الشعراء إلى

(١) فصول فى الأدب والنقد . ٥٠ .

أن اليونان لم يكونوا يتقيدون ، فانفكروا عن وحدتى الزمان والمكان (١) ؛ كما انفكروا أحيانا عن وحدة الموضوع (٢) .

وبقريب من ذلك نقد الدكتور محمد مندور هذه المسرحيات فى مثل قوله : من المعلوم أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه « الوحدات الثلاث » أى وحدة الموضوع والزمان والمكان ، بمعنى ألا تحتوى المسرحية إلا على موضوع واحد ، وأن تجرى أحداثها جميعاً فى مكان واحد ، وفى زمن لا يتجاوز أربعاً وعشرين ساعة .

وبمراجعة مسرحيات شوقى نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات ؛ ففى « مصرع كليوباترة » حب آخر بين هيلانة وصيفتها وحامى أحد أتباعها . وفى « على بك الكبير » نجد إلى جوار غدر محمد بك أبوالدهب بسيدة قصة ولع مراد بك بآمال ، ثم اكتشافه أخوته لها .

ونحن لانذم الخروج على المعنى الضيق لوحدة الموضوع ، فقد أثبت الأدب المسرحى الخالد أنه لا ضير من الخروج على المعنى الضيق لهذه الوحدة ، ولكن على شرط أن تكون الموضوعات الثانوية وثيقة الصلة بالموضوع الأسمى ، موضحة لبعض الجوانب النفسية أو الأخلاقية لأبطال المسرحية ، على نحو ما نجد عند شكسبير مثلاً ، حيث تندمج الموضوعات الجانبية فى الموضوع الأسمى وتكشف عن جوانب فى الشخصيات لا يكشف عنها ذلك الموضوع الأسمى .

وأما عن وحدتى الزمان والمكان فمن البين أن شوقى لم يخضع لهما ، ففى مسرحية واحدة كعلى بك الكبير تنتقل مشاهد الرواية من القاهرة إلى عثكا إلى الصالحية . ومن البين أن مثل هذا الانتقال لا يمكن أن يتم فى أربع وعشرين ساعة . ونحن لانرى ضيراً فى خروج شوقى على هاتين الوحدتين اللتين نسبهما الكلاسيكيون إلى أرسطو تعسفاً وبهتاناً

(١) تحدث أرسطو عن وحدة الزمان عرضاً فى موازنته بين الملحمة والمأساة ، فذكر من الفروق بينهما اختلافهما فى الطول ، وأن المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع فى زمان مقداره دورة واحدة حول الشمس أو لاتجاوزه إلا قليلاً ! أما الملحمة فإنها لاتحد بزمان .. أما وحدة المكان ، ومعناها أن تجرى أحداث المأساة فى مكان واحد ، فلم يرد لها ذكر فى كتاب الشعر ، وإنما قال بها أديب طليانى ١٦٠٠ قياًساً على وحدة الزمان . ومن هاتين الوحدتين ووحدة الفعل أو الخرافة أو وحدة الموضوع تكون ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث - وانظر كتابنا (النقد الأدبى عند اليونان) ١٢٠ - ١٢٨ .

(٢) شوقى ضيف (شوقى شاعر العصر الحديث) ١٩١ .

وإنما يضير المؤلف المسرحي تفكك مسرحياته بانعدام وحدة الموضوع ، وعدم توثق الارتباط بين أحداثه المختلفة ، إذا تعددت تلك الأحداث (١) .

ونكتفى بهذين المثالين المتقاربين في النظرة إلى الشعر المسرحي ، ومحاولة تطبيق مقياس الوحدة عليه . وقد قلنا إن الشعر المسرحي هو المجال الطبيعي لذلك التطبيق .

أما الشعر الغنائى الذى يعبر عن أحاسيس الشاعر وخواطره وانفعالاته ، فإن من العسير أن تحصر تلك الأحاسيس والمشاعر ، مادامت الحواس مختلفة ، وما دامت تنتقل كما تنتقل الخواطر في القلوب ، وتتداعى المعانى في الأذهان ، إلا عند عدد قليل من أولئك الشعراء الذين عرفوا بالتعمق ، والقدرة على استقصاء أجزاء الفكرة ، فإن هؤلاء يجدون بطبيعتهم روافد للمعاني المتصلة بالفكرة التى يعالجونها ، فتتضافر المعانى ، ويأخذ بعضها بزمام بعض .

ولذلك رأى الشاعر جميل صدق الزهاوى ألا يوجه أى لوم إلى من أطال قصيدته ، وجعلها في مطالب مختلفة ، تربط بعضها ببعض مناسبات بينها ، وإن كانت ضعيفة ، فيتمتع القارئ أو السامع بألوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة . على أن يكون بين كل مطلب ومطلب فاصل .. ويكرر الزهاوى هذا الرأى في قوله : وللشاعر أن يجمع في بعض قصيدة أكثر من مطلب ، بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة . وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس ، فإنهما لا يأتیان إلا في صورة أمواج هي فورات النفس أو ثوراتها ، تستقل كل منها عن الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بياقة من مختلف الأزهار مع تناسق في ألوانها ..

ويؤكد الزهاوى هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر في القصيدة اندفاعات في الفكر كالأمواج ، يعقب بعضها بعضاً ، فاستحب ألا يغير الشاعر منها إلا ما كانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة ..

ولايفوت الزهاوى أن يعرض لبعض الذين يدعون إلى التقليد ، ولا ترضيه تلك الدعوة سواء أكانت دعوة إلى تقليد شعراء العرب السابقين أم كانت دعوة لتقليد شعراء الغرب ، فيقول إن من الناقدین من لا يعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب ، أو لشعراء العرب السابقين ، وليس الشعر كالعلم لتستوى في الأخذ به الأقسام على

(١) مسرحيات شوق ١٧ .

تفاوت مشاربهم ونزعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ، إلا إذا كان
عاما تتحسس به الإنسانية كلها في الشرق والغرب (١) .

وهذا الرأي في الشعر العربي تؤيده الظواهر الجديدة في شعر بعض شعراء الغرب
المحدثين ، التي يبدو فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ؛ وهم كما يقول جلبرت موراي
Gilbert Murray يرون أن الوحدة لضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد
الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة لانظام ولا انسجام فيه ، مادامت الحياة الحقيقية مزيجاً
مضطرباً من الأشياء ، وكذلك الفن يكون مزيجاً مضطرباً من الأشياء (٢) .

والوحدة عند مصطفى السحرقي - وهو في طليعة الجادين ، الذين ينقدون عن وعي
وبصيرة بالفن الأدبي ، مستكملين أدوات النقد من الخبرة بالفن الأدبي ، والثقافة الواسعة
بتيارات النقد واتجاهاته المعاصرة والقديمة ، والذوق الفني الأصيل - هي أهم مبدأ من
مبادئ الشكل ، لأنها تلم التجربة في وشاح شفاف ، حيث تترايط الألفاظ والصور
والنغم معبرة عما في القصيد من انفعالات وعواطف وأفكار . وقد ساق السحرقي مثلاً
لأروع القصائد الموحدة ، وهي قصيدة للشاعر الوجداني الأصيل إبراهيم ناجي عنوانها
« رسائل محترقة » وقد دمجها بعد انهيار حبه لإحدى حباته ، فأخذ في إلقاء رسائلها في
النار . وفيها يقول :

ذوت الصباية وانطوت	وفرغت من آلامها
لكنني ألقى المنا	يا من بقايا جامها
عادت لقلبي الذكريا	ت بحشدها وزحامها
في ليلة نكراء أر	قنى طويل ظلامها
نامت رسائل حبها	كالطفل في أحلامها
زرقاء صيرها البلي	كسحابة بغمامها
فخلفت لارقدت ولا	ذاقت شهى منامها
أشعلت فيها النار تر	عى في عزيز حطامها
تغثال قصة حننا	من بدئها لختامها
أحرقها ورميت قلبي	في صميم ضرامها
وبكى الرماد الأدمى	على رماد غرامها

(١) الزهاوى وديوانه المفقود ١٩٠ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٩٠ .

فإن هذه التجربة النفسية التي تمثل غضبة الشاعر الثائر قد قصها في سياق درامي متوثب ، وجرت في إيقاعات سريعة ، يكاد إيقاع الشطرة يكون أقل من إيقاع النبض ، وتتواكب فيها صور متلاحقة تعد أجزاء مترابطة من التجربة ، حتى انتهت القصيدة إلى ذروة ، هي خلاصة للتجربة واستقطاب لحالة الشاعر النفسية الأليمة ، إذ جمع بين بكاء قلبه المحترق ؛ ورماد الرسائل المحترقة ، إذ قال في إبداع :

وبكى الرماد الأدمى على رماد غرامها

وكما تكون الوحدة في توحد الشعور ، وتطور سياق التجربة تطوراً منطقياً أو شعورياً ، فقد تكون أيضاً في تنقل الشعور من حالة إلى حالة معارضة أو من موضوع لموضوع . وهذا يسمى بالتطور الكيفي للشكل . ومن نماذج ذلك قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلة » للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان في ديوانها « أعطني حبا » حيث تنتقل من موضوع لموضوع ، ومن شعور إلى شعور ، من الوحدة والتعاسة والانطواء إلى الطلاقة والفرحة والسعادة^(١) .

وكان السحرتي قد شرح رأيه من قبل في قضية الوحدة في الفن الشعري في كتابه الأول « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » وكان كلامه هناك من خير ما يمكن أن نحدد به مقياس الوحدة الذي ينبغي أن نقيس به الشعر العربي وغيره من ألوان الشعر الغنائي ، إذ قال إن الوحدة هي الرباط الذي يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح خفي أثري ، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد ، وتدب فيه الحياة .

وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دورانا منطقيا شعورياً ، وتنقل هذه الأبيات تنقلا فكريا . ويتأتى هذا الدوران المنطقي من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضاً جميلاً ، وصياغتها صياغة محكمة صياغة لاهي بالطويلة المجررة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أوقف عليها اللبس اضطربت الوحدة ، وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيدة اتجاهاً موحداً ، فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة .
ومما يزيد الوحدة حركة وتماسكاً حدة الانفعال الشعري ، وجمال الموسيقى .

(١) مصطفى السحرتي (النقد الأدبي من خلال تجاربي) ٦٦ .

ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقي ، ولا الصور الحية ، ولا الموسيقى المتوائمة مع معاني القصيد ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظمها دخلاً كبيراً في تكوين هذا الهيكل . وليس شك في أن وضع الكلمات في مكانها الواجب ، ونقاء الألفاظ ودقة اختيارها لما يؤصل الوحدة ويضفي عليها رونقا . وقد تتقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريفة الحية التي لم تبلها كثرة الاستعمال .

ولا ينسى الناقد في هذا المجال العلاقة الوثيقة بين طبيعة الأديب ونتاجه الفني ، وتأثير تلك الطبيعة الذاتية في مقومات أعماله ، وفي قضية الوحدة بالذات ، يقول الناقد « وأكبر الظن أن للشخصية أثرها الخفي في بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجرى وحدته منطقية جادة في أغلب الأحوال ، بعكس الشاعر المبلبل الذهن فإن وحدته تتخلع وتتذبذب ، وأما الشاعر العاطفي الرقيق فتسير وحدته في لطافة ولدونة » .

ويمكن القول بعامة أن تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثمر لنا وحدة موفقة . أي أن العبرة في نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضت التجربة الشعرية أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة . وهذا مانجده كثيراً في الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز في كثير من الأحوال (١) .

وقد سبق حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) إلى تفصيل القول في القوى التي تتحكم في تأليف العمل الشعري ، وهي عشر قوى ، قال إن الشعراء يتفاوتون فيها . وتلك القوى هي في الحقيقة مظاهر لقدرات الشعراء على إعداد أنفسهم ، وتهيئتها لكتابة الشعر ، وصياغة معانيهم وأفكارهم ، وفيها حديث عن ترابط المعاني ، وإحكام المباني ، وعن التناسب بين أجزاء القول ، وبناء نهايات القصيدة الشعرية على مبادئها . وقد تناول في تلك القوى أو تلك المبادئ ما يتصل بالمعاني والخيال والتعبير ، حتى يمكن أن يصب العمل الشعري في قالب واحد متجانس في الصور والأفكار ، وهي (٢) :

١ - التشبيه فيما لايجرى على السجية ، ولايصدر عن قريحة ، بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة . ولعله يقصد بذلك إلحاق ما ليس معروفاً بما هو معروف .

٢ - تصور كليات الشعر ، والمقاصد الواقعة فيها ، والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ، ليتوصل بها إلى اختيار مايجب لها من القوافي ، ولبناء فصول القصائد على مايجب .

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٨ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٠٠ .

٣ - تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك .

٤ - تخيل المعاني ، بالشعور بها ، واجتلابها من جميع جهاتها .

٥ - ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني ، وإيقاع تلك النسب بينها .

٦ - التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع ، والدلالة على تلك المعاني .

٧ - التحيل في تسيير تلك العبارات متزنة ، وبناء مبادئها على نهاياتها ، مبادئها .

٨ - الالتفات من حيز إلى حيز ، والخروج منه إليه ، والتوصل به إليه .

٩ - تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإصاق بعض الكلام ببعض ، على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة .

١٠ - تمييز حسن الكلام من قبيحه ، بالنظر إلى نفس الكلام ، وبالنسبة إلى الموضوع الموقع فيه الكلام .

تلك هي القوى التي يحتاج إليها الشاعر ، في نظر حازم ، وعلى قدر تمكنه منها تكون إجادته لأعماله الشعرية .

ومن الضروري الإشارة إلى رأى حازم في الوحدة الشعرية ، وقد ذكر هذا الرأى في موضع آخر (١) ، وخلاصته أنه لا يستحسن البيت المفرد المنقطع عن سائر أبيات القصيدة ، أى أنه لا يعترف بوحدة البيت لتكون مقياس الجودة في الشعر ، وعلامة الاقتدار والتمكن عند الشاعر . إذ هو يوجب في القصائد أن تكون « متناسبة المسموعات والمفهومات ، حسنة الاطراد ، غير متخاذلة النسيج ، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية ، يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . والقصائد التي نسجها على هذا مما يستطاب » . كما أنه قسم التأليف الشعرى إلى أربعة أضرب :

(١) المصدر السابق ٢٨٨ .

- ١ - ضرب متصل العبارة والغرض .
- ٢ - وضرب متصل العبارة دون الغرض .
- ٣ - وضرب متصل الغرض دون العبارة .
- ٤ - وضرب منفصل الغرض والعبارة .

وأجود هذه الأضرب هو الضرب الأول ، الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوه علقه من جهة الغرض ، وارتباط من جهة العبارة ، بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر ، من جهة الإسناد والربط .

وأردأ هذه الأضرب الضرب الرابع الذى لاتوصل فيه عبارة بعبارة ، ولا غرض بغرض مناسب له ، بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر ، فإن النظم الذى بهذه الصفة مشتت من كل وجه .

وبعد كل هذه لابد من القول بوجود النظرة الطبيعية إلى الفن الأدبى وغيره من الفنون ، والتقدير الطبيعى فى نظرنا أولى بالرعاية من محاولة تطبيق فكرة بذاتها مهما تكن تلك الفكرة ، ومهما يكن أنصارها .

والذى نراه طبيعياً فيما نحن بصدده من الحديث عن الوحدة فى الشعر الغنائى أن الشاعر إنما نراه يعبر عن التجربة الشعورية ، التى عاناها . وتتفاوت التجارب فى قوتها ، كما تتفاوت فى وضوحها ، وقد تتفاوت أيضاً فى تماسكها وترابط أجزائها ، تبعاً لتركيزها ودورانها حول محور واحد ، أو تشتتها وتأليفها من خواطر متعددة ، أو من عدد من التجارب الصغيرة ، يجمع شملها العمل الشعرى .

ويأتى بعد ذلك التعبير ، والتعبير هنا معاناة جديدة ، تنعكس فيها آثار معاناة التجربة بقوتها أو ضعفها ، ووضوحها أو غموضها ، ووحدتها أو تفككها ، ومرجع ذلك إلى طبيعة التجربة ، وإلى طبيعة الأديب نفسه ، وكل ذلك ينعكس فى التأليف الشعرى ، أو فى الصورة ، بالإضافة إلى ما يمكن أن تضيفه المعاناة التعبيرية من الخواطر ، التى يجد الشاعر فائدة فى إضافتها ، وقد تكون تلك الإضافات فكرية أو عاطفية تقتضيه المعانى ، لتستكمل بها الصورة كما يمكن أن تكون إضافات تقتضيه الصياغة وتأليف العبارة واستيفاء الشكل . ولكل ذلك أثره البعيد فى فقد الوحدة أو تحققها فى العمل الشعرى .

وعلى ذلك الأساس ينبغي أن يبنى الناقد نقده ، لأنه هو الأساس الذى يقوم عليه البناء الشعرى . وليس للناقد حينئذ إلا أن يبحث عن ظواهر ، ويحاول تحليلها ، وإرجاعها إلى طبيعة التجربة وإلى طبيعة صاحبها ، وذلك أجدى على الأدب والأدباء من الإسراف فى تطبيق نظريات ، إن صدقت فى بعض الأعمال فإن غيرها لا يخضع لتلك النظريات ، وإن كان وقعها جميلاً ، وتأثيره فى النفوس رائعاً ، على الرغم من فقدان المقياس أو استحالة تطبيق نظرية بعينها .

وقبل أن نختم هذا الفصل نود أن نصل خيوط هذه الفكرة عن الوحدة فى الأعمال الأدبية ، وقياس جودة الفن الأدبى بمقياسها ، ونعيد تنسيق خطوط الدراسة فى هذا الفصل فى الكلمات الآتية :

١ - إن قياس الأدب بمقياس الوحدة قد نشط فى هذا الزمان ، بتأثير نشاط الأذهان ، والتقاء الثقافات ، وإحياء الأفكار النقدية القديمة ، وبعثها من جديد فى هذا العصر الذى يعد عصر التقويم والتقدير لكافة القيم فى الحياة ، وفى العلوم والفنون الإنسانية ، وفتح مجال النقد الأدبى ليتسع لقيم وأفكار جديدة تزيد فى نمائه ، وتعيد حياته إلى القوة والازدهار ، ولذلك عنى نقاد الأدب العربى فى هذا العصر بإبراز هذا المقياس وتطبيقه على الشعر العربى المعاصر ، مع سائر مقاييس النقد المعروفة قديمها وحديثها .

٢ - وإن الحديث عن « الوحدة » وقياس الأدب بها ، حديث قديم ليس من ابتداء النقاد المعاصرين ، وإنما يرجع إلى زمن موغل فى القدم ، منذ كان هناك تفكير فى الفن الأدبى ، ومنذ كانت هنالك محاولة للتعرف على أصوله وعناصره التى يحقق بها غاياته فى التأثير بالتجارب ، التى عبر عنها الأدباء فى أعمالهم الفنية ، أو نقل العواطف والأفكار والمثل التى تضمنتها تلك الأعمال .

٣ - والحديث عن « الوحدة » أو « الوحدة العضوية » فى النقد الأدبى يذكر بأهم الذين أثاروا هذه الفكرة فى تاريخ النقد ، وفى طليعتهم أرسطو الذى شرح الفكرة فى كتاب « فن الشعر » فى معرض حديثه عن « المأساة » .. وقد تحدث فيه بالتفصيل عن وحدة الموضوع أو وحدة الخرافة التى تقوم عليها المأساة ، وأشار إشارة عارضة إلى ما يسمى وحدة الزمان . أما وحدة المكان ، وهى وقوع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، فلم يعرض لها أرسطو ، ولكنها كانت من ابتداء الكلاسيكيين ، الذين ابتدعوا

ما سموه « قانون الوحدات الثلاث » ونسبوه إلى أرسطو ، ثم زعموا أن الالتزام بذلك القانون في المسرحية تقليد مأثور ، يجب احتداؤه ، والوقوف عنده .

٤ - وإن أرسطو لم يتعرض للشعر الغنائى فيما نقل إلينا من كتاب الشعر ، ومن ثم لم ترد فيه محاولة لتطبيق مقياس الوحدة على الشعر الغنائى ، وإنما اقتصر حديثه عنه على فن المأساة ، أو فن المسرحية بعامة .

٥ - إن اصطلاح « وحدة البيت » الذى عاب به الأقدمون النقد العربى ، لم يرد بلفظه فى كلام النقاد العرب . وإنما الذى أثر عنهم هو استحسانهم لبعض الأبيات المفردة التى أعجبوا بما تضمنت من جودة الفكرة وجودة العبارة عنها ، ثم سهولة حفظها ، وصلاحيتهما للتمثل والاستشهاد ، وسرعة استحضارها فى الأذهان ، وجريانها على الألسنة لجودتها ووجازتها .

٦ - وإن هذا الإعجاز ببعض وحدات العمل الأدبى أو أى عمل من الأعمال لا يمكن أن يعد عيباً يحسب على النقاد ، أو أن يكون مدعاة لوصفهم بالقصور أو ضيق الأفق إذا أبدوا استحسانهم لبعض الأجزاء دون غيرها ، إذا سلمنا بالتفاوت بين تلك الأجزاء قوة وضعفاً ، وجودة ورداءة ، وهو التفاوت الذى لا يستطيع أن يتجاهله أحد .

٧ - وإنه إذا كان فى النقاد العرب من نظروا هذه النظرة الجزئية ، وقدموا بعض الشعراء على أساس وحدة البيت ، فإن هذا القول لا يمثل وجهة نظر النقد العربى بوجه عام ، لأنه كان فى أولئك النقاد من فصل القول فى الوحدة الكلية أمثال عبد القاهر ، ابن طباطبا ، الخاتمى ، بن الأثير، واشترط الارتباط والتماسك بين أجزاء القول ، حتى لا يبدو التنافر بين الجزء وما حوله من الأجزاء ، وحتى لا يكون جزء منها قلقاً أو نايباً عن موضعه .

٨ - وإن الفنون الشعرية التى ينبغى أن تقاس بمقياس الوحدة هى الشعر القصصى أو شعر الملاحم ، وكذلك الشعر المسرحى بأنواعه المختلفة . والوحدة المطلوبة فيها هى الوحدة الموضوعية التى تستلزم تتابع أجزاء الحدث ، وبناء بعضها على بعض ، وتسلسلها تسلسلاً منطقياً طبيعياً ، بحيث يكون كل جزء من الحدث الواحد الذى يعالجه العمل الشعرى ، نتيجة لما قبله ومقدمة لما بعده .

٩ - وإن الشعر الغنائى أو الشعر الوجدانى يختلف من حيث توافر الوحدة فيه ، بحسب اختلاف طبيعة الشعراء ، إذ كان منهم من تغلب عليه طبيعة التركيز فيما يعالج

من قضايا الفكر والعاطفة ، وكان منهم من تغلب عليه طبيعة الاستطراد والانتقال من فكرة إلى غيرها ، أو من خاطرة إلى خاطرة أخرى مما له صلة بها ، تبعاً لفكرة تداعى المعانى ، وكذلك لتباين التجارب وحركات الأذهان التى تتسلط على العمل الشعرى . فمطلب الوحدة فى هذا الشعر الوجدانى لا يخضع لمقياس ثابت ، ومن الخير أن نترك للشاعر حريره فى التعبير عن عواطفه بترتيب ما يسبق منها إلى ذهنه ، وما يتعاقب عليه من الأخيلا والخواطر .

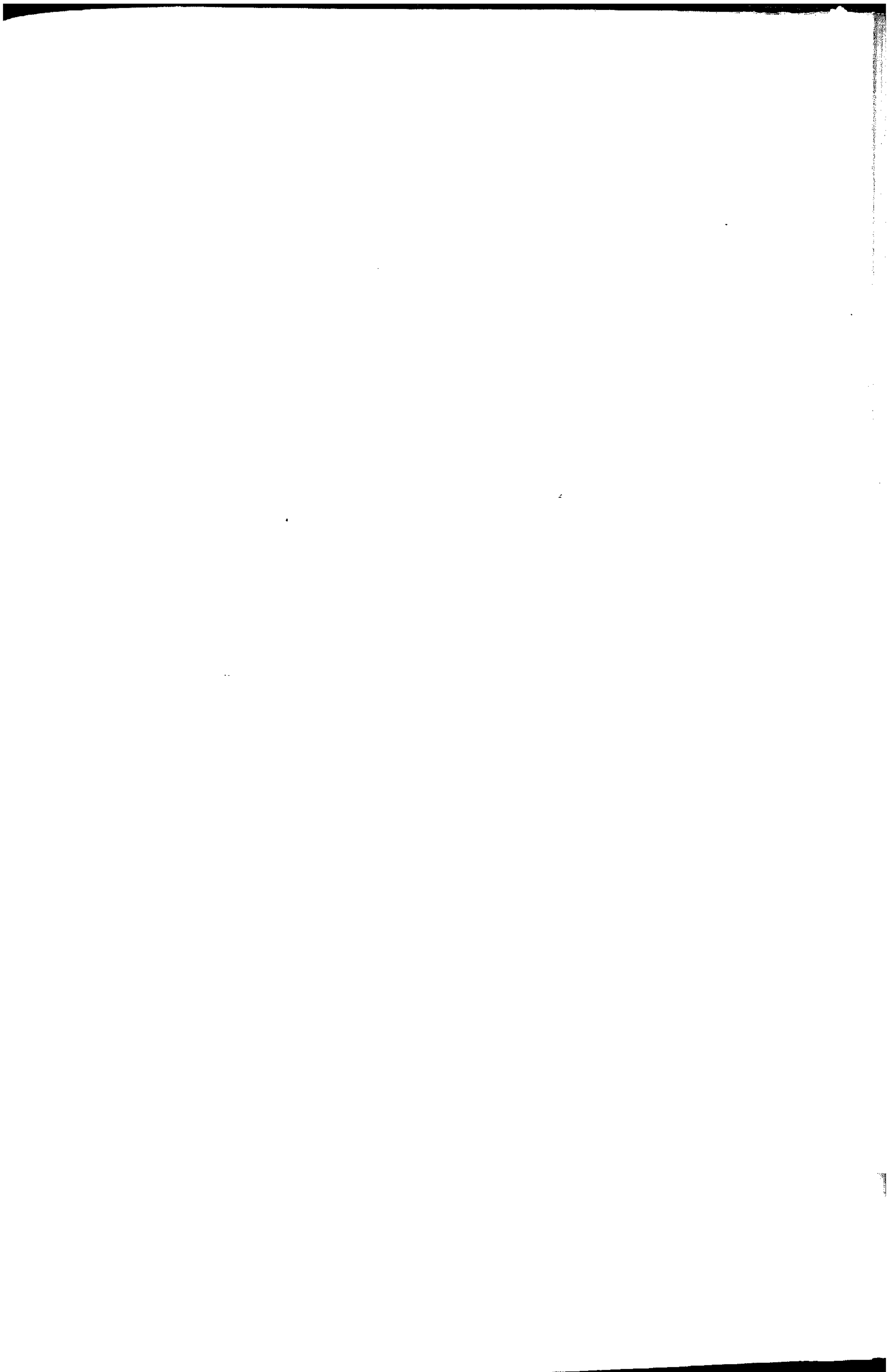
ولهذا ينبغى ألا يؤخذ على علته ذلك النقد الشديد ، الذى وجه إلى شوقى أو غيره من الشعراء المعاصرين أو الغابرين ، بفقد الوحدة والارتباط بين أبيات قصائدهم ، وكذلك القول بأنه من الممكن نقل الأبيات عن مواضعها وإعادة ترتيبها من جديد ، وتقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر من غير أن يخل ذلك بالبناء الفنى للقصيدة ، أو يفسد المعانى التى صورها الشعراء فى قصائدهم .

١٠ - أما فنون الأدب المنثور من الخطب والرسائل والمقالات ، فإنها ينبغى أن تخضع بطبيعتها لذلك المقياس ، إذ أن كلا منها يعالج فكرة معينة يفسدها الاستطراد والانتقال إلى غيرها ، كما أن فقد الترابط بين أجزاء كل منها يؤدي إلى الخلل والاضطراب ، الذى يؤدي حتماً إلى إخفاق الكاتب أو الخطيب فى تحقيق غايته من الخطبة أو الرسالة أو المقالة . وهذا ما دعا دعاة الوحدة من النقاد العرب إلى تشبيه القصائد المحكمة التى توافرت فيها الوحدة بالخطب والرسائل ..

أما القصص والمسرحيات النثرية فلا بد أن يتوافر فيها ما يجب أن يتوافر فى القصص الشعرى وفى الشعر التمثيلى ، من الترابط والوحدة بكل ما يشترط فيها .



الفصل الثالث
معاني الأدب
بين الوضوح والغموض



تمر الحياة الشعورية بثلاث مراحل يرتبط بعضها ببعض ، وينبنى بعضها على بعض .
وأولى تلك المراحل مرحلة الإدراك أو المعرفة عن طريق الحواس التي تزودنا بالمادة ، التي
تتحول إلى معرفة بعد أن تتفاعل مع الأعمال العقلية . ثم مرحلة الوجدان أو الشعور بأثر
تلك المعرفة ، وهو الشعور باللذة أو الألم ، الذي يبدو في السرور أو الحزن ، والراحة أو
القلق ، والرضا أو السخط ، والتفاؤل أو التشاؤم . ثم مرحلة النزوع أو الإرادة التي
تنشأ عن الشعور بالرضا أو بالسخط ، لاستدامة اللذة بما يرضى ، وتنحية ما يؤلم أو مالا
يرضى .

ومن الطبيعي ألا يكون هناك شعور ما نحو شيء مجهول تماماً للنفس ، وأن ذلك
الشعور سيكون شعوراً مبهماً إذا كانت الصورة مبهمة ، وإذا كانت الرؤية غير
واضحة .

ولكن هذا الشعور سيكون واضحاً وسيكون محددًا إذا اتضحت الرؤية للنفس ،
فأنت ترى الزهرة بحاسة البصر ، أو تدرك شذاها بحاسة الشم ، فيروقك لونها وتناسق
أوراقها وطيب رائحتها ، فتقع من نفسك موقع الرضا والقبول فتقطعها من غصنها ،
وتدنيها من عينيك لتشبع غريزتك في تمام الاستمتاع بمنظرها أو تقربها من أنفك لتزيد في
متعتك برائحتها الجميلة . وقد تديم النظر إليها وهي في موضعها ، فتقع من نفسك موقع
النعمة المطربة التي تتابع الإصغاء إليها ، والاستمتاع بها في صمت وسكون .

وخلاصة هذا القول أنه لا يتولد تأثير أو شعور من غير معرفة أو إدراك وأن طبيعة
ذلك التأثير ومدى ذلك الشعور يتوقف على بيان الصورة ومدى وضوح الرؤية .

ومن أهم غايات الفن الأدبي محاولة التأثير بالتجارب التي يعانها الأدباء ويعبرون عنها
بطريقتهم الخاصة ، أو بأسلوبهم الذي تجتمع له خصائص التعبير الفني بجودة المضمون
وروعة الأداء باللغة الممتازة ، وبالتصوير الذي يوضح المعاني ويبرزها في إطار جديد ،
يبدو فيه أثر الإبداع الذي يجذب النفوس ، ويشعرها بأنها أمام جديد لاتستعمله في
تعبيراتها المعهودة عن أغراضها ومقاصدها في حياتها اليومية .

ولا شك في أن ذلك التأثير المنشود يتطلب جودة الرؤية وتمام الوضوح الذي ينشأ عنه الإدراك ومعرفة ما اشتمل عليه العمل الأدبي من المعاني السامية والأخيلة البديعة ، وما عبر عنه الأديب ، وما شرحه من التجارب ، ومن أحوال النفس وعواطفها وانفعالاتها . وعن هذه المعرفة يكون التأثير ، وتكون المشاركة في الإحساس بما عاناه الأديب في تجاربه .

ومن الأفكار السائدة أنه كلما اتسعت دائرة التأثير ، بمعنى أنه كلما كثر عدد المستجيبين للعمل الفني ، كان ذلك أدل على عظمة الفن ، وعلى قدرة الفنان . وليس هناك شك في صحة هذا الرأي الذي يتطلب الوضوح ، ويحرص عليه حتى تكون المعاني والأفكار ، وكذلك المشاعر والعواطف ، في متناول الناس جميعاً ، أو في متناول عدد كبير منهم ، وهو العدد الذي يمكن أن يصل إليه هذا الفن في بيئة الأديب ، وفيما وراءها . بل يتعدى ذلك الفن حدود الزمن ، وينتقل في الأزمان المتعاقبة ، وفي الأجيال المتباينة ، فيجد فيها من التأثير ومن الاستجابة ما وجد في بيئته الأولى ، وفي الجماعة التي عاشت فيها ، ولا يتسنى ذلك إلا إذا توافر للمعاني الأدبية الانجلاء والانكشاف ، حتى يتم الإدراك ، ويحدث التفاعل والتأثير المطلوب بالأدب وبالفنون .

ولا سبيل إلى ذلك الكشف إلا أن تسفر العبارة عن معانيها ، وتكشف الألفاظ عن حقيقة كل ما يراد منها ، فلا يتكلف القراء أو المستمعون شيئاً من الجهد أو العناء في تأمل ما يقرأون وما يسمعون ، حتى يصلوا إلى ما يريد الأدباء تأديته من الآراء أو الأفكار أو المعاني ، فلا يقدمون إليهم إلا ما يرون أنهم يطبقون إدراكه من المعاني الواضحة المؤداة في أسهل عبارة ، وأيسر ما يستطيعون من وسائل الأداء .

وذلك رأى فريق من الأدباء والنقاد منهم « أناتول فرانس » الذي يرى أنه كلما أنعم النظر بدا له أنه لاجمیل إلا السهل . ويقول : « قد فرغت من ذوق الغوامض ، وصرت أرى أن الشاعر أو القاص الذي لا يعاب هو الذي يتجنب أن يكلف قارئه أي تعب ، ولو كان يسيراً ، وأن يجشمه أية صعوبة ، ولو كانت طفيفة . ومن الخير له أن يفاجيء القارئ لأنه ينتزعه منه انتزاعاً ، وأن يحذر التعويل على صبر القراء ، وأن يعتقد أنهم لا يقرأون إلا إذا كان ما يقرعون سهلاً .

ويشير في تلك الكلمة إلى فروق بين العلوم والفنون في هذا الصدد ، فيقول إن للعلم حقاً علينا ، وهو حق الانتباه والتأمل ، ولكن الفنون ليس لها ذلك الحق ، لأن غايتها المسرة والإمتاع ، ووظيفتها أن تعجب . ولا وظيفة لها غير ذلك .. فيجب أن تكون جذابة بغير شروط .. وهناك فرق بين قصيدة تنشد ، وبحث يكتب في الهندسة الوصفية ، ومن الواجب ألا تكلفنا مسرات الفنون مشقة .

ومن علماء العرب ونقادهم من ينحون هذا المنحى في إثارة السهولة والوضوح ، والتيسير على متلقى الأدب في إدراك فحوى الكلام ، ويجعلون من شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً جلياً ، لا يحتاج إلى فكر في استخراجه ولا في فهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوماً أو منثوراً .

وقد أكد الخفاجي في « سر الفصاحة » هذا الرأي وقال إنه احتاج فيه إلى تفصيل لأن أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى غلط في هذا الموضوع ، فزعم أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة ، والحسن من النثر ما سبق لفظه ! .

ورأى أن الصابى فرق بهذا بين النظم والنثر في هذا الحكم ، مع أنه لا شبهة تعترض المتأمل في أنه لا فرق بينهما . قال الخفاجي : والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أن الكلام غير مقصود في نفسه ، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم . فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ، ولا موضحة لها ، فقد رفض الغرض في أصل الكلام ، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفاً للقطع ، ويجعل حده كليلاً ، ويعمل وعاء لما يريد أن يحرزه ، فيقصد إلى أن يجعل فيه خروفاً تذهب ما يوعى فيه ، فإن هذا مما لا يعتمد عليه عاقل ! .

ثم لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه . فإن كان يريد إفهامه ، فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض ، بإيضاح اللفظ ما أمكنه . وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه (١) .

ولكن ذلك الرأي لا يصدق تمام الصدق ، ولا يكون صحيحاً كل الصحة إلا إذا كانت درجة التأثير بالعمل الفني واحدة أو متقاربة في الأقل ، وإلا إذا اتحدت بواعث

(١) سر الفصاحة ٢٥٩ .

هذا التأثير ودواعيه وعوامل الاستجابة للعمل الأدبي أو للتجربة التي عبر عنها العمل الأدبي .

ولكننا نجد في كثير من الأحيان تباعداً بين أسباب الاستحسان أو أسباب الإعجاب ، فمن مستقبلي العمل الأدبي من تسحره جودة التصوير ، وفيهم من تعجبه روعة التخيل ، وفيهم من يأخذ بلبه جمال العبارة ، وانتقاء الألفاظ ، وموسيقى الكلمات ، وفيهم من تؤثر فيه الفكرة الأخلاقية ، أو يوجهه الانتماء إلى اتجاه معين من الاتجاهات الفنية ، أو الاتجاهات السلوكية في الحياة ... إلى غير هذه الأسباب التي يتوجه التفكير إلى البحث عنها في ثنايا العمل الأدبي .. ومع ذلك ، قد يكون في الناس من لا يؤثر فيهم العمل الأدبي ، أو أي عمل آخر من الأعمال الفنية .

ويترتب على ذلك أن الوضوح ليس وحده سر التأثير بالمعاني الأدبية ، حتى لو كان كذلك ، فإن من العسير معرفة الحد الذي يحكم بمقتضاه بالوضوح المطلوب في الأعمال الأدبية . وأعتقد أن تحديد تلك القيم بالكلمات المحدودة ، أو الحدود الفاصلة ، من الصعوبة بمكان ؛ إذ كان مرد الأعمال الفنية إلى اعتبارات ذاتية ، هي التي تتحكم في تقديرها . ومن تلك الاعتبارات ما هو نفسي ، ومنها ما هو ثقافي ، ولم يستطع أديب أو عالم أو ناقد أن يضع معالم واضحة لوصف اللفظ أو التركيب بالجزالة ، أو وصفه بالبرقة والسلاسة ، وكذلك يختلف الحكم بالحوشية والغرابية من إنسان إلى إنسان ، مع أن هذه الألفاظ تجري كثيراً في كلامهم ، وفي أحكامهم على الأدباء ، حتى أصبحت من المصطلحات السائرة في عالم الدراسات الأدبية .

والوضوح الذي يراد به إفادة القارئ أو السامع ، أو تزويد كل منهما بطاقة ثقافية خاصة أمر لا شك فيه ، لأن المعارف العلمية والثقافات العقلية لا مناص فيها من الوضوح الذي يحدد الفكرة ويستوعبها ، وكل غموض فيها يؤدي إلى نقص في المعرفة ، التي يراد إفادتها ، والإفهام فيها غاية في ذاته . ولا يستطيع المتكلم أو الكاتب الإفهام إلا إذا كان عارفاً بما يقول أو بما يكتب فيه ، وإلا إذا كان عارفاً باللغة التي يعبر بها ، وبوسائلها في أداء المعاني والأفكار باللفظ الموضوع وبالترتيب والضبط المعهودين ، حتى يؤمن اللبس والغموض ، الذي تضطرب به المعاني ، ويتعسر فهمها الفهم المطلوب .. وهذه الأمور

من أخص خصائص الأسلوب العلمى الذى يخضع لقواعد اللغة ، كما يخضع للتفكير المنطقى ، وهما مرتبطان تمام الارتباط لتحقيق المعارف وتنسيقها فى العبارة على صورة تنسيقها فى الأذهان .

وليس كذلك الأدب الذى يتفاعل فيه الفكر بالعاطفة تفاعلاً يؤدي فى الغالب إلى اهتزاز الصورة وترجحها بين العقل والشعور ، وبين الأفكار والنزعات والخوارج النفسية ، لتصبح مزيجاً يختلط فيه الإحساس بالتخيل ، وأعمال العقل الواعى بفعل اللاشعور .

ومن هنا تفقد الصورة الأدبية وضوحها الذهني ، وتصبح موضعاً لتساؤلات العقل الذى قد يرفضها جملة ، إذا اصطدمت بمقاييسه المنطقية ، أو يتردد فى قبول بعض جزئياتها التى تخرج عن حدود تلك المقاييس ، إلا إذا استطاع السائل والناقد أن يضع نفسه فى جو الظروف والملابسات الذهنية والعاطفية ، التى كان الأديب واقعاً تحت تأثيرها . وفى تلك الحالة فقد القارىء أو المستمع أو الناقد قادراً على الإحساس بالتجربة ومهيئاً لقبول التأثير والمشاركة الوجدانية ، ومن ثم يصبح قادراً على الحكم الصحيح على القيم الفنية فى العمل الأدبى ، وعلى تفسير ما فيه مما قد يخفى . ونستطيع أن نضرب لذلك مثلاً قول الوزير محمد بن عبد الملك الزيات :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولاً قطعته بانتحاب
ونعيم ألد من وصل معشوق تبدلته بيؤس العتاب

فقد عابه بعض النقاد وخطأوه ، إذ حاول أن يقيس طول الليل بطول نفس العاشق ، وقالوا إننا نعلم أن نفس العاشق بالغاً ما بلغ لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة الواحدة من ساعاته لا تنقضى إلا عن أنفاس لا تحصى كائنة ما كانت فى امتدادها وطولها .

ولا شك أن الشاعر هنا لم يحاول أن يعبر عن الحقائق المعروفة ، أو النسب المعلومة بين طول الليل وطول نفس العاشق ؛ لأن النسبة بينهما معروفة لعامة الناس ، والبعد بينهما لا يخفى على أحد . ولكن الشاعر يعبر عن عواطف وأحاسيس ، وعن تجارب شعورية يعانىها العاشق المعمود الذى يقيس تلك النسب بآلامه وانفعالاته ، لا بما هو معلوم من الحقائق لكل إنسان .. وعن غير هذا الطريق ، طريق تقدير المشاعر

والتجارب ، أراد القاضي الجرجاني أن يدافع عن هذا الشعر ، فقال إن مراد الشاعر أن هذا الليل زائد في الطول على مقادير الليالي ، كزيادة نفس العاشق على الأنفاس . وقال إن هذا وجه لا يرى به بأس في تصحيح المعنى ، وإن أحسن بعد ذلك في قوله : وإن كان من الرأي ألا يؤخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية ، ما لم يأخذ نفسه بها ، ويتكلف العمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ بحكمه ، ويطلب بما جنى على نفسه ! .

ومثلاً آخر يدل على القياس الخاطيء بمقياس العقل المجرد على فن الشعر ، وتناسي حقيقة العواطف والمشاعر ، التي قد تخالف ما هو معروف للذين لم يعانون تجربة الشاعر ، فإن علماء البلاغة يرفضون الغلو في المعاني ، وهو عندهم أن يكون الوصف المدعى غير ممكن عقلاً ولا عادة ، إلا لبعض الأسباب ، كأن يدخل عليه ما يقربه إلى الصحة ، أو أن يتضمن نوعاً حسناً من التخيل ، أو أن يخرج مخرج الهزل والخلاعة . وقد مثلوا لذلك النوع الثالث ، أي للغلو الذي يقبل لهزله وخلاعته بقول الشاعر :

أسكر بالأمس إن عزمت على الشر ب غداً إن ذا من العجب !

وقالوا إن هذا مبالغة في شغفه بالشرب ، فادعى أن شغفه بالشرب وصل لحالة هي أنه يسكر بالأمس عند عزمه على الشرب غداً . ولا شك أن سكره بالأمس عند عزمه على الشرب غداً محال ، إن أريد بالسكر ما يترتب على الشرب ، وهو المقصود هنا ، لما فيه من تقدم المعلول على علته . ولكنهم يسوغون هذا المستحيل بأن الشاعر لما أتى بهذا الكلام على سبيل الهزل ؛ أي لمجرد تحسين المجالس والتضاحك وعلى سبيل الخلاعة ، أي عدم ميالاته بالقبيح الذي ينهى عنه ، كان ذلك الغلو مقبولاً ، لأن ما يوجب التضاحك من المحال لا يعد صاحبه موصوفاً بنقيصة الكذب عرفاً . وإنما لم يقبل الغلو الخارج عن المسموح لأنه كذب محض ، والكذب بلا مسوغ نقيصة عند جميع العقلاء .

ذلك ما قاله علماء البلاغة في ذلك البيت ، وهم لم يرضوا أن يرفضوه لاستحالته كما يقولون عقلاً وعادة ، بل قبلوه واستحسنوه على الرغم من أنه في نظرهم كذب محض ، وسوغوه ذلك التسويغ المضحك ، بأنه خرج مخرج الهزل والخلاعة والمجون ! .

وكانهم عرفوا أنه ليس من حقهم أن يرفضوا هذا الشعر الصادق في تعبيره عن حقيقة المشاعر التي عبر عنها الشاعر ، وهو يصف تجربة الخمر التي شغف بها ، ولا يكاد يفوق من شربها أو الهيام بها ، فهو يشربها ليلاً ونهاراً ، وصبوحاً وغبوقاً ، وإذا حرّمها اليوم فإنه سيحتسبها غداً ، فإن فاته الغد فإن في بعده أملاً جديداً ، وفرجاً قريباً .

والذين قالوا هذا القول من النقاد والبلاغيين لم يعترفوا بغير السبب العقلي ، وبغير العلة المادية ، فالسكر الحقيقي لا ينشأ في نظرهم إلا عن الشرب الحقيقي . أما لذه الأمل ، ونشوة ارتقابه ، وهو في نظر العارفين أعمق في اللذة ، وأمتع من الحقيقة ، فليس له عندهم حساب ، مع أنهم قد سمعوا كما سمع الناس أن توقع البلاء أشر من وقوعه ، وأن من الناس من يقتلهم الخوف ويحييهم الرجاء ، واستمع إلى لوعة العاشق المدنف ، وقد علله صاحبه بالأمل في لقاء الغد ، فكانت هذه الانفعالات الصارخة والجذوة المضطربة في قلب إبراهيم ناجي ، وفي شعره الذي يقول فيه :

أغداً قلت ؟ فعلمنى اصطباراً ليتنى أختصر العمر اختصاراً
عبرت بي نشوة من فرح فرقصنا أنا والقلب سكارى
وعرانا طائف من خبل فاندفعنا في الأمانى نتبارى
سندم النور حتى يتلاشى وندم الليل حتى يتوارى

ذلك شعور شاعر الخمر ، وهذا شعور شاعر العشق ، وهما يلتقيان فيما يسبق التجربة من التلهف عليها ، والانفعال بما يتوقع منها . وكأن ذلك الشاعر الخمرى كان يعرف مقدماً تلك الحيرة التي سيعانيها القائلون بالعلة والمعلول ، والباحثون عن الأسباب والمسببات ، والذين لا يعترفون بغير الدواعى الظاهرة أو المنطق الذي يقول « من شرب سكر ، ومن لم يشرب لم يسكر » ولذلك قرر أن سكره بالأمس لعزمه على الشرب غداً حقيقة يجدها ، ويحس بها ، وينفعل لها ، وإن بدت تلك الحقيقة في نظر الناس مما يثير الدهش ، ويستوجب العجب .

ولن يكون هذا الكلام شعراً أو فناً بغير مثل ذلك التصوير العجيب البديع .. أرأيت لو أن الشاعر كان قد استجاب لما يتوقع من أمثال ذلك النقد ، فقال ما يعرفون « سكرت لأنى شربت » ، أكنت واجداً في مثل ذلك القول عاطفة أو انفعالا أو شيئاً مما يثير العجب ، ويدعو إلى التأمل ، ويحمل على الإعجاب ، بما ترى من الإبداع الذي تراه في قوله « أسكر بالأمس إذا عزمت على الشرب غداً .. » ؟

ولعل في شيء مما قدمنا ما يكشف عن قيمة الفن الأدبي ، ويبين أن الوضوح المطلوب في الأدب ليس ذلك الكشف المتبدل الذي تجرى أمثاله على ألسنة الناس ، وليس في مجازاة المعروف من المعاني والأفكار التي يدركها كل الناس بمجرد سماعهم عبارتها ، وإلا

ضاعت معالم الفنية ، ولم يبق هناك ما يميز الأدب من لغة التخاطب إذا كان المقصود هو الإفهام الذى يتيسر بأقرب السبل ، ويتم تحقيقه بأكثر العبارات شيوعاً وابتدالاً ، ويقدر على تحقيقه أبعد الناس عن تذوق الفنون وتقريرها .

ويبدو من هذا أن مقياس الوضوح وحده لا يكفي فى تقدير الأعمال الأدبية ، وأنه ليس مقياساً ثابتاً ، بل هو أمر أو وصف اعتبارى يختلف من إنسان إلى إنسان بحسب ثقافته الأدبية وحسه الفنى ، وأن الوضوح يتعارض فى كثير من الأحيان مع الفنية ومظاهر الإبداع ، ومثيرات الإعجاب التى تميز الفن من سواه . وأن تذوق الأدب محتاج إلى قدر من التأمل الذى يفضى إلى إفادة المعنى ، والتأثر بالتجارب ، والمشاركة فى العواطف والانفعالات إذا وجد القارئ أو المستمع نفسه فيما يقرأ وفيما يسمع ، بعد التدبر والمقايسة بين المشاعر والأحوال ..

وكل ذلك يفضى بنا إلى التسليم بوجود مقدار من الغموض الذى يثير تلك التأملات المنشودة ، ويحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعانى ، وإدراك ماتضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس ، التى ينبغى أن يكون فيها من الغرابة والجددة ما يستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبى وصاحبه . أما الواضح المكشوف فإنه ينادى على نفسه من غير أن يحرك جنانا ، أو يثير شوقاً أو انفعالا .

خذ مثلاً قول جرير :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم يوم الرحيل فعلت مالم أفعل

فقد أخذ عليه بعض النقاد أنه لم يصرح بما كان يفعل يوم الرحيل ، لو كان يعلم أنه يوم الوداع ، وأن المعنى مشترك ، ووجه الاشتراك عندهم أن السامع لا يدري إلى أى شىء أشار من أفعاله فى قوله « فعلت مالم أفعل » أراد أن يبكى إذا رحلوا ، أو يهيم على وجهه من الغم الذى لحقه أو يتبعهم إذا ساروا ، أو يمنعهم من المضى على عزيمة الرحيل ، أو يأخذ منهم شيئاً يتذكرونهم به ، أو يدفع إليهم شيئاً يتذكرونه به ، أو غير ذلك مما يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته ، فلم يبين عن غرضه ، وأحوج السامع إلى أن يسأله عما أراد فعله عند رحيلهم .

والذى نراه فى هذا النقد أن الشاعر لو كان وضع أو حدد ما كان يفعل وقت الرحيل أو وقت الوداع أياً كان ذلك الفعل ، لفهم المراد ، وتحقق المقصود ، وانقضت لذة

الشعر بمجرد سماعه ، أو بمجرد قراءته . ولكن الشاعر تعمد ذلك الإبهام ، حتى يحتفظ المعنى بكلية ، ولا يتحول إلى جزئية ضئيلة ، كواحدة من تلك الافتراضات التي افترضها الناقد في حرصه على التوضيح والتعيين .

وذلك هو الخيال الذي يتوخاه الشعراء ، ويعتمدون عليه في تأليف أشعارهم ، وتصوير معانيهم . وهو التخيل الذي يعملون على إثارتة في نفوس المتلقين لأشعارهم ، فإن التخيل كما يقول حازم في « منهاج البلغاء » هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر لخيال أو من معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض .. ومن طرق وقوع التخيل في النفس أن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال .

وكذلك أشار حازم إلى أن الذي يحسن موقع التخيل من النفس أنه يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب ، فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام ، وقال إن ذلك التعجب إنما يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها ، فيكون ورودها مستندراً مستطرفاً لذلك ، كالتهدى إلى ما يقلل التهدي إليه من سبب للشئ تخفى سببته أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها .. والإغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها .

ويعني من ذلك الكلام فيما نحن بصدده التصريح بأنه « يجب ألا يسلك بالتخيل مسلك السداجة في الكلام ، ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات ، والنسب الواقعة بين المعاني ، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها . ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفي القصص الحسن الاطراد ، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليقات ، وفي التشبيهات والأمثال والحكم ؛ لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها .. وإذا كان في قوة القول البسيط أو القريب من البساطة أن يتخيل منه أشياء لو وضع اللفظ طبقاً لها لم يكن إلا متركبا حسن الهيئة ، جرى مجرى ما قبله في الاستحسان . (٩١) .

وبذلك احتفظ الشعر بقدرته على إثارة التفكير في افتراض الفروض واستعراض الاحتمالات الممكنة في مثل هذا الموقف ، وليبقى للشك والتردد موضع في عقول الناس وفي قلوبهم . وهذا التردد وعدم القطع هو الذى يبقى للشعر متعة التفكير ، ولذة التأمل التى تبقى مابقى الشعر .

ومن هنا لانكاد نجد اتفاقاً بين القراء والنقاد على فهم الشعر أو إدراك ما عناه الشاعر بشعره على جهة اليقين ، ومن هنا كان الإعجاب بالكلمة الساخرة التى قالها أبو الطيب المتنبي « ابن جنى أعلم بشعرى منى » ! ، وكذلك ما ذكره سقراط في قوله لقضاته إنه تناول الأشعار التى ألفها أصحابها بعناية فائقة ، وسأل كلا منهم عما عناه بشعره ، فلم يكن منهم من استطاع الإجابة على سؤاله . وقد جمعه وإياهم مجلس ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم ، فلم يكن بين الحاضرين رجل إلا وهو أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم . وانتهى سقراط إلى القول بأن الشعراء لا يختلفون عن الأنبياء والكهنة الذين ينطقون بالكلام الحسن دون أن يعرفوا ما يقولون .. وفى هذا الحديث أثر حملة سقراط الشديدة على الشعراء وأثر سخطه عليهم ، لتشهيرهم به وعداوتهم له . وأياً ما كان ذلك السخط أو تلك العداوة فإن فى كلامه ما يؤكد ذلك الغموض ، الذى لم يستطع الشعراء أو النقاد أن يوضحوا حقيقة المقصود به .

ولقد أحس الكفار والمشركون بعظمة القرآن الكريم ، وروعة معانيه ، وجمال أسلوبه فشبهوه بالسحر ، وقالوا « إن هو إلا سحر يؤثر » ، فقد رأوه يؤثر فى قلوبهم أبلغ التأثير الذى لا يدركون أسرارهم ، ولا يهتدون إلى حقيقة بواعثه ودواعيه ، وقد أخذوا به كما كانوا يؤخذون بأعمال السحرة التى تظهر آثارها وتخفى حقائقها وعللها . وقريب من ذلك قول النبى صلى الله عليه وسلم « إن من البيان لسحراً » .

وفى القرآن الكريم كثير مما يدعو إلى التأمل ويثير الشوق والرغبة فى المعرفة ، ويرد ذلك فى معرض التهويل والتفخيم ، من أمثال قوله تعالى « فغشاها ماغشى » تهويلاً وتعظيماً لما صب عليها من العذاب وقوله تعالى فى فرعون وجنوده « فغشاهم من اليم ما غشاهم » . وقد عد هذا من جوامع الكلم التى تستقل مع قلتها بالمعاني الكثيرة ، أى غشاهم ما لا يعلم كنهه إلا الله عز وجل . ولا شك أن الإيهام هنا أبلغ وأشد وقعاً وتأثيراً فى النفس من التصريح بحقيقة العذاب الذى لاقوه ، أو الألم الذى قاسوه .

وكذلك كان التشبيه في بعض آيات القرآن الكريم بما هو مجهول أبلغ من التشبيه بما هو معروف ، كما في تشبيه طلع شجرة الزقوم برعوس الشياطين ، ولا تعرف حقيقة الشياطين ، ولا تعرف رعوسها ، ليكون التخويف بشيء لا تدرك حقيقته ، ولا يعرف مدى التعذيب أو الإيلام به ، حتى لا توطن النفوس على احتمال ما هو معروف ، وإن عظم .

وإذا كانت الرمزية مذهباً من المذاهب الأدبية الكبرى التي ينقاد تحت لوائها كثير من الأدباء ، وتجد لها كثيراً من الدعاة والأنصار ، فإن هذا المذهب يقوم على الإبهام الذي تخفى معه المعاني ، وتفقد صفة الوضوح . ويرى الرمزيون أن جمال الفن الأدبي كله يتمثل في ذلك الإبهام الذي لا يعتمد عليه الأدباء ، لأن الأديب لا يكون رمزياً باختياره وإرادته ، وإنما هو مضطر إلى ذلك اضطراراً ، لأن الأدب ليس إلا تعبيراً بالألفاظ والجمل أي أن أدواته هي اللغة ، وتلك اللغة لا تعدو أن تكون رموزاً مثيرة ، وإشارات موحية بالعواطف والانفعالات ، فإذا كان هنالك خفاء في المعاني فإن مرد هذا الخفاء إلى عجز اللغة عن تصوير حقائق الأشياء . ثم إن الانفعالات التي تنشأ عن نفسية الأديب وما يتفاعل معها ويؤثر فيها من العالم الخارجي هي في نظر الرمزيين انفعالات وأحاسيس مبهمه ، فلا عجب أن تجيء الصورة المعبرة عنها صورة مبهمه ، لأنها انعكاس لها . وفي ذلك الإبهام جمال وإمتاع ، لأن المعاني إذا جاءت خفية أو مقنعة تترك النفس في تطلع دائم لاستكناه حقيقتها ، وإدراك ما يراد منها ، وفي ذلك متعة للنفس وتنشيط للعقل وللتفكير الإنساني ، والإسراف في الوضوح والصراحة والتعيين يفقد الفن سحر الخفاء ، ويفقد الشعر ثلاثة أرباع المتعة التي يشعر بها القارئ وهو يضرب رويداً رويداً في أودية الحدس ، ويذهب قدرة الشعر على الإيحاء ، تلك القدرة التي تميزه من النثر .

وإذا كان أهم ما يؤخذ على البرناسيين هو الإسراف في الكشف والإيضاح ، فإن أهم ما يؤخذ على الرمزيين هو الإسراف في الإبهام ، حتى يصبح الأدب والشعر الذي ينشئونه معقداً أشد التعقيد ، وضرباً من الإلغاز والتعمية على القارئ ، الذي لا يستطيع الوقوف على مافيه من معنى أو فكرة أو خيال إلا بالتوهم والمكابدة والعناء ، الذي يستنفد طاقته في الظن والتخمين قبل أن يصل إلى غايته من الإفادة والتأثر والاستمتاع .

إن الإخفاء والستر قد يكون حسنة من حسنات الكلام ، وقد يكون في بعض الأحيان ضرورة من الضرورات توجهها عفة القلب وعفة اللسان والقلم ، ويوجبها دفع

المضرة أو الأذى عن القارىء أو السامع أو غيرهما . والأديب المجيد هو الذى لاتنجلي لك معانيه إلا بعد أن يحوكك إلى طلبها بالفكرة ، وتحريك الخاطر لها ، والهمة فى طلبها ، وما كان منها أطف - كما يقول عبدالقاهر الجرجاني - كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن المركز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف ، وكانت به أضن وأشغف .

ونعتقد أن الرمزيين لم يستطيعوا أن يقولوا فى تأييد مذهبهم وفى الاحتجاج له خيراً من هذا الكلام الذى سبق إلى بسطه وتفصيله عالم كبير من علماء العرب ، وناقد فى طليعة نقادهم ومفكرهم ، وهو الإمام عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) .

ولكن عبدالقاهر لم يدع الحبل على الغارب ليسرف من شاء كما شاء حتى يصبح الفن الأدبى الجميل ضرباً من التعمية ، والإلغاز ، فتصور من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له ، وزائداً فى فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ؟ .

وكان جوابه على ذلك الاعتراض أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون المعنى فيه كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدف ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ..

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة . وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ وتهذيبه ، وصيانتته من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة . ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلاً مثل ما يترجمه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق .

ومن هنا يبدو أثر فنية الأديب ، ويظهر جمال الرمز أو الإيماء في جمال ما ينه من الملكات ، وما يستثير من أذواق ، وما يحقق من الاستمتاع بالفن الأدبي . ولا شك أن المتعة السريعة التي تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية في تحصيل الفائدة بعد التأمل وإعمال الخاطر واستثارة التفكير فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها في النفوس أطول .

والتعقيد الذي أشير إليه في هذه الكلمات مذموم عند جميع النقاد منذ أقدم العصور . ومن أقدم الكلمات في كراهته والتحذير منه ما كتبه بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة « وإياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك » . وإنما استكره التعقيد ، ونفر منه لأمرين :

أولهما : ما يؤدي إليه من استغلاق المعاني ، حتى لا يستطيع إدراكها ، ومن ثم لا تؤدي غايتها من الإثارة أو الإمتاع ، وذلك هو المقصود بقول بشر إن التعقيد هو الذي يستهلك المعاني .

حتى ولو كان من الممكن إدراك تلك المعاني فإن ذلك الإدراك لا يتأتى إلا بعد مشقة وإعنات ، لا توازيهما الفائدة التي قد يحصل عليها القارئ أو السامع بعد هذا العناء الشاق ، الذي يبذله كل منهما في سبيل الفهم والإدراك .

والأمر الآخر : ما يدل عليه من التكلف واستكراه الطبع والعمل في طلب المجهول الذي ينفر منه الذوق السليم ، ويأباه الحس الفني المطبوع ويقول شارلتون **Gharlton** إنه في العهود التي يضعف فيها الشعر ، ويقل التواضع الفحول ؛ ترى الشعراء يقصدون إلى أشياء معروفة مألوفة ، لكنهم يلفونها في لفظ غريب ، فيهمون الصورة ويطمسونها ، وعندئذ تكون غرابة اللفظ ضعفاً لا قوة ، يجب أن يكون الشاعر صادقاً في التعبير عن شعوره ، فإذا أراد شيئاً مألوفاً فليطلق عليه اسمه المألوف (١) .

ويبدو من هذا أن (التعقيد) ينشأ من استعمال الألفاظ التي تخفى معانيها ، وهي الألفاظ التي وصفها النقاد العرب بالغرابة والحوشية . وقد وردت هاتان الكلمتان مقترنتين في معرض ما يقبح استعماله من الألفاظ في التعبير الأدبي .

(١) شارلتون (فنون الأدب) ١٢ .

وفي رأينا أن الغريب هو ما خفى معناه ، لأنه ليس من لغة العصر التي يستعملها الأدباء ، وليس من لغة أوساط الناس ، فإذا ورد لم يفهم معناه في يسر وسهولة ، وقد يتسنى الفهم بسؤال عالم اللغة ، أو بالرجوع إلى معجم من معاجمها . وعند أرسطو أن الألفاظ الغريبة هي التي تستعمل في لغة أخرى ، فتكون أصيلة عند أصحابها ، وتكون غريبة تحتاج إلى تفسير عند غيرهم .

أما الحوشى فإن استبشاعه ناشئ عما فيه من ثقل في الحروف التي بنيت منها الكلمة ، فإذا نطق مستكرها ، ولذلك لم يتكرر في كلام أصحاب اللغة ، وإنما نطقه البداية الجفاة منهم ، لأن لغتهم صورة من صور حياتهم الخشنة ، فإذا سمعه غيرهم كرهوه واستهجنوه . وعلى هذا يكون عيب الغريب في معناه ، ويكون عيب الحوشى في لفظه ومبناه . وقد يجتمع العيبان في اللفظ الواحد ، فيكون غريباً حوشياً .

والألفاظ المشتركة أيضاً لها هذا الحكم ، أي حكم الألفاظ الغريبة لأنها صالحة لأر يؤدي بها أكثر من معنى ، مالم يدل السياق على المقصود منها .

وكذلك العبارات والجمل المركبة التي لم يراع في تأليفها أصول التأليف من وضـ كل لفظ من ألفاظها في الموضع الذي يقتضيه معناه ، ومن ذلك أن يقع في الكلام تقدي وتأخير ، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوباً ، إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص ، فإذا بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة .

وكذلك الإيجاز المفرط الذي لا يبين معه المقصود من الكلام . وكل تلك الأسباب ترجع إلى الألفاظ والعبارات . وهناك أسباب ترجع إلى المعاني في نفسها ، ومنها دقة المعنى في نفسه وبعد غوره حتى يحتاج إلى تأمل وتفهم ، وذلك يقتضى تسهيل العبارة وبسطها ، حتى يقابل خفا المعاني بوضوح العبارة ، ويقابل غموضه ببيانها .

ومنها أن يكون قد أخل ببعض أجزاء المعنى ، فلم تستوف أقسامه ؛ بأن يذهل القارئ عن بعض أركان المعنى أو يجهله... ومنها أن يكون المعنى مبنيًا على مقدمات غير معروا أو على معنى غير معلوم ، فيتعذر فهم المعنى المراد إلا إذا عرفت المقدمات ، أو عرف المعنى الأصلي الذي قام عليه المعنى المقصود .

تلك أهم الأسباب التي تخفى بها المعاني وتؤدي إلى التعقيد ، وتلافي هذه الأسباب يؤدي إلى الوضوح الذي ينشده المتلقون ، ويتطلبه كثير من النقاد .

ولكن هذا الوضوح إنما يتحقق بتمامه عندما تتوافر الألفة ، وتزول أسباب الغرابة . وفي رأينا أن زوال الإحساس بالغرابة يفقد الفن الأدبي قيمته ، ويجعل مستقبله أمام أسلوب أشبه بما يجده في لغة التخاطب ، التي تجرى في محاورات الناس ، وقد لا يجد فيه سوى مظاهر الصحة اللغوية ، وهي مطلوبة في كل تعبير . ونحن كما يرى « سانتيانا » ندرّب أنفسنا على إدراك ما في الأشياء من جمال بالقوة . و« الألفة » من طبيعتها أن تولد الاحتقار ، كما يقول المثل السائر ، وهي لاتولد الاحتقار إلا عندما ينشأ عنها عدم الاهتمام . وحينما ينشغل العقل بمدرّكاته بحيث تستوعب كل اهتمامه . فإنه يضمن هذه الإدراكات قيمتها الذاتية شيئاً فشيئاً ، ويكسبها في نهاية الأمر جمالا وقدرة على التعبير ! .

ومن الواضح أن ذلك الاهتمام المنشود لا يثيره إلا الشيء الغريب الذي لاعهد به للحواس ، ولا لغيرها من وسائل الإدراك ، وهو اهتمام يولد المتعة في نفس المشاهد أو المتأمل ، أما إذا فقد الاستمتاع بأن يكون هذا المدرك معقداً أشد التعقيد فإن الناظر فيه يكد ذهنه ، ويبذل طاقة فوق طاقته ، فيحس بثقل وطأته ، ويضطر إلى الانصراف عنه بعد إقباله عليه .

والعلة في ذلك أن المتلقى حريص دائما على متابعة اللذة الفنية واتصالها ، فإذا كان في بعض الأجزاء ذلك الخفاء الشديد انقطع تيار المتعة بالعمل الفني ، حتى يتبدد الظلام ، ويرح الخفاء بوسيلة أو بأخرى ، فيضطر إلى استرجاع المتعة أو ماسلف منها ، ليصلها بما يليها من أجزاء التجربة التي عبر عنها العمل الأدبي .

ولذلك قلنا إن رأينا هو التوسط الذي يرتفع به الكلام ، عن مرتبة الإسفاف والابتذال ، ويهبط عن المرتبة التي يتعقد بها الكلام ، ويتعذر إدراكه إلا بعد جهد وإعناء .

وكذلك رأى أرسطو في لغة الشعر ، فهو يوجب أن تكون مزيجاً من الألفاظ المألوفة والألفاظ غير المألوفة . وإذا كانت الصفة الجوهريّة في لغة الشعر أن تكون واضحة من غير أن تكون مبتذلة ، فإن أكثر العبارات وضوحاً هي العبارات المؤلفة من ألفاظ مألوفة . ولكنها في الوقت نفسه تكون مبتذلة .

ومن ناحية أخرى تكون اللغة سامية نائية عن العامية والابتدال حين تستعمل فيها الألفاظ غير المألوفة ، كالألفاظ الغريبة والألفاظ المجازية ، وكل ما انحرف عن الطريقة المألوفة في لغة التخاطب .

ويقول أرسطو : هب أن الشاعر ألف عباراته كلها من مثل هذه الكلمات فإن النتيجة أن العبارة تصبح لغزاً حين تكون مؤلفة من المجازات ، وتصبح رطانة أعجمية حين تكون مؤلفة من كلمات غريبة ، إذ أن اللغز في حقيقته مكون من مجموعة من الكلمات المتناقضة في ظاهرها ، المستحيل وقوع معناها ، مع أن قائلها لا يقصد في الوقت نفسه إلا حقاً . وذلك لا يتوصل إليه باستعمال الألفاظ على الحقيقة ، ولكنه ممكن بطريق الاستعمال المجازي .

فالكلمات الغريبة والمجازية واستعمال المحسنات البديعية ، كل ذلك يرفع اللغة فوق مستوى الابتدال ، أما الكلمات المألوفة فتكسبها وضوحاً . ومما لا ريب فيه أن الأمر يعود مهزلة إذا أسرف في استعمال كلمات أيا كان نوعها . فلا بد من الاعتدال في استخدام هذه الأنواع المستطرفة من الكلمات .

ولذلك عنى أرسطو بما يسمى « التغيير » في التعبير الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً ، وهو العدول عن الألفاظ الواضحة الأصلية إلى غيرها ، ويعد ذلك تجديداً في اللغة ، ولا يتم هذا التجديد إلا عن طريق اللغة الأدبية ، وذلك يتحقق بالتغيير ، الذي يشعر بالغرابة الممتعة ، غرابة الجديد الجميل ، ويقول إنه ينبغي أن نهب اللغة مظهرها غريباً حتى يكون عجبياً ، فإن « العجيبات تكون من البعيدات » وما يحدث العجب يحدث اللذة . وفي الشعر كثير من الوسائل التي تحدث هذا الأثر ، وتتفق مع طبيعة الشعر ، ومنها الأوزان ، ومنها الأشخاص والوقائع التي تبدو أكثر بعداً وغرابة ، إلى جانب ما فيه من التغيير اللغوي . أما في النثر فيجب أن تستعمل وسائل يكون فيها هذا النحو بدرجة أقل أو أنقص .

ثم إن الألفاظ المستولية « الحقيقية » لا تستطيع أن تحقق غرضاً عند السامع أكثر مما يعرف من دلالتها . ولكن تتحقق الزيادة في المعاني بالتخييل الذي يحققه التغيير .

وهذا يتحقق في العبارة بشرطين :

١ - السمو في التعبير ، بالآتكون الألفاظ حقيرة أي متبذلة ، لأنها لا تخيل في المعاني أمراً زائداً ، أو تخيل تخيلاً يسيراً ، أو تخيلاً رديئاً ، أو يكون التركيب تركيباً فاسداً .

٢ - المبالغة المطلوبة في الأدب والفنون ، فقد تكون الألفاظ المستولية لا تتجاوز القدر الذي يحقق المعنى المطلوب في الإقناع ، ولا يستطيع أن تخيل فيه معنى أعظم مما يحتمل المعنى المقصود تبينه .

وليس ذلك « التغيير » مستحسنًا على الإطلاق ، وليس هو كذلك على درجة واحدة من الفضل ، بل إنه يتفاوت في الفضيلة ، وفي درجة التخيل في المعنى الواحد . وتستخدم صناعة الشعر ما كان فيه أكثر تخيلاً ، أما صناعة الخطابة فإنها تستخدم منه القليل ، وهو المقدار الذي يحقق الإقناع بالموضوع الذي يتحدث فيه الخطيب .

وهذا الموضوع على أهميته لم يعرض له النقد الحديث عندنا إلا بمقدار ، وذلك لأن البحث النقدي المتجرد عن المناسبات ، أو المتجرد عن الأهواء والنزعات ، وإشباع الرغبات والنزوات ، ركبت ربحه وفترت عزيمته في النقد المعاصر ، فقلت محاولات استبطان الفن الأدبي ، وقلت النظرات الفنية المجردة الخالصة لروح الفن ، والقادرة على سبر أغواره والبحث عن جوهره وأصالته ، وعوامل تأثيره في النفس الإنسانية .

ولعل القدماء من نقادنا كانوا أقدر على التجرد ، وأخلص لروح الفن ، وكان نقدهم أبعد عن المناسبات ، ولذلك رأينا هذه النظرات الفاحصة في تلك الظاهرة وفلسفتها ومحاولة تسويغها بما يلائم روح النقد ، فيما سلف من كلام عبد القاهر وحازم القرطاجني .

ومن القليل الذي يحسب للنقد المعاصر في هذا الموضوع ما كتبه العقاد في التعقيب على رأى « أناتول فرانس » الذي سبقت الإشارة إليه ، وعبر فيه عن رأيه في ضرورة الوضوح والتيسير على القارئ . ولكن العقاد يخالفه فيما ذهب إليه من إثارة السهولة في الفنون وإدراك جمالها ، ولكن هذه السهولة ينبغي أن تقتصر على الذين يقدرون الجمال ويحبونه ، بعد الخبرة والممارسة والتذوق والتهديب .

فليس معنى السهولة في جمال الفنون أن ذلك الجمال رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينه ، ولا أنه غنى عن التأمل والتفكير ، ولكن معناه أنه سهل سائح لمن يستعد له استعداداً ، ويبذل فيه ثمنه ، وكذلك الثمرة الشهية سهلة سائغة لمن يشتريها ويغرسها ، ولكن ليس معنى ذلك أنها تمطر من السماء ، أو تطرح على التراب أو تنمو كما ينمو نبات السحر الذي لا يسقى ولا يتعهد ، ولا يقام عليه بالعلم والاختبار .

إن سهولة الفنون لغالية صعبة على من يريد الوصول إليها مبتكراً أو مجتئياً ، بل هى قد تغلو وتضعب ، حتى تستدعى من التأمل والانتباه مالاتستدعيه الهندسة الوصفية ، وماهو أعضل منها فى المعلومات والمعقولات .

ولو كان الغرض من اشتراط السهولة فى الجمال أن يكون سهلاً على كل من يطلبه بلا تفاوت فى الدرجات والمواهب ، لما كان فى الشعر كله قصيدة واحدة جميلة ، أو حقيقة بأن توصف بالجمال . فإن شعر « شكسبير » سهل على بعض القراء ، ولكنه من الألغاز والمعميات على آخرين . وإن هؤلاء الآخرين قد يطيب لهم شعر « بيرون » ولكنه إذا قرئ على من دونهم فى الفطنة والشعور عابوه ، واستثقلوه ، أو كابدوا فى فهمه الصعوبة التى تنفى صفة الجمال فى رأى « أناتول فرانس » ومن جرى مجراه ! .

ويرى العقاد بأسلوبه المتحمس فى مرحلة شبابه التى هى مرحلة صراعه الفكرى والأدبى وصراعه السياسى أيضاً (١) . يرى « أن من أسخف السخف أن يقال إن مسرات الشعر والكتابة والفنون عامة لا تحتاج إلى التأمل والانتباه ، وإنما مطالبة بأن تعرض نفسها على الناظرين ؛ ليلتفتوا إليها حين يشاءون بلا جهد ولا استعداد » ! ثم يقول إنه لابد من التسليم بأن كثيراً من الشعر والكتابة قد يوصف بالجمال ، وهو مع ذلك صعب مغلق على طبقات كثيرة من الناس ، وأن أسهل الشعر ربما كان أشيعه وأسيره . ولكن لايلزم من ذلك أنه هو أبلغه وأقربه إلى الجمال والاتقان ، وأن المعانى العامة ليست هى أصدق المعانى وأولاها بأن تنظم فى القصيد وتوصف بالبيان ، وإلا حكمنا على كل شعور رفيع يختص به العلية المثقفون بأنه شعور كاذب ، ومعنى غير صحيح ، وأن الشعر الذى يسهل فهمه على سواد الناس ربما كان أسعد حظاً من الشعر الذى يفهمه النخبة القليلون ولكنه لا يكون من أجل ذلك أجود عنصراً ، ولأحق بالأصغاء والإنشاد .

وخلاصة هذا الرأى أن السهولة المطلقة فى نظر العقاد ليست هى مقياس الفنية ، لأن ما يبدو سهلاً يسيراً عند قوم قد يبدو صعباً ثقيلاً عند آخرين .

ويبدو أنه مع ذلك يرتضى السهولة مقياساً للأدب والفنون عند الخبراء الذين يقدرون الفن الأدبى ويحبونه ، ويقدررون على تذوقه بعد الارتياض والممارسة والتهديب .

(١) نشر العقاد هذه الآراء صحيفة « البلاغ » سنة ١٩٢٥ وانظر « فصول من النقد عند العقاد » ٢٥٤ .

وهذا ما يستدل به على أنه يؤمن بخصوصية المتلقين بعد إيمانه بخصوصية الأدباء والفنانين ، فالسهولة المحببة هي سهولة الجمال التي يستشعرها القراء المثقفون ، أو القراء المتأدبون ، وليست سهولة الابتذال التي ترضى الجهال ، ويطرب لها عوام الناس ، أو أشباه العوام « وإنما تمدح السهولة في الأدب ثم تدل على النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤديها غيره بمشقة واعتساف . أما إذا ضرب صفحا عن تلك المعاني ، فلم يشعر بها ولم يعالج نظمها وتصويرها ، وتعداها إلى غيرها مما لا يصعب نظمه وتصويره فأى فضل في سهولته ، وأى مقدرة له في اجتناب المأزق الذي تختبر به المقدرة ، وتستبرأ به الدعوى ؟ .. ولا تجد السهولة لها نصيرا أسوأ من أولئك الذين يجعلونها وحدها أساس البلاغة ومحورها ويقولون : إنها هي دون المعنى كل ما يطلب من الشعر الرائق والنثر المستعذب . »

ولا يشك أن ذلك الاتجاه إلى قصر الإدراك أو قصر الإحساس بالسهولة ، على المتلقين من ذوى الخبرة بالآداب والمتمرسين بها والقادرين عليها ، هو أكثر الاتجاهات رواجاً في عالم الفنون ، وأكثر ما يدين به نقاد الفنون .

وخلاصته أنه لا يستطيع تقدير الفن بعد إدراكه إلا من يعرفه ، أى أنه لا بد من توافر قدر من الثقافة أو المعرفة الفنية في مستقبل العمل الفنى حتى يستطيع الإحساس بما تضمن ذلك العمل من أصول الفن ، وما نقص من تلك الأصول . وقد لا يستلزم هذا ما يراد بالتخصص الدقيق أو المعرفة الكاملة بأصول الصناعة ، تلك المعرفة التي ينبغي أن تتوافر على هذا النحو من الدقة والاستيعاب في الناقد الأدبي ، أو الناقد الذي لا بد له من استيعاب تلك الأصول والدقائق ، التي يبلغ بها العمل الفنى غايته من الجودة ، ويحقق هدفه من الإثارة والتأثير . وهذا يستلزم بالضرورة أن هناك فرقاً بين الناقد المتخصص والقارئ أو المتلقى الذي يتوجه إليه العمل الفنى . وهذا المتلقى هو ركن من الأركان التي لا تتجه العناية إلا إليه ، إذ هو المقصود بالإثارة أو الإمتاع ، أو انتزاع اعترافه بمقدرة الفنان ، وانتزاع إعجابه به . وحسب هذا القارئ أو المستمع أو المتلقى بعامة من تلك الثقافة أو المعرفة المقدر الذي ينفى الجهالة المطلقة ، والذي يستطيع به التذوق ، ويعينه على الإحساس بما يتضمن الفن من أسباب الروعة والتأثير ، وهي معرفة أو ثقافة يستطيع أن يحصلها من متابعة القراءة والإصغاء ، والاطلاع على كثير من النماذج الأدبية ، حتى تتكون فيه الملكة الفنية التي تعينه على التأمل واستخراج المعاني .

وهذا الاتجاه يحصر القادرين على إدراك جمال الفنون والتأثر بها في طبقة محدودة من طبقات الناس ، وهي الطبقة الخاصة أو ما يقرب منها ، وهي الطبقة التي تستطيع تذوق الفن الأدبي ، واستكناه أسرارها ، والاهتداء إلى مواطن الإبداع فيه . وهي طبقة ذات حظ من الثقافة الأدبية ، كما قدمنا تستطيع به أن تدرك وأن تتذوق ، ثم تصل بعد التأمل والإدراك والتذوق إلى التأثر والإعجاب والتقدير .

ثم إن الاختلاف بين الأديب والأديب ، والتباين بين أرباب الفنون وغيرهم من طبقات الناس ، أو تلك الغرابة التي تلحظ في الأدب وسائر الفنون ، هي المقياس الذي تقاس به عظمة تلك الفنون ، ويحكم بمقتضاها على أصحابها بالإساءة أو بالإحسان بمقدار ما يوفقون أو يوفق إليه فهم من القدرة على الإثارة ، بما يكون فيه من غرابة العاطفة ، أو غرابة الانفعال ، أو تأليف الخيال ، ثم غرابة العبارة عن العاطفة أو الانفعال . وما لم يكن عند الفنان استحداث فكرة ، أو ابتكار صورة في التعبير عن ذلك المعنى ، لم يكن لفنه حظ من الاعتبار ، بل إن عمله لا يعد من الفنية في شيء ، ولا يوصف بها ، لأنه فقد الصفات التي تميزه مما تعارف عليه أوساط الناس في العبارة عما يجري في حياتهم العامة .

ثم إن تلك الفنون التي تدعى فنونا رفيعة ، وتسمى « الفنون الجميلة » فنون سامية بطبيعتها ، وبهذا السمو أمكن أن توصف بالرفعة ، وأن تنعت بالجمال . وهي بتلك الطبيعة تأبى الضعة والهوان ، وتنفر من السوقية والابتذال ، لأنها تحاول الارتقاء بالأفراد والجماعات إلى مستوى يستطيعون فيه تذوق الفن ، وإدراك مافيه من نواحي الإبداع التي تهذب العقل ، وتغذي الفكر ، وتسمو بالعواطف والمشاعر .

هذا هو رأينا في الأدب والفن ، وفي متلقى الأدب والفن ، وهو رأى بسطناه منذ زمن بعيد (١) . وما أظن أنني حدثت عن هذا الرأي ، أو عدلت عنه بعد هذا الزمان الطويل . وخلاصة ذلك الرأي أنه ليس من طبيعة كل إنسان أن يكون كاتباً أو شاعراً أو خطيباً أو مصوراً أو موسيقياً أو نحّاتاً ، وكذلك ليس من طبيعة كل إنسان أن يدرك جمال الفنون كلها على حد سواء ، بل ليس من طبيعة كل إنسان أنه يستطيع أن يدرك الجمال المستودع في فن واحد منها ، وإنما يدرك ذلك من أوتي حظاً من المعرفة ، ومن أعد نفسه لها ، لأن الغاية من التعبير الأدبي ليست إفهام المخاطبين ، بمعنى ما يتضمن

(١) انظر كتابنا (البيان العربي) ص ٣٧٧ وما بعدها من الطبعة الرابعة .

العمل الأدبي ، إذ أن ذلك الإفهام ميسور ومستطاع بغير الأسلوب الأدبي ، وبغير معانيه الخاضعة وأخيلته وصوره التي تحتاج إلى التدبر والتأمل ، حتى يمكن إدراك أسباب جمالها ، وأسرار تأثيرها . بل إن الإفهام ميسور بغير الأسلوب الأدبي ، من لغات العامة ومعانيهم ، ولهجاتهم البعيدة عن الصواب ، أو التي تلتزم فيها قواعد اللغة الصحيحة ، بل بإشاراتهم التي اصطلحوا على دلالتها .

ومعنى ذلك مسئولية مشتركة بين الأديب ومستقبل عمله الأدبي ، فالأديب ينبغي أن يكون حريصاً على إبراز معالم فنائه ، وتلك خصوصيته ، والمتلقى أو المستقبل ينبغي أن يكون على حظ من الثقافة الأدبية يتيح له القدرة على تأمل الأدب وإدراك ما فيه من خصائص الفنية .

ويحضرنا مما يؤيد قولنا اعتراض أبي سعيد الضير وأبي العميث الأعرابي - وكانا من أصحاب عبدالله بن طاهر ، وكانا من أعلم الناس بالشعر (١) - على أبي تمام عندما مدح عبدالله بن طاهر بقصيدته إلتى أولها :

أهن عوادي يوسف وصواحيه فعزماً فقديماً أدرك الثار طالبه

فقلا لأبي تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال لهما : لم لاتفهمان ما يقال ؟ ! .

فكان هذا - في رأي الآمدي - مما استحسّن من جواب أبي تمام . ولم يرو الرواة أنهما اعترضوا على جوابه ، بل عدوه من أجوبته المفحمة وبديته الحاضرة . ولكن ابن سنان الخفاجي أبان عن وجهة نظر كل منهما بكلام نقدي بديع ، فقال إن أبا تمام عرض هذه القصيدة على أبي العميث صاحب عبدالله بن طاهر وشاعره ، فقال له أبو العميث عند إنشاده أول القصيدة : لم لاتقول ياأباتمام من الشعر مايفهم ؟ فقال : وأنت ياأبالعميث لم لاتفهم من الشعر مايقال ؟ فانقطع أبو العميث ! .

قال الخفاجي : إن الذي قاله أبوتمام وأبو العميث صحيح ، لأن أبالعميث طلب من أبي تمام - إذ كان حاذقاً في صناعة الشعر ، وقد قصد مثل عبدالله بن طاهر بالمدح - أن يكون شعره مفهوماً واضحاً يسبق معناه لفظه ، فكان هذا من أبي العميث كلاماً صحيحاً في موضعه ! .

(١) انظر (الموازنة) للآمدي ٢٠/١ .

وطلب أبوتمام من أبي العميثل - إذ كان يدعى علم الشعر ، ويتحقق بالأدب ، ويخدم عبدالله بن طاهر في اعتراض قصائد الشعراء ، وترتيبهم على مقدار ما يستحقه كل منهم بحظه من الصناعة - أن يفهم معاني الشعر . ويطلع على الغامض والظاهر منها . وكان هذا من أبي تمام أيضاً كلاماً صحيحاً . وكانا فيه بمنزلة من يقول لصاحبه : لم فعلت ذلك الفعل وهو قبيح ؟ فيقول : كما فعلت أنت ذلك الفعل الآخر وهو قبيح ! فيكون كل واحد منهما قد أجاب من طريق الجدال ، وإن كان لم يدل على أنه أصاب وأخطأ صاحبه (١) .

وبصرف النظر عن وجهة نظر الخفاجي وإيثاره الوضوح ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يعيننا من كلامه ما وصف به الشاعر من الحدق بصناعة الشعر ، وما وصف به المعارض على كلامه من أنه كان يعرف الشعر . الخ ، أي أنه ينبغي أن تكون هناك خصوصية كاملة في الأديب والفنان ، وخصوصية بمقدار في المتلقى ، وكلما زادت معالم تلك الخصوصية في المتلقى ازداد عمق الإحساس بمضمونات الأعمال الأدبية .

ونستطيع أن نضيف إلى هذا أمراً من الأمور التي تيسر عملية التوصيل وتخفف المثونة على المتلقين ، وتسهل ما يراد لمحتويات العمل الأدبي من الإدراك لها والتأثير بها عند أكبر عدد من هؤلاء المتلقين ، وذلك بمحاولة التوسط في الصياغة الأدبية ، وفي تخير ألفاظها بحيث لا يحس المتلقى بغرابتها التي تعوقه عن الإدراك ، ولا بابتذالها الذي يهبط إلى مستوى كلام العامة ونحو ذلك ما أشار إليه بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة ، فقد أوجب على من أراغ (٢) معنى كريماً أن يلتمس له لفظاً كريماً ، « فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » .

ثم جعل المنزلة الأولى من منازل الكلام ، « أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً » كما تكلم عن مدى ما يستطيع الأديب أن يبلغه بمقدار حذقه لفنه ، وبصره بصناعته ، فبين أن المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال .

(١) انظر (سر الفصاحة) ٢٦٧ .

(٢) أراغ : أراد وطلب .

والبليغ التام عنده هو الذى يمكنه أن يبلغ من بيان لسانه وبلاغة قلمه ولطف مداخله ، واقتداره على نفسه أن يفهم العامة المعانى الخاصة ، وسييله إلى ذلك أن يكسوها الألفاظ الواسطة « التى لاتلطف عن الدهماء (١) ولا تجفو عن الأكفاء » . ومعنى لطفها دقتها وخفاؤها ، ومعنى جفائها نبوها وابتذالها ، والأكفاء هم الخاصة الذين يضارعون الأديب أو يقاربونه فى صناعة الكلام ، ولا يتسنى هذا أو ذاك أو هما معاً إلا بالتوسط . ألا تراه قد وصف الألفاظ فجمع فى وصفها بين الرشاقة والعذوبة ، والفخامة والسهولة ؟ وحينئذ فلا كشف ولا ابتذال ، كما أنه لا إخفاء ولا إغراب . ولعل ذلك يقرب مما عناه الجاحظ فى قوله « كما لاينبغى أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً ، فكذلك لاينبغى أن يكون غريباً وحشياً . إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً ، فإن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس ، كما يفهم السوقى رطانة السوقى ، وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات » .

ويبقى بعد ذلك سؤال وهو : هل يصدق ذلك القول على جميع الفنون الأدبية ، بمعنى أنها جميعاً تخضع لهذا المقياس ، مقياس الوسط بين الكشف والتوضيح ، الذى يفقد به الأسلوب الأدبى بهاءه وخصيسته الكبرى التى تميزه من صنوف التعبير الأخرى ، والتعقيد الذى يجعله عسيراً على الفهم ، ويحول بين معناه وبين الوصول إلى القلب ؟ .

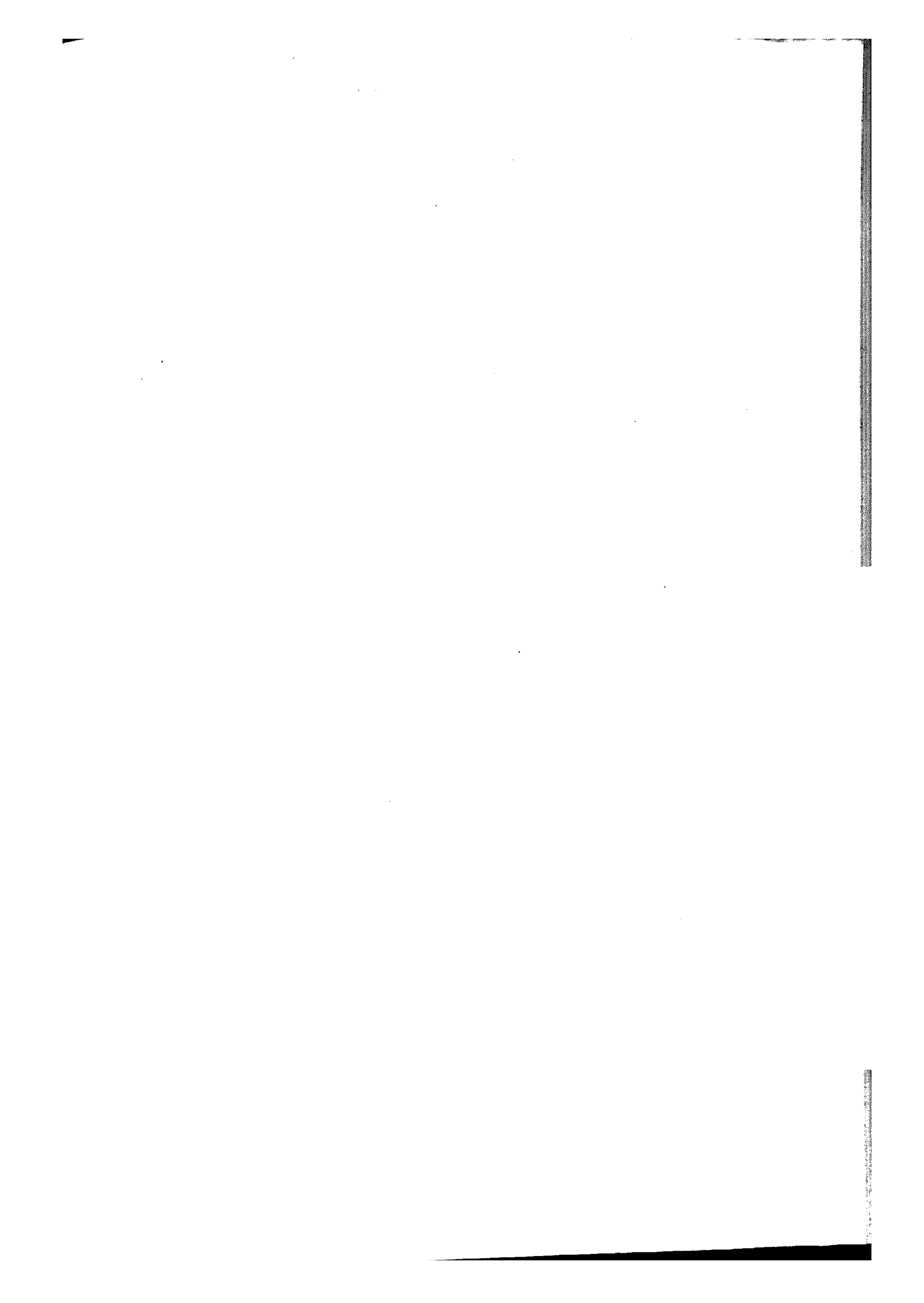
لاشك أن ذلك المقياس أخص بفن الشعر ، وأقرب إليه من سائر فنون الأدب الأخرى ، لأن طبيعة الشعر تقتضى الإيجاز وعدم الإسراف فى التوضيح بذكر التفصيلات ، وذلك لأن اللغة لاتقف وحدها فى التعبير الشعرى ، بل إن موسيقى الشعر تقوم بدور كبير فى الإيحاء بالمعانى فتقوم بدور المساعد للعبارة اللغوية على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس .

أما سائر الفنون الأدبية فإنها لاتخضع لذلك المقياس إلا بمقدار ، فالكتابة الأدبية مجال للتأنق ، وكثيراً ما تتسع للمجازات والتخييل ، لأنها قريبة من الشعر ، وينبغى أن تظل محتفظة بجمالها على مر الزمن . والخطب لاتقاس بمقياس واحد ، بل إنها تختلف باختلاف المناسبات والموضوعات ، وباختلاف عقول جمهور المستمعين وأذواقهم وثقافتهم ، والمقدار المناسب من الوضوح يختلف فى كل حالة عن الأخرى .

(١) الدهماء : عامة الناس .

ثم إن المجازات ، وهى من غير شك أخفى من الحقائق ، لاتستعمل فى الخطابة إلا بمقدار ، ولكنها تستخدم فى الشعر ، لاختصاصه بالتخييل ، ولذلك تبدو الألفاظ المنقولة أو المجازات فى أول أمرها غريبة ، فتكون حينئذ أخص بالشعر ، فإذا كثرت تداولها صارت مشهورة ، ووصلت بذلك للخطابة ، كما يقول أرسطو ، فإذا زادت شهرتها عدت فى أصناف المستولية « الألفاظ الحقيقية » وبذلك يلحق المجاز إذا اشتهر بالحقيقة ، لأنه يكتسب شهرتها وكثرة تداولها ، فلا يحس السامع بشيء من الغرابة التى كان يجدها فى أول عهده بنقلها أو التجوز فى استعمالها .

الفصل الرابع
قضية الإطار والمضمون



وهذه القضية في حقيقتها هي كبرى القضايا النقدية ، لأنها تعالج أساس البناء في الفن الأدبي ، بل هي قاعدة البناء في كل لون من ألوان التعبير اللغوي ، مهما يكن موضوعه ، ومهما يكن غرضه والمقصود به ، وأيا كان مرسله أو متلقيه .

وكان من حق هذه القضية أن تكون في مقدمة مانعاج من قضايا النقد في هذا الكتاب ، ولكننا أخرناها عن الموضوع الذي كان ينبغي أن تكون فيه لأسباب أهمها كثرة ماعرضنا لها في بحوث تختلف بين الإجمال والتفصيل في كتبنا البلاغية وكتبنا النقدية ، ولكثرة ماعرض لها غيرنا من النقاد ومؤرخي النقد على مر العصور .

وترجع أهمية هذه القضية إلى أنها محور الدراسات الأدبية ، فلم يخل منها لون من ألوان الدرس الأدبي ، سواء أقام ذلك الدرس على محاولة تفسير العمل الأدبي وتحليله إلى عناصره ، أم قام على البحث عن جوهره وعوامل التأثير وأسباب التأثير به ، أم كانت غايته نقده وتقديره ، وتبين مافيه من مظاهر الفنية وخصوصيتها .

ولذلك كانت هذه القضية أقدم القضايا التي عرض لها النقد الأدبي في الإنسانية كلها ، فقد نظر أول مانظر إلى الألفاظ ودلالاتها ، وإلى التفاوت في القدرة على تركيبها وصياغتها ، وإلى ما استطاعت أن تتحملة من التجارب ، وتتضمنه من المعاني والأفكار ، وما امتازت به من ضروب التصوير والتخييل ، إذ أن هذه هي الدعائم التي تقوم عليها الأعمال الأدبية وتتجه إليها عناية الناقد الأدبي .

ويعنى الإطار الشكل ، أو الوعاء ، أو القالب الذي تصب فيه المادة ، وهي الموضوع الأدبي بكل مقوماته المعنوية ، وبكل ما يحتشد فيه من الطاقات الفكرية أو العاطفية .

وعلى ذلك يشمل الإطار كل العناصر الخارجية ، أو عوامل التوصيل ، التي يتم إدراكها عن طريق حاستي السمع أو البصر ؛ لأن الأعمال الأدبية إنما هي أقوال ينطقها اللسان ، أو تخطها الأقلام .. وتلك العناصر الخارجية تتمثل في الألفاظ المقردة ، وفي الألفاظ المركبة ، وفي الفصول المؤلفة في أية صورة من صور التأليف المنشور بأشكاله

المتعددة ، وفقراتها المسجوعة ، أو المزدوجة ، أو المدورة ، أو المرسله . وكذلك صور التعبير الشعري بألفاظه المختارة ، وتراكيبه الأنيقة ، وموسيقاه التي تتمثل في قوالبه المعروفة ، ونظام أوزانه وقوافيه .

ويعنى المضمون كما قدمنا كل ما تحتويه الأشكال ، وما يحتشد فيها من الأفكار العقلية والمعاني العاطفية بصورها وأخيلتها .

والحقيقة أنه لا انفصام بين الإطار والمضمون ، بل هما مترابطان أشد الترابط ، ومترجان في كل تعبير أقوى ما يكون الامتزاج .

ومما لا يمكن تصوره أن يتميز اللفظ ، أو يتحيز بعيداً عن مفهومه ، أو أن تكون دلالة على غير مدلول ، وإلا استحال التعبير أصواتاً لاتعنى شيئاً ، أو أصداً لاتنبعث عن أصل لها .

وكذلك المعاني العقلية ، والأفكار المحققة ، والصور الخيالية ، لا يمكن أن يكون لها وجود خارجي إذا عزلت عن الإطار الذي يبرزها ويجليها ، بل إنها إذ ذاك تبقى سجينة في ذهن صاحبها أو في قلبه ، فتموت أفكاره في رأسه ، وتتلاشى عواطفه وأحلامه بين جوانحه ، لأن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يمكن التوصل إليها إلا باللغة والألفاظ والتراكيب التي تبرزها ، وتكشف عنها .

وإذا كان النقاد يفصلون اللفظ عن المعنى ، أو المعنى عن اللفظ في دراساتهم فإن ذلك لا يعنى أنهما منفصلان في وجودهما الخارجي ، بمعنى أن لكل واحد منهما وجوداً مستقلاً عن الآخر . ولكنهم اضطروا إلى ذلك الفصل لغايات تعليمية ، حتى يفرد اللفظ بنعوته التي يفضل بها غيره من الألفاظ التي قد تستعمل في معناه ، ويفرد كذلك المعنى الذي يصوره الأديب بصفاته التي يمتاز بها عن غيره من معاني الآخرين .

ومن هذا يتضح أن الجودة في الأعمال الأدبية وتحقيق غايتها إنما تتأتى من توافر تلك الجودة في هذين العنصرين مجتمعين ، وإلى ذلك يشير « ماترو أرنولد » في قوله : إن مادة الشعر الجيد ومضمونه يحرزان طابعهما المميز ، نتيجة لتوافر الصدق والجدية فيهما

بدرجة عالية . ويمكن أن نضيف إلى ذلك قولاً لا ينقصه الوضوح في حد ذاته ، وهو أن أسلوب أجود الشعر ونوعه يكتسبان صفتها المميزة وخصائصهما عن طريق لغتهما . وعلى الرغم من أننا نميز بين الصفتين ، بين سمتى التفوق ، فإنهما مع ذلك مرتبطتان إحداهما بالأخرى ارتباطاً جوهرياً ، أى أن الصفة البارزة المتعلقة بالصدق والجدية في مضمون الشعر ومادته لا يمكن فصلها عن سمو اللغة والحركة ، اللتين تميزان أسلوبه ونوعه .

وهذان النوعان من السمو مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، ويتناسبان تناسباً طردياً ، فإذا كان النوع والمضمون في عمل شاعر من الشعراء يفتقران إلى مزية الصدق والجدية الشعرية ، فإننا على يقين من أن أسلوبه ونوعه سوف ينقصهما سمو الطابع اللغوى الشعرى والحركة الشعرية بنفس المقدار . كما أننا سوف نجد أن افتقار أسلوب الشاعر ونوع شعره إلى هذا الطابع اللغوى الرفيع يتناسب مع افتقار مادته ومضمونه إلى ذلك الصدق وتلك الجدية الرفيعين (١) .

القيمة الفنية للألفاظ

ويأتى بعد ذلك دور الألفاظ ، والحديث عن مزيتها ، وما تستطيع أن تؤديه في العمل الأدبى .

وتكاد القيمة الذاتية للألفاظ تنحصر في تلك المتعة الحسية التى يجدها المتلقى مستمعا أو قارئاً أو مردداً ، وهى متعة تنشأ من تتابع أجراس حروفها ، ومن توالى الأصوات التى تتألف منها فى المنطق ، وفى الوقوع على الأسماع . وذلك يحدث من التلاؤم أو الموسيقية أو « الهرمونية » . والتلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لا بد منه فى اللفظ ، ليكون الكلام خفيفاً على اللسان ، مقبولاً فى الأذن ، موافقاً لحركات النفس مطابقاً لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التى يعبر عنها الكاتب أو الشاعر . والتلاؤم يكون فى الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس ، ويكون فى الكلام بتناسق النظم ، وتناسب الفقرات ، وحسن الإيقاع .

(١) ماتيو أرنولد (مقالات فى النقد) ٣٢ .

وتلك مزية واحدة تحسب للألفاظ ، ولكنها مع وحدتها ليست من المزايا التي يستهان بها في التعبير اللغوي ، وفي التعبير الأدبي بالذات ؛ لأن لذلك أثره المباشر في الإمتاع والإطراب ، وأثره في تحريك النفوس ، وتهيتها لقبول تأثير الصور والأفكار التي تتضمنها . فاللفظ بخاصة ، والشكل بعامة يلعب دوراً في العمل الأدبي ، وفي التأثير به ، وإن كان ذلك التأثير لا يكفي ، وإنما يحقق غايته ويبلغ مداه بالمادة والمضمونات . ويشير سانتيانا(١) إلى أن وجود المادة الحسية لا بد منه في الجمال ، ومهما كانت له من أهمية ثانوية في الرداء الجميل أو البناء أو القصيدة مثلاً ، فلا بد للشكل أن يكون شكلاً لشيء . ولذلك فإننا إن تجاهلنا مادة الأشياء ، أو قصرنا اهتمامنا على شكلها في كشفنا عن الجمال أو إبداعه سنفقد فرصة تزيد التأثير غزارة وحدة دائماً . فمهما تكن اللذة التي يبعثها الشكل فإن المادة تولد لذة أيضاً . وتزيد القيمة النهائية للتأثير بإضافة هذه اللذة .

« إن الجمال الحسي ليس أهم العناصر في التأثير ، ولا هو أعظمها ، ومع ذلك فهو أكثرها بدائية وشمولاً ، لأنه يتعلق بالأساس الذي لا بد للبناء أن يقوم عليه .

ولا يوجد شكل لا تزيد المادة من تأثيره في النفس . وهذا التأثير للمادة الذي يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ، ويخلع على جمال الموضوع حدة وكماً ما كان الموضوع يستطيع أن يحققهما بدونه . فلو لم يكن معبد « البارثينون » مصنوعاً من المرمر ، ولو لم يكن التاج مصنوعاً من الذهب ، والنجوم من النار ، لكانت هذه الأشياء عديمة الجمال ، ضعيفة الأثر في النفس .

فالفتنة الأخاذة التي يسحر بها جمال المادة حواسنا من شأنها أن تحفزنا - مادام الشكل أيضاً ذا جلال - وأن تسمو بنا ، وتزيد انفعالاتنا شدة . ونحن في حاجة إلى هذا المؤثر ، لكي تصل إدراكاتنا إلى أقصى درجة من القوة والحدة . ولا يأسرنا شيء لم يتحقق الجمال في كل نواحيه .

ولهذا تبدو ضرورة التلاؤم من حيث موافقة الكلام لحركات النفس ، ومطابقته لصور الذهن ، وذلك يكون - كما يقول الزيات(١) بتقطيعه فقرأً وفواصل ، تقصر أو تطول تبعاً لحالات النفس والفكر . فلكل عاطفة درجتها من الإبطاء أو الإسراع ، ولكل

فكرة مداها من الضيق والاتساع ، ولكل صورة طبيعتها من الظهور أو الضمور ، ومن القوة والضعف ، فقد تكون أشعة الإلهام كومضات البرق ، تتعاقب على الذهن بسرعة . وقد تكون عواطف النفس فاترة تجيش بالالم ، أو تضطرم باللذة ، وحينئذ تكون الفقر القصيرة أنسب الصور للتعبير عنها ، وقد تكون المعاني رزينة بطبيعة موضوعها ، لتوخحها الإفادة أو الإقناع أو الشرح ، فتقتضى الأسلوب المرسل أو المفصل . أما إذا كانت الفكرة متشابكة الفروع فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة . والاستدارة جملة متوسطة الطول ، تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام ؛ وتتساوى في انتظام ، وتحمل كل فصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة ، وهي الخاتمة . وبذلك يتم التلاؤم بين الألفاظ والأفكار وحالات النفس .

وإذا كان جمال الشكل وموقع اللفظ أو موسيقيته لا يجحد أثرهما النسبي في نجاح العمل الأدبي وقوة تأثيره ، كما رأينا فإن الوجود الذاتي للفظ لا يتجاوز هذه الحدود ، وتبقى قيمته الكبرى فيما تضمنه من المعنى ، وما يؤديه من دلالة عليه ، ولا يقتصر المعنى الذي يؤديه اللفظ على الدلالة الوضعية ، أو المعنى المعجمي المأثور عن واضعي اللغة الأولين ، بل إنه يكتسب دلالات أخرى وظلالاً لمعان اكتسبها في استعماله وتداوله على ألسنة أصحاب اللغة والأدباء على مر الزمان « فكلما أمعنت الكلمة في القدم ، أو كلما ازدادت الكلمة تداولاً ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس في حياتهم ، أو بعبارة أخرى كانت أملاً بحياة الذين اتخذوها أداة للتعبير عما في نفوسهم . هكذا تفعم اللفظة بالحياة كما عاشها الناس ، تتداولها الأجيال المتعاقبة ، فيقتر كل جيل فيها تجاربه الخاصة من حياته الخاصة ، وكأنما يتخذ من الفكرة الكامنة في حنايا اللفظة مشجباً يعلق عليه هذه التجارب التي بثها إياها .

ويضرب « شارلتون » لذلك مثلاً بكلمة « الجبال » التي كانت تعنى عند أهل القرن الثامن عشر من الإنجليز هضبة ناهدة على صدر الأرض ، يضطرب لها خط الأفق ، فيضطرب في إثره قلب المسافر المسكين ، فلا يظل على بشره ورجائه ، إذ ربما اعترضته في طريقه ، فالزمته أن يجاهد لاهتاً في صعودها وهبوط منها .

(١) دفاع عن البلاغة للزيات ، وانظر كتابنا (البيان العربي) ٤٠٨ .

لكن « الجبال » تبدلت عند أهل القرن التاسع عشر ، فأصبحت محارِب الطبيعة الشائخة بأنفها إلى السماء ، وبات مهبط الوحي ، وملاذ المكروب ، بجماها الفتان . وكان « الدكتور جونسون » هو الذى طبع الكلمة بطابعه ، ووسمها بميسم تجاربه . إفجاءت من البشاعة بما رأيت . وكان « وردزورث » هو الذى نفث فى الجبال سحرها فى القرن التاسع عشر ، فأصبحت بفضلها مجتلى للفن والجمال ! .

فليست اللفظة إذن رمزا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب ، بل هى نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجت التجربة الإنسانية ، وبثت فى اللفظة فزادت معناها خصبا وحياة (١) .

وهذا يوضح لنا أن الحياة الزمنية للفظ تؤثر تأثيراً كبيراً فى قيمته وفى مدى تقبل النفوس له ، أو نفورها منه ، بما يستطيع أن يستثيره من المشاعر والأحاسيس قبضا وبسطاً ، ورضاً وسخطا . ولو لزم اللفظ معناه ، وتجمد عند دلالاته الوضعية لعجز عن إثارة النفوس وتحريك المشاعر ، ولاستوى فى تقديره عامة أصحاب اللغة وخاصتهم ، بل إنه لن يبقى لذلك اللفظ شئ من المزية فى استعمال الأدباء ، لأنهم لن يستعملوه إلا كما يستعمله غيرهم من أصحاب اللغة .

وينبنى على ذلك أن قيمة اللفظ - إذا عدونا القيمة الصوتية لمقاطعته وأجراس حروفه - ستبقى فى معناه ودلالاته ، وتلك الدلالة ليست ثابتة ، بل إنها متغيرة بكثرة اختلافها على الألسنة ، وألفتها بين الناس أو بين الأدباء ، وهذا التغيير كثيراً ما يزيد فى حسن ما هو حسن من المعانى ، وفى قبح ما هو قبيح منها ، كما أنه فى بعض الأحيان يجعل الحسن قبيحاً ، ويصير القبيح حسناً ، فإذا استحال القبيح حسناً ، أو استحال الحسن قبيحاً فى استعمال الخاصة أو العامة كره استعماله لما يؤدى إليه من الاشتراك فى صفتى الحسن والقبح ، إلا إذا اشتمل الكلام على القرائن التى تحدد حسنه المقصود ، وتنفى عنه ما يوهم قبحه . وذلك من صناعة الأديب الحاذق لصناعة الكلام ، العارف بمفهومات الألفاظ ، وتغير تلك المفاهيم من زمن إلى زمن . ولعل ذلك التغيير عن طريق

(١) انظر (فنون الأدب) ٨ .

النقل أو التوسع أو المجاز هو الذي دعا الخفاجي إلى أن يستبعد من دائرة الألفاظ التي توصف بالفصاحة تلك الألفاظ التي قد عبر بها عن أمر آخر يكره الناس ذكره ، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كملت فيها أسباب الفصاحة الأخر ، ومثل لذلك بما ورد في بيت لعروة بن الورد العبسي وهو قوله :

أقول لأصحاب الكنيف تروحوا عشية بتنا عند « ماوان » رزخ (١)

قال الخفاجي إن « الكنيف » أصله الساتر ، ومنه قيل للترس كنيف ، غير أنه قد استعمل في الآبار التي تستر الحدث ، وشهر بها ، فأنا أكرهه في شعر عروة ، وإن كان ورد مورداً صحيحاً ، لموافقة هذا العرف الطارىء ، على أن لعروة عذراً ، وهو جواز أن يكون هذا الاستعمال حدث بعده ، بل لاشك أنه كذلك ! لأن العرب أهل الوبر لم يكونوا يعرفون هذه الآبار ، فهو وإن كان معذوراً وغير ملوم فبيته مما يصح التمثيل به . وذكر أن من ذلك أيضاً قول الشريف الرضي :

أعزز على بأن أراك وقد نخت من جانبك مقاعد العواد

من قصيدة له في رثاء أبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي ، ومطلعها :

أعلمت من حملوا على الأعواد ؟ رأيت كيف خبا ضياء النادي ؟

فإيراد كلمة « مقاعد » في هذا البيت صحيح ، إلا أنه موافق لما يكره ذكره في مثل هذا الشأن ، لاسيما وقد أضافه إلى من يحتمل إضافته إليهم ، وهم العواد ، ولو انفرد كان الأمر فيه سهلاً ، فأما إضافته إلى ما ذكره ففيها قبح لاختفاء به ! . ومن هذا قول أبي تمام :

متفجر نادته فكأنني للدلو أو للمرزمين (٢) نديم

فالدلو هنا أحد البروج ، ولا يختار لموافقة اسم الدلو المعروف . وأنت تجد بأقرب تأمل فرق ما بين قول القائل لمن يمدحه « أنت المرزم جوداً ، والجنة لمن تقصده الأيام عزا » وبين قوله « أنت الدلو كرما ، والكنيف لطريد الدهر سعة ، والمعنيان صحيحان ، وحسن أحدهما وقبح الآخر ظاهر لاختفاء به ! .

(١) ماوان موضع في أرض البصرة ، والكنيف الحظيرة من الشجر ، وقوم رزخ مهازل ساقطون ، ورزخ صفة لقوم . وتقدير البيت : قلت لقوم رزخ عشية بتنا عند ماوان في الكنيف : تروحوا (وانظر سر الفصاحة ٩٢) .

(٢) الدلو برج في السماء ، والمرزمان نجمان من نجوم المطر .

ويرتضى ضياء الدين بن الأثير هذا النقد ، ويقول عن كلام الخفاجي إنه مرضى واقع في موقعه ، وعقب بأن هذه اللفظة المعينة في الشعر قد وردت في القرآن الكريم ، فجاءت حسنة مرضية ، كما في قوله تعالى « وإذ غدوت من أهلك تبوء المؤمنون مقاعد للقتال » . وكذلك قوله تعالى « وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهباً ، وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً » ألا ترى أنها في هاتين الآيتين غير مضافة إلى من تقبح إضافته إليه ، كما جاءت في الشعر ؟ ولو قال الشاعر بدلاً من « مقاعد العواد » « مقاعد الزيارة » أو ماجرى مجراه لذهب ذلك القبح ، وزالت تلك الهجنة ! ولهذا جاءت هذه اللفظة في الآيتين على ماتراه من الحسن ، وجاءت على ماتراه من القبح في قول الشريف الرضي ، لأنها صحبتها قرينة أوجبت قبحها ، ولو لم ترد هذه القرينة ، وهي إضافتها إلى العواد ، لما استقبحت . وقد ترد القرينة فتؤكد المعنى الحسن المقصود ، وتنفي المعنى القبيح الذي معه في لفظه كما في قوله تعالى « فالذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذي أنزل معه أولئك هم المفلحون » .

ألا ترى أن لفظة « التعزير » مشتركة تطلق على التعظيم والإكرام ، وعلى الضرب الذي هو دون الحد ، وذلك نوع من الهوان ؟ وهما معنيان متضادان ، فحيث وردت في هذه الآية جاء معها قرائن من قبلها ومن بعدها ، فخصصت معناها بالحسن ، وميزته عن القبح . ولو وردت مهملة بغير قرينة ، وأريد بها المعنى الحسن لسبق إلى الوهم ما اشتملت عليه من المعنى القبيح ، مثال ذلك : لو قال القائل : لقيت فلاناً فعزرتة ، لسبق إلى الفهم أنه ضربه وأهانته ! ولو قال : لقيت فلاناً فأكرمته وعزرتة ، لزال ذلك اللبس .

فهذه الأمور كلها كما رأينا ترجع إلى دلالة اللفظ وأدائه لمعناه ، ولا شيء فيها للفظ بذاته ، أي من حيث هو حروف وأصوات . ومن الواضح بعد عرض ما سبق أنه لن تتحدد قيمة اللفظ أو قيمة معناه وحده إلا بمقدار ما يوحى به من المعنى ، ويحدد هذه القيمة فيزيد في استحسانها أو استهجانها عند المتلقي معرض سياقها الذي يتكشف بانضمام اللفظ إلى اللفظ ، أو بعبارة أدق انضمام مضمونات الألفاظ بعضها إلى بعض . وذلك هو الذي دعا الناقد العربي الكبير عبدالقاهر الجرجاني إلى الإصرار على « فكرة النظم » ورأيه في أن الكلمة المفردة لا قيمة لها قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى

الصورة التي يفيد بها الكلام غرضاً من أغراضه .. وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بانضمام كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، وليس بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون إحداها أدل على معناها الذي وضعت له من الأخرى .. ولا تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها .. ولم يقولوا : لفظة متمكنة مقبولة ، وفي خلافها : قلقة ونايبة ومستكرهة ، إلا وغرضه أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤادها ؟ .

إن تلك الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، ولكن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة . لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك ، وتوحشك في موضع آخر .

والخلاف بين النقاد وعلماء الأدب حول قضية اللفظ والمعنى ، وتقدير قيمة كل منهما في العمل الأدبي ، خلاف قديم ، لا مجال للشبهة فيه أو للشك في صحته .

ولكن ليس معنى ذلك الخلاف أن الذين انتصروا للفظ والصياغة من القدماء كانوا يجحدون فضل المعاني ، أو يسوون بينها . وكذلك لم يكن الذين يعنون بالمعاني ويقدمونها ، ينكرون أثر الصياغة والأداء ، بل إن الإجماع منعقد بينهم على اعتبار اللفظ والمعنى عنصريين جوهريين لا يستقل واحد منهما عن الآخر في الصناعة الأدبية ، وعلى أنهما مناط الحكم على الأعمال الأدبية ، ولا سيما عند الجمالين الذين ينظرون إلى الفنية وحدها ، ويبحثون عن مظاهرها ، ليتخذوا منها وسيلة للحكم والتقدير .

وتلك هي حقيقة النقد القديم للفن الأدبي ، أو هذه هي صورة لتصوره ، فإن ذلك النقد القديم كان يبحث أولاً وقبل كل شيء عن أسباب الإجابة والإتقان في الصناعة الأدبية ، أو عن مظاهر المهارة التي تجلت في تلك الصناعة . وذلك بعد الاهتمام إلى تصور مفهوم الفن الأدبي ، ثم محاولة الاتفاق على العناصر الجوهرية التي يتألف منها ،

فإذا اجتمعت تلك العناصر في صورتها الكاملة كان العمل الأدبي في القمة ، ثم تنقص درجته بمقدار ما ينقص من درجات الكمال ، وتحدد قيمته على حسب ما يتوافر فيه منها .

وتمتاز تلك المعرفة القديمة بأنها معرفة يمكن أن توصف بأنها معرفة جمالية ، وتمتاز بأنها معرفة بسيطة بعيدة عن التعقيدات الفكرية ، وعن ضروب الفلسفات التي اخترعتها بعض العقول ، وهي عقول بعض المتحضرين في العصور الحديثة على الخصوص ، وأرادت أهل الفنون على التسليم بها ، والرضوخ لها ، ثم النسج على منوالها .

وقد نشأت تلك التعقيدات عن ظهور اتجاهات فكرية جديدة في الحياة المعاصرة . وهذه الاتجاهات تلقى على المجتمعات الإنسانية نظرة جديدة ، وتحاول بها إحصاء مشكلات الجماهير ، كما تحاول القضاء على ما في تلك المجتمعات من مفارقات أو تناقضات في حياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية .

وقد أدت هذه الاتجاهات الجديدة إلى بروز قضية الالتزام التي بسطنا القول فيها في الفصل الثاني من هذا الكتاب ، ولكن الذي يعنينا في هذا المجال أن هذه القضية قد أوحى بإعادة النظر في الأشكال والمضمونات الأدبية ، وخلصت إلى الدعوة الصريحة بإيثار المضمونات الهادفة إلى خدمة قضية من قضايا المجتمع الإنساني ، أو قضايا الجماهير التي أثارها الفلسفات الجديدة ، حول وجود الإنسان وحياته وأمانه ، أما القوالب والأشكال التي تتحقق بها الفنية فلم يبق لها حساب يذكر في نظر أصحاب تلك الفلسفات .

ولابد من التسليم بأن العقل الإنساني في جملته لا يستطيع أن يرفض تلك القيم الجديدة في التفكير ، ولا سيما بعد أن انتشرت تلك القيم والأفكار ، وأصبحت مبادئ ومعتقدات يعتنقها عدد كبير في أنحاء مختلفة من المجتمع الإنساني .

ولكن السؤال الذي يبقى بعد ذلك في عالم الأدب والفنون هو عن مدى تقبلها لتلك القيم ، وعن مدى تأثيرها في النفس الإنسانية في ظلال تلك المعرفة الجديدة التي أصبحت إحدى الحقائق الواقعة المسلم بها ، وقد تنبأ « رودز ورث » في المقدمة التي كتبها لديوان « القصائد الغنائية » Lyrical Ballads (١) بأنه لا سبيل إلى بعث الفن الشعري ونهوضه من رقدته إلا باقتفاء خطوات العلم الجديد ، وأنه سيتخذ من قضاياها

(١) انظر (الأدب والحياة) ١٧ من (الأديب وصناعته) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .

موضوعاً له بعد أن يتصل بقلب الإنسان ، ويصبح مبعثاً للذة والألم ، وذلك في قوله : « إذا كانت جهود رجال العلم ستخلق يوماً ثورة مادية ، مباشرة أو غير مباشرة في أحوالنا ، وفيما دأبنا على الانطباع به ، فإن الشاعر لن ينام عندئذ أكثر مما ينام في عصرنا ، بل إنه سيتيهياً لاقتفاء خطوات رجل العلم ، لافي تلك النتائج العامة فحسب ، بل إنه سيمشى إلى جنبه حاملاً الحس والمشاعر إلى وسط مادة العلم نفسها ، وسيجد الشاعر في أنأى مايكشف الكيماوى وعالم النبات ، وعالم المعادن موضوعاً صالحاً لفنه ، كأى مجال آخر يعمل فنه فيه ، هذا إذا أتيح لنا يوماً أن نألف هذه الأشياء ، وأن نفطن إلى ماينها من علاقات ، تلك العلاقات التى يدرس رجال هذه العلوم المختلفة هذه الأشياء في ضوءها ، وقد تجسدت لنا بوضوح ، كأنما هى كائنات تحس باللذة والألم .

فإذا جاء ذلك الزمان وأصبح ذلك الذى نسميه الآن مألوفاً لدى الناس على هذا النحو ، ومستعداً لكى يتلبس شكلاً من اللحم والدم ، فإن الشاعر سيمد عندئذ هذا التحول بروحه ، ويرحب بالكائن الذى قد تحقق مقيماً حبيباً أصيلاً في دارة الإنسان » .

وبصرف النظر عن الشكوك التى أثارها النقاد حول تنبؤات « ورد زورث » استطاعت تلك الأفكار والمفاهيم أن تغزو الفن الأدبى وأن تتسلط على النقد الأدبى أيضاً ، بل إنها وجدت سبيلها إلى النقد أيسر من سبيلها إلى الفن ذاته ، لأن النقد كما قلنا من قبل عملية فكرية ، ومن اليسير إحلال فكرة موضع فكرة أخرى بوسائل الإقناع ، والاطمئنان إلى سلامة الفكرة الجديدة ، أما الفن فإنه عملية ذاتية إبداعية ، والفنية في نفس صاحبها ، ومن العسير اقتلاع جذورها من نفسه ، لأن معنى ذلك محاولة خلق عواطف جديدة في نفس الفنان ، بعد انتزاع ماكمن في أعماقه ، وتغلغل في مشاعره .. وليس شىء من ذلك هيناً ميسوراً ..

ولا نحب أن نستطرد في هذا الجانب الذى يتصل بينايع المعانى والأفكار أكثر من ذلك ، لنعود إلى اللغة الأدبية وإلى المعانى الأدبية ، وإلى شىء من الحديث عن اختلاف وجهات النظر في التأثير بهما معاً ، أو بتغليب أحدهما على الآخر في هذا التأثير .

وتاريخ التفكير النقدى عند العرب يحتفظ بأقدم رأى وأكثره صراحة ووضوحاً في عبارة الجاحظ التى يقول فيها إن « المعانى مطروحة في الطريق .. وإنما الشأن في إقامة

الوزن ، وتمييز اللفظ ، وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير «(١)» .

وآراء الجاحظ التي يمكن أن تستخلص من هذا النص هي :

١ - تقرير الجاحظ أن المعاني الجيدة ليست وقفًا على طبقة من الناس دون طبقة أخرى ، أي أنها ليست خاصة بالأدباء وحدهم ، وليست الإجابة في المعاني وحدها دليلاً على براعتهم الفنية ، لأن المعنى الجيد قد يتأتى من غير الخاصة من صناعات الكلام وكما يتأتى منهم . وهذا ما يمكن استنتاجه من قوله « والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي .. » .

٢ - وأن مظهر الفنية في نظر الجاحظ يبدو في الإجابة في القوالب والأشكال التي تحتوي المعاني وتبرزها ، فقد ذكر إقامة الوزن ، وسهولة اللفظ ، حتى لا يكيد اللسان ، ويثقل على الأسماع ، وذكر « جودة السبك » وهي حسن تأليف الكلام ونظمه ، واتساق التركيب في داخل العبارة .

وهذه كلها - أي الأوزان ، والألفاظ ، والجمل المركبة - هي أشكال وقوالب للفن الشعري .

٣ - تقريره أن الشعر « صناعة » ومفهوم كلمة « الصناعة » عند العرب هو مفهوم كلمة « الفن » في زماننا . ومعناها المهارة التي يمتاز بها عمل عن جنسه من الأعمال ، ويتفاوت في إتقانها أهل الفنون . أي أن سبيلها غير سبيل المعارف التي يتساوى في تقريرها العارفون بها ، ويتساوى في إدراكها سائر الناس .

٤ - ربطه بين صناعة الشعر وسائر الصناعات التي تبين جودتها بجودة القالب الذي تبرز فيه ، وتقاس عظمتها بعظمة الشكل الذي يطالع حواس المتلقين لها ، فقد أشار في هذه الكلمات إلى أن الشعر « ضرب من الصبغ » أي أنه يطالع الأذن فتستمتع بأجراس كلماته ، وحلاوة نغماته ، كما تستمتع العين بالألوان الخلابة والأصباغ التي تبهرها ، ويغنيها هذا الرونق عن محاولة الوصول إلى حقائقها ، أو يزيد الرونق حقائقها ومحتوياتها جمالا وجلالا . ولعل هذا الربط بين الأشعار والأصباغ والتصاوير يتضمن معنى

(١) الجاحظ (كتاب الحيوان) ٤١/٣ - طبعة الساسي .

« المحاكاة » في الأدب ، والفنون التي عنى أرسطو بالحديث عنها في كتاب الشعر . وعلى كل حال فإن هذا النص في جملته وتفصيله يضع أمامنا رأياً صريحاً يؤكد فيه الجاحظ أن جودة المعنى لا تدل على عبقرية الأديب بمقدار ما يدل عليها الشكل أو القالب الذي يصب في ذلك المعنى . وأن مهارة الأديب وقدرته على الإبداع الفني منوط على تحسين الصورة ، والتجديد في رسم الأشكال فيما أسلفنا من جهاتها المتعددة ، وتلك الصور والأشكال هي وسائل التأثير في القراء والمستمعين ، وما أقرب كلام الجاحظ في هذه العبارة المشهورة من قول « فولتير » : إن الأشياء تؤثر فينا في الأغلب من نواحي أساليبها ، أي من نواحي القوالب التي تصب فيها ، لأن للناس أفكاراً واحدة على وجه التقريب ، ولكن الأسلوب هو الذي يفرق بين كاتب وكاتب ومن كلام « فاجيه Faguet » : إن الذي يخلد الكاتب إنما هو جمال الأسلوب . ومن كلام « فرانس » : ليس الفكر ملكاً لمن يبدعه ، وإنما ملك لمن يثبتته في الأذهان (١) .

وقد يغالى ابن خلدون في نصرة ذلك الرأي حين يذهب إلى أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما في الألفاظ لا في المعاني ، وأن المعاني تتبع لها ، وهي أصل ، وأن الصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ . وإذا كان فولتير يذهب إلى أن للناس أفكاراً واحدة بوجه التقريب ، وإذا كان الجاحظ يذهب إلى أن المعاني مطروحة في الطريق ، فإن ابن خلدون يرى أن المعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا يحتاج إلى صناعة . ولكن تأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة ، وهو بمثابة القوالب للمعاني ، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب ، والفضة ، والصدف والزجاج ، والخزف ، والماء ، واحد في نفسه ، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها . وإنما الجاهل في تأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ، ولم يحسن ، بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ، ولا يستطيع لفقدان القدرة عليه (المقدمة ٥٧٨) .

(١) الجاحظ معلم العقل والأدب ٢٢٠ .

وكان الجاحظ وهو يسجل هذه الكلمات التي ذكرناها آنفا على علم تام بجودة المعاني ، وأهمية تلك الجودة لجودة العمل الأدبي ، وكان على علم تام أيضاً بأن هذه المعاني تتفاوت فيما بينها وتتفاضل .

ولا يتخذ عن أحداً قول الجاحظ إن المعاني « مطروحة في الطريق » ، فيظن أن الجاحظ يهمل شأن المعاني ، أو أنها متساوية في الجودة عند جميع الأدباء ، أو أن تحصيل تلك المعاني سهل ميسور على كل من أراد أن يؤلف أدباً أو يقول شعراً ، فإن تلك الظنون أبعد الأشياء عن الصواب في فهم الجاحظ وإدراك مراميه ، ومعرفة رأيه الصحيح في الألفاظ والمعاني . وقد يكون من الضروري في هذا المجال أن نقرر أن فهم الجاحظ وتصوره لحقائق الأشياء لايسهل إدراكه ، ومعرفة حقيقة رأيه فيه من عبارة واحدة في سياق خاص أو في معرض معين ، إذ إن طبيعة الاستطراد في أسلوب الجاحظ ، وحماسه للرأى في بعض الأحيان ، قد يكونا عاملين من العوامل في عدم وضوح الرأى ، أو عدم تمامه في موضعه الذي بدأه فيه ، فيكون الاقتصار على ذلك الرأى في موضع ما ، وعدم استيعاب فكرة الجاحظ كاملة واستخلاصها من مواضعها المختلفة في كتاب واحد ، أو المتفرقة في عدة كتب من كتب الجاحظ - سبباً في البعد عن فكرة الجاحظ ، وفي الخطأ في تقدير الفكرة وأبعادها .

ومما يؤكد رأينا هذا أن تلك العبارة التي تمثل نظرية الجاحظ أو فكرته في فن الشعر ليس لها وجود في الكتاب الذي خصصه الجاحظ لدراسة الفن الأدبي ، وهو كتابه المعروف « البيان والتبيين » وهو مظنة هذا الرأى وموضعه الطبيعي ، ولكننا عثرنا على تلك العبارة في كتاب لم يؤلفه في الأدب أو النقد ، ولكنه وضعها في كتاب له آخر بعيد في موضوعه عن الأدب والنقد ، وهو كتاب « الحيوان » ! .

ولذلك قلنا إن الذي يمكن استنتاجه من هذه العبارة ، ولم نقل إن نص هذه العبارة يدل على الفكرة التي شرحناها ، وإنما أمكن ذلك الاستنتاج بضم ما تناثر من آراء الجاحظ إلى ذلك الرأى ، وتلك الآراء المتناثرة تدل على أن الجاحظ لم يغفل جانب المضمون أو جانب المعنى في تقويم الأعمال الأدبية ، مع عنايته الواضحة بجانب الصياغة في هذه العبارة التي بنينا عليها هذا الكلام .

فمن العبارات التي رواها الجاحظ عن بعضهم ، وأبدى استحسانه لها ، وجدارتها بتدوينه « لا يكون الكلام يستحق اسم « البلاغة » حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه

معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك « ! وعلق الجاحظ على ذلك القول بأنه من أحسن ما اجتباه ودونه ، وقال في موضع آخر : « إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً من الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال ، مصوناً عن التكلف ، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة » .

فإذا قال لنا الجاحظ إن المعاني مطروحة في الطريق ، فإنه لا يقصد بحال الغض من شأنها ، ولا تفاهتها في تقدير الأدب والأدباء ، وإنما جلّ الذي يقصده أن المعاني الجيدة التي نجد فيها معالم الخصوصية لا تختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، أي لا تختص بها طبقة الأدباء وحدها بل إن هذه المعاني الجيدة تتأني لخاصة الناس كما تتأني لعامةهم .. لأن هذه المعاني ثمرة ثقافات وخبرات وتجارب ومواهب ، وليس شيء من ذلك وقفاً على جماعة الأدباء دون غيرهم من طبقات المجتمع .

وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن مظهر الفنية أو خصوصية الأديب تتجلى في صياغة المعاني والأفكار وإجادة العبارة عنها ، وفي ذلك يتفاوت الناس ، ويتفاضل الأدباء . ولذلك قال « إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير » . ومعنى قوله إن الشعر صناعة ، أنه فن من الفنون ، وكلمة الصناعة كما قدمنا هي الكلمة التي اختارها النقاد للدلالة على ما يراد بكلمة « الفن » في أيامنا . وعظمة الفنون إنما تظهر في الشكل الذي يحتوي المعاني والأفكار والعواطف والأخيلة ؛ ولذلك جعل الشعر ضرباً من الصبغ ، وجنساً من التصوير .

وينبني على هذا أن الجاحظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعاني الجيدة تساوي المعاني الرديئة ، أو أن المعاني الخاصة تعدل المعاني المشتركة أو المعاني السوقية أو المبتذلة .

وخلاصة هذا الرأي كما نراه أن المعاني أو الأفكار أو المضمونات ليست وحدها دليل الفنية في الأعمال الأدبية ، وكذلك فإن هذه المضمونات تتأثر تأثراً كبيراً بطريقة الأداء ، أي بشكل الصياغة والتعبير .

ويؤكد هذا الرأي قول الجاحظ في معرض آخر : أنذر كم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاً متعشقاً ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملاً . والمعاني إذا كسيت الألفاظ

الكريمة ، وأكسبت الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر مازينت ، وحسب ما زخرفت فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض ، وصارت المعاني في معنى الجوارى .

وليس مثل هذا القول قول من يبخس المعنى حقه ، أو يجعل الأدب لفظاً وصياغة فحسب ، ولكنه قول من يشرح دور الألفاظ في تأدية المعاني ، ومدى ماتستطيع أن تؤديه في خدمتها . وهو رأى كثير من النقاد ، ومنهم ابن رشيق الذى يشبه اللفظ بالجسم والمعنى بالروح ، ويقول إن ارتباط المعنى باللفظ كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان ذلك نقصاً للشعر وهجنة عليه .. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظاً .. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب .. فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لانجد روحاً في غير جسم البتة (العمدة ١/٨٠) .

ويذكر ابن رشيق أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويروى عن بعض الحذاق أن العلماء بالشعر قالوا إن اللفظ أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق . ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف .. ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس .. فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للركة والجزالة ، والعدوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر . وذكر أن بعض العلماء مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها ! .

وما نحسب هذا الكلام إلا تأييداً لفكرة الجاحظ ، وشرحاً لها ، ففيه إشارة إلى شيوع المعاني ، وتأثير الصياغة في جمال تلك المعاني وجلالها ، ثم في تأثيرها في القلوب والعقول .

ومن الطبيعي أن يكون للألفاظ أو يكون للغة في الفن الأدبي ذلك الدور الخطير ، لأن الفن الأدبي إنما هو محاكاة كسائر الفنون ، وهو ينقل التجارب القيمة أو التجارب القوية ، ويوصلها إلى المستقبلين ، وأداته في النقل والتوصيل إنما هي اللغة والألفاظ التي يتخيرها الأديب ، ويصقلها بفنّه ، وينسجها بقدر ما يتصور من أثر هذا التنسيق في تصوير التجربة وفي نقلها وتوصيلها .. وهذا هو عمل الأديب من غير شك ، ولا تلتبس مواهبه الفنية في غير تلك القدرة التي تبدو في التخير والانتقاء للألفاظ ، وفي تركيبها على الوجه الذي يوضح التجارب ، ويبرزها قوية جميلة .

ويخضع ذلك التركيب في ضبطه للقواعد المقررة في اللغة ، وتنسيقه للقواعد المقررة في النحو ، وذلك ما أكدّه عبدالقاهر الجرجاني في « دلائل الإعجاز » لأنه يجعل هذا النحو هو الذي يجلي المعاني ويكشف عنها ، ووضع اللفظ في الموضع الذي يقتضيه هو أساس المعنى الذي يدل عليه الوضع ، أو يدل عليه تعلق اللفظة باللفظة . وفكرة « النظم » التي نادى بها عبدالقاهر تقوم على معرفة هذا النحو ، وما ينشأ من الكلمات حين تتغير مواضعها من المعاني المتجددة المختلفة ، ذلك أن الألفاظ مغلقة على معانيها ، حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، والأغراض كامنة فيها ، حتى يكون هو المستخرج لها . وهو المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه ، ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا غالط في الحقائق نفسه .

ومثل ذلك هو ما أكدّه « سانتيانا » وهو يؤكد الصلة الوثيقة بين الفكر واللغة ، فيقول إن النحو عندما يظهر تركيب الكلام إنما يظهر تركيب الفكر ، وطريقة تسلسل المقولات التي عن طريقها يفهم العالم .

ولما كان تطور اللغة يوازي تطور الفكر فإننا نجد أن وظيفة اللغة هي التعبير الدقيق عن التجربة ، وأن الشاعر الذي يستخدم اللغة أداة لفنه - يتحتم عليه أن يستعمل هذه اللغة بالإشارة دائماً إلى المعنى والصدق ، أي يجب عليه أن يكون مسيطراً على الألفاظ .

ويشير بعد ذلك إلى موسيقية العبارة ، ويرى أن اللغة قبل كل شيء ضرب من الموسيقى ، وما توجده من آثار جميلة إنما يرجع إلى تركيبها ، وإلى كونها تخلع شكلاً غير متوقع على التجربة حينما تتبلور في صورة جديدة . ثم يقسم الشعراء إلى طبقتين : طبقة الموسيقيين ، وطبقة السيكولوجيين ، وتتكون الطبقة الأولى من الذين يسيطرون على

اللغة بوصفها « إيقاعاً » فيعرفون متى يجمعون الأنغام ، ومتى يفردونها على تتابع .
وهؤلاء يستطيعون أن يولدوا آفاقاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق
الأصوات والصور ، والتدرج بالعاطفة ، والانتقالات اللفظية المفاجئة . ونجد أمثلة لهذا
الفن في خطابه « شيشيرون » وفي شعر الحكم ، وفي القصائد الغنائية والمرثيات .
وأما السيكولوجيون فهم لا يولدون تأثيرهم عن طريق ما في اللغة من كمال ذاتي ، وإنما
عن طريق تكييفهم اللغة للموضوعات تكييفاً دقيقاً .. والشعراء المسرحيون هم خير
مثل لذلك النوع الآخر من الشعراء .

ولم يستطع هذا التقسيم كما رأينا أن يحجب تلك الحقيقة ، حقيقة أهمية اللغة ، والدور
الذي تؤديه في التأثير في أعمال هاتين الطبقتين ، وفي كل لون من ألوان الشعر وألوان
النثر على السواء .. والكاتب نفسه يؤكد هذه الحقيقة في قوله « إننا مهما حاولنا أن
نجعل لغتنا شفافة ، تخلو ألفاظها من التأثيرات الذاتية ، ومهما حاولنا ألا نهتم إلا بما فيها
من قدرة على التعبير ، فإننا لن نستطيع أن نتجنب ما في هذه الوسيلة الخاصة من
قصور . فطبيعة اللغة التي يستعملها المرء ، ومدى براعته فيها ، لها أهمية كبرى في تحديد
القيمة الجمالية لتناجه . فمهما كانت قوة ملاحظاته وعمق تفكيره وإحساسه فلا
مندوحة عن أن يشين هذه الأشياء جميعاً الأسلوب الرديء ، وأن يزيد في تأثيرها
الأسلوب الجيد . واللغات على اختلافها ، وبما فيها من قيم جمالية ذاتية ، تبدأ بأصوات
حروفها ذاتها ، وبطريقة نطقها ، وبالصفات المميزة لإيقاعها » .

وهذا التفاعل بين الشكل والمضمون في الإفادة أو في إحداث التأثير ، يبرز ظاهرة
التكامل بين اللغة والتفكير ، ويكاد يكون رأياً عاماً بين جمهوره النقاد والمفكرين ، فليس
فيهم كما رأينا من يفصل بين هذين العنصرين ، أو يتصور أن للأسلوب استقلالاً في التأثير
عن المعاني ، أو أن للمعاني استقلالاً في التأثير دون اللغة ، وليس فيهم كذلك من ينكر
فضل الإطار في تأدية المضمون ، وفي توضيح المعاني وتقويتها وتجميلها . والأديب
الحاذق هو الذي أوتي قدرة على اللغة وتمكناً منها يوازي قدرته على تأليف الأفكار ،
وتصوير التجارب ، وفي هذا يقول « لاسل أبركرمبي » إنه لا بد للتجارب الحادة القوية
من اهتمام وعناية لا يقلان عنها حدة وقوة ، ومن الممكن أن نصف التجربة التي لها مثل
هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها « الإلهام » الذي يسبب القطيعة الفنية ..

وفي هذه الحالة نرى أن القاعدة هي أنه كلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أعظم ، لكي تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت ، لا بد لها من مقدرة على « التعبير » أسمى وأكبر ، لكي تحيلها إلى عمل أدبي يمثلها تمثيلاً صادقاً . ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوميروس ودانتى وشكسبير. وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسمائها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوي ، وكان لهم بالطبع إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا ندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة ، وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر ، كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر .

وقد كان الجاحظ زعيم مدرسة نقدية في تاريخ النقد العربي ، وهي مدرسة تنتصر للصياغة والأسلوب ، وتقدر الأدباء بمدى قدرتهم على تصوير المعاني وتحليلها ، والإبداع في أدائها ، وترى أن ذلك الإبداع في تأليف العبارة خصوصية الفن الأدبي التي تميزه من تعبير عيادة أصحاب اللغة ، وهو أيضاً مظهر مهارة الأديب وعلامة فنائه ، وفيه أيضاً يتفاضل الأدباء فيما بينهم ، كما يفضل الأدباء بعامة غيرهم من طبقات المجتمع اللغوي .. وبذلك الانتصار للصياغة والأسلوب كان الجاحظ رئيساً لمدرسة ترى أن جودة الأدب إنما تتوافر بمقدار قدرة الأديب على التصنيع ، الذي يعده الجاحظ ضرورة فنية يتميز بها الأدب من سواه من ضروب التعبير الأخر . فقد دافع الجاحظ عن الصنعة دفاعاً حاراً ، ورأى أن النظرة إلى الأديب ينبغي أن تكون بمقدار ماحوى عمله الأدبي من آثار الصنعة التي تبدو في تخير الألفاظ والتأنيق في صياغتها وتأليفها ، وفي جودة التشبيه وحسن الاستعارة ، وابتكار الصورة التي يتميز صاحبها على غيره من الأدباء بمقدار ماتأنيق فيها ، وبمقدار ماغالى في إبراز الفكرة في صورة جديدة غير مألوفة . وهو يبنى رأيه في تصنيع الأدب على أن للصنعة أثرها البعيد في خلود الأدب ، وفي سهولة حفظه ، وجريانه على ألسنة الناس والرواة جيلاً بعد جيل ، ولولا هذه الصنعة لاندثر كما يندثر سائر الكلام الذي خلا من التصنيع ، ولم يحفظ ويؤثر إلا ما كساه التصنيع . ويروى الجاحظ مصداق ذلك أنه قيل لبعض المتكلمين : لم تؤثر السجع على المنشور ، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن ؟ قال : إن كلامي لو كنت لا أومل فيه إلا سماع الشاهد لقل بخلافه ، ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت . وما تكلمت به العرب من جيد المنشور

أو ذهب بيته ، وليس ذهابه به من حيث معناه ، بل لأنه أخذه فكساه بألفاظ جديدة ، وصاغه صياغة جديدة ، فيها خفة ورشاقة وإيجاز وصقل وعذوبة ليست في بيت بشار ، وتلك هي صناعة الأديب وتصرفه في لغة الأدب ، وهي التي جعلت بيت سلم أجرى على ألسنة الممثلين ، وأخف وقعاً على السامعين والقارئ . فالفضل كما يبدو هنا من حيث اللفظ ، واللفظ وحده ، ولا شرف لمعنى أحد البيتين على معنى الآخر .

وذلك الذي نقوله في شأن الألفاظ يوافق رأى « لاسل أبركرمبي » في قوله : إن المؤلف الذي يريد أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التي يجيش بها خاطره ، لا بد له أن يعتمد على مقدرة قرائه على أن يستجيبوا لما توحى به ألفاظه . وكان سقراط يعزو قوة الابتكار الأدبي إلى ماسماه « الطبيعة الخاصة » وهي التي وصفها بأنها قادرة على الإثارة ، وهذا صحيح ، لكن هذه الإثارة لاغناء فيها إذا لم تكن هنالك قوة تعبر عنها تعبيراً لفظياً مفهوماً .

« والذي يمتاز به الفنان الأديب على غيره هو الإحساس اللفظي ، وآية ذلك علمه بما تستطيع الألفاظ أن توحى به وحياً . وهذا الإحساس اللفظي هو كذلك الذي يميز القارئ الذي يتذوق الأدب ، وآية ذلك أن يستجيب إلى وحى الألفاظ - موجبة في المؤلف المبتدع ، وسالبة في القارئ المتذوق - ويجب علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب (١) .. ومعنى ذلك أن للألفاظ دوراً كبيراً في الإيحاء بالمعاني التي تحملتها عن طريق ما اكتسبته من ظلال في أثناء سيرها وتنقلها عبر الزمان .

ومثل ذلك يقال في باب « السرقات » وقد أجازها كثير من النقاد من أنصار الصناعة ، معتمدين على فنية التعبير التي تبدو في صياغة المعاني أو إعادة صياغتها ، وهذا قول صريح نجده في كتابات أبي هلال العسكري ، التي يقرر فيها أن الناس لاغنى لهم عن تناول معاني المتقدمين ، يأخذونها ويكسونها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزونها في معرض من تأليفهم ، ويوردونها في غير حلتها الأولى ، ويزيدونها حسن تأليف وجودة تركيب وكال حلية ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، لأن تلك المعاني في نظره -

(١) قواعد النقد الأدبي ٣٩ .

كما هي في نظر الجاحظ - سواء بين العقلاء ؛ وربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى . وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها . وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلزم به ، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر .

وإذا كان الأخذ عند أبي هلال ضرورياً ، منها الحسن ومنها القبيح ، فإن الأخذ الحسن هو أن تأخذ المعنى فتكسوه لفظاً جديداً أجود من لفظه الأول . ومن فعل مثل ذلك كان أحق بالمعنى من صاحبه الأول . وروى عن بعض أصحابه أنه قيل للشعبي : إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك ! فقال : إني أجد المعنى عارياً فأكسوه من غير أن أزيد في معناه شيئاً .. والذي يأخذ معنى غيره فيكسوه بألفاظ جديدة ، ويصوغه صياغة جيدة جدير بأن ينسب إليه ذلك المعنى .

ومن أشياع هذه المدرسة أيضاً ضياء الدين بن الأثير ، الذي يقول إنه رأى كثيراً من الجهال الذين هم من السوقة أرباب الحرف والصنائع ، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف ، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق ، ولكنه لا يحسن أن يزوج بين لفظتين . فالعبارة عن المعاني هي التي تخلب بها العقول . وعلى هذا فالناس كلهم مشتركون في استخراج المعاني ، فإنه لا يمنع الجاهل الذي لا يعرف علماً من العلوم أن يكون ذكياً بالفطرة ، واستخراج المعاني إنما هو بالذكاء ، لا بتعلم العلم .

ولعلنا استطعنا بذلك القدر من التوضيح أن نكشف عن اتجاه هذه المدرسة النقدية التي ترى أن مظهر الفنية في أعمال الأدباء إنما هو اقتدارهم على الصياغة الجديدة والتعبير الجيد الذي يميز عبارتهم من عبارة غيرهم من أصحاب اللغة . وعمدتهم في هذا فيما نحسب هو مفهوم الفن الأدبي الذي هو فن جميل يحقق هدفه بوساطة العبارة التي هي أداة المحاكاة في هذا الفن أي أن العبارة ركن من أهم الأركان في هذا المفهوم ، ولكنها ليست العبارة أياً كانت ، وإنما هي العبارة الخاصة التي تمتاز بتخير الألفاظ وتنسيق الوحدات التعبيرية ، وتحليلها بالوسائل التي يدركونها بطبيعتهم ، ويفطنون إليها بفطرتهم أو بحاستهم الفنية ، والتي نجد تفصيلها في الدراسات البلاغية وفنونها الجمالية ، وهي أدوات التصنيع في ذلك الفن الإنساني الجميل ، وقد استقاها النقاد والبلاغيون من نماذجها الرائعة في أعمال الأدباء .

وكذلك وجدت الفكرة المقابلة في تاريخ النقد الأدبي ، وهي الفكرة التي تركز على المضمون ، وتنتصر للمعنى ، وترى شرف الأدباء مبني على ما يبدعونه من المعاني ، وأن هذه المعاني هي الجديرة بالنظر والاعتبار واتجاه عناية النقاد إليها .

ويجب أن ننبه هنا إلى أن فلسفة هذه الفكرة لاتقوم عند تدبرها على إنكار فضل الألفاظ وصياغة التراكيب في الاعتراف بعظمة العمل الأدبي وتقدير مؤلفه ، ولكنها تقوم على أساس من عظمة المعنى الأدبي والإبداع فيه ، فإن هذه العظمة وذلك الإبداع يستتبع بالضرورة عظمة الأداء والإبداع فيه . فكل حسن يبدو أنه يرجع إلى الألفاظ والصياغة يرجعه أشياح هذه المدرسة الأخرى إلى المعاني والأفكار . وزعيم هذه المدرسة هو عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) الذي يصرح بأن جميع التعبيرات التي يقصد بها تفضيل بعض الأعمال الأدبية على بعض كعبارات البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وغيرها من ألفاظ التفضيل لامعنى لها مما يفرده في اللفظ بالنعته والصفة ، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى .

وفي رأيه أن الكلمة المفردة لاقيمة لها قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التي يفيد بها الكلام غرضاً من أعراضه في الإخبار والأمر والنهي والاستخبار والتعجب ، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لاسبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة وليس بين اللفظتين تفاضل في الدلالة ، حتى تكون إحداها أدل على معناها الذي وضعت له من الأخرى .

ونعتقد أن مثل هذا الرأي لايمكن أن يكون موضع خلاف بين أنصار المدرستين ، وأعنى بهما مدرسة الصياغة ومدرسة الفكرة ، فإن اللفظ وحده لاقيمة له إلا أن يكون جزءاً من كلام تام تحقيقاً أو تقديراً ، ونريد بالكلام التام التحقيقى الكلام الذي تبدو فيه العبارة كاملة الصورة ، مستوفية الأجزاء واضحة الإسناد ، ونريد بالكلام التام تقديراً أن العبارة قد تبدو غير كاملة في صورتها الماثلة ، سواء أكانت منطوقة أم كانت مكتوبة ، وهي في حقيقتها دالة مفيدة ، أى يكون هنالك حذف وتقدير ، والحذف هو حذف المعلوم المعروف بالقرائن والأحوال ومجرى السياق . أما الكلمة المفردة فمنزلتها من الناحية اللفظية هي المنزلة الموسيقية المترتبة على مخارج حروفها وأجراس أصواتها ، وفائدتها في الإمتاع والمساعدة في التأثير ، ولعل قيمتها الفنية لاتعدو هاتين الغايتين ، إلا عندما تصبح الكلمة رمزاً وهي حينئذ تدخل في الإفهام التقديرى كما قدمنا .

ولكن هذه القيمة ينكرها عبدالقاهر أيضاً ، إلا إذا اتصلت بالمعنى فيناقش بأسلوبه الجدلي القائلين بوصف الألفاظ بالفصاحة ، ويقول إنه لا تخلو الفصاحة من أن تكون في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون فيه صفة معقولة تعرف بالقلب ، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة ، لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوى السامعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة ، فإننا لانعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالة على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة نفسه ، وهذا مالا ينقي لعقل معه عذر في الشك ! .. وإذا قرأ القارئ قوله تعالى « واشتعل الرأس شيباً » فإنه لا يجد الفصاحة التي يجدها إلا من بعد أن ينتهي الكلام إلى آخره . فلو كانت الفصاحة للفظ « اشتعل » لكان ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال نطقه به ، فمحال أن تكون للشيء صفة ثم لا يصلح العلم بتلك الصفة إلا من بعد عدمه ! ومن ذا رأى صفة يعرى موصوفها عنها في حال وجوده حتى إذا عدم صارت موجودة فيه ؟ (الدلائل ٣١٢) ثم يرى أنه لا يجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها . وهل قالوا « لفظة متمكنة ومقبولة » وفي خلافه « قلقة ، ونايبة ، ومستكرهه » إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها وأن الثانية لم تصلح أن تكون لفظاً للتالية في مؤداها ؟ .

وهكذا نرى عبدالقادر لا يعترف إلا بالمعنى ، أما اللفظ فليس له منزلة في العبارة إلا من حيث تأديته لمعناه ، والألفاظ في رأيه لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وإنما تثبت للألفاظ الفضيلة وخلافها في ملائمة اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ .. ولو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها ، وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبداً ، أو لا تحسن أبداً .. ولكنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ « الأخدع » في بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء لبتاً وأخدعاً (١)
وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى
فإن لها فى هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام :
يادهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك (٢)
فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من
الروح والخفة والإيناس والبهجة .

ويمثل عبدالقاهر لذلك التلاؤم الذى يقوم عليه وحده وصف الكلمة بالجودة أو
الرداءة بآية من كتاب الله تعالى وهى قوله « وقيل يأرض ابلعى ماءك ، وياسماء ألقى ،
وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين » فإذا
فكرت فى هذه الآية فتجلى لك منها الإعجاز ، وبهرك الذى ترى وتسمع أنك لم تجد ما
وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم
بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ،
والثالثة بالرابعة وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها ، وأن الفضل ناتج مما بينها ، وحصل
من مجموعها .

إذا شككت فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها ، وأفردت
لأدت من الفصاحة ما تؤديه ، وهى فى مكانها من الآية ؟ قل « ابلعى » واعتبرها وحدها
من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها ، وكيف بالشك
فى ذلك ؟ ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرض ؟ ثم أمرت ، ثم كان النداء بـ
« يا » دون « أى » نحو يأتها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف ، دون أن يقال « أبلعى
الماء » ، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما
يخصها ، ثم أن قيل « وغيض الماء » فجعل الفعل مبنيًا للمفعول ، وتلك الصيغة تدل على
أنه لم يغيض إلا بأمر أمر ، وقدرة قادر . ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى « وقضى

(١) الأخدعان عرقان فى جانبى العنق قد خفيا وبطنا ، والليت صفحة العنق .
(٢) الخرق بالضم العنف ، وكذلك الحمق والجهل ، وضم الرء للشعر ، ويريد بتقويم الأخدعين إزالة الكبر
والعنف ، لأنهم يقولون فى التكبر العاقى « شديد الأخدعين » .

الأمر « ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت على الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة ، والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بـ « قيل » في الفاتحة .

ثم يتساءل عبدالقاهر : أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة ، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب ؟ .

وبمثل هذا الأسلوب التحليلي يصل عبدالقاهر إلى ما يريد من تقرير مأسلف من أن الشأن للنظم كاملاً ، ولا شيء من الاعتبار للفظ وحده قبل أن يدخل في هذا النظم الذي ينتظم به المعنى .

ولكن عبدالقاهر ينسى فضل الألفاظ المختارة في هذه الآية المعجبة ، فهناك قبل هذا النظم وهذا التلاؤم الذي فصله ، وهذا الوضع للكلمات على النسق العجيب ، تخير لكل لفظ ، ولاشك أن هنالك ألفاظاً كان يمكن أن تؤدي بها تلك المعاني ، ولكن الفضل إنما يظهر في التخير والانتقاء المبني على تفضيل لفظ على لفظ آخر .

ولماذا نذهب بعيداً وعبدالقاهر نفسه يقرره ، إن عفواً أو قصداً ، حين يقول : هل يقع في وهم أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان مايقعان فيه من التأليف والنظم ، أكثر من أن تكون هذه اللفظة مألوفة ومستعملة ؟ وتلك اللفظة غريبة حوشية ؟ أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ (٣٦) .

والذين عرضوا لفصاحة اللفظة المفردة ، كانت تلك الصفات - التي لم يسع عبدالقاهر إلا الاعتراف بها في معرض التهوين من أمرها - أهم ماعرضوا له . لكن تلك الصفات لاتصل إلى هذه الدرجة من التفاهة ، كما أراد عبدالقاهر أن يصورها .. أين « عساليج الشوحط » من « أغصان البان » ؟ أين « الصهصلق » من « الصهيل » ؟ وأين « أشرج » من « ضم » ؟ وأين « الحيزبون » من « العجوز » ؟ وأين « الفدوكس » من « الأسد » ومن « الليث » ؟ وأين « المهيع » من « الطريق » ومن « السبيل » ؟ . إلى آخر ما لا يحصى من الألفاظ الحوشية الثقيلة ، وما يرادفها من الألفاظ السلسة المستعذبة ! .

إن في هذه الألفاظ اختلافا واضحا ، وإن بينها تفاوتاً بيناً ، نظن أننا لسنا في حاجة إلى كثير أو قليل من التأمل للاعتراف بحسن بعضها وقبح بعض .

وإذا نظرنا إلى التركيب وجدناه يزدان باللفظ العذب المختار ، ويقبح باللفظ العسر الثقيل من غير شك . وإن كنا لانجد أن اللفظ الجميل يزداد جمالا بحسن موافقته لما جاوره من الألفاظ . وهذا التجاور هو الذى يكشف عما فيه من جمال ، ويبين عن صفات الحسن الكامنة فيه .

وقد فطن الخطيب القزوينى إلى هذا التناقض فى رأى عبدالقاهر الذى ينادى بأن البلاغة إنما ترجع إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب ، وكثيراً ما يسمى ذلك فصاحة أيضاً ، وهو مراد عبدالقاهر بما يكرره فى « دلائل الإعجاز » من أن الفصاحة راجعة إلى المعنى دون اللفظ ، كقوله فى أثناء فصل منه ، « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجرى فى طريقيهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ نفسها » .

وإنما قلنا مراده ذلك لأنه صريح فى مواضع من دلائل الإعجاز بأن فضيلة الكلام للفظه لا لمعناه ، منها أنه حكى قول من ذهب إلى عكس ذلك فقال « فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً ، أو اشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، والأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وما عليه المحصلون ، لأننا لانرى متقدماً فى علم البلاغة مبرزاً فى شأوها إلا وهو ينكر هذا الرأى ، ثم نقل عن الجاحظ فى ذلك كلاماً منه قوله « والمعانى مطروحة فى الطريق .. الخ » .

ثم يعلق على ذلك بقوله : ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع فيه التصوير ، كالفضة والذهب ، يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وجودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضه هذا أجود أو فضه

أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتنا على بيت من أجل معناه ألا يكون ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام (١) .

وقد رأينا في هذا الكلام وفي تلك الآراء آثار فلسفة وتعمق في دراسة الفن الأدبي ، وقد برزت فيها إلى حد كبير آثار التفكير العقلي الذي يشهد لعبدالقاهر وغيره من النقاد العرب بطول الباع في الفحص عن جوهر الفن الأدبي ، وما يكون به تأثيره في المتلقى ، وما يكون فيه من مظاهر القدرة على الإبداع عند المؤلفين شعراء أو خطباء أو كاتبين من ناحية جودة المضمون أو جودة التعبير .

ولكن هذا الصراع الذي احتدم في التعصب لهذه الفكرة أو تلك لم يستطع الفن الأدبي أن يفيد منها فائدة ذات بال . وإن كانت الدعوة إلى الصياغة والانتصار لها قد أدت إلى البحث عن عوامل التصنيع وضروب البديع التي هي أدوات أو مظاهر. لذلك التصنيع ، حتى ناءت بتلك الفنون المصنفات البلاغية التي حرص أصحابها على أن يحشدوا فيها ما استطاعوا أن يعرفوه ، وأن يضيفوا إليها ما استطاعوا أن يستخرجوه بأنفسهم ، حتى يكتب لهم في تاريخ التفكير البلاغي أثر الاجتهاد وأثر الفطنة في التنبه إلى وسائل الصنعة ، وفي القدرة على استخراجها من الأعمال الأدبية ، وبذلك تضاعفت تلك الفنون ، حتى عزت على الحفظ والاستقصاء في أصولها وفي فروعها وأقسامها . وكان ذلك سبباً في نشاط البحث البلاغي الذي اجتمع له من تلك الفنون الجمالية تراث حافل غنيت به البلاغة العربية . وكان ذلك التراث الحافل سبباً من أهم الأسباب في استقلال الدرس البلاغي وتميزه وانفصاله مبكراً عن الدراسات الأدبية ، وتمحض لهذا البحث جماعة من أفذاذ العلماء تخصصوا فيه ، وألفوا فيه كتباً كاملة ، بعد أن انتقلوا من مرحلة الاستنباط والجمع إلى مرحلة التقنين والتحديد والتقسيم ، ثم إلى مرحلة الفحص عن أسباب الجودة وعوامل التأثير في تلك الفنون ، والموازنة بين الأدباء في استعمالهم لهذه الفنون .

(١) انظر (الإيضاح) للخطيب القزويني ٥٣/١ و (دلائل الإعجاز) ١٩٧ وكتابتنا (البيان العربي - دراسة في تطوير الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى) ص ٢٢٦ وما بعدها من الطبعة الرابعة .

وقد أدى هذا النشاط إلى أن تصبح وسائل التصنيع وفنون البديع مقياساً من أهم المقاييس النقدية التي اضطنعتها النقاد العرب في حقبة طويلة من حياة الفن الأدبي عندهم .

وذلك المقياس البديعي مقياس جمالي من غير شك ، يقوم عليه مذهب هو أقدم المذاهب الفنية وأكثرها اتصالاً بطبيعة الفن الأدبي ، الذي هو فن جمالي تعبيرى ، وهو المذهب أو المنهج المعروف بالمنهج الفنى فى دراسة الأدب ونقده .

فقد اتجه الناقد الأدبي إلى البحث عن ضروب الافتنان فى التعبير ليقيس بها قدرة الأديب على فنه ، وتمكنه من صناعته .

وكان لشيوع ذلك المقياس أثر واضح فى تعمد الأدباء إبراز مواهبهم وقدرتهم على تأليف البديع ، وإشاعة ضروبه فى ثنايا أعمالهم الأدبية ليرضوا بذلك أذواق النقاد . وكان لذلك أثره فى الإسراف فى استخدام ضروب الحلى البيانية ، كما كان لذلك أثره أيضاً فى طغيان الجانب اللفظى على الجانب المعنوى ، حتى أصبح الفن الأدبي أشبه بالطلاء على غير أساس سليم من البناء ، وحتى فقدت الصنعة طابعها الجمالى الذى يجبها إلى النفوس ، وأصبحت كلمة « الصنعة » توحى إلى سامعها بمعنى العمل والتكلف فى طلبها ، وبذلك أصبحت ثقيلة على الآذان ، تنفر منها الأذواق السليمة ، بعد أن كانت مظهراً للأناقة والجمال ، ولاشك أن كثيراً من رجال الصنعة استطاعوا أن يذللوها لخدمة المعانى وتجليتها ، فكانت روعة الأداء توازى فخامة المعانى . كما نجد فى كتابات الجاحظ وابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهم من أمراء الكلام وأعلام الكتاب ، وكما نجد أيضاً فى أشعار مسلم بن الوليد وبشار وابن المعتز وأضرابهم من فحول الشعراء الذين تقترن فى أشعارهم المعانى الجميلة بروعة الصنعة التى استخدموها فى قصد واعتدال .

ولكن كثيراً من الأدباء أيضاً بذلوا جهدهم واستفرغوا مواهبهم فى تصيد الحلى وتكلفتها ، حتى شوهوا صورة هذا الفن بالحسن المجتلب ، والصنعة المتكلفة على حساب المعانى « وذلك ضرب من الخداع بالتزويق ورضا بأن تقع النقيصة فى نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها من الوشم والنقش ، وأثقلها صاحبها بالحلى والوشى » . وذلك يقاس - كما يقول عبدالقاهر - قياس الحلى على السيف الكليل ، والناقد الذى يغتر بخداع الصنعة ، وبريق الألفاظ ، أشبه بمن ينظر إلى الخيل فلا يعنيه إلا حسن ألوانها ، وتناسق أعضائها ، فىكون كما قال أبو الطيب :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب

قال عبدالقاهر (١) وقد تجدد في كلام المتأخرين الآخرين كلاماً حمل صاحبه فرط
شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول لبيّن .
ويخيل إليه أنه جمع بين أقسام البديع في بيت فلا يضير أن يقع ماعناه في عمياء ، وأن
يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء ! .

وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده ، كمن ثقل العروس بأصناف
الحلى ، حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها .

وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذى
طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تتبغى به بدلاً ولا تجد عنه حولا . ومن هناك
كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من
المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته - وإن كان مطلوباً - بهذه
المنزلة وفي هذه الصورة ، وذلك كما يمثلون به من قول الشافعى رحمه الله تعالى - وقد
سئل عن النبيذ فقال « أجمع أهل الحرمين على تحريمه » ! .. ومثال ما جاء من السجع هذا
المجىء ، وجرى هذا المجرى في لين مقادته ، وحل هذا المحل من القبول قول قيس بن
سعد بن عبادة « اللهم هب لى حمداً ، وهب لى مجداً ، فلا مجد إلا بفعال ، ولا فعال إلا
بمال » وقول ابن العميد « فإن الإبقاء على خدم السلطان عدل الإبقاء على ماله ،
والإشفاق على حاشيته وحشمه عدل الإشفاق على ديناره ودرهمه » ! .. ولست تجد
هذا الضرب يكثر فى شىء ويستمر استمراره فى كلام القدماء .. فأنت لا تجد فى جميع
ذلك لفظاً اجتلب من أجل السجع وترك له ما هو أحق بالمعنى منه وأبره وأهدى إلى
مذهبه ! .

ومن هنا يمكن القول بان انحياز عبدالقاهر إلى جانب المعنى وتعصبه له وإرجاعه كل
مزية فى الكلام إليه يمثل ثورة على الصناعة التى استفحل أمرها ، وغالى الأدباء وأسرفوا
على أنفسهم وأدبهم فى حشد فنونها فى القرن الرابع ، وفى القرن الخامس الذى عاش فيه
عبدالقاهر ، وقد بلغت الصناعة فيه ذروتها ، فكأن موقف عبدالقاهر كان رد فعل لذلك

(١) أسرار البلاغة ٧ .

التيار الجارف الذي أخذ يعصف بالفن الأدبي ، ويطغى على جوهره ، ولأسيما بعد أن نضبت منابع الفكر وروافد المعاني ، بفعل عوامل سياسية واجتماعية جارفة أحدثت آثارها السيئة في سائر نواحي النشاط الإنساني ومنها الناحية الفنية .

وقد أدى ذلك الإسراف إلى زهد الناس في تصنيع الأدب ، وأصبحت كلمة الصناعة أو كلمة البديع من الألفاظ التي تشعر بالتكلف ومجافاة الطبع بعد أن كانت مظهراً للتائق ، ودليلاً على الخصوصية المميزة للتعبير الأدبي وفنيته ، وعبقورية صاحبه .

وقد استمر هذا التيار - تيار الصناعة الجارف - يزحف طوال الفترة المظلمة وبقيت آثاره السيئة فترة طويلة من عصر النهضة الحديثة على أقلام كثير من الأعلام ، حتى أولئك الذين كان لهم دور في تلك النهضة ، ومن دونهم من جمهور الكتاب والمتأدين ، حتى لقد كان بعضهم لا يحرص على سلامة اللغة ، وصحة العبارة ، حرصه على حشد ضروب من الصناعة فيما يكتب وفيما يقول ، ومن ذلك نوع كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر ، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان بارداً ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس ، وإن كان رديئاً في الذوق ، بعيداً عن الفهم ثقيلاً على السمع ، غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية . وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية في صورته ، ولكنه لا يعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولا يزال هذا النوع موجوداً في عبارات المشايخ خاصة (١) .

ثم برزت في هذا القرن طائفة جديدة من أرباب البيان وحملة الأقلام هالها ذلك الضعف الذي أصاب الأدب ، وأحاله عن طبيعته الفنية الجمالية ، وحاولت أن تعيد إليه زهرته الأولى ، فرجعت إلى الأدب العربي ووقفت على أساليبه ، وعكفت على مراجعة روائعه المنظومة والمنثورة ، واستيحاء نماذجه الماثورة عن كبار الكتاب في عصور قوة العربية وازدهار أدبها ، فاستمدت منها روافد القوة والحياة ، مقلدة في أول الأمر ، ثم مطبوعة بطابعها فيما بعد فعملت بذلك على تجديد الأدب - من وجهة نظرها - بتجديد أسلوبه ، وأعدت إليه ما قد بعد عنه من النضرة والجمال . وفي طليعة هؤلاء

(١) الشيخ محمد عبده - انظر (تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده) ١٢/١ .

الكتاب مصطفى صادق الرافعي ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، وشكيب أرسلان ، ومن حذا حذوهم ممن دونهم فى صناعة الأقلام ، وقد رضى كثير من المعاصرين عن البعث الجديد ، وأعجبوا بكتاباتهم ، واستمتعوا بأساليبهم التى بعثت فى الأدب روح الحياة ، وحببت القراءة الأدبية المتأنية إلى نفوس الشباب الذين وجدوا فيها رياً لظمئهم ، فأقبلوا على قراءتهم وتأدبوا بأدبهم ، حتى وصل بهم الإعجاب إلى حفظ كثير من آثارهم واستظهارها ، وظهر أثر تلك العناية فى أساليب كثير من أولئك الشبان فى هذا القرن العشرين .

وكان هنالك فريق آخر من كبار الكتاب والنقاد عاصروا أساطين هذا القديم المتجدد ، آثروا العناية بسلامة العبارة ورسالتها ، وجنحوا إلى اختيار ما عذب من الألفاظ وما سلس من التراكيب فى التعبير عن أى موضوع أرادوا علاجه والكتابة فيه .

وإلى جانب هاتين الطائفتين برزت طبقة جديدة من الكتاب آثرت أن تجارى روح العصر فى الهبوط بمستوى التعبير اللغوى ، فى درجات من ذلك الهبوط انحدر بعضها إلى درجة اللين أو إلى درجة الإسفاف والابتذال فى مصانعة العامة ، والدنو من أساليبهم فى التعبير . ومن هذه الطبقة الثالثة بعض ذوى الثقافة اللغوية والأدبية الذين أرادوا التقرب إلى الجماهير عن طريق اصطناع ذلك الأسلوب الصحيح فى جملة ، اللين فى ألفاظه وتراكيبه . كما كان من هذه الطبقة بعض الذين حرّموا هذه الثقافة اللغوية وتلك الثقافة الأدبية ، فلم يكن فى كنانتهم زاد يعينهم على الجرى فى هذا الميدان أو ذاك ، أو النسج على أى من المنوالين السابقين .

وكان من الطبيعى أن يدعو كل فريق إلى طريقه ، ويتعصب لأسلوبه ، وأن يحمل على مالم يألف ، ومالم يصطنع من تلك الأساليب ، فنشأ عن ذلك ضرب من الصراع بين أشياخ كل مذهب من تلك المذاهب الكتابية ، وكانت ثورة فى نقد الألفاظ والتراكيب ، شارك فيها كتاب يمثلون سائر هذه الاتجاهات .

ومن نماذج تلك المعارك النقدية ما أثاره الدكتور طه حسين حول رسالة كتبها الرافعي ، يعاتب فيها صديقاً له من أدباء الشام ، وبعث بها لتتشر فى جريدة « السياسة » . وهذه الرسالة فى نظر الرافعي « من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق . وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شئ من الأساليب الأخرى » ! .

وقد نشرت « السياسة » هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقا موجزا قال فيه « أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطرا أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى ، ولا سيما فى مصر تغيرا شديدا . »

ولم يرض الرافعى عن هذا التعليق ، فكتب فى التعقيب عليه أنه لن يجادل الدكتور طه فى ذوقه إذا كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يحمل نفسه ، وليحملها على ما شاء ، وليحمل ما شاء عليها .. على أن الأسلوب الذى كتبت به الرسالة كان موضع الانفراد ، وكان الغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر القرن التاسع ، ولم يوحش منه تغير الذوق الأدبى كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب فيه وتقصيرهم عن حده ، وأنهم لا يوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى جهاته فى ألفاظه ومعانيه .. إننا لانزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومعانى التعبير ، بل قلنا إنه شئ من الزخرف وفن من التنسيق ، ونقول الآن إن أكثر كتاب العصر لا يجيدونه ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ! وكذلك دافع الرافعى عن أسلوبه الذى باهى به كتاب العصر ، ووصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه ، لعدم استطاعتهم إياه ، لذلك فهم يعيرونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبى قد تغير .

وعقب الدكتور طه على ذلك التحدى بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لا يجيدون هذا الأسلوب ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى . وأنا لأتردد فى إقرار الكاتب الأديب على أننا لانجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لا نريد أن نجيده ، لأن الذوق الأدبى ، ولا سيما فى مصر ، قد تغير .. وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأيا لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه .. فلندعه ورأيه ، ولنحى الذوق الأدبى الجديد الذى يلائم حاجة الناس وحياتهم (١) . »

(١) حديث الأربعاء ٩/٣ .

وإذا كان هذا هو موقف الدكتور طه من رجال الأسلوب وممن يعدهم أنصار القديم ، فإنه يقف الموقف نفسه من الذين يسرفون في الخروج على طبيعة اللغة الأدبية بدعوى التجديد ، ويرى أن كلا الاتجاهين بعيد كل البعد عن طبيعة الحياة التي نحياها ، وعن طبيعة العصر الذي نعيش فيه ، وأن من الخير أن يتفق الأدباء على أن لهذا العصر حاجات وضروباً من الحس والشعور تقتضى أسلوباً كتابياً يحسن وصفها ، ويجيد التعبير عنها دون أن يسرف في القدم ، أو يغلو في الجدة .. وإذا كنا لانعيش عيشة الجاهليين ولا الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك فمن الحق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ومن الإنسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها ، لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحس والشعور لم يحسوها ، ولم يشعروا بها . وإذن فالغلو في اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية - على أنه مخالف لطبيعة الحياة التي تقتضى أن يكون اللفظ ملائماً للمعنى ، وأن تكون اللغة مرآة الأطوار المختلفة التي يتقلب فيها المتكلمون - عيب خلقي في نفسه ، لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش في تناقض متصل مع حياته الواقعة ، فهو يحسن شيئاً ، ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشيء وينطق بشيء آخر .

سيقولون : فلننصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهي قديمة جداً لا تلائمنا ، ولا تؤدي مانحسه ونشعر به ، كلا ! ليس هذا حقاً ، فإن اللغة العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحيث تظنون ، وإنما هي كغيرها من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفها أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ، حية مستحيلة لأننا نفهمها ونتخذها وسيلة للتخاطب وتبادل الآراء ، فيفهم بعضنا دون تكلف ولا عناء . وكل مانريده لهذه اللغة هو أن تسلك سبيلها في الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم ، ودون أن يفسد عيبتها هذه الحياة أسلوب حديث جداً ..

ثم يلخص الدكتور طه رأيه في الألفاظ والأساليب التي ينبغي أن يستعملها الأدباء المعاصرون ، ولاشك أنه فيما رأى أن يكون عليه غيره ، يصدق في وصف أسلوبه هو الذي اصطنعه لنفسه في كتاباته العلمية والأدبية ، فيقول : « لانكره أن يصطنع الأدباء في دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التي جلاها الاستعمال ، وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المتبدلة ، كما لانكره أن يستعير الكتاب في قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوربية معاني وأساليب وألفاظاً دون أن يفسد

ذلك جمال اللغة العربية وروعها .. ومتى كان القصد إلى الصدق وحسن الملاءمة بين مانجد وبين مانصطنع في وصف مانجد ذنباً أو شيئاً يعاب ؟ . في اللغة قديم لا بد منه إذا أردنا أن تبقى اللغة ، وفيها جديد لا بد منه إذا أردنا أن تحيا ، وأنصار الجديد في اللغة والأدب لا يريدون إلا هذا النوع من الحياة .

ليس من الجديد في شيء أن نفسد اشتقاق اللغة وتصرفها ، وأن تعدى الأفعال بالحروف التي لاتلائمها ، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه .. كل ذلك ليس تجديداً ، وليس إصلاحاً للغة ، ولا ترقية لها ، وإنما هو مسخ وتشويه ، ليس أنصار الجديد بأقل كرهاً له من أنصار القديم (١) .

ومن هذا الحديث ، أو من هذا النقاش ، نستطيع أن نرسم صورة لاتجاهات الأدباء والنقاد حول لغة الأدب في النقاط الآتية :

١ - اتجاه إلى القديم يؤثر تصنيع الأدب ، والافتنان في صياغة المعاني بالألفاظ والأساليب على غرار ما هو مأثور عن متقدمي الأدباء في العصور الأولى ، ويبدو ذلك في كتابة الرافعي وأضرابه من أهل الحفاظ على اللغة بإحياء ألفاظها وبعث أساليبها المختارة . ومن الإنصاف أن نشير إلى أن ذلك لا يمثل رأياً يلتزم به الرافعي في كل الأحوال ، وفي جميع ما يعرض من دواعي الكتابة وأغراضها ومعانيها ، بل هو يقرر أنه لا يزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه في كل فنون الإنشاء ومناحي التعبير ، ولكنه شيء من الزخرف ، وفن من التنسيق ، ويشترط فيه أن يصيب موضعه ، وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لا منزلة البناء ! .

٢ - اتجاه مسرف فيما يزعم من التجديد يخرج في بعض الأحيان بالأدب عن أصوله ، وباللغة عن قواعدها المرسومة بمجاراة الواقعية اللغوية والرغبة في التيسير على القراء ، أو بدعوى البعد عن مظنة التقليد .

وقد لا يكون ذلك الاتجاه غرضاً مقصوداً لواحد من تلك الأسباب ، بل يكون ذلك ناشئاً عن نقص في الثقافة اللغوية عند الكاتب . ويبقى بعد ذلك السؤال عن الطريق

(١) انظر حديث الأربعاء ١٣/٣ ، ٣٥ .

الذى سلكه مثل ذلك الكاتب حتى استطاعت كتابته أن تصل إلى عيون القراء أو أن يصل كلامه إلى أسماع الجماهير؟ ثم من الذى يزعم أن مثل ذلك الكاتب أو المتكلم يمكن أن يسلك فى زمرة الأدباء؟ أو يحسب مايقول أو يكتب فى جملة الأعمال الأدبية؟ .

٣ - اتجاه معتدل أو اتجاه متوسط ، يحاول أن يحمل اللغة الأدبية على مجازاة العصر ومقتضياته ، مع اشتراط صحتها اللغوية والتركيبية ، والتزامها بسنة أصحابها فى أصول التعبير ، ولا يتغاضى عن خلل أو فساد فيها أو محاولة للخروج على ماسنه أصحابها من قواعد أو أصول للتعبير الصحيح المفيد .

ومن الخطأ التسليم بأن هذا الاتجاه معدود من الاتجاهات الحديثة التى كانت إحدى حسنات النهضة فى هذا القرن ، وأثراً من آثارها ، وذلك لأن الأساليب الأدبية الرفيعة لم تكن كلها على ذلك الطراز الذى اصطنعه الرافعى وأضرابه من كبار الكاتبيين ، وهاجمه الدكتور طه وغيره من المجددين أو أنصار التجديد ، وهو الطراز الذى تبدو فيه العناية بالتصنيع أو ماقد يحسب من التكلف . فقد أجمع نقاد العرب على كراهة الغرابة والحوشية ، ونفروا من الابتذال والسوقية ، كما كرهوا تكلف الصنعة واستحسنوا التوسط فى تخير الألفاظ وبناء التراكيب على أساس التفوق المقبول الذى تتطلبه الفنية ، وتقبله الأذواق ، بما ينفرد به التعبير الأدبى من سمات تميزه عن لغة العلم ، وعن لغة التخاطب بين أصحاب اللغة ، وتجعله عملاً فنياً .

وأكثر الأساليب الأدبية الماثورة يجرى على هذا النحو الذى ذكرنا أوصافه فيما عرف عند العرب من أجناس الأدب وفنونه ، ولا يعوزنا الدليل ، ولا يعجزنا الاستشهاد ، ولكن حسبنا فى هذا المجال أن نوجه النظر إلى كتابات أساطين الكتاب ومتقدميهم فى أخصب مراحل الفن الأدبى فى حياة العرب من أمثال عبد الحميد بن يحيى وعبد الله بن المقفع وأحمد بن يوسف وعمرو بن مسعدة . فكل كتاباتهم شاهد على ماسقناه ، وقد وصفت كتاباتهم بأنها من « السهل الممتنع » وهو الوصف الذى أصبح محفوظاً عند عامة النقاد والأدباء .

وإذا كان ذلك الاتجاه نحو التوسط أو نحو الاعتدال يمثل رأى الدكتور طه الذى يطالب الكتاب المعاصرين بالتزامه ، فإن هذا الرأى يمثل أسلوب الدكتور طه نفسه فى صياغة الأفكار والمعانى ، ويبدو أثره واضحاً فى سائر كتاباته العلمية والأدبية .

ويوضحه قوله وجوب التوسط بين القديم والحديث بعد إعلان سخطه على الإسراف في الأخذ بأساليب القدماء التي قد تبدو غريبة على الحياة المعاصرة ومقتضياتها ، والأخذ بالأساليب المبتذلة الهزيلة التي لاتليق بلغة الأدب ، وما ينبغي لها من السمو « يغلو قوم منا في إثثار القديم فيضيقون وفي الحياة سعة . ويغلو قوم منا في إثثار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس . ومع ذلك فالقصد أساس الخير في كل شيء ولسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة . بيننا وبين الماضي أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل ، فما لنا لانتفظ بالمكانة التي وضعنا فيها الطبيعة ، فلا نسرف في التقدم ، ولا نسرف في التأخر ؟ لا أمقت القديم ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة لنفسى . ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث . »

ولا أجد معنى للقديم الذى ينكره الدكتور طه في هذا السياق غير تلك الألفاظ التى أهملت وماتت فى الاستعمال ، لغرابتها أو حوشيتها ، أو لنفور الأذواق منها ، أو لزوال المعانى التى كانت تدل عليها فلم تبقى لها حياة فى الأدب ، أو فى لغة التخاطب وإنما اتخذت موضعها فى المعاجم اللغوية فحسب ، ليستدل بها على معانيها إذا وردت فى الاستعمال القديم . وكذلك لامعنى لكراهة « الحديث » فى هذا السياق إلا ما ابتذل من ألفاظ العامة وتعبيراتها السوقية ، وهى ألفاظ لاموضع لها فى التعبير الأدبى فى كل زمان لأن لهذا التعبير سمات خاصة تتميز بها ألفاظه وتراكيبه .

ويبدو أن الصراع حول لغة الأدب اتخذ صورة عامة بين النقاد ، وكان موضوعاً من أهم الموضوعات التى عنى بها النقد الأدبى المعاصر عناية لاتقل عن عناية النقاد المتقدمين بها ، واختلافهم فى تقدير الأدب على أساس من إثثار القديم فى الصياغة والتأليف ، وقد أصبح مثالا أو نموذجاً واجب الاحتذاء فى عصر النهضة الأدبية ، وكان المراد عند أشياخ هذا القديم ودعاته هو وصل حاضر الأدب بماضيه .

ولا شك أن ذلك الوصل عن طريق البعث والإحياء إنما يمثل غاية طبيعية ، ووسيلة معقولة عندما ننظر إليها بعين التأمل والتجرد . فقد قرأ أولئك الأدباء تاريخهم الأدبى ،

كما عرفوا ماضى أسلافهم السياسى والفكرى والاجتماعى ، أو الحضارى بصفة عامة ، ووقفوا على أجدادهم التى رفعت منارهم ، وجعلت لهم شخصية مستقلة متميزة عن سائر الأمم التى عاصرتهم فى فترة من فترات التاريخ ، كان الظلام يلف فيها أكثر بقاع الدنيا ، وكان الاستبداد والهمجية والوحشية والجهالة تغشى حياة أكثر الأمم التى أصبحت توصف فى زماننا بالتقدم والمعرفة والحضارة .

فكان الحنين الدائم إلى استعادة تلك الأجداد الأصيلة ؛ ووصل الحاضر المظلم للحياة العربية بماضيها المشرق . ولعل أولئك رأوا أن لا سبيل إلى النهوض إلا باقتفاء آثار الأسلاف فى كل منحنى من المناحى التى يراد إنهاؤها ، ومحاولة وصل الحياة الحاضرة أو بنائها على الأساس القوى القديم . وقد تتجدد الحياة فى ظاهرها ، وقد يتجدد الإنسان فى حياته ، ولكن الروابط الفكرية بين الإنسان المعاصر وأسلافه القدماء تظل دائمة الاتصال وإن أصابها الضعف فى فترات من التاريخ .

ولعل ذلك كان هو السر فى الخلاف بين أنصار القديم ودعاة التجديد ، فالأولون يتشبثون بالماضى ، لأنهم يرونه المورد الطبيعى وأساس البناء ، والآخرون يرون ضرورة التجديد الذى لا يكون إلا بتطويع اللغة لمجارات الحياة ومقتضيات العصر . فلم يكن الناقد هو الدكتور طه حسين وحده ، بل شاركه فى الحملة على أنصار القديم عدد من كبار الكتاب والنقاد من أمثال العقاد والدكتور زكى مبارك والدكتور محمد حسين هيكل ، ولم يكن المنقودون من أصحاب الأقلام ورجال الأساليب الرافعى وحده ، بل شمل كثيراً منهم من أمثال السيد مصطفى لطفى المنفلوطى والشيخ عبدالعزيز البشرى الذى عرف بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ، ويعنون بالصياغة ، وإن كان فى هذا الاتجاه يختلف اختلافاً كثيراً عن الرافعى الذى كان يحفل بالإغراب الذى يؤدى إلى التواء الفكرة وتعقيدها فى بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشرى من غير شك يبدو فيه أثر الطبع وأثر الثقافة ، وطول القراءة والاطلاع ، ومع ذلك لم ينبج البشرى من هجمات النقاد ، وفى طليعتهم الدكتور زكى مبارك الذى وصف أسلوبه بالتكلف والتصنع والقعقة والعجيج ؟ وقال إنه كاتب على الطريقة « البشرية » .. كاتب يذكر فى كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوبد من مجاهل القاموس واللسان والأساس . وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهى حالة ينكرها أعلام البيان .. ويتابع الدكتور زكى مبارك نقده للبشرى بأسلوبه التهكمى اللاذع الذى عرف به ، ونال به من كثير من أدباء العصر وعلمائه ، فيقول عن البشرى :

« هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخام عندما يدخل الغابة للصيد ! ..
كأن صدور الكتاب لا يكونون إلا متكلفين ، وكأن الأمر كذلك عند البشرى ، لأنه لم
يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت في ذهنه أجراس طنطنة ، وأصوات
ضجيج ! .. هل سمعتم بالرحا التي تطحن القرون ؟ هي البشرى في بعض نثره
القعقاع ، يندر أن تجد في نثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف . ولو أنه استجاب
لوحى روحه لأتى بالعجب العجاب ، ولكنه تكلف مالا يطيق ، فأضيف إلى
المتحذلقين . »

ويسأل الدكتور زكى مبارك نفسه : ما الموجب لمواجهة هذا الكتاب الفاضل بهذا
النقد الجارح ؟ وكأنه يحس بأن البشرى لا يستحق مثل هذا النقد الجارح ! .

ثم يجيب بقوله : هو الموجب الذى فرض أن أفسد ما بينى وبين المرحوم مصطفى
صادق الرافعى ، وكان من كرام الكاتبين ، فأنا بصريح العبارة أتهم أهل التكلف ،
وأراهم أطفالا في دولة البيان . وليس معنى هذا أنى أنكر قيمة الصياغة الفنية ، فالكتاب
الكبار يشقون في تحبير ما يكتبون أعنف الشقاء ، ولكنهم ينتهون إلى عرض آرائهم
بأساليب هي الغاية في الوضوح والجلاء ، فلا يتوهم متوهم أنهم عانوا عنت الإنشاء ،
وقد هاموا على وجوههم في تجاليد الليالى . ليست القوة في اللفظة اللغوية ، واللفظة التي
يدلنا المجتمع اللغوى على قبرها المجهول ، وإنما القوة في اللفظة التي يحلها روح الشاعر أو
الكاتب ، فتصبح وهي محملة بالحقائق والخيال الطريف ، فكيف جاز للشيخ البشرى أن
يمن علينا بأنه أحيأ بعض الألفاظ بعد موت ، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم
القلب ؟ .. وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فألفاظهم نفائس ،
ولكنها رسوم هوامد ، وهي لاتنقل من المعاجم إلى « المختار » (١) إلا كما ينقل الرفات إلى
الضريح .

ثم يختم الناقد رأيه في البشرى بقوله : إن البشرى من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب
المصرى حين صيرته متاحف تهاويل ، ومعارض تزاويق ، ثم فرضت على الدولة وعلى
الجمهور أن هذا هو الأدب الحق وأن لا أدب سواه .. وأن البشرى مزخرف ومبهرج ،

(١) « المختار » اسم كتاب من كتب المرحوم عبدالعزيز البشرى .

وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمهور عندنا قد يكتفى بإجادة التزيين والتلوين (١) .

وإذا كان نقد الدكتور طه للرافعي يتميز بالمناقشة الهادئة ، وكان رأى الدكتور زكى مبارك يحمل طابع الهجوم والتهكم والسخرية ، فإن هنالك رأياً أكثر تطرفاً في الحملة على أساليب البلاغة والبيان التي يتميز بها الأسلوب الأدبي ، ويعدها حذقة وتكلفاً ، وهو الرأى الذى كتبه « سلامة موسى » فى وصف أدب طائفة من الكتاب امتازت كتاباتهم بالتأنق والجمال كالرافعي والمنفلوطى وشكيب أرسلان ، وغيرهم من الذين سمي أدبهم « أدب الفقاقيع » ، وكان من قوله فيهم « أدباء الصنعة يكتبون ، وكل همهم محصور فى تأليف استعارة خلافة ، أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتاباً ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وإنما إلى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارات خلافة ، يتوكل بها إنشاءه أو يرصها رصاً ، وكثيراً ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص ! .

وهكذا يعيش أدباء الصنعة فى هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون ، يتداولون الصيغ القديمة فى الأداء ، ويجترونها اجتراراً كما تجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم ، أو يقضون وقتهم فى البعث واللغو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات .

ولا ينكر الكاتب أن لهذه الأشياء جمالا ، ولكنه فى رأيه جمال الفقاقيع ، والزبد الذى يذهب جفاء عندما تسطو عليه أشعة الشمس ، أو تهفو به الريح .

وقد سوغ الكاتب مهاجمته لكتاب الصنعة التى قد يعترف بجمالها بعزوفهم عن الفلسفة والعلوم ، مستشهداً بقول أحدهم - المنفلوطى - « مادخلت الفلسفة أياً كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » وهذه فى نظر الكاتب نزعة خطيرة ، يطلب إلى رجال الفكر فى البلاد العربية أن يعمدوا إلى وقفها بكل الوسائل ، وأن يجيبوا إلى تلاميذنا الفلسفة والعلوم ، ويغضوا إليهم فقاقيع الاستعارات والكنايات .

وتبدو النزعة المادية عند الكاتب سافرة فى حملته الشديدة على الرافعي ، لأنه ألف كتاباً عن الحب والجمال (٢) ويبدأ الفصل الأول منه بوصف « فقاعة » هى نصاب قلم

(١) زكى مبارك « مقال فى مجلة الرسالة » يناير سنة ١٩٤١ .

(٢) يقصد كتاب الرافعي الذى سماه « السحاب الأحمر » .

مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، ويباع في القاهرة بنصف قرش ، فيكتب عن هذا النصاب عدة صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر في الحب والجمال ، لأنه كاتب صنعة لايبالى إلا برنين ألفاظه ، وخلاصة استعاراته . وهذا هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايته عند الكاتب هي صلاح الناس وهديتهم ، وكشف حقائق هذا الكون ، والتمتع بجمال هذه الحقائق .

ومن الواضح أن هذا النقد الذى وجهه الكاتب إلى صناعة الأدب يتضمن عدة أمور :

١ - الحملة على الفن الأدبى ، ولا سيما المصنوع منه .

٢ - الدعوة إلى إثارة الفلسفة والعلوم بوجود العناية .

٣ - أن للأدب رسالة فى إصلاح الناس وهديتهم ، وكشف الحقائق الكونية لهم . وهذه الرسالة تمثل رأياً فى وجوب الالتزام فى الفن الأدبى الذى كثر الدعاة إليه فى هذا القرن .

أما دعوة الكاتب إلى إثارة الكاتبين العناية بالفلسفة والعلوم ، فإنها لاتفهم إلا على أنها دعوة إلى تنحية الفن الأدبى من الحياة الإنسانية ، ونبد طائفة الأدباء من المجتمع الإنسانى ، أو حمل هذه الطبقة على الكتابة فى الفلسفة والعلوم ، وذلك مالم يخلقوا له ، ومالم تعدهم مواهبهم وملكاتهم لتكلفه ، وهو تكليف لهم بما هو فوق طاقتهم ، ينافى التخصص المطلوب فى الحياة الإنسانية المعاصرة .

ومن الواضح أننا نلاحظ فى هذا النقد شيئاً من التناقض . وذلك أن الكاتب لاينكر أن فى تلك الصنعة شيئاً من الجمال ، بل هو يعترف به . ولكنه يعود فيهنون من أمر هذا الجمال ، ويحمل عليه ، ويشبهه بجمال الفقاقيع ، أو الزبد الذى يذهب جفاء .

وهذا ينقلنا إلى سؤال عن مقياس الجمال فى نظره ، فإن إحساسه بالجمال لا يكون إلا تأثيراً مباشراً فى النفس للشيء الجميل ، ولا تستطيع الأشياء ذلك التأثير إلا إذا استطاعت أن تتمكن من تحريك حساسية المشاهد ، وأن تعثر على طريق تستطيع النفاذ منه إلى ذهنه وقلبه . وهناك كثير من التجارب لاتؤثر فيه النظريات ، فتعيه أذهان الناس ، على الرغم من تباعدهم فى المذاهب الفكرية والدينية المختلفة . وعندما تتداعى هذه المذاهب يظهر ماتحتها من أسس إنسانية عامة مصدرها الحس والخيال .

هذه هي الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نحتاط أشد الاحتياط ، فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبذله .. والأستاذ بعد هذا قدوة لقرائه وطلابه والمعجبين به ، فليحذر أن يجب إليهم الإسفاف والابتدال (١) .

والرأى الصريح في الانتصار للصياغة وأثر الأداء نقرؤه للمرحوم أحمد حسن الزيات . ورأيه في الخلاف بين الفريقين أن أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها ، ويذهب إلى أن تجديد الصور يستلزم تجديد الفكر ، وليس كذلك العكس ، والعناية الدقيقة بالعبارة سبيل إلى تجديد التفكير وإحسان التخيل ، كما قال فلوبيير ، وفلوبيير هذا كان إمام الصناعة في فرنسا ، أخذ نفسه بالتزام مالا يلتزم غيره ، فكان لا يكرر صوتاً في كلمة ، ولا يعيد كلمة في صفحة ، وكانت أذنه هي الحكم الأعلى في صوغ الكلام ، فلا يصيغ منه إلا ما حسن انسجامه ، وتعادلت أقسامه وتوازنت فقره . قال فيه تلميذه موباسان « كان يرفع الصحيفة التي يكتبها إلى مستوى نظره ، وهو معتمد على مرفقه ، ثم يتلو ما كتب جاهراً بتلاوته ، مصغياً لإيقاعه ، فكان في نبره وإرساله يوفق بين السكنات والحركات ، ويؤلف بين الحروف والكلمات ، ويضع الفواصل في الجملة وضماً دقيقاً محكماً ، فكأنها الاستراحات في الطريق الطويل ، وقال هو لبعض أصحابه : « تقول إنني شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة والفكرة كالروح والجسد ، هما في رأبي شيء واحد » .

ولاشك أن هذا الدفاع عن الصياغة إنما هو دفاع عن أسلوب الزيات وأمثاله من كبار الأدباء ، الذين يتأنقون في رسم الصور ماوسعهم التأنق ويبرزون الأفكار والمعاني في أزهى حللها من الرونق والنضارة . وذلك ماميز أدبهم وكتابتهم ، وجعلهم في طليعة أصحاب الأقلام ، وفي صناعة الكلام ، لأنهم في أكثر الأحيان يتناولون موضوعات كثيرة مما يتناول غيرهم من الذين تتاح لهم فرصة الكتابة . ولكنك حين تقرأ هذه الكتابة وتلك ستري الفرق الكبير في الصياغة والتعبير ، وستفطن من غير شك إلى الفرق بين الفنية وغير الفنية ، وسترى الحكم يسبق إلى لسانك ، فتقول هذا أديب يعرف الأدب ، ويملك أدواته ، وهذا غير أديب يعبر كما يعبر الناس . وإن شئت قلت في هذا الأخير : إنه يفكر كما يفكر الناس ، ولا فرق بينه وبينهم إلا أنه يستطيع أن يكتب في صحيفة أو كتاب

(١) فصول من الأدب والنقد .

ليس أحدهما في متناول الناس ، ثم لك أن تقول إذا شئت هو سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى أو عالم أو مفكر أو مصلح ، أو ماشئت أن تخلعه عليه من الصفات ، أو من النعوت والألقاب ، ولكنك لن تستطيع أن تقول إنه أديب . وهكذا تتبين الحقائق وتتضح معالم الأشياء .

ولعلنا بعد هذا الفحص عن مسار الفكرة في القديم وامتدادها في الحديث نستطيع أن نجمل الأفكار ، التي بنيت عليها الدراسة في هذا الفصل في النقاط الآتية :

١ - إن قضية الإطار والمضمون من أوليات القضايا التي أثارها النقد الأدبى ، ومن أهم المسائل التي اهتدى إليها التفكير النقدى ، وهو يبحث عن جوهر الفن الأدبى وعوامل التأثير فيه ، وأن هذه القضية شغلت قدامى النقاد ، كما شغلت المحدثين منهم ، لأهميتها ، ولأن هذين الركنين هما عماد الفنية في كل عمل أدبى ، والبحث عن مظاهر الفنية لا يكون إلا في هاتين الناحيتين ، باعتبار الفن الأدبى فنا تعبيريا يحقق غايته بوساطة العبارة ، فالتغيير ركن فيه ، ولا يكون تعبير إلا عن معنى أو تجربة أو فكرة أيا كان نوعها ، وأن الخلاف بين المحدثين من النقاد كان امتداداً للخلاف بين القدامى منهم .

٢ - إن هذه القضية تناولها النقد الأدبى تحت عدد من العنوانات ، أحدثها هذا العنوان « الإطار والمضمون » ، وأقدمها « المادة والصورة » أو ما يقرب من ذلك ، ودرسها نقاد الأدب العربى تحت عنوان « اللفظ والمعنى » وأن هذا العنوان كان أكثر دوراناً في كلامهم .. وإن كانت هذه العبارة أضيق في الدلالة على المطلوب من غيرها ، إذ أن كلمة « الإطار » أو كلمة « الصورة » تحيط بجميع الجهات التي يدل عليها « الشكل » ، وهو الصورة المحسوسة التي تتكون من الألفاظ والتراكيب ، والبيت أو الوحدة من الشعر ، والفقرة من النثر ، ثم القصيدة أو العمل الشعرى ، والفصل النثرى ، والموسيقى اللفظية ، والأوزان الشعرية ، والقوافى في الكلام الموزون المقفى ، ولأن كلمة « المادة » أو « المضمون » تتسع للمعاني والأفكار والصور والعواطف والمشاعر والانفعالات والتجارب المختلفة التي يعانها الأدباء .

٣ - إن العمل الأدبى لا تنفصل فيه قيم التعبير عن القيم التي تعبر عنها ، فهي قيم واحدة أو متحدة ، قد ينفصل بعضها عن بعض في الدراسة والنقد لغايات تعليمية ، حتى تفرد الأشكال بما ينبغى أن يكون لها ، وما يجب أن يتوافر فيها ، وتستقل

ولقد علمت أن الجاحظ والبديع والخوازمي في الكتاب ، وأبانواس وأباتمام وأبالعلاء في الشعر ، كانوا مضرب المثل في كثرة القراءة وسعة الحفظ ، وكان « فلوير » لا يقع في يده كتاب إلا استوعبه ، ولم يعالج « روسو » الكتابة إلا بعد أن حفظ مونتيني وبلوتارك ، و« بوسويه » كان يحمل على ظهر قلبه التواراة وأحاديث الرسل ومواعظ الأخبار . وقد اعترف « شاتوبريان » بأنه كان يدمن قراءة « برنارسان بير » .

فإذا كان هؤلاء العباقرة قد رأوا أن الاستمرار على دراسة الروائع الأدبية ضروري لضمان الخلود ، فإنه ولا ريب يكون لذوى القرائح الناشئة ضروريا لاستكمال الوجود (١) .

وأرجع الزيات ماتكابد البلاغة ، أو ما يكابد الفن الأدبي الرفيع إلى بلايا ثلاث : أولها : (السرعة) وهي جناية الآلة على الناس ، وكانت جريرتها على الفكر بوجه أعم أن استحال تقدير القيم التي يحتاج وزنها إلى الروية والتأمل ، أو إلى الأناة والصبر ، فظهر الخبيث في صورة الطيب ، ودخل الرديء في حكم الجيد ، وقيس كل عمل بمقياس السرعة لا بمقياس الجودة ، وكانت جريرتها على البلاغة بوجه أنخص أنها أصابت الأذهان ، فلم تعد تملك الإحاطة بالأطراف ، ولا الغوص إلى الأعماق ، فجاء لذلك أكثر إنتاجها من الغناء الذي لا يرجع منه ، أو من الزبد الذي لا بقاء له . وأصابت الأفهام فلم تعد تصبر على معاناة الجيد من بليغ الكلام ، فكان من ذلك انكبابها على الأدب الخفيف الذي لا غناء فيه ولا وزن له . وأصابت الأذواق فلم تعد تميز الفروق الدقيقة بين الطعوم المختلفة ، واختلط الحلو بالمر ، والتبس الفجج بالناضج .

فالكاتب البليغ قد يعجله الحافز الملح عن تعهد كلامه ، فيأتي بالركيك التافه ، وقد تقع السرعة خطأ في موازين بعض النقاد ، فيحسبوننا شرطاً في حسن الإنتاج ، وربما عابوا الكاتب المروى بالإبطاء ، وغمزوه بالتجويد ! .

وثانيها (الصحافة) وهي تخاطب الجمهور فلا مندوحة لها عن التبذل والتبسط والإسفاف والمط ، مراعاة للموضوعات التي تكتب فيها ، وللطبقات التي تكتب لها ، وللسرعة التي تعمل بها .. من أجل ذلك طغت العامية ، وفشت الركافة ، وفسد

(١) أحمد حسن الزيات (دفاع عن البلاغة) ٣٥ .

الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفاً في الأداء ، والمحافظه على سر البلاغة رجعة إلى الوراء .

وثالثها : ماسماه الزيات (التطفل) ويقصد به تطفل فئة من أرباب المناصب ، لا يقدح في كفايتهم ألا يكونوا كتاباً أو شعراء ، ولكنهم يأبون إلا أن يضموا المجد من جميع حواشيه ، فيتكلفون ماليس في طباعهم من صناعة البيان ، فيقعون في النقص ، وهم يريدون الكمال ، لأنهم أعجز من أن يخلقوا في رعوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء ، فأصرارهم على أن يعدوا في كبار الكتاب ، على ما فيهم من تخلف الطبع وحمود القريجة وضعف الأداة ، دفعهم إلى مشايعة الجهلاء في تنقص البلاغة .

وإذا كان يبدو من بعض ما أسلفنا للدكتور طه حسين ، ومن حملاته المتكررة على أنصار القديم في الصياغة والأداء أنه من أنصار التوسط بين القديم والجديد ، فإنه عدو للسوقية والابتذال ، وهو كذلك عدو شديد العداوة للعامة ولأخطاء الألفاظ والتراكيب ، حتى لم يسلم من نقده الشديد بعض أولئك الذين عرفوا بصداقته والوفاء له ، إذا لانت عبارة أدبهم ، أو هبطت لغتها إلى مستوى العامة أو مما يدنو من ذلك المستوى ، فقد نقد صديقه القديم أحمد أمين في بعض ما كتب في « فيض الخاطر » مما هبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف في حبه للمعاني وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوه في أن يكون قريباً ، وسائغاً مألوفاً ، ومفهوماً من العامة وأوساط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامة التي لا حاجة إليها ، ولاتدعو النكته الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو تعمد من الأستاذ ، وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبي أحياناً ، ويغري بعض نقاده أن يزعموا أن إنشائه ليس إنشأاً أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن ما يكون الإنشاء الأدبي ! لو لم يتطرف صاحبه أحياناً بهلولة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه .

وضرب الدكتور طه لذلك مثلاً من « قصة الخيار » الذي يقدره الريفى بضخامته ، ويقدره المدني بنحافته ، ويبيعه ذلك بالكوم ، ويبيعه هذا بالرطل .. ثم يقول : هذا كلام لا حاجة إليه إلا أن يتعمد الأستاذ التطرف به ، والتقرب إلى لغة العامة . وما أكره أن أهبط إلى العامة ، بل يجب أن أدنو منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الفن الرفيع .

ومع ذلك فإن مثل هذا الرأي لا يخص الفن الأدبي وحده ، بل يشمل الفنون الإنسانية كلها . ويبدو أن للكاتب رأياً يشكك فيه في جدوى هذه الفنون ، وتأثيرها في الحياة الإنسانية ، لأنه يصرح في معرض آخر وفي كلام مختلط ، بأننا « إذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن ، وهو الغاية الأولى للبلاغة ، ونبين قيمة الأرقام في التفكير الحسن ، ثم تأتي بعد ذلك الفنون ، وهي عاطفية انفعالية للترفيه الذهني ، ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون » ويؤكد ذلك بقوله مرة أخرى « إننا نسيء إلى اللغة العربية ، وإلى شبابنا أيضاً ، إذ إننا نعلمهم مبادئ البلاغة العاطفية بالمجاز والاستعارة والتشبيه لكي يصلوا منها إلى التعبير الفني ، أو إلى الرفاهة الذهنية ، بدلا من مبادئ البلاغة العقلية بقواعد المنطق ، حتى يصلوا إلى دقة التعبير وتوقى الالتباس . والنتيجة من هذه البلاغة العاطفية هي الضرر ، لأنها تحدث لهم اتجاه نحو التزاويق والبهارج ، فإذا طلب إليهم التفكير عجزوا »

وإذا كان سلامة موسى عدواً للتأنيق في العمل الأدبي وتصنيعه فإن له دعوة أخرى تتصل بما نحن بصدد من الحديث عن لغة الأدب ولغة الكتابة . وربما كانت تلك الدعوة أكثر تطرفاً . وذلك يتجلى في دعوته إلى العامية ، ومحاولة خلق لغة جديدة للكتابة والكلام ، لتحل هذه اللغة الجديدة محل لغتين هما اللغة الفصحى واللغة العامية .

وتلك اللغة الجديدة لغة واحدة تتشكل في رأيه من الفصحى والعامية لينتفي الأزدواج الملحوظ في اللغة التي فيها لغة للكتابة ولغة للتخاطب ، وهذا نص عبارته « يجب ألا يكون للمجتمع لغتان إحداهما كلامية ؛ أي عامية ، والأخرى مكتوبة أي فصحى ، كما هي حالنا الآن في مصر وسائر الأقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال أن اللغة المكتوبة تنفصل من المجتمع ، فتصبح كأنها لغة الكهان التي لا تتلى إلا في المعابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجي بينها وبين المجتمع فلا تتطور . ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتي الكلام والكتابة فنأخذ من العامية للكتابة أكثر مانستطيع ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر مانستطيع ، حتى نصل إلى توحيدهما .

وقد سبق لنا أن عرضنا لهذه الدعوة الغريبة ، وأبنا في تفصيل عن رأينا فيها ، وذلك في كتابنا (البيان العربي) (١) .

ولعل فيما عرضنا له وعقبتنا عليه من إحدى وجهتي النظر التي سجلها النقد المعاصر مما يدور حول اللغة الأدبية ، وحول الحفاظ على خصائصها الفنية ، والتصدي لبعث ما اندثر من معالم القوة والحياة التي اصطبغ بها الفن الأدبي في عهود قوته وازدهاره - لعل في ذلك ما يكفي لتبين هذه الوجهة من وجهتي النظر .

أما الوجهة الأخرى فهي التي يبدو فيها ذلك الحفاظ على التقاليد الفنية في صوغ المعاني ، واستيحاء أساليب القدماء في روعة التعبير وفي فنية الأداء ، ولا يزال لهذا الاتجاه أنصار يؤمنون به ، ويدافعون عنه ، وإن قل عددهم ، وإن تلاشت أصدائهم وسط هذا الضجيج المفتعل الذي يسود الحياة الأدبية في هذا العصر الذي يسمى عصر الانتقال ، وهو في الحقيقة عصر البلبلة والاضطراب في القيم والمفاهيم ، وقد سمح لآراء القوة أن تتلاشى ، وتضيع في وسط الزحام ، وسمح للآراء الفطيرة والأفكار المتهافة أن تجد لها سبيلا في النشر والإذاعة ، وتجد لها مجالا في الندوات العلمية ، وفي البحوث والدراسات الأدبية ، بل وفي الكتب المطبوعة التي ستصبح جزءاً من التراث الفكري لهذه الأمة بعد حقبة من الزمان ، ثم تجد من متأدي العصر من يتبناها ومن يدافع عنها ، ومن يجرى في الميدان على شاكلة أصحابها ، ثم يحسبون بعد ذلك من النقاد والمفكرين .

والحقيقة أنه لم يكن لمتتبع خطوات النقد في هذه الفترة من حياتنا أن يغفل هذه الاتجاهات أو يتجاهلها ، وقد أصبحت إحدى الظواهر الواضحة المعالم في حياتنا النقدية المعاصرة .

ومن الذين يمثلون وجهة النظر الأخرى التي ترى وصل الجديد بالقديم واستلهامه الصور والتقاليد الفنية في الأداء المرحوم أحمد حسن الزيات ، وقد دافع عن بلاغة الأدب دفاعاً مجيداً ، وقال إن لكل لغة من اللغات المتمدنة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور ، وتلاؤم الألفاظ ، وإن هذه العبقرية لاتدرك إلا بالذوق ، والذوق لايعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ، ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن . واطلاع الكاتب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ، ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدي المعاني الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة .

(١) المصدر السابق ص ٣٩٢ .

المضمونات بخصائصها التي ينبغي أن تتوافر لها . وماأجود تشبيه الإطار والمضمون بالجسد والروح في الكائن الحي ، إذا سلبت الروح فلا قيمة للجسد ، ولاغناء فيه ، ولايستدل على الأرواح إلا بتحيزها في أجسادها وصورها المحسوسة .

٤ - إن الخلاف بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ليس معناه إلا الخلاف حول أساس الفنية في تأليف الأعمال الأدبية وأسباب التأثير بها ، وتقدير الأدباء بمدى تمكنهم من تلك الفنية ، واقتدارهم على أسباب التأثير ، فالذين ينتصرون للصياغة ينون تشيعهم لها على أن الفنية مظهرها الأداء الممتاز للمضمونات أو للمحتويات ، والذين يتعصبون للمعاني ينون تعصبهم على أن اللفظ صورة للمعنى ، وأن المعنى هو الأساس ، والإفادة هي الغاية ، أما اللفظ فإنه تابع للمعاني أو خادم لها ، وأنه لانتقاص من قيمة أحد العنصرين على حساب الآخر في أى رأى من الرأين .

٥ - إن كفة المنتصرين لفضل الصياغة والتأليف ترجح كفة المتعصبين للمعاني والمضمونات ، لعدم انفراد طبقة خاصة بإبداع المعاني والإجادة فيها ، في حين أن الإجادة في التعبير ، والتفوق في الأداء مقصور على طبقة الأدباء الذين تمرسوا بالفن الأدبي ، وحصلوا ثقافة لغوية ، وثقافة أدبية ، استطاعوا بمواهبهم الفنية الإفادة منها في الأداء الممتاز والتعبير البليغ بقدرتهم على إدراك الشحنات المعنوية والعاطفية التي تحملها الألفاظ في أثناء حياتها وسيرها في الزمن ، وتداولها في الاستعمال ، ومثل ذلك لايتسنى لغيرهم من أكثر الذين يوفقون للمعاني النادرة من أثر الفطنة أو التجربة ، أو معاناة الانفعال الذي تثيره حواسهم أو عواطفهم .

ولا مناص من التعرض في هذا المجال للقوالب التي تسبك فيها العبارات وتصب فيها المضمونات ، مادامنا بصدد الحديث عن الأشكال والمحتويات .

ومن البدهيات أن نقول بأن القوالب النثرية لها طبيعتها التي تختلف عن طبيعة القوالب الشعرية ، لأن القيود التي تميز قوالب الفن الشعري ليست كلها من تمام الأدب المنشور ، ولعموم الأغراض التي يعالجها ذلك الأدب المنشور ، وسعة المجالات التي يخوض فيها .

وإذا كانت قوالب النثر تتعدد أشكالها مسجوعة (١) ومزدوجة (٢) ومفصلة (٣) ومقطعة أو مدورة (٤) ، فإن تلك الأشكال أو القوالب إنما تعد أشكالاً أو قوالب من حيث الصنعة فحسب ، فإذا تجردت القوالب من تلك الصنعة لم تخرج من باب النثر بسبب هذا التجرد ، ولكنها تصبح من قبيل « النثر المرسل » الذي لا يتقيد بقيود الصنعة في جملة وفواصله ، وإن احتفظ في حشوه بتلك الصنعة التي تجعل منه نثراً أدبياً ، أو نثراً فنياً ..

ولا يوجه إلى تلك الأشكال شيء من النقد إلا ما يوجه إلى الصنعة في أى جزء من النثر أو أى جزء من الشعر ، فالسجع مثلاً لا يحسن إلا إذا كان بريئاً من التكلف ، خالياً من العسف ، محمولا على ما يأتي به الطبع ، وتبديه الغريزة ، ويكون اللفظ فيه تابعا للمعنى ، بأن يقتصر من اللفظ على ما يحتاج إليه في المعنى ، دون الإتيان بزيادة أو نقص تدعو إليه ضرورة السجع ، حتى لو حصلت زيادة أو نقص بسبب السجع دون المعنى ، نخرج السجع عن حيز المدح إلى الذم .

قال ابن أبي الأصبغ : ولا تجعل كلامك كله مبنياً على السجع ، فتظهر عليه الكلفة ، ويتبين فيه أثر المشقة ، وتتكلف لأجل السجع ارتكاب المعنى الساقط ، واللفظ النازل . وربما استدعيت كلمة للقطع رغبة في السجع ، فجاءت نافرة من أخواتها ، قلقة في مكانها . بل اصرف كل النظر إلى تجويد الألفاظ وصحة المعاني ، واجهد في تقويم المباني ، فإذا جاء الكلام مسجوعاً عفواً من غير قصد ، وتشابهت مقاطعه من غير كسب كان ، وإن عز ذلك فاتركه ، وإن اختلفت أسجاعه ، وتباينت في التقفية مقاطعه ، فقد كان المتقدمون لا يحتفلون بالسجع جملة ، ولا يقصدونه ، إلا ما أتت به الفصاحة في أثناء الكلام ، واتفق من غير قصد ولا اكتساب ، وإنما كانت كلماتهم

(١) السجع : هو تقفية مقاطع الكلام من غير وزن ، أو تواطؤ الفواصل من الكلام المنثور على حرف واحد .

(٢) الازدواج : وقد يسمى السجع العاطل : هو أن تتوازن كلمات القرينتين أو أكثرها ، أو الكلمتان الأخيرتان من القرينتين فقط ، مثل قوله تعالى « وآتيناهما الكتاب المستبين ، وهديناهما الصراط المستقيم » وقوله تعالى « وتمارق مصفوفة ، وزرابى مبثوثة » وقول القائل « أصبر على حر القبال ، ومغصن النزل » وما أشبه ذلك .

(٣) الأسلوب المفصل هو الذى لاتقضى فصوله قبل انقضاء المعنى الذى يعالجه الكلام .

(٤) الاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط باحكام ، وتتساوى في انتظام ، وتحمل كل فصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى ، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهى الخاتمة .

متوازية ، وألفاظهم متساوية ، ومعانيهم ناصعة ، وعباراتهم رائعة ، وفصولهم متقابلة ،
وجمل كلامهم متماثلة (١) .

ومثل ذلك قيل ويقال في كل صنعة ظهر فيها الإفراط ، حتى بدا فيها أثر التكلف
والخروج على الطبع ، ووصلت الصناعة والتأنق إلى الطرف المذموم .. وكذلك كان
القول في كل زمان قديم وحديث ، لأن من طبيعة الذوق الإنساني أن ينفر من كل عمل
يبدو فيه أثر التكلف والمغالاة ، ولو كانت تلك المغالاة في شيء طبيعته الحسن والجمال .

★ ★ ★

أما قوالب الشعر التي تقوم على مراعاة أوزانه ونظم قوافيه فإنها شيء آخر عرف به
الأداء الشعري ، والتزمه في معظم إنتاجه ، وتقبلته الأذواق على مر العصور ، وجعلته
طابعا مرسوماً لفن الشعر الذي أحبته الإنسانية ، وكان له أثر بعيد في حياتها ، وإرهاق
عواطفها ، وتنسيق أذواقها ، وإرضاء مشاعرها .

وقد اهتمت الإنسانية إلى ذلك النسق بفطرة الشعراء ، وإحساسهم بأسباب الجمال
في فهم الجميل . وفي أوزان الشعر وقوافيه موسيقى ، ولتلك الموسيقى أثرها في الإمتاع
واللذة للشاعر والمتلقى على السواء ، بالإضافة إلى المتعة الذاتية التي يحققها التعبير
الشعري بصوره الجديدة وأخيلته الفريدة . ولذة الأوزان والقوافي لذة موسيقية ، أو لذة
صوتية ، وتقوم لذة الأصوات على أساس فيزيقي بسيط ؛ لأن جميع الإحساسات
لا تكون مصدر لذة إلا حينما تقع بين درجات معينة من الحدة . والأذن تستطيع أن تميز
بسهولة بين الأصوات الرديئة والنغمات التي لها جاذبية يدركها الإنسان . ويصبح
الصوت نغمة - كما يقول سانتيانا - حينما تتكرر النبضات الهوائية التي تحدثه على فترات
منتظمة . أما إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فإن الصوت يصبح مجرد
ضوضاء . وسرعة هذه الدقات المنتظمة تحدد مقام الأنغام . والذي يميز صوتين من
نفس المقام هو اختلافهما في مدى تعقيد الموجات في الهواء . ولذلك كانت القدرة على
التمييز بين الموجات المختلفة في الهواء المذبذب شرطاً لازماً للإحساس بالموسيقى ، فلكل
موجة طولها الخاص ، ومانسميه « ضوضاء » ليس إلا خليطاً من نغمات بلغ التعقيد فيها
حدا بعيداً ، بحيث يتعذر على سمعنا أو انتباهنا التمييز بينها .

(١) انظر (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) ٣١٧/٢ .

والإحساس بموسيقى الشعر يخضع لنظام الذبذبات في وحدات العمل الشعري ، وهذه الوحدات التي اصطلح على تسميتها الأبيات هي التي تتألف وتتوحد وتتنظم في موسيقية الألفاظ والتراكيب التي يتألف منها العمل الشعري ، فإن الأوزان مترتبة من متحركات وسواكن تختلف بحسب أعداد المتحركات والسواكن ، في كل وزن منها ، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن . وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها ، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف ، أو خفة وثقل ، ولكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ، ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، أو في بعض هذه الأنحاء دون بعض - لكل ذلك ميزة في السمع ، وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أولين ، ومن جهة ما يوجد له - على حد تعبير حازم (١) - بساطة وسهولة ، أو يوجد له جعودة وتوعر ، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيراً ، وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي ، ولا بد أن يكون كل وزن مناسباً لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة .

وتلك الموسيقى التي تنبعث من الألفاظ والتأليف الشعرية هي التي أدت إلى الارتباط الشديد بين صناعة الشعر ، وصناعة الغناء في تاريخ الإنسانية الطويل ، فمنذ أقدم العصور اقترن الشعر والغناء ، أي أن الكلام المنظوم كان مادة الغناء عند كثير من الأمم ، فقد كان الشاعر الإغريقي العظيم ، « هوميروس » الذي وصفه أرسطو بأنه سيد الشعراء على الإطلاق ، لا يلقي شعره إلقاءً ، وإنما كان يتغنى بمقطوعات الإلياذة والأوديسة وأناشيدهما التي تحوى تاريخ الآلهة وسير الأبطال في تاريخ اليونان القديم ، وكذلك كان شعراء العرب يتغنون بما ينشئون من القصائد والمقطعات ، كما كان غير الشعراء من المغنين والجواري المغنيات يتغنون بالكلام المنظوم . وفي الموسوعات الأدبية التي دون فيها الشعر العربي شاهد على تلك الحقيقة في عبارة « أنشد » « وأنشدني » و« أناشيد » في مواضع « قال فلان » أو سمعت من « فلان » .

وفي أبيات المتنبي التالية إشارة صريحة إلى تلك الحقيقة ، حقيقة ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد ، وذلك في خطابه لسيف الدولة :

(١) منهاج البلاغ وسراج الأدباء ٢٦٦ .

أجزنى إذا أنشدت شعراً فإنما يشعري أذاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتي فإننى أنا الطائر المحكى والآخر الصدى !
وما الدهر إلا من رواة قصائدى إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً
فسار به من لايسير مشمراً وغنى به من لا يغنى مغرداً

وعلة ذلك الارتباط هي اعتماد طبيعة الشعر على موسيقى الألفاظ ، واعتماد فن الغناء على الألحان ، فتجد موسيقى الغناء من العون في الكلام الموزون المقفى ما لا تجد في الكلام المنثور الذي يتطلب إنشاده جهداً مضاعفاً في تطويع الكلام للموسيقى والألحان . ولذلك ذكر أبو هلال (١) مما يفضل به الشعر النثر « أن الألحان » التي هي أهناً للذات - إذا سمعها ذوو القرائح الصافية ، والأنفس اللطيفة ، لانتهاً صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة . واستثنى أبو هلال من ذلك ضرباً من الألحان الفارسية يصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر ، تمطط فيه الألفاظ ، فالألحان منظومة ، والألفاظ منثورة.

ولانرى ضرورة للتعرض في هذا المجال للحديث عن التركيبات وضروب الأوزان التي يصوغ الشعراء كلامهم عليها ، فقد تكفل بتفصيل تلك الأوزان وبحورها وضروبها وما يعرض لها من العلل والزحافات علم من العلوم الأدبية هو « علم العروض » وعلم آخر يبحث في نظام القوافي ومحاسنها وعيوبها يسمى « علم القوافي » ومن تلك الأوزان ما ثبت استعمال العرب له ، ومنها ما شك في ثبوته ، ومنها ما لم يثبت استعمالهم له ، وإنما وضعه المحدثون قياساً له على ما وضعته العرب « وإنما استعمل العرب من جميع ذلك ما خف وتناسب . وليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان .

ولا عبرة باستحسان المأثور مما نظمته العرب كله ، فإن في بعضه من الزحافات والعلل ما تنفر منه الأذان ، وما تنكره الأذواق ، لما يؤدي إليه من فساد الوزن واختلال الموسيقى المطلوبة في نظم الشعر . وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجارى النظم من جهة ما يزاخف أو يعل من أسبابه وأوتاده - كما يقول حازم - هو أن يجعل قانون

(١) انظر كتاب (الصناعين) ١٣٨ .

الاعتبار الصحيح فيما يجب أن يؤثر من ذلك ، أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ، ويلائم الفطرة السليمة الذوق ، ويوجد مع ذلك كثيراً مطرداً في أشعار فصحاء العرب ، فيكون حينئذ موافقاً لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقاً للنفوس والأسماع .

ومن الواضح أن حازماً يشترط في تلك الأوزان شرطين يفتن إلى تحققهما ذوو الفطر السليمة ، وأحد هذين الشرطين الموافقة للنهج الصحيح للعرب في تأليف الشعر ، والآخر الموافقة للنفوس وحسن الوقع على الأسماع . ثم يؤكد ذلك بقوله إن من كان صحيح الذوق ، وحصر مجال النظر ، ومواضع البحث في الأعراب والقوافي ومجاري الأوزان ، ثم تصفح كلام المجيدين من العرب والمحدثين ، ونظر فيها في كل موضع للنظر ، فأثبت ما كان ملائماً ومطرداً ، ونفى ما كان منافراً غير مطرد فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة ، وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه الممطرة .

ثم ينحى باللوم على جماعة المتعصبين الذين ينفون العيب والخطأ عن متقدمي العرب جملة ، ويصفهم بفقدان الذوق الذي يعينهم على البصر والتقدير ، فيقول « وأما من لا ذوق له فقلما يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن في مجاري الأوزان ومباني النظم مما يقبح فيهما ، إذ إن أكثر من ألف في هاتين الصناعتين مشفق من أن ينسب إلى العرب قبحاً في مجرى من مجاري كلامها إلا في الندرة ، فهم يتلقون كل ماروي لهم من كلامهم - صحت الرواية أم لم تصح - بالتسوية والتحسين ، ولا ينسبون إليهم إساءة إلا حيث تعيهم الخيل في الاعتذار عنهم .

ثم يصف هذا الرأي بأنه « رأى نحوى هو في الطرف مما يراه البلغاء من ألا يتسامح في وقوع ما يقبح ، وقبوله على أنه غير قبيح لعربى ولا محدث ولا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة . وإنما يعتبر بحسب ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها ؛ أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه ، ووجود نقائصها أو أكثرها . فهذا النحو يصح الاعتبار (١) .

فالأداء الشعري في حاجة إلى نسق خاص أو موسيقية خاصة ؛ وتلك الموسيقية تساعد كثيراً على تحقيق غاية الشعر من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات في نفس

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٥ .

المتلقى . وقد جرى الدرس الأدبي على تقسيم فن الأدب إلى قسمين هما الشعر والنثر « وليس من شك في أن هذا تقسيم ملائم ، ويقول « لاسل أبركرمبي » : من الواجب ألا نسرف في التفريق بينهما وإلا رأينا أن ليس بينهما من الفروق سوى هذا النظام الخاص الذي نسميه « الوزن » . ومن المعلوم الشائع أن كثيراً من النظم ، « أى الكلام المرتب ترتيباً موزوناً » ليس من الشعر في شيء ، وأن كثيراً من النثر - مثل ترجمة سفر أيوب الأولى باللغة الإنجليزية - قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن ، بل لقد يكون الكلام المنسجم غير الموزون في كثير من الأحيان أنسب للشعر .

ولكن الوزن برغم هذا كله هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين ، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ما ليس بلغة شعر^(١) .. ولا تجرى الأوزان في سائر الآداب على ذلك النحو من التفعيلات المعروفة في الشعر العربي ، ولكن لكل لغة طريقة أصحابها في تأليف الأوزان الشعرية فالسريان والفرس والترك تجرى أوزانهم على نسق ما هو معروف في الشعر العربي ، وللغربيين أقيسة وأوزان خاصة بهم . والقياس عبارة عن عدد الأجزاء والمقاطع التي يتألف منها الشطر أو البيت ، والغالب فيها أن تكون اثني عشر مقطعاً ، وهو ما يسمونه « الإسكندري » نسبة إلى إسكندر دوبرناي ، وهو أشبه شيء برجز العرب . وهذا القياس البسيط يقوم عند الإفرنج مقام جميع أبحر الشعر وتفاعيله عند العرب . وأما الإلياذة وما جرى مجراها من الشعر اليوناني ففيها الوزن ، تزيد أجزاءه وتنقص بحسب التفاعيل ، فهناك أسباب خفيفة ، وأسباب ثقيلة ، تتألف منها أوتاد مجموعة ومفروقة ، تقوم مقام التفاعيل العربية . والأساس في كل ذلك طول المقطع وقصره ، وكون حرف العلة القائم مقام الحركة في العربية ممدوداً أو غير ممدود . وبعبارة أخرى يراعى في المقام الأول موضع النبرة من اللفظة^(١) .

والقافية من غير شك هي تمام تلك الموسيقى الشعرية ، وليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة . وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية متقطعة ، وبعد عدد معين

(١) قواعد النقد الأدبي ٤٤ .

(٢) مقدمة (الإلياذة) لسليمان البستاني ٩٥ .

من مقاطع ذات نظام خاص ، هو الذى يسمى بالوزن (١) . ولهذا وجب أن تكون تلك القافية المترددة أعذب مافى البيت ، فإن كان البيت وحدة موسيقية فإن القافية خاتمة هذه الوحدة ، وهى التى يتم بها الإحساس باللذة الفنية . ولعل هذا هو السبب الذى جعل علماء العربية ونقاد الشعر ، يعدون البيت من القصيدة وحدة الشعر ، كأنه يراد من البيت الواحد أن يحقق وحدة متعة فنية ، بوزنه ومعناه ولفظه وقافيته من غير حاجة إلى تاليه .. وتتوالى بعد ذلك المتعة بتوالى القوافى ، فتأكد اللذة الفنية التى بدأتها القافية فى البيت الأول ، وبقدر تمكن الشاعر من فنه ، وحذقه لصناعته تكون إجادته فى القافية .

وليست القافية خصيصة من خصائص الشعر العربى وحده ، بل هى ظاهرة فى أكثر الشعر الإنسانى . ومن مسوغات القافية فيما يبدو - كما يقول أحد فلاسفة الجمال - أنها إلى جانب ماتضيفه إلى الموسيقى ، وإلى جانب توزيعها لأجزاء القصيدة ، توجد رابطة صناعية بين العبارات التى تتخللها . وبدون القافية تشتت هذه العبارات وتتباعد بسرعة ، دون أن تحقق أية رابطة بينها وفى شكل شعرى مثل « السونيته » (٢) نجد أن التوافق الصوتى يفرض وحدة حقيقية على الفكر . فالسونيته التى لا يوزع فيها الفكر توزيعاً مناسباً على الأجزاء التى تتكون منها القصيدة لا مسوغ لها ، وكان الأحرى بكاتبها أن يستخدم شكلاً آخر . إن السونيته أكثر الأشكال الشعرية الحديثة كلاسيكية ، وذلك بفضل مافى أجزائها من تداخل أو ترابط ، (القافية) التى يزيد استخدامها فى السونيته عن أى شكل شعرى آخر . إنها أكثر كلاسيكية فى روحها من الشعر المرسل « غير المقفى » **blank Verse** الذى تكاد تعوزه تماماً القدرة على توحيد العبارة ، وعلى جعل ما هو غير متوقع يبدو أمراً حتمياً .

ولا يصل المحدثون إلى هذا الجمال الذى أوتيه القدامى عن طريق تراكيب لغتهم إلا من خلال تنسيقهم للقوافى . وربما لم تكن القافية أحسن بديل ، إلا أنها أفضل من انعدام الشكل كلية (٣) .

(١) موسيقى الشعر - للدكتور إبراهيم أنيس ٢٤٤ .

(٢) السونيته «Sonnet» قصيدة غزلية تتألف من ١٤ بيتاً .

(٣) جورج سانتيانا (الإحساس بالجمال) ١٩٤ .

ولعل فيما قدمناه ما يكفي للدلالة على أهمية الشكل في التأليف الشعري ، واعتماد هذا الشكل على نسق خاص ، يتمثل في أوزان الشعر وقوافيه .

ومن المؤكد أن تلك الأنساق المعروفة ، والقوالب الشعرية الماثورة لم تنشأ دفعة واحدة ، ولم يتدعها شاعر واحد . أو عدد من الشعراء عاشوا في بيئة واحدة ، أو في زمان واحد ، ثم قلدهم وجرى على إثرهم فيها سائر الشعراء ، حتى أصبحت نسقا أو تقليداً لا يمكن تجاوزه أو الخروج عليه . بل إنها في الحقيقة ثمرة جهود متواصلة ، وحصيلة قرائح كثيرة اختلفت أزمانها ، وتعددت بيئاتها ، فجددت في تلك القوالب والأشكال ، وغيرت في نظام القوافي ، بقدر ما استطاعت من التجديد ، وطوعت هذه الأوزان لتجارى أذواقها ، وتجعلها أكثر قدرة على تحمل مضموناتها ، فتناولتها بالتغيير والتعديل ، وولدت منها أشكالاً وأنساقاً جديدة ، فقد ولد المشاركة من البحور الماثورة بحوراً ، واخترعوا غيرها مما طاب لهم ، ومما هدتهم إليه أذواقهم ، وتقبلته أذواق معاصريهم ، وكذلك ولد المغاربة ، واخترعوا وعدلوا في نظام الأوزان ونظام القوافي . ولم يحظر أحد هذا التجديد ، ولم يتنكر لضرب من ضروبه التي حققت فوائد جديدة ، زادت في تقديره وفي تحقيق الإمتاع به .

وعلى هذا فإن باب التحديد مفتوح على مصراعيه في كل زمان يلججه من شاء ، أو من استطاع بشرط أن يحتفظ لهذا الفن الشعري الجميل بخصائصه ومقوماته الفنية التي لاحياة له غيرها .

ولا تستطيع محاولة للتجديد أن تصطنع صفة الأمر من المجددين أو من أشياعهم بحمل الناس على قبولها ، وكذلك لا يتخذ رفض هذا التجديد صورة الأمر من المحافظين أو التقليديين . فإن مرد ذلك القبول أو ذلك الرفض إنما هو إلى الذوق الأدبي الذي يأبى الإذعان للأوامر والنواهي في عالم الفنون ، ولكنه يستجيب راضياً لما يرضى مشاعره وعواطفه ، وما يؤكد تصوره لمفهوم الفن الشعري ، ويرفض بإباء ما يصدم تلك المشاعر ، ويهدم الصورة التي تصورها لذلك الفن الإنساني الجميل .

أما محاولة الخروج على نظام الأوزان ونظام القوافي جملة فإنه خروج على طبيعة الفن الشعري ، وهدم لمفهومه الذي رضيته الإنسانية في تاريخها الطويل ، وبأذواقها الفنية في بيئاتها المتباعدة ، ولغاتنا المختلفة .

وفي تحقق تلك المحاولة - إذا قدر لها أن تعيش - موت محقق لفن الشعر ، وإلحاق له بأسلوب النثر الذي لا يتقيد بنسق ، ولا يرتبط بنظام خاص في الشكل ، ويتسع في الوقت نفسه لسائر المضمونات الفكرية والمضمونات العاطفية .

ونكتفى بهذا المقدار فيما يتصل بالشكل وموسيقى الشعر التي تقوم على نظام الأوزان والقوافي . فقد سبق لنا أن فصلنا في كتابنا « التيارات المعاصرة في النقد الأدبي » (١) الحديث عن الثورة الجديدة على أوزان الشعر وقوافيه التقليدية ، ومحاولات الخروج على نظام القافية ، أو نظام الأوزان ، أو عليهما معاً ، فيما أصبح يسمى في زماننا « الشعر الحر » وبسطنا في ذلك الكتاب مدار حول هذا الشعر الجديد من صراع ومناقشات ، وصلت في كثير من الكتابات إلى درجة العنف الذي شنه المحافظون على طابع الشعر وتقاليده في الخضوع لنظام الأوزان ، وصد هجمات مبتدعي هذا الشعر ، وما اصطنعوا من المسوغات دفاعاً عن مذهبهم الجديد ، كما شرحنا موقف النقد المعاصر من هجمات المعارضين ، ودفاع المؤيدين ، مما لانرى حاجة إلى تكراره في هذا المجال (٢) .

(١) انظر كتابنا (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي) الصفحات من ٢٩٤ إلى ٣٦٢ من الطبعة الثانية (مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٠ م) .

(٢) يجد القارئ دراسة علمية نقدية مقارنة عنونها (فن الشعر بين الغاية والمفهوم) في الصفحات من ٢٥٩ إلى ٢٨٢ من الطبعة الأولى لكتابنا (نظرات في أصول الأدب والنقد) - شركة مكتبات عكاظ - جدة - ١٩٨٣ م .

الخاتمة

ليست هذه القضايا الأربع التي عرضت لها بالتفصيل في هذا الكتاب هي كل القضايا التي يشغل بها نقاد الأدب أنفسهم في هذا الزمان ، فإن إلى جانبها عدداً كبيراً من المسائل التي يثيرها النقد الأدبي في الآداب الإنسانية ، وفي بيئاتها المتعددة ، ومنها ما يتصل بالأديب من شئء الأدب ، وقد اتجهت إليه عناية النقد المعاصر بدرجة لم تبلغها في الأزمنة السابقة ، باعتباره مصدر الأدب ، وباعتبار الأدب صورة لأحاسيسه ومشاعره ، وأثراً لجميع العوامل التي تضافرت على تكوين عقليته ، وتلوين شخصيته . ومنها مذاهب شتى في تأليف الأدب ، وفي النظر إليه ، وفي قياسه بمقاييس مختلفة ، فنية وغير فنية . وقد عمدت إلى هذه القضايا الأربع بالذات ، وخصصت لها هذه الدراسة ، لأنها قضايا عامة شاملة ، تتصل بسائر الفنون والأجناس الأدبية ، ولا تختص بجنس منها دون جنس . وهناك غيرها من القضايا التي تتصل بجنس واحد من تلك الأجناس ، كالقصة والرواية والمسرحية والخطبة والمقالة ، لأن لكل منها خصائص مميزة ، تتصل بطبيعة تأليفه ، وقد لا يتطلب جنس آخر مثل هذه الخصائص .

وكثير من القضايا التي لم أعرض لها في هذا الكتاب أشبه بالتفرعات لهذه القضية أو تلك مما عرضت له ، وفصلت القول فيه .

ولا أحسب أن كتاباً واحداً مثل هذا الكتاب كان يتسع لإحصاء تلك القضايا ودراسة مشكلات الفن الأدبي التي تضخمت واتسع مجالها بدرجة ملحوظة في هذا العصر الذي اتصلت فيه الأمم ، والتقت فيه آدابها ، وتفاعلت فيه عقولها ، وتعددت مناهج التفكير في كل ناحية من نواحي النشاط الإنساني . فلم يكن من المستطاع إحصاء تلك المسالك أو حصر نظرات النقاد إليها ، ثم تفصيل القول في كل واحدة منها على ذلك النحو لأنني اعتقد أن اللمحات الخاطفة لا تجدى نفعا في هذا المضمار ، وقد اتسعت

لتلك اللمحات العارضة عشرات من الكتب والبحوث العربية والأجنبية التي يسهل تناولها ، والإفادة السريعة منها .

وأرجو أن تتاح لي في زمن قريب فرصة لدراسة بعض هذه القضايا على هذا النحو من الاستيعاب والتفصيل .

والله ولي التوفيق ،،،

دكتور بدوى طبانة

من آثار الدكتور بدوى طبانة

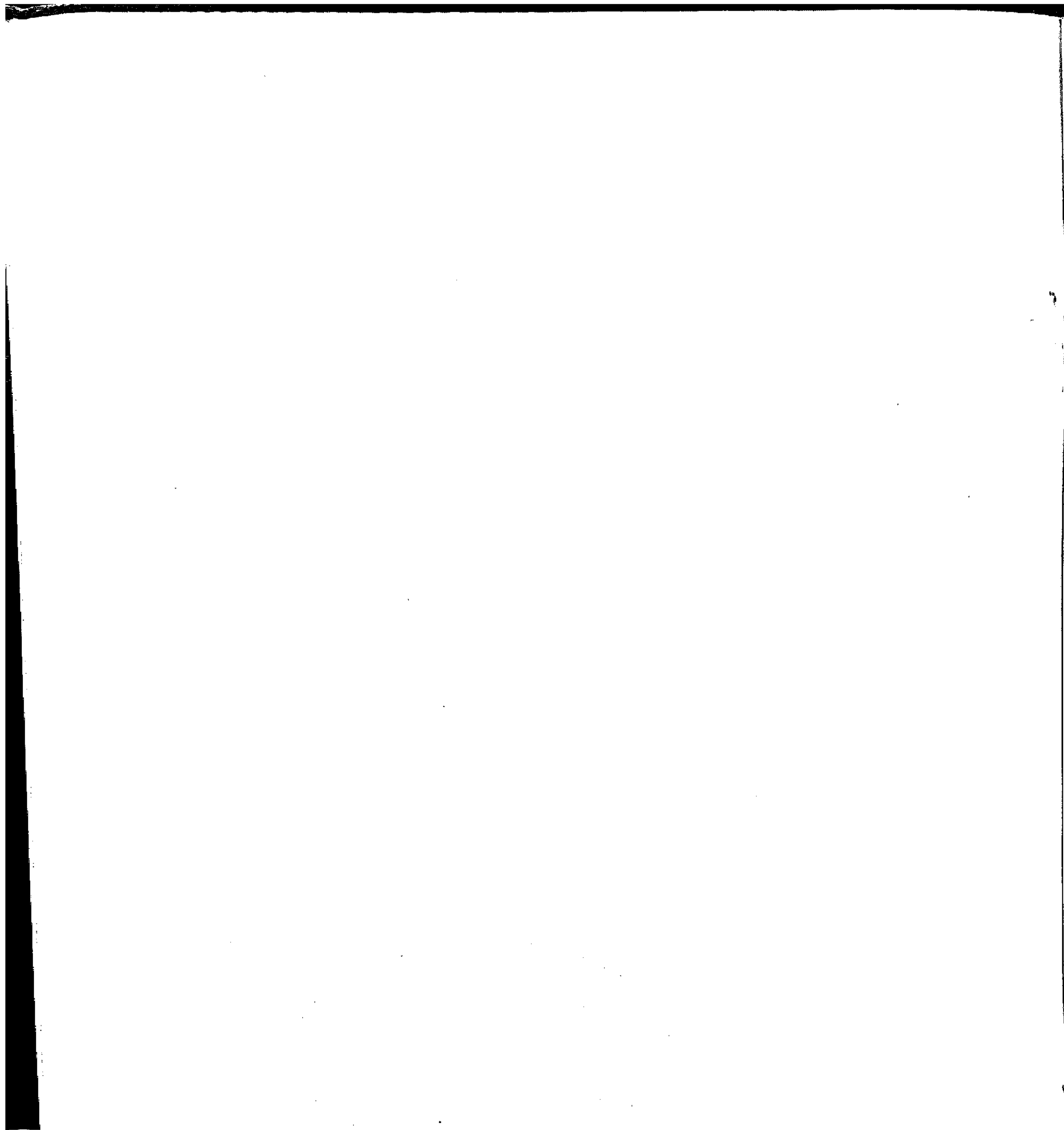
كتب مطبوعة :

- (١) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي :
دراسة وتقويم للنقد الأدبي الحديث .
 - (٢) دراسات في نقد الأدب العربي :
نشأة النقد ، وآثار النقاد ، ومناهجهم إلى القرن الرابع .
 - (٣) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي :
تحقيق لحياته وآثاره ، ودراسة لمنهج جديد في النقد الأدبي .
 - (٤) أبوهلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية :
منابع بلاغته ونقده ، ومنهجه ومقاييسه ، وأثره في البلاغة والنقد .
 - (٥) النقد الأدبي عند اليونان :
النقد قبل أرسطو ، وآراء أرسطو في الشعر والخطابة ، وأثر الفكرة اليونانية في
البلاغة العربية .
 - (٦) نظرات في أصول الأدب والنقد :
وهو هذا الكتاب الذي بين يديك .
 - (٧) قضايا النقد الأدبي :
الوحدة - الالتزام - الوضوح والخفاء - الإطار والمضمون .
- نظرات في أصول الأدب والنقد
- (٨) السرقات الأدبية :
دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها .
 - (٩) معلقات العرب :
دراسة تاريخية فنية في عيون الشعر الجاهلي .
 - (١٠) البيان العربي :
دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ، ومناهجها ، ومصادرها الكبرى .

- (١١) علم البيان :
دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية .
- (١٢) معجم البلاغة العربية :
موسوعة في المصطلحات والفنون البلاغية - مجلدان .
- (١٣) معروف الرصافي :
دراسة لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية .
- (١٤) أدب المرأة العراقية :
دراسة في الأدب النسوي ، وتعريف بشواغر العراق .
- (١٥) الصحاح بن عباد :
الوزير الأديب المتكلم .
- (١٦) شاعرية أحمد محرم :
حياته وشعره الإسلامي والوطني والاجتماعي .
- (١٧) كتاب « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » :
لضياء الدين بن الأثير ، تقديم وشرح وتحقيق .
- (١٨) كتاب « الفلك الدائر على المثل السائر » :
لابي الحديد ، شرح وتحقيق .
- (١٩) مقدمة في التصوف الإسلامي :
دراسة تحليلية لشخصية الغزالي ، وفلسفته في الإحياء .
- كتب تحت الطبع :
- (١) خريدة القصر ، وجريدة العصر :
للعماد الأصفهاني ، تحقيق وشرح وتعريف « القسم المصري » .
- (٢) البلاغة الجديدة :
تخطيط لمنهج جديد في البحث البلاغي .
- (٣) معاني الكلام :
الفكرة والصورة في الفن الأدبي .
- (٤) خمسة عرفتهم من شعراء العراق :
حافظ جميل - خالد الشواف - نعمان ماهر - هلال ناجي - حازم سعيد .

فهرس

٥ تصدير
٩ مقدمة الطبعة الأولى
	الفصل الأول
١٣ قضية الالتزام في النقد الأدبي
	الفصل الثاني
٨٣ مقياس الوحدة في النقد الأدبي
	الفصل الثالث
١١٧ معاني الأدب بين الوضوح والغموض
	الفصل الرابع
١٤٣ قضية الإطار والمضمون
٢٠٢ الخاتمة





1941

1942

هذا الكتاب

يُعتبر هذا الكتاب منذ - صدور طبعته الأولى قبل أكثر من عشر سنوات - واحداً من الكتب الأساسية المنهجية في الدراسات الأدبية والنقدية التي ظهرت لإثراء المكتبة العربية خلال النصف المنصرم من هذا العام .

ومؤلف هذا الكتاب واحد من أساطين الأساتذة الكبار في دراسات الأدب العربي ، تخرج على يديه عديد من أساتذة الأدب العربي في جامعاتنا العربية ..

وهو يطرح في هذا الكتاب أربع « قضايا » لاتزال تشغل بال الباحثين والدارسين في النقد الأدبي ، وهي : قضية الالتزام في النقد الأدبي ، مقياس الوحدة في النقد الأدبي ، معاني الأدب بين الوضوح والغموض ؛ وقضية الإطار والمضمون .