

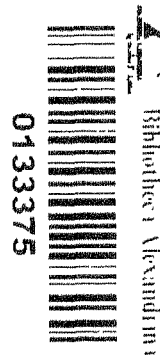
قضايا النقد الأجنبي

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العيسوي
أستاذ النقد الأجنبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
دمشق بيروت ص.ب. ٧١٩



قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي السماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧٤٩

الإهداء

إلى زوجتي ..

إلى التي أهدتني هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها ،
فهي التي بعثت الحياة والهمم في كل كلمة وكل حرف
فيه ، بما قدمته من النضحية والحب . حتى لقد أحسست
مد فراغى من كتابته أنني عائد من رحلة مجد ...
فأبى رحلات أخرى أكثر نفلا وعجدا .

- ١ -

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

— مقدمة —

يتم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدل، وتعمقت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة، في أيامنا هذه، أن يشل وسط تيارات جديدة من النظريات والمبادئ، وهي الأخص من كان متأثراً بيمض الأفكار المسافلة الجمامدة، أو من كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادئ والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تنهز بين النقاد للكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك، على التقيض، قد يكون في ذاته، علامة صحة، ودليلاً على مدى التراء الذي حققته ويحققه النشاط المتعمب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أمامنا الرؤيا، ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، والحكم سليماً مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التي لا يدفعا فيها الحماس للمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الهاملة التي تفسح صدرها لكل المعارف على ألا تستمبدها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محمولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع إختلاف الفصول، والمصور، وأتجاهات رباح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا

- ب -

الجهود من ناحية أخرى . فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ما تختلف أذواقه أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والتقدم أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء ، والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تهيئه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطورها .

على أساس من هذه المقدمات ، ولـي يتحقق هذا الكتاب بعض المقصود منه كان عليه أن يحدد انقصة الأهداف الآتية :

أولا : أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي ، يحاول الربط بين تراثنا القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب ، بل وبقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضي والحاضر ، ويتفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم ما تؤمن به من صعوبة الاتفاق على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما في طبيعتها من قابلية الخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي ، فإننا نعتقد بأن هذا المفهوم الشامل للشعر هو الأساس الذي تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب ، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني ، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفسية أو منطوقية أو أخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا تعنى بلغة المجتمع ، وما الفرق بينها وبين لغة الشعر ، وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع ويؤثر المجتمع في

الأدب ، ولايها تكون القيمة في النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لايمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التي تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الاساس الذي قنبنى عليه فهما صحيحا هي إحدى الدعائم التي يقوم عليها فهمنا للأثر الفني ، ذلك لإيماننا بأن سر العبقرية في الشعر الرفيع كامن في خالق درجة هائلة من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر في شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكنون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتصقا لذلك منهجا لايفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين ما للعصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملابسات ، والظروف من تأثير في تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يبنى هنا خاصة بالدراسة التحليلية ، إيماننا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتباغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لايمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعايشة الآثار الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققت من فن ، لا بما تنسب به أو تقوله . وليس في هذا المبدأ غض من محسراها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملابسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذي يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم في السيادة أو

دروس للمجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفة الفنان مهما اختلفت الأفكار والقصائد والمجموعات .

سادسا : الأنفصال بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وتظيفيما . أو أهدافهما وقيمتها في الحياة : فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية . وهي ، كالنقد ، وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم ، وما فيه من حقائق . وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها . كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفون ، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا في قديمنا لتاريخ البلاغة العربية أن ننبه إلى ما يقوم من هذه الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم غير دوصه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور يقتضيها الأنف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن متابعة ومسايرة نهضتنا الحديثة ، بل وعن إدراك ما في أعمال كتابنا وشعرائنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد، فلننا نرعم أننا استطعنا بما قدمناه في هذا الكتاب أن نوفي كل ما يحتاجه طالب العلم في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية ، فما تزال هذه البحوث بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجوه أن نكون قد شوقنا الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ، وأن نكون قد أيقظنا في ذهنه ما يشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تسير ركب التطور الذي يتقدم إلى الأمام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا العربية في كفاحها من أجل حياة أكل ، وأسعد .

محمد زكي العشماوي

الاسكندرية يولييه ١٩٧٥

الذاتية والموضوعية

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوي قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، واستطيع أن نقول إن من زعم شيئاً مخالفاً لها غض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع . ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة ، والقول بأن الكائن غير كائن ، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ^(١) .

وقال القديس توما في المصور الوسطى : « إن الحقيقة هي التمازاة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول أن ما هو كائن كائن ، وأن ما ليس كائناً ليس كائناً » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح وأصحتها إذا صدقته نفسك بما الذي تقيسه ، وإذا أثبتت المنطق والتجربة للمادية الملموسة صحتها ، ولذلك فالعلم والتقنية مسندة القرائن العلمية بمقتضى صحتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يفتق على صحتها الناس ، يستعينون على ذلك بالنتائج والأشياء المتعارفة لا يخضع لمساائل مادية معسومة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يتشارك بها إلا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتمايز من فرد إلى آخر ،

(١) عناصر ذاتية في الفلسفة تأليف لاندو ترجمة الزياتة (الطبعة الأولى ١٩٥٠م)

وإنما تكتسب مما يبرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدتها المنطق ، وثبتتها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هل نقيض الانتاج الآلى ، ولأن الأثر الفنى - أيا كان نوعه - ليس نتيجة تثبتها بالتجربة العلمية ، وإنما هو نتيجة مافى للفنان من تباين وفردية . بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتصبح كلما كان هذا التباين ، وتملك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند التقاد وعلماء الجمال ، هى العنصر الاساسى الذى يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الاصلالة : التى هى مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الاصلالة هى التى تطبع الأدب بطابع الذات ، وهى التى تجعل من كل أثر فى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفئات ذهنه وقدراته على التعبير ، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة .

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أنثىه أو ابنه أو ذويه ، وتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والاصلالة ، فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات واتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدب خاصة هو نقيض الانتاج الآلى ، فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنتين) فى جميع الحالات وعتد جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحاسيس والتجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما ومحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ،
والفاعل متباينا ، والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهاور : « الأسلوب هو تقاطيع الزمن وملاحظه وهو
أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . وهما كالكاتب لأسلوب
غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لا يلبك أن يشهد التنقز والنفور ، لأنه
موات لاحياة فيه ، حتى إن أكثر الرجوه قبحا هو أجل من الوجه المقلع مادام
فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويمتقنون
أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحسدثون من وراء قناع ، فلا يستطيع
قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أي أنه يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك
الذين يكتبون باللغات القديمة عن يفكرون لانفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ
يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى
أي نوع من المحاكاة ، (١) .

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكدتها المنطق
وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من
توافق واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع
للإنسان من تجارب واقعية بالفعل أو بمكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس
هكسلي . « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتساق
مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من عنارات شوبنهاور ترجمة شفيق مكارم ٥٣ مطبعة الدار القومية

من الأدب صادقة (١).

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا في العمر والإدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تثيرها فينا هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالآثار التائبة لها . وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقصوراً على ظروف خاصة ، هي ظروف الأثر الفني نفسه وما يكتنفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التي تصدقها في جميع الأوقات وتقبلها وترقع تصديقها كما تقبل وتصدق قوانين الطبيعة ، وهل هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالتصدق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر في التصديق العلمي هو في الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقادها .

ولقد زاد الأمر ويتشدد الأمر أيضاً عندما نتحدث عن المصدر الحقيقي للتصدق في الأثر الفني فقال : « إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بشيء ما عتبه قرأتنا لقضية من لفصائله هو هذا الإحساس الذي يتقبه هوية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تفرغ به من شعور بالراحة والمهدوء والنشاط الذي يولد بالاطلاق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذي يدفع للناس إلى تلبية هذه الحالة . إنه اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلاً : إن هذه القضية أو تلك تجعلنا نتقدم في وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فإحساسنا بأن شيئاً من الأشياء يكشف لنا في العمر لا يضيء أننا نصل بالفعل إلى حقيقة هي في الحقيقة غير المتصورة ، وإن كانه شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف .

وليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارئ لأثر في جيد مرتبط أشد الارتباط بقدره الأديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمهده طاقته هل للتوصيل والأداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير هادى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد ، وهم في نفس الوقت مملون ماهرون . إنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسمهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجاربه ، بل وحفره حفرا عميقا في عقل القارئ .

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلي : « إن أحسن ردود الفعل الطبيعية التي تعطينا هقب قراءة تاملقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلة الآتية : هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما ، ولكنني لم اكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي . » (١) .

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أمر الذاتية في الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف في نتيجته إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالأثر الفني ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير . وثانيها أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لا بد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن ان تتأني إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان : الإيمان الأول ، ذلك

أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تتمق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذي يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فإن فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والأزهار ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتمزق وتخاف وتقلق ، تنقص وتنهزم ، تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير هنا حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به ، حتى ولو كان منفردا في جبل أو منزلا في صحراء .

خلعت أني أصبحت في القفر وحدي . : فاذا الناس كلهم في ثياب

وهكذا تنتهى الذاتية في الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد . لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا .

وهكذا نرى أن الأثر الفنى سواء أكان تعبيراً أم خلقاً أم إدراكاً هو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشيء المرأى كما هو ، فإن انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو الكاتب إنما هو فى الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التى يعانها بوجوده الذاتى . من هنا يكون الفارق الكبير بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هى تفسير الوجود ومحاولة إدراك حقائقه وتفهم أسراره ، فإن العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التى

لا تعتمد على ما في الإنسان من تباين وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية « يدلها العقل ، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بأحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلي يسير في خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وتفهمه للأسرار ، ومحاولة تفسيره الموجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفى الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستمالة بالحواس الظاهرة وإنما من طريق الحدس الذي ينكشف فيه الجهاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

ينتج من كل ما سبق أن الأثر الفني ، تعبيراً وخلقاً وإدراكاً ، هو حيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معاً . وأنه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الضير ثانياً . كما انضح لنا مما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسؤولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسؤولية العالم في محاورته لتفسير الوجود وفهم أسرارهم ، واكتشاف حقائقهم . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسعى مسورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفني قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

(١) راجع الفصل الذي كتبه كروانسة عن ماهية الفن في « للمجمل في فلسفة الفن » ، وراجع كولردج في نظرية الخيال في كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة ودين » تأليف د . زكي نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يجهد فيه مبدأً للترقيق بين المتنافسان (١) .

كما استطلعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع للعمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فصال في الخلق الفني لما عليك إلا أن تعود إلى هؤلاء المخالفين للآثار الفنية في عصور الأساية المختلفة ، وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته شرطاً أساسياً في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماحة المعاصرة لها أو نتيجة التراث الذي ورثوه عن بيتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . ما من أحد يستطيع أن يقول ذلك ، وإلا لسكنت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات بتشابهاً جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، ويصبح العمل الفني لمصر من المصور صوراً متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير وصوفو كليس قد ورثا عن بيتها زاداً فكرياً ووجدانياً ، واكتسبا من جماعتهما المعاصرة إيماناً وقوة ، واستفادة من لغة آباءهما والمفكرين قبلها زاداً نافعاً لا يمكن لأحد أن ينكره ، غير أن هذه العناصر الموروثة والمكتسبة من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تفقد العزيمة ، وتفعل الجذوة ، وتدفع بالينبوع الكامن في أحماق هذين الفاعلين إلى التدفق والتفجر والانفداح . فهذه البنائج المتدفقة في أحماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تتشابه هي الشرط

١- راجع «كولودج» تأليف د. مصطفى بدوي ص ٨٦ وما بعدها .

الأصيل في امتياز الفنان وأصالته . أما هراول الجماعة والبيئة والثقافة فهي وحدها طاجرة عن أن تخلق الأثر الفن ، وإن خلقته وحدها لكان كأننا يضع قناتها على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقدا للروح المميزة . فالذاتية في الفن شرط أساسى لوجوده . ولقد سلم طامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة ، وإن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن . من هؤلاء تهن الذى كان يقول :

« إن الذهن مها يكن مبدعا لا يبتكر شيئا ، فان أفكاره أفكار زمنه ، وما تحدته عبقريته الممتازة في هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر . فنحن كالموج في النهر لكل منا حركته الصغيرة ، وهذه الحركات أصوات ضئيلة في التيار العظيم الذى يحملها ، ولكننا لانسير إلا مع الآخرين ، ولا تقدم إلا مدفوعين بهم » (١) .

وهكذا نلاحظ أن تهن وإن أسرف في تغليب الاكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضغف من تيار الحياة المعاصرة الذى يحملها فقد أدرك ما فى الفن من إبداعية من شأها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان . كما أننا لانحب أن يفهم قول تهن بهذه الصورة التى تحملها عباراته ، والتى قد تكون مجحفة لأثر الذاتية فى الفن ، فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للأثار الفنية ، وإن أخطر الأشياء هى الكتاب فى عصر

(١) محاضرات فى الفلسفة ص ٤

ما أن يدفهم التيار المعاصر فتهمى شخصيتهم وتنتلشى في خضم المجموع . فنحن لا نعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدراما أو التمثيل فى الأدب الانجلىزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحدا لم يكن يستطيع أن يفتى ما غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها لهاملت أو ماكبث أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب الهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ . ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدي إلى تضليل القارئ الذى ليس له رصيد كاف فى ميدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيهما القديم والجديد أو قل الغربى والاشتراكى ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالتزام ويتحمسون أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ، حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا أو ينفعنا منها ، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من أصحاب هذه الاتجاهات كثيرا ما يدفهم حماسهم لنظرية أو لآخرى فينسون ، وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينسون قيمة الذاتية أو قل يخفونها أو يشفقون منها ظنا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلمة فردية سوف تؤدي حتما إلى الغض من قيمة الانجاء الواقعى أو على الأقل إلى محاربهه ، أو ربما كانت شخصيتهم من طغيان لفظة « ذاتى » أو « ذاتية » على أدبائنا المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى مشاكل الجماعة المعاصرة ، ومحاولة استلها ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحمر يربط بين الأديب وبين طاله الذى يعيش فيه ظاهرين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة حامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسمى الجماعة الممارسة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين من يتأثرون بما يقرأون من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلا : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يعنى إلا نفسه ، أو لا يعبر إلا عن تجاربه الخاصة ضاربا عرض الحائط بمشاكل الجماعة الممارسة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يؤدي إليه من نتائج هو الخلط ولبلة الأفكار وتشتيت أذهان الدارسين من تلاميذنا فتمضطرب أمام عيנם الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يمتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد ، وربما أدى سوء فهم الأديب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفا معاديا لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلا وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارئ من ناحية أو عدم التزام الكاتب للدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولابد للثناء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بمدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع ، وبالتالي فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامه إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. والوجود هنا هو الوجود بكل أوجيه طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك في أن المجتمع الذى يمشيه الشاهس يمكن ان يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لا ينضب ، وليس من شك كذلك في أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره في الكتاب والفن . وهذه مسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تصف به من حركة وسرعة وتغيير. تفسير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتعمل على تصانف كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها ، ومع إيماننا بأن العمل الأدبي قد يعكس كثيرا من صور المجتمع وهما كلة ، ويشارك في محاولة تفهم حركات نضاله للوصول إلى رفاهية الانسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فان هذا لا يمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته أو معناه . قد يكون لحركات التطور أثرها في تطوير صورة العمل الأدبي أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى في أكثر الآمار الفنية تأثرا بالمجتمع والزاما بمبدأ الأدب الهادف والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمل الأدبي ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد

وقيرود واتجاهات فنية . إن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي في النهاية هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لحنايا هذه الصنعة وإلمامه بالاهمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما فإن هذا التأثير هو تأثير فن فاديب أبي أبي العلاء المهرى مدين للحنبة التاريخية التي عاشها ولكنه مدين لهذه الحنبة فنيا ، وبعض آخر إن أدب أبي العلاء المهرى متأثر بالتقاليد الآبية في عصره ، ولم يتزم بالأصول الفنية التي ورثها الشعر في عصره . وإن فنه ليس إلا انصكاسا طبيعيا لقيم الفن في عصره ، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت . فليس من العدل مثلا أن نهجم أبا العلاء المهرى لأنه لم يترك لنا شعرا مسرحيا ، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفا لأدبنا في ذلك العصر .

من هنا كان الفضل الأدبي لأبي العلاء المهرى مدينا لعصره فنيا لا تاريخيا ، بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الأشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انبثقت اليه من سابقه . ولو لم يستوعب أبو العلاء المهرى تقاليد التراث الأدبي العربي استيعابا كاملا ما استطاع أن يبرع في فنائه الأدبي هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتابه . وإذا فتننا المجتمع لا يحدده شكل العمل الفني ولا يحدده قفوه وامتيازه ، وإنما الذي يحدده هو كيانه ويحدد قيمته هو تبحره ، الفنون الفنية ، وعلمه الخلاق وقدرته على الابتكار ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية التي ، وقتها ، كانت عند معاصريه وسابقه .

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر مالا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة ، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعري نفسه الذي ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يسكون في فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قدرة أبي العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبي العلاء المعري له بين سائر الشعر العربي منذ امرئ القيس إلى اليوم طابعه الذي يميزه . فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبي عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هي التي شكلت فنه وخلقتة على هذه الصورة التي حملت روح أبي العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالا بعد أجيال .

اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذي يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، ومادامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذي يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب . فلماذا يكون الأديب ذاتيا ، أو منعزلا فيختار لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس في ذلك ما يتناقض مع طبيعة العمل الأدبي الذي أم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل مآلديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجرد كلمة ذاتي ، أو ذاتية ، نفسها مرة أخرى في موضع اتهام .

على أننا مع تسايمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغذاءها من الجماعة وروح الجماعة ، نقول مع تسليمنا بهذا كله فأننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين للغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أي قارئ له حظ قليل من الثمينة أن لفظة الكلام العادي لفظة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادي في حديثه في وسط اجتماعي معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة في مفرداتها وتراكيبها وأصنافها ، ويخضع لمذلولات الألفاظ كما تحدت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مذلولاتها التي تحدت معانيها وتجزت وأصطلح عليها المجتمع . ولو خرج الإنسان في حياته الخاصة عن استخدام لفظة الجماعة هذه لحق للناس أن يتموه بالمروق ، ولصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالهذوذ أو الجنون .

هلي أن الذي يحدث في ميدان الحياة العلمية غير الذي يحدث في ميدان الفن والأدب . فبينما يخضع الإنسان العادي في حياته العلمية وفي وسطه الاجتماعي لمصطلحات اللغة ومذلولاتها الحرفية ، ويحد نفسه ملتزما بلغة محددة بل هبدأ لها لا يستطيع أن يتحرك إلا في حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبانغ ما يستطيع أن تتضمنه كلغة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هي خلق فني في ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفني أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التي حددتها مدلولها آنفا إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم الغفري الخاص به . فلو خضع الأديب للعالم الغفري العام بالفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الإنسان العادي ، ولكان كلامه نوحا من التقليد البحت أو شكلا من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الأول الذي يبنى عليه أي خالق أدبي وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفني في صورة جديدة تدهش القارئ وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب في استخدامه للغة ، تلك العبقرية التي تتمثل في تجنب الأديب لايماءات الالفاظ المعروفة أو المتداولة أو التي كثر استخدامها حتى يلبسها ويحسها معالمها فلم تعد تكلف عن شيء - بتعبير أو تشير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من وجود ونحور . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للالفاظ ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالايحاءات الجديدة . عندئذ نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب اديبا ونستطيع أن نسمي أدبه شيئا ، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف للعادي ، وبنى على أفضة شكلا آخر ، شكلا من صنعه ، من صنعه هو ، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وجميلة .

من هنا يأتي الفرق بين أديب ، غلاق وبين أديب مقلد ، أو بين شاعر فضيل وشاعر تقليد . ومن هنا يتكون الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال للفرق منه كقول رديع هو الذي يذهب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد ، ونحن لا نتعجب له هذه السلبية لأنه على الأقل يسعى إلى إيهامنا الذي سنده ، وإلا نسير في المواقف المثلها . أيضا الموضوعات التي يعمل بها هي

موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن مميته المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تدهي المعاني ، (١) .

وهكذا يفرق كولردج في تعريفه للخيال الشعري بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبي ، وبالتالي بين نظرتين مختلفتين في الإنسان : النظرة السلبية والنظرة الخلاقة ، وينوعين من الأساليب : الأسلوب الذي يعيش فيه على ما يلتقطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب في أعماق نفسه من قراءات سابقة ، حيث يتمسك بالأسلوب للمدرسي المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع من الإدراك الحدسي المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة مما على الوعي واللاوعي والذي يخلق فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجي روحه ، ويضفي عليها من ذاته ، فتتم فيه عملية انصهار في ذات الفنان يصبح فيها الموهب والذات شيئاً واحداً . في الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة مفتقدة للروح المميزة والوحدة والموامل الابتكار والاصالة . أما في الأسلوب الثاني فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحفقة للوحدة وحدة العمل الفني . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديده للألفاظ التي لدى الشاعر للكثير

أو الكاتب الكبير هي موضع الجردة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامة ، ومن مدلولات حرفية أصراً ضروريا بل لازماً . فالاصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهمنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة . ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمسك الفنان من فنه وقدراته الذاتية الفاعلة على الخلق وتجاربه الطويلة في ميدان فنه .

ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته في التعبير عنها عن طريق اللغة التي هي أولاً وقبل كل شيء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التي فرضها المجتمع على اللغة ، وإرثياد واكتشاف جديان للاحاسيس الكامنة في أعماق النفس ، فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع في يد الفنان لغة جديدة وعظيمة ، لان هذا الاختلاف وتلك الجدة اللتين اقتضتهما تجربة الشاعر الفنيه هما معيار جودة الأديب ، حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعية والذوق الاجتماعي . وذلك لان معايير الحكم على العمل الفني ليست بأى حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعي .

ونحن نعلم أن في مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو في نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الضائعة من النوع الذي يتحاشاه المجتمع أو يذو عنه ، لانه في نظره خال من الذوق أو مفتقد للاناس بالحرفه أو الجرس والموسيقى ، فإذا هذه الكلمات قد تحوات في يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة ، وسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورؤيته الجديدة لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التي يؤلفها الشاعر

في لغة الجماعة ليست بأي حال معياراً على فئسـل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته في فنه . إن القوائين التي يفرضها الشاعر على فئة قوائين تابعة من ذاته هو ، إنها قوائين فنية وليسـت قوائين اجتماعية . لأنه يخضع لقواعد اللغة العامة ، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك ننسب إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حتى في المجال اللغوي البحت أديب حر ، وأن الذي يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته (١) .

موضوعية الأديب في النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفني ، وبعد أن أوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب ، وبعد أن عرفنا أن المجتمع مما يمكن له من تأثير في الأديب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني وبطريقه قيمته ، وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني هو كما قلنا ذات الأديب التي تتمثل في عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لخصايصه ، ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وحاشها ، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأديب وعلى الأخص بعد أن كتب ت. س. إليوت مقاله المشهور والمسمى «التقاليد والموهبة الفردية» Tradition and the Individual Talent (٢) فقد أراد - ت. س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم الضالعة عندهم عن النقاد ودارسي الأديب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه د. محمد مصطفى بدوي عن «القائمة في الشعر» في كتابه دراسات في الشعر والمسرح ص ٥٠ وما بعدها .

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة . فكثيرا ما شاع بين الناس في عصور الأدب المختلفة أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأديب نفسه أو وقعت له شخصياً . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم ورغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة والأدب خاصة : وهي أن الفنان الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتب في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه ، وليس هو الذي يظل صامتا لا ينطق حتى تقسح له حادثة أو تصيبه مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كابدته ولا يصور العذاب إلا إذا طأه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخصها ، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلا في قصيد أو مسرحية بمجرد أن القدر لم يبدأ أن يجعله لاجئا فلسطينيا . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبي أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما عنيه الكلمة . إن الخلق الأدبي ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحيا . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خالق التجربة حتى ولو لم تقسح له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياها وما يأمل أن يحياها وما يعجز عن أن يحياها فحسب ، وإنما يخلق ما يحياها الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أو لم يخضع لها .

من أجل هذا المفهوم الخاطيء والذي شاع بين الأدباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية في الأدب يدافعون عما يسمى بميسدة الأديب . وعبر إليوت عن هذه الحيدة بقوله « إن عقل السكاتب ليس إلا وسيطا يمزج فيه المفاهر والتجارب امتزاجا خاصا ، وبطرق لا يمتن التسكن بها . فالعقل الخلاق كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً ، (١) ويستطرد إليوت في مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه الحيدة ، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الأدبي إلا إذا ازداد إنصاله من ذاته . ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ خطأ موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالـ *Technique* . وهذه المقدرة الفنية في نظر إليوت هي التي تمكن الفنان من الانتقام من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية . أو بمعنى آخر هي التي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أرفع وهي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدبا . من أجل هذا رأينا الكثير من السكاتب والأدباء يهربون من السكاتب افتقاراً لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها .

هذه هي خلاصة لما جاء في مقال الشاعر السافوت ، ص ، إليوت متصلاً بموضوعية الأديب . ولقد أثار المقال كارأيت جملة من القضايا الهامة

التي تتصل بذاتيه الفن وموضوعيته . ولعل أهم ما يريد أصحاب الدهوة إلى موضوعية الأدب أن ينهوا الأذهان إليه شيئا: أولا : هدم المعتقد القديم الذى كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذي كان يرى أن الصدق الفنى لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأمر الفنى على تجارب الفنان الشخصية وصدور عنها . وثانيا : تركيز الاهتمام على أن الذى يحدد قيمة الأثر الفنى ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفنى مجالها العمل الفنى نفسه لا شخصية كاتبه . إن العصر الذى أمامنا هو موضوع القيمة الفنية للشاعر نفسه ولاحياته، ولا ما يجرى في هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأخر الذى نادى به أصحاب الموضوعية في الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها في عملية الخلق الأدبي .

ونحن نفهم لماذا يلح أصحاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذى شاع بين أديباء المدرسة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصية . ونفهم الأسباب التي من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هذا المفهوم . لأنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفنى، وخوفه من أن تتحول هذه القيمة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفنى من قيم جمالية وفنية، وينظر الناقد في قدره الأديب على إطلاق معانوه والتعبير عن خليجاته وأحاسيسه . وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التي يحتويها أى اثر فى مها يكن نوع هذه المضامين ، وسواء اكان هذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقاً أم موقفاً نفسياً أم عاطفياً فلا يمكن أن يحتوي على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى حمل فى موحد هو التي تحدد قيمة العمل الفنى أولاً وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلاً على تفوق الكاتب ونجاحه ، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة .

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، فان الاديب الذى يقتصر فى أدبه على إطلاق معاصره وحدها أديب عاجز . أما الاديب الناجح فهو الذى يستطيع أن يخاق بقوة خياله الجوهرى الذى يريد . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الخصائص الإنسانية التي تضمنتها رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ، ولو أضفنا إلى عمره أعوام عشرة من الرجال لما اتسمت حياته لكل هذه التجارب . وما أفقر العبقرية التي تشعر بالحاجة إلى إثارة الألم لكي تصوره . لقد قالها جورج ديهايل فى كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجل الأرجوانى » . ويرويها الدكتور مندور فى كتابه النقد المنهجي عند العرب حيث يقول : وهو موضوعها فنان إغريقي يأخذ بعبد ويكوى صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للخصية الخرافية شخصية بروميشوس الذى عذبه الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نيراناً ينفش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النمش . ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأنت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسى الشعب العبد المعذب وهلل للفن . ويمتق ديمامل على تلك القصة بقسوله العظيم : ما أفقرها عبثية تلك التي تشعير بالحاجة إلى أن تتير الألم بالفعل لكي تصوره (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة في الدلالة على عجز الفنان الذي يحتاج في خلقه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حتى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا معها كانه قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أي موضوع لا وجود له وبالتالي لا قيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كان من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ، وهذا هو ما يحدث في مجال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك في ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق في تأمله وفي أمناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء مميكا ، يبدو كما لو كان شيئا جديدا ، شيئا يشهر الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ ،

التي ارتبط بالموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تمثل فيها عملية الخلق الفني . وهي نفسها التي تلتقي فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويؤول بينهما التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل المعقري بأنه الذي يلقي ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من منالم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة الميلاء آلاف المرات ولم يختتر احساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد ، (١) .

لعلنا نستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون (٢) صراع لفظي . فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع . وإذا سلنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض إطلاقا بين ما يدعو إليه لإيوت وأصحابه وبين ما قررناه سابقا من أن الذي يميز الأديب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية . فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الفاسدة والتي تسمى إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول: بأن عملية الخلق الأدبي

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) العمر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لا تعتمد قيمتها بما تتضمنه من مجارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها بما تختره من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الاثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنسوج العقل الخلاق للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لا تتنافى أصلاً مع الذاتية في الادب التي هي شرط أساسي في كل خلق أدبي . وحتى في هذه النهاية التي يحرص عليها الموضوعيون وهي تفكيك العمل الفني وتحديد قيمته فإن الذي يقوم بهذا قدرات الاديب وملكانه وعبقريته الخلاقة ، وكل هذه من صميم الذات . وكل ما في الامر أننا بحاجة دائماً ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعي هذه المصطلحات الكثيرة التي قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم في أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو في موضوعات متباينة .

الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني

من خلال مناقشاتنا السابقة لموضوع الذاتية في الادب استطعنا أن نلص بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الادبي . فعرفنا أن الادب ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فني تتوافر له شرائط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الاديب ونسوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي ، وإلمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرتها . وعرفنا كذلك أن الخلق الادبي عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قرح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر في كل ذرة من ذراته - وهي على الرغم من انفجارها في قرح الماء لا يمكن أن يثمر عليها في صورة قطعة من السكر، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها وأصبح القرح كله ماء . كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الاديب سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً، يصبح من المستحيل بعدها فصل للموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه ، والتي خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك بما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هي في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحياناً «بالرؤيا» التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو « بالتأمل » الذي هو استغراق الذات في الموضوع وإنتفجارها فيه، أو ما يسمى أحياناً أخرى بالخيال أو التمثيل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشيء واحد . ألفاظ تتكرر حين نتحدث عن عملية الخلق الادبي . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لأنها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولأنها عند نقاد الادب تحمل مدلولاً واحداً

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات في مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فإن كلمتين اثنتين منها قد برزتا في ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالهيوج بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باهجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالي بندته كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التي هي « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، في اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز انظر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهد الطويل المرير الذي يصحبه لنفسه ولغيره عندما ينتهي في بحثه إلى أن « الفن حدس » . لأنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتّاب في مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بأننا تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون في هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرقت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء في التفكير العنى ، وبدأت الفكرة القديمة التي أهميت مدة طويلة ، والتي ربما لم تكن واضحة في ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح في العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نغمية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن للفن صوراخالصة أو حدس خالص . وواضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استعمالها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهومه للفن ، فليس من شك أن كلمة « الحدس » أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الانسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المنطق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذى هو البديهية أو الإحساس الفطري الطبيعي . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذى يدرك بالمنطق إلى المجال الذى يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمة « الحدس » ذلك لأنه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفى أنه « مفهوم » ، فإن الأثر الأخير للعمل الفنى أنه « حدس » .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة « الحدس » وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداهما تختلف فى مدلولها العام عن الأخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل فى الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية غايه عملية أو نفعية أو منطقيه أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين واسكن الطابع الاساسى للفن والآثر الكلى له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفنى من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه ، وتغلى عن وصفه الاصلى ، وذاب فى العمل الفنى كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء وبذلك يصكون قد يخرج عن طابعه الاساسى الذى كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفنى . وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفنى أجزاء يحددها الشكل . لأن الشكل هو الذى يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون الموضوع أو للفكرة - أيا كان

لوعها — أو للضمون ، أيا كان شأنه ، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفنى .
فنحن عند قراءة قصيدة ما لانتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذى يهمنا
هو كيف استطاع هذا الموضوع الذى اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد
موضوع خارجى إلى عمل فنى . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته
ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته ، كما لا يمكن أن
يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار
موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للدوضوع
قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو
كان هذا هو هدفنا لكان الأول بنا أن نستمع إلى مقال على عن الخريف من
عالم من علماء الجغرافية يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف في مصر ،
أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة
لمنازل الفقراء المدقعين وما تحوى عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية .
ولاستطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل بما يمكن أن
تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة في النقد الأدبي ليست للموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة
باعتبارها مجرد فكرة ، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن
سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى
فن . إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول
هنا تناولها إلى شيء جديد .

وليس هذا الذى نقواه عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والأدب خاصة
بمصر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها . فمما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

القيم الأساسية للعمل الفني . فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ، ويشاركون في أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بجهودهم في تغيير الواقع الذى هم عليه ولكن هذا كله لا يهين أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته .

التناحق في عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذى ينبغى للأديب اليوم لا نرجع القيمة فى القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحوى عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وإنما نرجع القيمة فى هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذى يتفقه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولاً وقبل كل شيء ، موقف الفنان الذى يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرهبة بزمن مسأ أو مجتمع ما الى قضية إنسانية تكلمب الخلود واللازمية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة .

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز بفننه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التى تحيط به أو الموضوعات التى يعالجها الى فن رفيع . فجميع هذه الموضوعات ليس إلا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو علياً ، بل لابد أن تتحول الى رموز تمثل غبطة الإنسان أو شقاءه ، خيره أو شره .

واللغة هى وسيلة الأديب للتعبير والخلق . فاللغة هى موسيقاه وهى أولاه وهى فكره وهى المادة الخام التى سوى منه كائننا ذا دلائح وصيات ، كائننا ذا نبض وحركة وحيوة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصصاء أو المسرحى من

ذاته . كأننا إذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع
فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية .
ذلك هو معنى الحلق الأذن . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من
ذاته وروحه .

فقد تخاطر الفكرة لك ولغيرك من الناس ، وقد يعاني فريق من الأدباء أو أنا
مماثلة من التجارب ، ويقعون على حقائق واحدة ، ولكن عبقرية الأديب تتجلى
في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة ، وموهبته تتركز في الخطوط التي تآلفت
لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي عاشها الأديب وأراد أن يكشف
عنها انعطاء .

فحقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود ، وحقيقة
كوني وكونك نرجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراهنا
غيرك من الناس ، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لانهائية من
التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى إبريق الخمر أمامه فقال :

د لقد كان هذا الإبريق حاشفاً مثلي ، وكانت يده هذه يداً معانقة
للحبيب ، .

استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان
من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحده وجود فأصبحت كل
الكائنات والموجودات ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد . وهكذا
تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث
أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني

معين وانتهى الامر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذي وقف موقفا مغايبا لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام وكان جالسا إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستند فيء بقوله:

«حطبة تستند فيء بحطبة»

فليس من شك في أن الفكرتين واحسدة عند الفساحين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفا متساويا ، على الأقل في تلك اللحظة التي صدر فيها هذا الشعر . ولكن ليس من شك أيضا أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة في عبارة تختلف اختلافا كبيرا عن الأخرى ، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبي لمجرد الفكرة التي ترمى إليها العبارة فإن لا تهما المتأخر منهما بالأخذ من السابق . وكان هذا الحكم يعتبر حكما عقليا خارجا عن نطاق المجال الفني .

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقي ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول ، ونظرنا إلى لغة كل منهما في التمييز عن موقف واحد ورثاء سعد ، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبي من شاعر إلى آخر تباينا واضحا يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنسه . ولناخذ الآن المقطعين الأولين من قصيدتي حافظ وشوقي في رثاء سعد . يقول حافظ:

إيه يا ليل هل شهدت المصايبا	كيف ينصب في النفوس الصبايبا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح	أن الرئيس ولي وغصايبا
وانح للسيرات سهداً فهداً	كان أمضى في الأرض منها شهايبا

قد ياليل من سوادك ثوبا للدرارى والضحى جلبابا
وانصح الحالكات منك نقابا واحب شمس النهار ذاك التقايا
قل لما ظاب كوكب الارض في الارض فغيبى عن السماء احتجابا

ويقول شوقي في نفس المناسبة :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاهما وانحنى الشرق عليها فبكاهما
ايتنى في الركب لما أفلتك يروشع ، صمت فنادى فثناها

الموضوع في النصين واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ،
والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فسكلاهما غزون
لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة
على أن تحدد القيمة الأخيرة للنصيدة . إن العلاقة التى تقف بين اللغة وبين
التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نهأت من هذه العلاقة هى التى تحدد
قيمة العمل الفنى . فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو يشد أبياته هذه
في رثاء سعد ، وقد يحس لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة
تمثل في قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تشهده
المأساة في صدره من لوعة وأسى ، فإذا هذا الحدير من الخواطر المتدفقة ، وإذا
هذا الخيام ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى
الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن المستوى الذى انتقلت من الشاعر إلى
المستمع أو القارىء ، وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ
ليس هو في ذاته صاحب القيمة في العمل الفنى الذى أمامنا . إذا إن الطبيعة
الخاصة القادرة على أن تتمسك بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر
وأخص الإحساسات التى يمحش بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى في كل

هل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتتفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى، التى تتمثل فى القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبمدى المدى والحيوية والسدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس فالخزن عند حافظ يختلف عنه عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يحدد المصاب تجسيداً (ينصب فى النفوس انصباباً)، والذى يلتبس من عناصر الأداء القوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى همت الكون، أو التى ينبغى أن تعمه، فهذا الليل الذى يتاديه لابد أن يهتز حول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدنيا ضياءً لأن الذى يملأها ضياء قد مات . فقد تطلع الهموس والاقار ولكنها لن ترى شمساً واقاراً . ذلك أن الكون كله ، منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا العمور الذى انتهى إلينا كيف تأتى؟ وبأسى نوع من الالفاظ استعان؟ إذا تأملت الايات من جديد فسرى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الاول: ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى: قدرته على استخدام لفة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس ، وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير . فخاطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فصل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله ، بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل ، فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسى يملأ العالم بأسره ، وليس فعل الأمر في مطامع كل بيت إلا نوعاً من
حماسة قلب تجرد الهفء في هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولي وغابا
وانح للنهارات سعدا فسهو كان أمضى في الأرض منها شهابا
قل لها غاب كوكب الأرض في الأرض فغيب عن السماء احتجابا

وهكذا ترى أن اللفظة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هي التي حددت ملامح
القطعة وهي التي أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهي التي جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا
الاتجاه دون سواه : اتجهاء التأثير الرمزي عن طريق الصورة ، والعاطفي عن
طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، وتجاه
عناصر إيجابية أخرى تستعين باللفظة ، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من
التعبير والإيجاز ، وتقف بنا من المسألة موقفاً مختلفاً : لقد كان شوقي في لبنان
عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فحز ذلك في
نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد حتى يراه قبل موته
ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر
مضاعف في نفس شوقي : أولاً: حزنه لموته ، وثانياً: تلقيه النبأ وهو بعيد عن
وطنه . ولقد عبر شوقي عن هذين المعنيين في مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضعاها ودنحى الشرق عليها فبكاها
ليبقى في الركب لما أفلت يوشع ، همت فنادهى فثناها

منذ الكلمة الأولى يحس شوقي بما أحسه حافظ من أن كوكبا من كواكب

الهداية قد غاب بموت سعد ، وأن النور الذي كان يملاً الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأخير عن طريق تفجير اللفظ الذي كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج، فقد كان شوقى أكثر هدوءاً وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحماس ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب مولا ، وإنما أراد أن يميز في غير هيجان فاستعان بموسيقى هادئة، وأطانه البحر الذي اختاره وزناً لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادئ . فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجاً كالجمال ، واستكننا قلب العاصفة فقد جعلت بنا أبيات شوقى في رورق حزين تحده أنغام تبليغ الإنارة بهدونها أكثر مما تبليغ بصخبها وحدتها .

ففي البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربي كله الذي تجمع له تبع جنازة سعد في انخلاء باللغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصاب . فلم يشيع الشرق سعدا حين شيمة وإنما شيع الشمس ومال بضحاها . على أن الذى أكسب الصورة روحها ومنح الموقف هيئته تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت التي تجلس في هذا الاستهلال المباشر في بساطة وإيجاز ، وفي التلازم في النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاهما . هذا التلازم لا ينصرفه تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها ، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، وبحركة الموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة في غير عجلة وفي نغم موقع .

فاذا انتقلنا إلى البيت الثانى نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ، والذي أفتته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تهيب جواز سعد، ومن جزعه لفراقه، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسائر لموت سعد. تلك الحسارة التي تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه .

كل هذا الإحساس لم ينبع صدفة أو احتباطا، وإنما أطلته عبارات شوقى في البيت الثاني، فبلغت هذه الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما. إنهما قدرة شوقى على السيطرة على عناصر الغنسة، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها فقد كان هذا وما يزال طالما أصيلا من عوامل مهارته الفنية. فليس من شك في أن شوقى حازف قادر على أن يطوع اللغة لمسا يهواه من أنغام. وقد تجلت هذه المهارة في البيت الثاني كما تجلت في البيت الأول ويكفيك أن تقرأ مرة أخرى لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل «أفلى»، في الشطر الأول، وهمت «في الشطر الثاني»، وكلبات مثل نادى فثناها، ثم تكرار الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء الآخر في قوله همت فنادى فثناها. يكفيك أن تميد قراءة هذا ترى إلى أى حد استطاع شوقى أن يبرز شعور الهمزة والجزم والحسرة التي كان يستشعرها وقد جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الإبهال الذي يبتله يوشع في ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه أن يؤخر له غروبها. هذه الهمزة وهذه الضراعة وهذا الإشفاق وذلك الجزم لم يكن ليبرز إلا من تكرار هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه الصورة التي جاءه في البيت الثاني وبهذه الموسيقى .

همت فنادى فثناها

ألسف تشعر عند قراء الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جلالياً أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن . ثم أليس العطف بالفاء بين هذه الأفعال هو الذى منحنا هذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى النجدة إلا بمعجزة ؟ نعم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها .

هذان المثلان من شعر حافظ وشوقى يدلان على أن اهتمامنا بالشعر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لما ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وعواطف .

ولو أنك قاربت هذا الرثاء الذى رأيت فى أبيات حافظ وشوقى برثاء أب العلاء المرمى للفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير مجدد فى ملهى واعتقادهى نوح باك ولا ترنم شادهى

لاممكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى مها كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد ، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صوره ، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته للبشرية منذ آدم إلى اليوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا نملك لها دفعا .

هير مجد في ملئي واعتفادي نوح باك ولا ترنم شادي
 أبكته تأسك الحمامة أم غنت على فرع فصنم الميادي
 صاح هذي قبورنا تملأ الرحمب فأين القبور من عهد عاد
 خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
 وقبيح بنا ، وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد
 سر أن استطعت في الهواء رويدا لا اختيسالا على رفات العباد

ألس ترى أن أبا العلاء ، وإن كان يرثي الفقيه الحنفي ، قد انتقل إلى قضية
 إنسانية عامة تمس وجه-ودنا في الصميم ؟ تم ألس تستشعر مأساة الإنسان من
 الاستفهامين الأول والثاني ، وفيما يناشدنا به الشاعر في البيت الثالث حين يهيب
 بنا أن نترفق في السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من
 أجساد آباءنا وأجدادنا تراكم حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستهبين
 بأقدار آباءنا وأجدادنا منها قدم العهد ، ومها طال بيننا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور ابن العلاء وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته
 وبساعة النهاية التي تترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى
 أديم الأرض هذه الرؤية التي تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها
 ويحط من أقدارها أن تطأ الأقدام على بقاياها . على أن في الرؤية التي أحسها
 أبو العلاء للموتف ما يتجاوز كل ما قلناه، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا
 ما يجعل أجسادنا تنفهم حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى، على هذه الصورة
 التي نجحت في إشاعة الذعر في نفوسنا، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا
 نسير على أكدام من أشلاء موتانا .

وقد لجأ في كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوي على يأس ومرارة وقنوط .
وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التي تنقلها الينا لغة أبي العلاء وبراهمه في
استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الالفاظ من تأثير في الآيات الثلاثة
الأخيرة حين يقول:

خفف الوطء اما أعلن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقيح بنا، وإن قدم العهد، هو ان الآباء والأجداد
صر إن اسطعت في الهواء وويدا، لا اختيلا على وفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفتيمة الخنفي عند أبي العلاء إلى
رمز يمثل تماسة الإنسان ومأساته . وأن الحدث في ذاته مهما بلغت أهميته ليس
إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقوة قادر إلى فن وفيح
يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران
وحافظ وشوقي وأبي العلاء نتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبي يحسن
بنا أن نعملها لك في النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فني شعرا كان أم نثرا لابد أن يتطوى على حقائق نفسية
أو كويية أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية في ذاتها .
كما أن أى مضمون داخل العمل الفنى مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة
فنية في ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجية حتى تنتشر
الروية الشعرية في جميع أطراف العمل الفنى وتسرّب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح
المضمون الفكرى أو الفلسفى أو النفسى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل

تذوي كل أجزاء للعمل الفني ويرتبط بعضها ببعض الآخر كما تذوي قطعة السكر في كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتصقا بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هي المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأذى لها . فبينما تكون اللغة في الحياة اليومية لغة اصطلاحية ، تكتفى بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية للشيء فإنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبّر عن تجربته، فهي ليست هنا وسيلة للتخاطب وحيلة شائعة متداولة وإنما هي لغة معقدة بالتجربة قادرة بحسب صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فني متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى غارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سيندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة أحمرار وجنات الحببين أو روية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها لا يحترق الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التساقط . (١) ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات في شمال إنجلترا على روعتها موضوعا أصلى للشعر من القمامة الملقاة في الطريق أو من دودة الأرض التي اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدته (٢) .

(١) الحياة والشاعر

(٢) خمس الجحوظ من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

وابسا : يتركز الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحى به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في صورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائد م موضوعات واحده . فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة فارست لجيته لما أصول عند مارلو ، ومآسى واسين ترجع إلى كثير مما قال ايروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتى تفاهر رسالة الغفران لابن العلامرسي . ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعا . كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تنمى في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتي خلقتها طلائع اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تحصل من اللغة والفكر والمخاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملا فنيا . هل أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد .

الخيال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطا وثيقا بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفنى والأدبى . على أن كل ما ذكرناه الآن لم يحدد بمد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الملائكة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصورة الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة الموضوعية للعمل الفنى . وهذا ما ينبغى أن نحاول بيانه الآن .

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حدس كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعى قلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق والمثقف ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعنى بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التورم والتحويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلينا وتزجى فراغنا ، ولكان الفن أحلاما مفككة ، وكان نوعا من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحيانا فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى ، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء هيب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزع أن الفن صورة أو حدس فليس معنى هذا بطبيعة الحال

أنا نقوم بالعمل الفني ونحن نيام ، أو أننا ندج الصور تتعاقب في الذاكرة حل غير نظام ، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة في هذه الحياة التي لا تقتضى منا أن نكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظاً قويا ؟ (١) .

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حـدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو الالذة . ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجلد فقال: إذا كان الحدس يمنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها ، وضمها بعضها إلى بعض في عمل فني ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتماً بملكة الإبداع (١) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعترض بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أهد ما سيكون عن معنى التوهم والتحويل أو التخييل الجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريرته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمرروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال ، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيسداً بعقيدتهم بأن

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص ٤٧

الصحراء (متبوعون) وأن أرواحا معينة تنبهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك عما قاله سقراط من أن الخيالي نوع من (الجنون العلوي) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربوات الشعر أو الخنثى في نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخياله في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجح لإيها القدرة على الجمع بين الضرورى و فى رد العمل الفنى إلى الوحدة فى اللأسة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة موافقها التى تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة فى كل بيئة وكل زمان حتى تسكون فى تناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع فى الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة فى الأساطير التى كانت زادا لا ينضب لسكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والالتزان بحكم ملكاتهم فلا يطفى العقل البارد على العاطفة المسرفة ، فقد كانوا أكثر تمسكا راهتماما باكتشاف الكليات التى تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والذى تصور طالما خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على مر العصور والأحساب على أن تكون هذه الكليات منقولة فى أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدركه الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجهتها مدار الأدب والفن ، وتضاء لك قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوبا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فرضوية لا تخضع لسلطان العقل . وقد

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى .

تذهب بنا إلى حال من المذيان والخطأ . وأن إطلاق العنان لمثل هذه المسلكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أحماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ولم تقف حملة النقد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية ، فقد كادت تتقدم قيامة الخيال عند جونسون^(١) . ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز ينادي بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقها ديكرت فهاجم الخيال، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة القوضوية التي لا تراعى قانونا ، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والخي^(٢) .

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيوكلاسيكي أن يسكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تماثيله وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد ، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

(١) دكتور سمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩-١٧٨٤) .

(٢) أنظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفي بدوي .

للأساءة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الحروف والشفقة ، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة الأساءة . وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم . وبدأ يترأى للنقاد نتيجة هذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصه عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقاد الانجليزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى وتفسيراته ، فقد أثبت لهم مسرح شكسبير أن لعبقريه الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية ، ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنها للضمان الوحيد بلوغ الأدب التمثيل مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى تزعم بنائها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تترأ أحداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو ، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد الصعكى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة ، بل قد يكون تأليفاً بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأديب والمسرح فى شيء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المسكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضاً فنية تمين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه . كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوروبى فى القرن الثامن

هشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والمعنى الثانوية . ومع ذلك فقد زادت هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه (١) . فالمقدمة الثانوية عند شيكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصل . وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تقصر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه . ومن ثم حلقت (وحسدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الأسم الكلاسيكية الأخرى التي أضعفت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا المسرح بين التراجيدي والكوميدي . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لإهمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حياة السب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المأسى الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادئ التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقشوا وحلوا من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين المجد والحزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤمر على خط الفعل المتصل المسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين المجد والحزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التخرج من الجمع بينها في مسرحية واحدة .

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يشيرون عليها . ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية .

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لأهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكيمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به مقياراً في تقديم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثال فاسقة هيسوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيروم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلفها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تفويض هذه الزعة التحكيمية عند الحكم والنقد . وهي تلك المحاولات الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبي في القرون الوسطى ، وذلك عندما بدوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . واتخذت

(١) كولردج ص ٥٠ .

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي أولها : أن الأدب - يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثالثها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تتحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزليسة وفوق كل زمان ومكان .

بقي بعد ذلك كله طامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة متساوية لنظرة الكلاسيكيين له ، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف ، أو الدهرة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحمل المؤرخي الأدب المحدثين أن يسموها . ففسد دعوت صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلع ، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تخفني فيه الصنعة والزخرف وتمتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارئ ما في هذه العودة من جحافة للاتجاه الكلاسيكي الذي كان يخضع لقيود والنظام الصارم ، ويتعاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوسه .

ومكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشغل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون للقوالب المسارمة في

تزمه ، وكيف كانوا يحدون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق هوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعبا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف ألق النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليل الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعى الناقد بملكاتة الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لآسرار الإبداع الفني .

النهال عند الرومانطيقين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تقبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لآسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيقى قد أطلق العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعنى بالخيسال ، وعلى

الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشده إليه العاطفة في معناها الإنسان الشامل .
ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائي للمواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء.. »

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر (١) . ولم يقف تحديد الرومانطيين للخيال عند هذا ، بل لفظ صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلة لهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيقون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهي التسمية التي أطلقها فنتشه في فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (٢) .

ويقول شيل في مقاله المفسور ودفاع عن الشعر ، بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

(١) Bibliographical Introduction to William Blake Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والدخيل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٤ .

العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع التشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والمسد بالنسبة للروح (١) .
ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتساض عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة التصوي .
وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة خاصة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارز للخيال فصولا في كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ، وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغيير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد .

نظرية الخيال عند كولردج

أقد تضافت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذي استطاع أن يبلور قضايا النقد التي سبقته في شبه مذهب كلي متماسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية في الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألماني (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذي يعتبر من مؤسسي هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألماني شلنج Sheeling . وثاني هذه العوامل شخصيه كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هياكله لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار في مراحل الإبداع الفني . ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذي تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو ربوات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص في تلك اللحظات التي يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هي التي جعلت شاعرا وناقداً انجليزيا من المعاصرين هوت . من اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج^(١)

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذي كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال في الشعر ، وذلك لاهتمامها البالغ بالشعر الانجليزي بعامه ، ورغبتها في تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانياً لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذي كان

بمشابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي، وهي التي تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فإنا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الأجمال القدر الذي تأثر به من فلسفة كاتب الجمالية والتي يمكن أن نتلخص في النقاط الآتية :

أولا: أفصح كانت مكانا العاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة للعقلين الذين بهرتهم انجماوات العقل والتفكير المنطقي، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالي عند كانت مناقض الحكم العقل والاخلاق ، فمن عندما تصدر حكما على عمل فني ، لا تصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا تهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه - فهو حكم صادر عن الذوق وموده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالنفسان الذي يرسم باقة من الورد أو إناء من الفاكهة في لوحة من اللوحات لا يهمه قيمة الورد ولا يهتني ثمرة الفاكهة التي يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بنفس النظر عما فيها من لذة حسية أو نفع مادي .

ثالثا: الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان الشكل شيء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه . ونحن أمام أمر سهل جميل نحس بملاقاته جمالية تكفينا السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كاتب أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة . فالخيال يصنعين بالمدرجات الحسية أو معطيات الحس يعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة^(١) .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مكان الصدارة وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديد العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور هصطنى بدوى هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . ففي تجربة الوهم الذاتي أو للصور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويزول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأمرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

المباشر وعن طريق الخيال. فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يحمّلها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية . وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا، وتكرر هذه العملية فى تجارب العقول المهرمية حين تمى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا فى حالات العمور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات العمور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يمر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، الأهمى أن العمور والاشعور، الروح والمادة شيء واحد فى الأصل . (٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن ندين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كأنه يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . غير أن كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كأنه أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .»

كما يختلف كولردج مع كأنه في وظيفة الخيال ، فإذا كان يؤمن كأنه بأن ملكة الخيال ، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تعتمد مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساس في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية .

ومكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صور من الطبيعة . على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من تناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختلفة وراء هذه التناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يطلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة ، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملًا وموحدًا .

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة .
والذى يذهب إلى أن أى ادراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه
تستند على ظاهرة القصور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه .
وكان هذا الأساس هو الدعامة التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ،
بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقل الا بالحدس أو عن
طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى
جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال
الأولى فهو القوة الأولية التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال
الثانوى وهو الخيال الشعرى فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز
هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس
إلى قدر من الإرادة الواعية للناظمة التى تسمى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق
بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض لفناحفات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع
أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته
البايعة فى عالم النقد الأدب الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باثراف من
جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت . س . اليوت يقول فى مقال له عن
وردزورت وكولردج : ، لقد قرأت بعضها من فلسفة هيجل وفيهته كما
قرأه كذلك لهارتل ولكنى نسيت كل ما قرأه ، أما عن شيلنج فأنا أجهل
كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثرين الذين اذا تركتهم بنفسه

قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة في العودة إليهم . ولعل هــذا أن يكون السبب في أنني هجرت كلية عن فهم هذا النص (يقصد تعريف كولردج للخيال) (١) .

وواضح أن في كلمات . س اليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التي يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمني بأن تعريف كولردج للخيال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهره عند هيغل وفيشته وشيلنج .

أما ل.أ. ريتشاردز الذي تعرض للخيال الشعري في فصل من كتابه مبادئ النقد الأدبي يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التي يلاقيها الباحث والنقاد في تعريف كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيـال لغزاً أو سرّاً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبره الناس غالباً لغزاً غامضاً بحيث إنه من الطبيعي أن نقاربه بشيء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذي لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمومات اللاهوتية (٢) .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج هــفسد بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77 (١)

(٢) مبادئ النقد الأدبي ص ٢٥١، ٢٥٢

و نستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض لتعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، حتى أن تتمكن من فهمه على النحو السليم ، (١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عتبة تحول بيننا وبين فهم الأساس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها للنظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئا إلا من باب التفسير ، (٢) .

وبعد فإذا يقول كولردج فى تعريفه للخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان الخيال والتوهم :

« إننى اعبر الخيال لإذن إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأول هو فى رأى القوة الحسية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المنتهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأول ، غدير أنه يوجد مع الإرادة الواهية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشى ويحطم لىكى يخلق من جديد ، وسينما لاتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسمى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ٣١٢ .

تحويل الواقع إلى الخيال . إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لاحتياها فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتماثل بالظاهرة التجريبية للارادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشسبه التوهم الذاكرة في أنه يتمن عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تدهاي المعاني (١) . ويقول تحت عنوان الخيال الخائوي :

« الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يبين على حدة صور أو أحاسيس (في التصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصرير . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مصرحية الملك لير ، لفيكسبير . ففي هذه المصرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأرب جعله ينشر الإحساس بالمعقوق وسكران الجليل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي اللينيف ومنها الهادي الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجد يصفها وصفاً بطيئاً الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التي تحقها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تغلفها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم العمراء جميعاً ، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نهمر

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شيكسبير لهرودس أدونيس في الضيق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه :

وأنظر كيف مرق في السماء عتقيا عن عين فينوس مثلما يهوى الهباب المتألق من السماء . .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أي تعازي: جمال أدونيس ، وصرخة هربه ، ولحفة الناظر المحقق المتيم وآسسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي اللطيف الذي يخلقه الشاعر على الكل، (١) .

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاث موضوعات رئيسية تشمل بنظريته في الخيال وتناجها وتحتاج إلى شيء من الشرح والتفسير .

أولاً : الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي .

وثانياً : الفرق بين الخيال والتوهم

وثالثاً . تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيال إلى أولي وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى . فهما أولاً يشتركان معاً في نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأول يجعل عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوي إلا أن الأول أهم والثانوي أخص . ففي عملية الخيال الأول تسير النفس أغوار الموضوع ولتتعمق

(١) كولردج من ١٥٨، ١٥٩

Coleridge's Shakespearean Criticism. Vol .212 = 213,

به حتى لتكاد الذات تسمح موضوعا وللوضوع ذاتا ، ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف، للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولسكى تترك التجريد إلى التحديد نضرب مثلا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلا أن أعى موضوع « المسكتب » الذى أمامى وأنا أدرك حقيقة فلا بد أولا من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المسكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها مايدل فى دائرة الحس على صورة المسكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمسكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كهدف يعمل فيها الخيال والتصور عملها ، وتسبب فيها النفس أغوار الموضوع الذى تتكشفه إلى أن تنتهى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأولى يقوم بهذا المسكتب بأن يسبب أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فسكذلك الحال في الخيال الثانوى الذى هو الخيال الشعري ، فالذى يحدث في الخيال الشعري شبيه بالذى يحدث في الخيال الاولى مع وجود بعض فروق هامة وضرورية . فالخيال الاولى يسمى إلى الوقتوف على ماهية الاشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه كما لا يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطنه ، فلسكى نحاول إدراك الهرم مثلا ينبغي أن تتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمى بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

واسكن الإدراك في الخيال الشعري أو الخيال الثانوى ليس إلهوا كما يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمة فقط من الشيء المدرك . والصورة في الخيال الثانوى أو الشعري تهمننا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن التخيل سوف يقتصر على ما يهمنه من موضوعها ، كما أن الصورة في الخيال الشعري لا تتعلم .

والصورة في الخيال الشعري تستلزم أن يكون موضوعها غالبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه، ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو فى طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الفاس، لا يعطينا صورة (على!) المادية، وإنما يعطينا صورة (على) كما تترامى له أو كما يتخيله هو غائبا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه، أما فى مجال التخيل الشعري فيكون الموضوع هو صورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشيء المساده الخارجى

الثابت وبين الشيء المتحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل الماهر (لهلى) فى أى حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون على غائبا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها الماهر ، ولكنها لا تستلزم وجود على ، (فعللى) فى هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسى ، أو موجود فى مكان آخر . من أجل هذا كثير ما نقول إن فى خيالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشيء ، وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة فى خارج نطاق إدراكه الحسى .

هذه إحدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأولى والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسلمنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأولى والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها للمادى فى حكم المدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلفيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، والتى تقول :

د أما الخيال الثانوى فهو فى عرقى صدى للخيال الأولى غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها

ولسكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشساطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم
 لسكى يخلق من جسديده . هذه الإذابة والتحلطيم والخلق من جديد هى ما حاولنا
 تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعرى أو الصورة الشعرية إنما
 تفترض موضوعها فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تناول موضوعاتها
 من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلغىها لتقيم مكانها صورة
 - من طريق الخيال من الواقع . فالوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى
 الواقع أو فى الطبيعة ؛ ولكننا متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها
 هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكننا فى الأوحة الفنية عمل من صنع الخيال
 استطاع أن يجمع الأجزاء المنفرقة فى الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها فى
 صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددها كولردج
 فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لسكى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقوم بها الخيال الشعرى (الثانوى) عملية تحتاج
 إلى رجل غير عادى إلى فنان ، وتقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القادر
 على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو للواقع الذى يشاهده رؤية جديدة ،
 فالرجل العادى على عينيه غشاوة ، وهذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد
 والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الساعمة والمتداولة . ومن ثم كانت نظراته
 للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من
 الحرية لا يتوافر للرجل العادى ، فهو لا يقع أسيرا لهذا القيد الذى يقيد الرجل
 العادى فى نظراته للأشياء ، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من
 السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بها .
 فجال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملها أن
أن يجدا دائما في هذا الموضوع شيئا وجديدا . وذلك لأنها قادران بطبيعتها
على تحطيم كل ما لفته العادة والتفاني على الموضوع من حجب ، فينظران إلى
أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتولد لديهما الدهشة
والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الفذ يعرف على
الشيء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو
معاد أو مكرر . إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناوله ذا
دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تحصل
بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو
جديد . ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلق عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى
جديدا . من أجل ذلك استشهد كولدج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر
إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين
يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الشعري ، وإن كان قادرا على أن يذيب ويلاشي ويحطم
لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من

هذه الرؤية الجديدة عملا خاضعا للنظام ، وقادرا على السيطرة على التجريدية وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق ، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأول .

فالذواغ التي تتصارع دائما في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجسد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواهية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة العاطفية عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان المادة ، والذواغ التي يوقظها تتحرر ، عن طسريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها ، من ذلك الكبت الذي تهجمه الظروف العادية ، وتستبعد الذواغ الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع ، والذواغ الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يسيطر ويوسع مجالها . (١)

والواقع أن عملية الإختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم ذواغمه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواهية . فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيلا مع ما لدى الفنان من ملكة الإبداع والتخييل أن يجنب العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فني موحد .

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الثائرى من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما يتحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت في خيالى صورة (على) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكرى عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الفنان ، وقد يكون الفنان نفسه سببا في إثارة الموقف . ولكن في كنا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسى واقعيا وأنا مسح (على) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيل له الآن . ففى الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هى فى الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يشيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادىة ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هى فى الحالة الثانية مشاركة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . » (١)

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة فى العمل للفنى كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (عليا) وهو فى موقف يشير عاطفة الحب له ، وبين أن أرى موقف (على) نفسه من خيالى بعد ذلك فتشير الحادثة نفسها فى نفسى لإحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفى وأنا أشاهد

(١) الممثل إلى القعد الأدبى الحديث ص ٤٩٨ ، ٤٩٩

عليها أمامي غير موقفي وأنا أتخيله غائبا . ففي الحالة الأولى كنت مشارا بما هو واقع أمامي من حدث . أما في حالة غيابه فإن الأثارة وليدة إرادتي أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي .

والمفروض أن كل صورة شعرية هي وإيدة الخيال الشعري أو الثائوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب العاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وإيدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة هياء، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثائوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور والاشعور، وأن يحقق بينها الانسجام والوحدة . وهذا أيضا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادي في عملية الخلق . فقد أوضح سارتر في نصه السابق أن عملية التخييل هي في الحقيقة عملية إرادة ذاتية ، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف (على) الذي يشه الحنان أو الحب هي التي أثارته الموقف من جديد، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد، ويشير ما يشهه من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواهية التي أشار إليها كولدج وهو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثائوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخييل الموقف وبشبه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواهية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المهبوبة المنطلقة بلائيه أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام في الخنوع للقلب الفني الذي تنصب فيه التجربة أو العاطفة مثل الخنوع مثلا لوحدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصة

والمسرحية مثلا : فإن لها قواها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفة وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهى الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخيالية ، بحيث يصبح الوزن العبرى أو القالب نابعين من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد المضموى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبتها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لآم الفروق بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، نتقل إلى للموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » ،

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذى خالف فيه (كانت) ، والذى فصلنا القول فيه آنفا . عرفنا بما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة ، ووضعها تصف مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه (أى الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بنفسه إلى

الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعا بتصويرها . وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها ، وهذا قائم على تخيلنا النموذجها في الطبيعة . وبديهي كما قلنا سابقا أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعا . وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش للوضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه ، ويخلس عليه عاطفته ويسغرق في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه . ثم ينتج عن هذا كله صورة منخبة في مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع انهماجا أشبهه بالالهام الذي يتم داخل قرن عندما تلقى فيه ببعض قطع من معادن مختلفة السكى تخرج شيئا واحدا منصهرا . إن الذات كالقطر السكياتي ، تمزج بهسا موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات السكيات المعنوي الحى .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية ، تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أى عمل فنى لا بد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفنى الذى هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لا بد أن تكون متغلقة ومنشرة في جميع أجزاء العمل الفنى ، بحيث يهضر الفانى للقصيدة أو المسرحية أو غيرها من أهال الفن الأدبى بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . ويحيث يدرك أن الذى يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التى

وربط بين جريئتهما فكر مجرد ، خيال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزلت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المخترقة في الذاكرة وفق قانون تداعى المعانى دون أن يعتمد التداعى على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التي تصهر كل هذه الأجزاء ، وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعا مثاليا طفيفا على حد تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعى المعانى هو في الحقيقة يربط عقل مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني ، بل ويتنافى أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تتماهى بالحقيقة وجها لوجه فإنها لا تفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية التي تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة ، وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسى بين الخيال والعلوم عند كولردج . فبينما يجمع العلوم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تمسغيا ، ويصبح عمل العلوم عندئذ ضربا من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نمد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هنا .

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الاخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سماه « بالانفعال الاصيل للفريد » فيقول :

« إن في استطلاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي ، إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك وشأنه ، وبينه حين يتولد بنار الانفعال الاصيل الفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أي من الحسدس .

ففي الحالة الأولى يكده الروح ويعمل برود ويجمع بين معان تجرى في ألفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع في حالة جود وصلابة . أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدا في عملية صهر وامتزاج ثم تصلب بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معاني يأتي بها الروح ذاته . وحينما نجد هذه المعاني ألفاظا موجودة فعلا تكفي للتعبير عنها فإن ذلك يعني صدقة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين الصدقة غالبا ، وأن نلزم مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى . وفي هذه الحالة يكون الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها للروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للتقديم ، بل إن الروح ينتقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحدا وفريدا . شيء يسعى بعدئذ إلى الظهور

بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفا في شكل الألفاظ ، (١) .

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا ، الانفعال الأصيل للفريد ، الذي حدثنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الأبياب العظيمة التي تطل علينا بها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة . وذلك بعد أن طالعت بينها القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأسير على أثر تلك الجفوة التي فرقت بينها أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبي إلى مصر ، واتصل بكافور وطان من صنوف التقييد والضغط والضيق ما كان . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسه ، فترك مصر بعد صراع نفسي أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجونها كانت كائنة في نفسه ، وحركت أحاسيسا جديدا في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يشعر شيئا ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغير ، وإدراكه أن الحياة مما طالعت بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير ، مادامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود ، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكان إحساساً بالقدم يقرض نفس الشاعر قرصا ، ويلسسه لسما ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال

(١) العمر والتأمل من ١٨٢ - ١٨٣ .

وأن التغيير والحب وحدهما الباقيات . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فتجسب ما وقعنا فيه من أخطاء . وتلتاقى ما كان يستبد بنا أحياناً من أهواء . فما أكثر ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

لأنها لحظة من اللحظات التى تبدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المرير مع الحياة فتتجمع لدى النفس ما تشتمع من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته ، ثم يلقى نظرة على هذا الحشد من الأحداث التى غاضها ولم يظفر منها بشيء . فنتقابه حالة من الأسمى العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المنتهى من صديقه الأمير بعد هذه القطعية الطويلة، وما تنطوى عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفصال فى نفس المنتهى ، وأتاحه لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنتشر فى المقطع الغزل من القصيدة حين يقول :

أنا أهوى وقلبك المتبول (١)	مالنا كلنا جو يارسول
غارمنى وخسان فيما يقول	كلنا عاد من بعثت إليها
ها ، وخانك قلوبهن المعقول (٢)	أفسدت بيننا الأمانات عينا

(١) الجوى القى أصابه الجوى ، وهو داء فى الجوف . المتبول : الذى هبمه الحسب

(٢) معنى خيانة القول هنا أنه المثل يقول لأدب الحياة . ويرز للرسول أن يقع فى

غرام ليس له ، وذلك عندما يقابله الهوى فينس ما حمله من أمانة .

تفتنكي ما اشتكيت من طرب الشو	ق إليها والشوق حيث النحول (٧)
وإذا خامر الهوى قلب صب	فعلية لـكل عين دليل (٢)
زودينا من حسن وجهك ، ماذا	م ، فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا	فان المقام فيها قليل
من رأها بعينها شاقه القعا	ن فيها كما تشوق الحول (٣)
إن قريني أدمت بعد بياض	فحميد من الغناة الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الأبيات تم تصور أن سر جمالها وروعها كامن في هذا الغزل الرقيق ، أو في عاطفة الحب المهيبة التي تضيح من أبيات هذه المقطوعة ، والتي تصور علاقة إنسان محب بامرأة لا يملك كل من رأها إلا أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيته لا يستطيع أن يقارم مالا بد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويملك عليه كل لبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الفسيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول ما يغير قلب المرء على صاحبها ، والذي يحمله على الخيانة أمر فرق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . وإن يجدى مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العقاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه . ولكم حاول هذا الرسول الذي اتتمنه صديقه

(١) الطرب : خفة عمدت عند الفرح والحزن . والشوق حيث النحول : ذلك لم يكن

ناحلا لم يكن مختافا .

الصب : الشديد الشوق

(٢) خامر : خالط

والحول : المتحولون

(٣) الصلطان : المقيون واحدهما قاطن

والغناة : فتنة الرمح

(٤) أدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه ونفخ .

فحمله رسالة إلى صاحبه أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حارل كذلك أن يخفى ما في نفسه من الحب فلم تسمعنه القوى ، فيبدو مذهولاً مشدوماً قد فضحه الحب واستولى عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللمحة الصادقة للتأبئة من قلب مهذوف بحب صاحبه ، وقد تروعك منها البساطة ، وقد يفتكك منها قسوة المتنبى الخشاعة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب ، إنسان بلغه عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تفسر بما في ألفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الأبيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتفسر لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدفعك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبى عندما أتى بالرسول وحمله الأمانة ، وجعله يفار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويفتكي من طرب الشرق ما يشتهي . ويجعل من هذا الرسول موضوعاً حياً قادراً على تصوير الصراع العاطفي في نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالنفخ الحد . وعلى بيان حافي أعماقه من شوق لها ، وما يعانیه من لطفة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلك الزمام من يده حين يناشد صاحبه أن تزوده بما لها قبل أن يتبدل جاهلها ويحول ، وقبل أن تذهب الدنيا ، فإن المقام فيها قابل والرحمة عنها قريبة .

أقول قد تقوا هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هذا الانفعال ، وأنت بحق في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تتف عند هذا المقطع الغزلي فتعيقه بكل وجدانك . ولكنك عظماء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلفة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة .

نعم، أنت عظماء إذا وقعت في فهمك لهذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك في أنك تنظّم المتنبى أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبثقة من هذا الغزل الصادق . ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبه ، إذا صححت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جوار نفس آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبث لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا وفي هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلع على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، لأنها عاطفة رجس أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض في الحياة قد ضاع في غير ثمرة ، وأن الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن

ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح هاشقة مقسحة محبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى، وترى هذه الرغبة في تلافى ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولهاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الطاعن المرتحل في حياة طابرة كأنها الحلم.

هذه هي حقيقة الشعور الذي كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذي يفسر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفي عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وزرعة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلي كله ويطبعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالي الطفيف على حد قول كولردج هو الذي يخلمه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والفرق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدهائه كان بمثابة المشروبات وفواتح الشببية، على أن الشيء الأخير الذي يغمرك عند انقائك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالي الذي يخلمه الشاعر على الكل حين يريك مرفقه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في ألفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو ما اختزنته من الماضي.

ولإنما هي مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبى وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد تابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقي فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذي يشعر فيه القارئ بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلان في العمل الفني كله ومسيطران عليه . أما الشعر الذي لا تحس فيه إلا بهزئيات محدودة متناثرة جمعها الشاعر ورصها الواحد منها بهوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى للشئ منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولله من الأوفق بنا أن نضرب مثلا آخر لهذا النوع من الشعر الذي يعوزه الامتزاج الحقيقي بين قلب الفنان وعقله ، والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصير جزئيات موضوعه في بوقعة خياله فيخلق منها شكلا عضويا حيا حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . خذ مثلا لذلك قصيدة شوقي التي يصور بها قصر دأبس الوجود ، وحاول أن تتحقق الإحساس المنظوم وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى في هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساسا واحدا متغلغلا في الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلق على الموضوع الذي أحاطه روحا تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطا حيا ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه المعلوم عن الآخر أو تنحية كلمة عن التي تليها ؟

يقول شوقي :

أيها المنتحى بأسوان دارا
 كالثريا تريد أن تنفضا
 اخلع النمل واخفض الطرف واخشع
 لا تحاول من آية الدهر غضا
 قف بتلك القصور في اليم غرقى
 ممسكا بمضربها من الذعر بعضا
 كمذارى أخفين في الماء بعضا
 ساجدات به وأبدن بعضا

يخاطب شوق بهذه الأبيات الرئيس روزفلت الذى جاء من بلاده ليزور
 هذا الأثر القرونى الخالد أصر أنس الوجود . وهو كما نعلم قصر قائم فى وسط
 النيل تنغمر أجزاء منه فى الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه . وعلى رغم
 روعة البناء وأصائه وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت
 بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابه .

وقد أشار شوق فى البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه
 وجماله ودقة صنعه عندما صور به بالثريا ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على
 هذا الأثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى
 لم يشأ أن يتركه معافى ، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ، ودب فيه شيء من فناء
 حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متناسكا يقف
 على قدميه فى روعة وفى كمتى انقراض الثريا ما يدل على هذا كله ، فقد جمعت
 الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق بما عساه أن
 يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا الشاعر ، وقد تملكه هيبة الأثر وجلاله وقدسيته ، يهيب بكل من يقرب منه أن ينظر قبل أن يخطأ بقدمه أرض هذا المسكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بمجد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوفاق ، ويأخذ سميت المتعبد ، بل سميت المائل أمام عبقرية من تلك العبقريات الخارقة التي ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالهاهنا يخشى أن يخامرك الفك في عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تأكل من أجسامه ، وكأنى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم وما ينطوى عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فهناك عن مثل هذا الخطر بما استخدمه من أسلوب النهى المنطوى على التحذير في الشطر الثاني من هذا البيت حين يقول :

اخلع النعل واخفض الطرف واخضع لاثمولوجيا من آية الدهر غضا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئا عن الوحدة في الإحساس بين البيت الأول والثاني كما نستطيع أن ندرك ما تنطوى عليه رؤية شوقي لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين ، فهي رؤية تبرز فيها عاطفة الإشفاق بمهاجر الإجلال والإكبار . على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة في البيتين الأولين لم تتشأ إلا أن تتميز ويصيدها التناخل والتفكك فيما جاء به هذين البيتين من صور . ففي البيت الثالث ينة ملك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من أغرق يملك بعضهم من الذعر بعضا فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفرع والخوف حين ترى أمامك في اليم غرق يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ، ولكنهم مع ذلك غرق يعانون من ذلك الشعور باليأس الذي ينتاب الإنسان

في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والوفا .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للإحساس الأول الذي واجهنا في البيتين الأولين ، وعلى الأخص في صورة الثريا التي تريد أن تنقض ولكن الذي أفسد الشيء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوقى لم يكن في الحقيقة صادقا في أن يخلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسى محدد من هذا الأثر الذي يصوره . ذلك أننا ، ونحن مازلنا أمام صورة الفرق الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضنا ، والذين هم في حالة بين الحياة والوفا ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذاري الساجيات الفاتنات يخفين في الماء بعضاً ساجيات به ويبدن بعضا . وإذا القارئ مضطر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهي من الإحساس بالفزع لمؤلا الفرق حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس بهجة الحياة وشبابها ، بل وبذوق من النبض الحى الذى تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذى أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة أو الإحساس . فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتمددت للمعاصر ، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف للتعدده تتجمع في إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد للقارئ المادى الذى لا يتعمق أبعاد الشيء ، أو الذى يكتفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى طائفى معين : كأن تكون العاطفة التي ينتهى إليها القارئ عاطفة تقاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحسن أن المغزى الحقيقي ليس هو التناؤل بالحياة وإنما هو التهاؤم بها : والمرجع في هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارئ بخيط الانفعال السائد في القصيدة المسيطر عليها .

نقول ليس الذي أفهمه المعنى عند شوقي مجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذي تزعمه ؟ وأي شيء يعترض شوقي حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراهما في نفس اللحظة عذارى، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها، أو بين ما فيها من فناء وحياة : فناء الزوال الذي يوشك أن يصيب هذا القصر ، وشباب الفن الذي مازال يحمل نبض الحياة في هذه الآمار الخالدة.

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجهاته لو أن شوقي نجح في أن يلتقي بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها في خيط واحد. ولكن الذي حدث أننا لم نكد نفهم عند مشهد يشير الحسوف والفرع ، ولم تكف تستقر هذه العاطفة في نفوسنا حتى ارتفعنا ونحن ما زال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن للقصور أن تكون غرقى في حالة ذعر وصراع مع الموت وهي في الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحيوية كلها ربيع وشباب. وإذا كان هدف شوقي أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الفند لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر في النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث في النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفرع وفرق كبير بين عاطفه الذعر وعاطفة الإحساس
بالفناء .

مثل هذه الصور التي تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ،
وتتناقض مع إخوانها ؛ ولا تحمل ما تحمله سائر الصور في القصيدة من مشاعر
الفنان ورويته للحياة هي صور مفككة وليدة التوهم ، وهي جزئيات حسية متقطعة
خالية من الروح الذي يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة ، لأنه
كثيرا ما ينفصل فيه العالم الخارجي عن العالم الداخلي للشاعر ، فتبدو اللغة التي
يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجي كما هو واقع لا يكاد يدور
في نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية في الفن وتصبح
مجرد إشارة إلى الشيء الذي يصفه الشاعر . وإذا انتهى الشاعر في لغته وتصويره
إلى هذه النهاية فأقل ما ينبغي له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن
يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج في نفسه من داخل .
أما إذا اكتفى الشاعر بجمل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن في عالم الأشياء
دون أن يفعل بما يدور في نفسه ، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف
أن يوصم بالفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلد على العالم الخارجي .
عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن ياجأ إلى جمع هذه الجزئيات
الباردة الخالية من العاطفة في تصويره على نحو ما رأينا في الصورتين
من شعر شوقي ، وعلى نحو ما نرى في كثير من شعر الطبيعة الخالي من
الإحساس . أنظر إلى ما جاء في وصف حافظ إبراهيم للنيل في هذه الأبيات :

والثيل مرآة تنفس في صحيفة-ها النسج
 سلب السها نجومها فهوت بلجسه عموم
 نشرت عليه غلالة بيضاء حاكتها الغيوم
 شفت لا عيفسا سوى ما شابه منها الأديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المفهد بصورة مفككة وفي غير انفعال
 صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطلل في أغصانه يحكي عقودا في ترائب
 وتفتحت أزهاره فتأرجحت من كل جانب
 وبدا على دوحاته نمر كأذئاب الثعالب
 وكانها آصاله ذهب على الأوراق ذائب

فإذا أتت تتبععت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية
 التي أوجدها الشاعر بين المصبه والمصبه به ، ولم تظفر بأكثر من المهاراة في عقد
 للشاكلة المادية بين نمر للشجر وأذئاب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان
 والمقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الاصيل من شعاع وبين الذهب الذائب
 على الأوراق فإذا أردت أن تتحقق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن
 يخاطبه على المنظر الذي أمامه من طائفة نابغة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أتت
 أردت أن تكشف عن وحدة طائفة أو شعورية ترى في أبيات المقطعة وتلوونها
 بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وأي هذا من شعر خليل مطران الذي أحسن يوما بما ينطوى عليه الصيف
 في الصيف من سأم وضجر، وما يخاطبه على النفوس في بعض اللحظات من
 الكلال والإعياء ، وما ينثره في الناس من هود حتى لترى كل شيء جاء سدا

يخيم عليه الخول والنعاس . انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين
الشاعر : في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل ، فجاءت هذه الأبيات
التي تحمل لحظة إحساس واحدة تفساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام
نفس تنقل اليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها . يقول مطران :

أر قد الصيف في الصيد لظاه	فأجف الحقول والآجاما
وغدا الناس بين جو كثيف	مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها	شرر من لمعة واضطراما
وكأن المياه في النيل تجري	بخطى أبطأت ونهر تعامى
شبه ذوب الرصاص في الكير يطنى	فاذا ما طغى برفق قرامى
وهرا الأعين الكلال ، فأنى	نظرت حمرة رأت وقتاما
وكأن النعاس في عصب الأرض	تمشى فكل مادب نساما
وكان الديو التي صنعتها	أمة القبط متعبات قياما

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه
الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن
تضيف إلى سابقها إحساس الشاعر بما يخلمه لظى الصيف في الصيد وناره المحرقة
على الموجودات والكائنات من روج الضجر والسم ، ومن حياة همهد كل ما
فيها ووجم وجهه لإعياء وتخدر ، فأصبح كل شيء جسماداً يتحرك في تناقل
وبطء . فما هو النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا يفيض من شدة الحر وقسوة
الحر الذي لا يكتفى بمساقفه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كسأه الغيم .
ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسرى في جميع الأحياء
فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فيديت هي الأخرى وقد طفح بهما الكيل تكاد
تتطق بالفكوى من الكلال والملل .

ومكدا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص،
واستطاعت بكلمايتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسى . وأنها
بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجى وحده ، بل استطاعت أن تخرج ما فى
خارج الشاعر من واقع بما يعتلج فى نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المثين وشوقى
وحافظ ومطران قد أو ضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر
عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر
موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل النفسى كله تصوير لموقف
نفسى موحد، أو اللحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوخا
بلون نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل
يكون مدفه مجرد تذكير بالغروب العادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن
تعااهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلقه
ويشتهه التى تختلف فى ألوانها عن ريشة أى فنان آخر. فإذا كان لإيليا أبو ماضى قد
صورت لك لحظة الغروب بقوله :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر صاج صامع فيه خشوع الزاهدين
اصكنا عينك باهتان فى الأفق البعيد
سلى ! بماذا تفكرين ؟
سلى ! بماذا تحلين ؟

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أى إنسان، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة فى الأفق، وهذه الشمس المنخفضة وراء هذه القطع المتناثرة من السحب، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى. فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هى سحب تركض ركض الخائفين، والشمس لم تعد شمسا وإنما هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض، والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهدة. ثم هناك أخيرا عينان باهتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياح الأمل.

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع. إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفاء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة. إننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالوقوف موقف كآبة ورهبة وخوف وزهد فى الحياة.

وليس مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صوره الشاعر أن نرجع ما فيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤية الجديدة للغروب. وإذا كان للخيال أثر فى هذا الشعر، وإذا كان له دور يقوم به فإيما يركز هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جمعت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر لزاء الغروب. وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده.

أما الشعر الذي يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لا عاطفة فيها . تنفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسب فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف . وبراعة الشاعر ومهارته في مثل هذا اللون من الشعر لا تنمى ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسعنه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن في خبرة الشاعر شيئان لأى سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيطان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً (١) . ومثل هذه الأشياء التي تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن تؤلف فناً ، لأنها تكون ممتدة لأهم عنصر في الفن وهو خلق هذا الجو المثالي الذي يتخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالا أخيراً لهذا اللون من الشعر فأليك هذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتنوفى عام ٥٣٥ هـ روضاً ويقول فيها :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسمنه صبوحاً	أتم له الصنيفة في الغبوق
كأن الطل منتراً عالية	بقايا الدهج في الخمد المهدوق
كأن غصونة سقيت رحيمتها	فما سكت ليس شراب الرحيق
يذكرني بنفسه بقايا	صنيع اللطم في الوجه الرقيق

فانقارى . لهذه الأبيات يحدد نفسه في البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب ، وهو أشبه بلقاء

(١) انظر أحمد قانون تداعى المعانى للدكتور زكي نجيب محمود في كتابه فلسفه وفن س ٩٩ .

الصديقين : لقساء يتم في الصباح وآخر يتم في المساء ، وكلاهما يحمل إحساس
الفرحة والغبطة . كما يحمل باثقال جوها نفسيا مهينا يخلاه المعاصر على الروض المنتعش
نضرة وجيوية .

وكان الطبيعي أن يستغر هذا الجو سائدا في الآيات كلها، إلا أننا ما نكاد
نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الحكاية والولع بمجرد العلاقات
الجزئية بين المهبة والمحببه به . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت المعاصر
بالدموع التي تهاكل العال هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خند المهوق؟
وهل تستقيم صورة الدمع على خند المشوق وما تحمله من إيماءات الحزن والاهبة
والحنين والتوجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن
يخلعها على الروض كله ، وهي فيما يبدو من آياته صور الروض المنتعش
الفرح الذي يهتز طربا ، والتي ترقص غصونه وتميس كأسها سقيت شرابا ؟
ثم هل يتلام الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من النشوة
مع الإحساس الصادر من صورة روض تفتش فورة دموع وجل متوجع
محزون ، ثم ما هذا العلم الذي نراه في البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر في
مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما في أغصانه من نشوة
ورقص أن يصف زهر البنفسج بالآثر الذي يركه العلم على الوجه الرقيق ؟
وهل يمكن لهذا الآثر مهما كان دقيقا في إعطاء الصورة التي يريد لها لوهرة
البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مههد امرأة مفجوعة
تلطم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الضيق في الروض
والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع

صورة الحزن الذى تبمته دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى تلعن الحدين؟ ثم ما الذى حساه أن ينتهى إليه القارئ من إحساس أو من موقف إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات يفصل للواحد منها عن الآخر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولوج بالملاقات الشكلية والنسج لمدرجات حسية جزئية تفت فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة والمحاكاة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم ليست النتيجة الأخيرة هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تهتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها تفقد العاطفة الواحدة التى تصبغ الصور كلها والتى تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هذا الشعر الذى بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها بمنفصل بوجوده للموضوع المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلها تفقد عنصر الخيال الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الالفاظ والصور بحيث تصبح الطاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا تكون الصور فى القصيدة صوراً مقصودة لذاتها، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التزيين، فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تصنف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره

وبعد العمل هذا المثال الذى سقناه آنفا أن يكون قد أوضح القسرق بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد تحايله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة جامدة جمعا تصفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الافكار والصور والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعر يمزج فيه القلب بالعقل والعاطفة بالإرادة ، وتوحد فيه صور القصيدة وترتبط ، وتنشط ملكة الخيال فتنمکن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن إضفاء موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

الخيال ووحدة العمل الفني

ومنا نصل في دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التي تتصل بنظرية الخيال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي ، وكان الموضوع الثاني هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة المعنوية في العمل الفني .

ويمكن بنا في هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتي تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو إحاسيس (في التصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصدور . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية الملك لير ، لعكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالمعوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسس الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبحث على المتعة فحسب نجد ما تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء . إذ نجدده يصفها وصفا بطيئا الشيء - تلو الشيء - بأسلوب يخلو من العاطفة .

ولعلنا نستطيع من قراءة النص السابق أن ندرك إلى أي حد ربط كولردج بين ماكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة العمل بدون خيال كالا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التي يعنيها كولردج هنا والتي تتضح من كلماته هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازال نذكر ما قلناه في الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفني بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما يدخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني ، وأن ينصهر انصهارا تاما في ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمتزج كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلطه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل أن يدخل في العمل الفني فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلل أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثرا مستقلا بل هو أثر الجزء في الكل وأثر الكل في الجزء .

ولعلنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التمهيد الذي سبقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها في النصور ، كانهلال قطعة السكر التي تذوب في قذح للماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يمتز عليها في صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التي اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة؛ المهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي علاقة لمبدأ الوحدة الذي لمكتشفه بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية ، (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني ، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفني ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الاتصال .

ولكن بقي أن نقسم: لماذا حرص كولدج عند تعريفه للوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة؟ فقد قال ، إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصدر ، . لماذا اختار كولدج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كانه

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٤ ، ٤٤ ، ٤٤ .

وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟
والإجابة هل هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته
الخيالية ، ولن نخالو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي
التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجاونا كروتشه على هذه الاسئلة إجابة
شافية بقوله :

« إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس
أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن
أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضيء على الفن ما في
الرمز من خفة هوائية : تشرف محصور في دائرة تصور : ذاك هو الفن .
وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتشوف
وما نوجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي
تكسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة
والتماسك والرحابة . وما نكرمه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض
بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، تراها تتعند بعضها فوق بعض ، أو يختلط
بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم ترمي المؤلف ينظمها
في وحدة معينة ، فيعمل لهذا الغرض تصميميا محبا ، أو فكرة مجردة ،
أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا
نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينه ، حتى
إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظنتنا ، لأننا لا تراها تنحدر من حالة نفسية ،
ولا تنفأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تماقب وتتجمع بدون أن نحس فيها
تلك الزئمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنتقل إلى القلب . ولبت شعري ما هي

أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ، ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوهها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ، لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتَي الرومان والمكاتب الحارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة « الفعل » ثم انتهت أخيراً إلى وحدة « الاهتمام » ، الذي يستثير فكراً الشاعر . أى المثل الأعلى الذي يمسك نفسه ، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تفسر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيين ، إذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمنحطط الصحيح في الظاهر ، والتعبير الدقيق في الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الإنجليز . وقد أصبحت اليوم في حداد الأفكار الدارجة هي أن « كل الفنون تقرب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية ، مستبعدة الصور التي تبني بناء آليا أو ترسفت في أفعال واقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري . وقد أصابها الحزن الحظ أو لسوئته ما أصاب تلك فأصبحت شائعة طامية . هي أن « كل منظر حالة نفسية » ، وتلك حقيقة لا شك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن للنظر من الفن » .

فالحس لا يكون إذن إلا حساً غنائياً . ليسه الغنائية صفة أو معنا

للحس . وإنما هي مرادف له . هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها

والتي تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية
فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه
صورة دائما بمجموعة من الصور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس
هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا ، وينطوي
لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحى نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف
الذى هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو فى سبيل أية غاية عملية
أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبدلك ، لكونها عملية ، جسما
حيا بل جسما آليا ، أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ
الغائية فى صورة النعت من قيمة ، وحينئذ أن نقول إن الفن حدس حتى يعرف
الفن أكل تعريف ، (١) .

انقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف فى هذه الصفحات عن جملة حقائق
بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة المصنوية فى العمل الفنى . وقد استطاع
تعريفه المشهور لفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارئ على
إدراك الأساس الذى يتبنى عليه الفن عامة ، يميننا على إدراك العلاقة بين الصورة
والإحساس وبين وحدة العمل الفنى . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن
يتفجر إلا بالمعاطفة ، والمعاطفة وحدها لا الفكرة هى التى تضيق عليه ما فى الرمز
من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطيع أن
تقوم بدورها فى العمل الفنى إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفى هذه العبارة
جماع الأمر كله : ففى :

(١) الجبل لى لسللة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

أولاً : نحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى أو
الفكرى ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فنى ، تركيب العاطفة
والصورة فى الحدس ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبية الصحفية
التي هي أثر من آثار الحدس أو الخيال والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة
وصورة .

ثانياً : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفنى هو ارتباط حى
ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسى معين ، فليس الصورة فى العمل الفنى
مقصودة لذاتها ، وليس العاطفة مجرد انفجار صاحب للهوى ، كما أنها ليست هذا
الجانب العمل من الفكر الذى يجب ويكره ويرغب فى الشيء أو يفسر منه ، ،
وإنما العاطفة فى العمل الفنى هي تجسيد للحظة شعورية معينة يتسيطر عليها الفنان
ويخضعها للصورة كما يخضع للصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور للصورة
والصورة هي الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فنى نستطيع أن نقول بمدده إن العاطفة بدون
صورة حياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة ، (١) »

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج فى تعريفه الخيال الصورة
مرادفة للإحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على
القصيدة ، أو على أى عمل فنى هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو
الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفنى هي التي تنتصب لإيها الوحدة ، وأن

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

ما نسميه بالوحدة المعضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد تابع من موقف نفسى يعاينه الفاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة المعضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة المعضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكلف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفني في كتابه دراسات في العصر والمرح ، ومن خلال مقالته عن الوحدة المعضوية وشعر التقرير والإيماء فقال :

د إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوى أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتزمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضاً الوحدة العميرية (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استماننا لفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما

يبقى لن يقدمنا أو يؤخرنا في شيء . ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القصيدة (معلقة لبيد) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا في الاستطراد ، وينقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلا كلمة بلفظ « بل » ولهذا بالطبع دلالاته . ولو افترضنا جدلا وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لا نلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا حمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد متحقق فيها الوحدة لسكون هرقل مثلاً فرداً واحداً . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه النقطة كما فاقهم في شيء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والفريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر . »

أما الوحدة المنطقية فلاستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم ، وكما أن المعنى « المنطقي » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من

الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع . إن الشاعر أحيانا قد يضحى بهذه
الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى
شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي؟ هل هي وحدة حية نامية تنبع
من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الأفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة
العرب - إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة المصور الوسطى في
هذا المجال . أي أن المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن
غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه،
فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على الأفراد وإنما ندرك الكائن الحي إدراكاً كلياً
مباشراً . فلانبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنها ثم من عينها ثم من
لون شعرها على الأفراد ، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلاً لا يمكن
تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة
الشخصية الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي
الشخصية جميعاً .

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون
واحد، والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب المصارة الخضراء التي تغذي
العجوة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتسق
فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان
والأوراق . فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم
بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى
غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازي وتعبيره واستمارة في القصيدة وظيفته الحقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هي علاقة حية أولا ، إذ ينساب في الصور ، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبثق الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التمهيق والتزيق مثلا (كما هي الحال في المحسنات البديعية ، عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة تلتصقها على النقص العاري لكي يبدو للفنن لناظر كما لو كانت مورقا ، (١) .

وهذا النص ، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا ، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة ، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل ، التي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتي تلخص في الآتي :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، وتتابع أبياتها تتابعا مقنعا

(١) دراسات في الشعر والمسرح ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل للتتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يفنى عنه ، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي . وإن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة ، وأن أى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤدي الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنسب إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تأزرت جميعها في نقل التجربة نقلا أميناً . ومن ثم فقد وجب أن يسرى فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضا لزم أن تكون الصورة وعاء للإحساس .

رابعا : إن الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صوراً إيمائية ، وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التطور الذي يرمز إليها ، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف إثارتهما عند أوجه العبه ، ويقف

مدلول كذا، عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرثيات أو مسمرحات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالاشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً . وعندما نصف الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصورة لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يترامى وسط مياه صافية بنون مرسمة بماء الفضة على صحيفة زرقاء .

وكان الهلال نون لجين رسمت في صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريري الذي تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفي المباشر لا تتجاوز إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يمكن فهمها فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفي التشبيه . ومن ثم فهي صورة ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما في الأمر : مجرد تفكير عقلى صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبّه به . مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضاً من أجل

التزييق أو التضميق . أما الصورة الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تتبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقفا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لا يتجزأ من وهي وحالتها النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من الشكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة بمنزلة وتتبع العلاقات الحية التي تنهأ بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجردن والسكلي يكن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للوقف الذي يصوره .

سادسا : لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لآلياتها أو صورها ، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها . فتح وجود المعنى الظاهري لابد من الغوص وراء القوي الإيحائية للقصيدة ، وتتبع ما يسكن وراء صورها وكتابتها وأنغامها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن الحيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يحمله الشاعر على الشكل .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقاد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دأبلنا هي تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا

أن الصور في داخل العمل الفني ماهى إلا تجسيد للتجربة أو الخططة
 الشعورية التى يعايشها الفنان ، والطبيعى أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته
 وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث
 بالوحدة الفنية ليس فى الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأنا عندما نذكر هذه
 العبارات « الوحدة العضوية ، أو « الوحدة الفنية ، أو « الوحدة الشعورية ،
 إنما نعى شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة
 أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية
 بكل أشكالها المجسدية وبمعناها الجزئى والسلكى هى وسيلة الفنان لتجسيد
 هذا الإحساس ، وهى بالتالى وسيلة الناقد فى اكتشاف هذا الإحساس أو
 تلك العاطفة أو هذه الرؤية التى يراها الشاعر للوجود أو للوقف الذى
 يعبر عنه .

الوحدة العضوية فى المسرحية :

مرينا فى التعريف السابق الذى عرضه كولردج للتخيال أن هيمنة الصورة أو
 الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل
 على ذلك من أنه عندما ذكر أن التخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة
 معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق للوحدة
 فيما بينها بطريقة أشبه بالصر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير
 هى مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر فى صورة هيئة قوية فى مسرحية
 الملك لير لشكسبير ، وفى هذه المسرحية نجسد أن الألم العميق الذى يحس به
 الأب جعله ينشر الإحساس بالمعوق ونسكران الجبل حتى شمل العناصر
 الطبيعية ذاتها .

وهذه حقيقة لا يخالجننا فيها شك ، فالوحدة العضوية لاقتصل بفن من فنون
الادب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققهما
لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بغض
النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان
الادبية المختلفة مهما طالعت أجزاءها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن
أو يسير بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجازية
في القصيدة أمر أيسر من متابعتها في المسرحية . والمسرحية بطبيعتها تكونها
تتألف من فصول وأحداث تعاقب ، وشخصيات تتصارع . وأن الوحدة في عمل
كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى
تؤلف موضوعاً واحداً ، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب
الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المراتب
والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز
الخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية
لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلات وتعاقبات لتؤدي هذه النتيجة دون
سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى
مجرد تتبع الحكاية وتفصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية
وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق
الإيحاء بالصورة والخيال . وهذا قد يخطيء النقد سبيله لأننا كما سبق أن
قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري ، ومع إيماننا بأن القصة الفاجعة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أرو الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المسألوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة في المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحيه مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحى مجرد سرد أحداث تتوالى في منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . ولكان حكمنا على العمل الفنى يقساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، ولكانت عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تبحر في براعته في ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض في حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن ما يشترط في القصة قد لا يشترط في المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحيه حكائية أولا وقبل كل شيء وللحكائية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكائية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية بما يتفق وطبيعة الإنسان الذي يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التى تتضمنها المسرحية أعمالا خارقة أو غير عادية أو ليست في متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خائمتها مستنتجة من أحداثها ، وألا يكون فيها أحداث مقحمة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسى في المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحديث الرئيسى به صلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون في خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، وعما ينطوى عليه من صراع أو ما تنقسم به من ملامح وسمات

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية . فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنساني عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتتمم بالتفاضيل فتعرضها علينا في دقة وأمانة، فإن المسرحية محدودة بزمن خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذي يجرى بين الممثلين . والحوار خصائصه التي تقسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة . كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني فهي تراعى كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرد عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفصل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرد عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة مدروسة لا يكون جزءاً من الكل» (١) . ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضاً في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب
الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث
شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ،
واسكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتمييزان من
حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث
التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من
التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يرمى الكلى ، بينما التاريخ يرمى الجزئ . وأعنى
(بالكلى) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال
أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يهزو أصابعه
إلى الأشغاص ، (١) .

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ ، فليس
يقرر ذلك على سبيل التفرقة الهيكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن
يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على
التصوير والإيحاء ، وهي وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع في
الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي . ولهذا الكلام
مدلوله المنصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخالقة عند
الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع في اعتباره كل
ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها حكاية درامية تدور حول فعل واحد
تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تماماً كالكائن الحي أنتج
اللذة الخاصة به ، (٢) .

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المسأسة وشروطها فهو لم يفس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبية إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي . على أن هذا الشكل العضوي المحي لا يحدد الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ارتباط الأجزاء فحسب ، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة في ثنايا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل للتعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله . ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للموقف الدرامي أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يتسأل في المسرحية من أنها حكاية درامية تنطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعقبا من أنها عمل فنى أولاً وقبل كل شيء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلتنا فى هذا التصوير هى قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما برى فى حوراها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر

وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الأساسي في دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هي في قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذي يرجع إلى شيء عرضي في المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

ولما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالتقول ، ويشتمل : الكلمة الغريبة والمجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزأها للشعراء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً في السياسة وفي الشعر ، ولا في سائر العلوم وفي الشعر . ففي فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ في الشعر نفسه ، والخطأ العرضي . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصور تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكتفا قديميه اليمينيين إلى الامام في وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلاً أو أي علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أي وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد في الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغت الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بامع) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أي الطوائف ينسب الخطأ : طائفة

الأخطاء التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي .
لأن الخطأ في هدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قدرون أقل من الخطأ في
تصويرها تصويراً وديتاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على
الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما صور
الأشياء كما يجب أن تكون ، (٢)

وهكذا ترى من النهج السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المسألة
وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية
وأن الخطأ في رواية الحدث أو النبأ أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطأه
الفني فلا يغتفر له . كما كلف أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات
الغوية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية
التي نشدها من العمل كله .

من كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها
وتعقد فنها لاتتحق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوي عليه من
إحساس . ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي
تنتشر وتصور العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ
الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدوي :

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرهما) : أشق الوصول ، والجمع (من ٣ إلى ١٠)
أراوى ، وأروى كتبه .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره ، كما أنها ليسف مقصورة على ضرب معين من ضرب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجدها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى ، فنالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تعود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » ، مثلا نجد أن التفسيرات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هملت ، والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتضى أبيه . وفى « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية ، نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقا ، وهى صورة رجل يرمى ثيابا ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ما كبث نفسه الذى اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكامرة التى تقترن غيرها وهى صور تعبر عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن اهدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه ، وتمكس ناموس الغابة التى يتميز به مجتمعها ، وهكذا فى كل هذه المسرحيات جسود خيالى خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك فى عالمنا الطبيعى ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أى معنى فهى تدل على أن كلا من هذه التراجيديات كائن عضوى حتى يفتش فى جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو قلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتميزها حتى

فأضال عاصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة ، (١) .

وليس غريبا أن تكون اللفظة والصورة هي المحور الذي تقوم عليه دراسة المسرحية فعمل الحوار في المسرحية يقع أكبر العناء ، فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتمتع بالطباع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها ، على أن خلق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب ، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوي عليه من عناصر الإيجاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماما أو كالموسيقى قادراً على أن يحمّل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين .

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها واقتها ، ويكشف عما عساه ينطوى وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برنارد نوكس في تحليله للمأساة صوفوكليس « اوديب ملكا » و « اوديب في كوروناس » (٢) . ومن يقرأ هذا التحليل يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في أدب المسرح المؤلف ،

نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفي رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المفرد العام ، ومن ثم بالآثر الكلي الموحد الذي تنتمي إليه المأساة. ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة، وترتيب هذه الأجزاء، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تلعبها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراية للجو الشعري الخاص الذي يضيفه للفنان على الكل ، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر . ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المعاصر التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني .

الوحدة العضوية في القصيدة العربية

لقد تسامل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التي ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة العضوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم . وأثار الجدل في مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة القديمة . وهاجم النقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقي وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعتزازنا بشعرنا القديم ، وتراثنا العربي دائما لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة في شعر المعلقات ، فقد عز على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع في الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حددته النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين في كتابه حديث الأربعاء يشهد الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبيد بن ربيعة عندما — قال على لسان عاوره :
و على أن هناك شيئا آخر أراك تعتمد إهماله والإعراض عنه ، لأنك تشفق فيما أظن من التعرض له ، والوقوف عنده ، وهو استقامة بنساء القصيدة ، فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقيح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست وحدة مائتمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن ، فلولا أن « ليبيدك » هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والقافية التي اختارها ، لما تهابت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتا منشورة لا قران لها ، فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها في شعر

القدماء ؟ وحدثنا كيف يستقيم للعقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المنفترق على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليستوحوه ويستلهموه ، ألسنت تشفق غلى ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ، وأن تعرفها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تنصل بالمعنى قبل أن تنصل باللفظ أو بالوزن والتألفية ؟

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تنس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فمهيئا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق بذاكرتى ببعض الرفق فأترك تحملها ما لا تطيق . قال : أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خبير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماما لا شك فيه ، ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكك وأغرقت في الضحك (١) .

ثم يمزو الدكتور طه حسين الأسباب التى أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة فى الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغي ولا يتعمقون أسرارهم ومماليه وإنما يدرسونه درس تقليد وثانيا : أن كثيرين من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم فى غير تحقيق ، وينسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

(١) حديث الأرباء - ١ ص ٣٠ ، ٢١

أصابه الخلط والضياع فكفر الاضطراب فيه ، ومن ثم فإسنا نستطيع أن نزعم أننا أمام النص الاصلى للقصيد العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة في القصيدة القديمة ، شديد التحمس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها بمعلقة لبيد ، ونحن مع احترامنا للأسباب التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة في الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن يدرسون الشعر القديم يتبعون في دراسته المنهج القديم في فهم الشعر وتحليله ، وهو المنهج الذي يكفى بالدراسة السطحية التي تعنى بالمعنى الظاهري القريب وشرحه وتفسيره دون العناية بالفوضى وراء قوى الإيحاء في القصيدة ، وتتبع دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته بكثير من الملط الذي لا بد أن يكون قد أثر في بنية القصيدة أو شكلها ، ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة لبيد من وضع خاص فهي من ذلك النوع من الشعر الوصفي الذي أحسن فيه الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التخلص من غرض إلى غرض ، وأحسن فيها المرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ، وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية في الربط بين أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، نقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن في القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع في

اعتبارنا جملة من العوامل اتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام في شتى نواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هي المنهج الوحيد الذي يكشف للباحث عن الأسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتوجه هذا الاتجاه في بنيتها وشكلها ومضمونها و

من أهم هذه العوامل التي حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها العامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي يعيشه البدوي في الصحراء . ولا يخفى على أحد ما للأعمال الجغرافي من أثر كبير في توجيه حياة الشعوب وتحميد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية لتأثر تأثراً واضحاً بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هي أشد البلاد جفافاً وحرارة ، وأن المياه التي تسقط لا تسمح إلا بالقليل جداً من الزراعة . وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التي تدخل إلى أرض الجزيرة في مواعيد محددة لا تسمح إلا بالقليل جداً من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف في بعض الأماكن في هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية . وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحياناً في شكل سيول كانت تهدد السكينة أحياناً بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تنوأل في شكل منتظم ، وإنما كانت تحدث في فترات متباعدة كما حدث في السيول التي ذكرها لنا التاريخ ، مثل سيل العرم . ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذري الذي خصص في كتابه فتوح البلدان فصلاً عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ما تسمح بانتشار المراعى والسكلا في بعض الاماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحياة الاستقرار ، وذلك لعدم انتظام الامطار من ناحية ولقلتها وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الأمطار الموسمية فلن نجد لها إلا في أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهي لا تسقط إلا في اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن في شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا في هذين المسكانيين ، وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهر يشقها فيملا بقاعها خصبا وزرعا ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشبكة من الوديان التي تجري فيها فيضانات السيول كلما حدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ما تعين عليه من أغراض الخصب والزراعة .

وكان طبيعيا أن تنمو النباتات التي تنبت في شبه الجزيرة بطبيعة هذا الجو المناخى فليس من شك في أن جناف الهراء والتربة يعوقان ازدهار النباتات ، وهى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزراعات التي لم تكن متعددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر في الحجاز ، والقمح في اليمن وبعض الواحات ، وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الارز أحيانا في عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربى ، وشجر الصدر والمليح والأثل ، وقد ينبت العنب في بعض الاماكن في الشام والطاقف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الأخرى من الفواكه والسكنجبين قليلة ومبعثرة في شبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعية كان يحتم على العربى أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سمياً وراء الماء وللظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نهأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطني الصحراء . وكان الجمال أهم الحيوانات التي يستعين بها العربي وهو أشهرها جميعاً وأكثرها استعمالاً ، ثم الحصان العربي الذي اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن في شهرة الجمال إذ لم يكن في قدرة كل عربي أن يقتني الحصان ، فقد كان اقتناؤه مظهراً من مظاهر الفنى والرّف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوي بفرسه وحصانه وجماله ، على أن علاقته بجماله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفرسه . فالجمال صديق البدوي الذي لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحم عليه ، ويتخذ من شعره ووبره خيمته ، ومن ورائه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : «والأنعام خلقها لكم فيها دفاً ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لرهوف رحيم . والحيل والبغال والحمير أتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون ، سورة النحل آية ٥ - ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هي التي وجهت حياة العربي وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهي التي فرضت عليه ألواناً معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب في الصحراء وكثرتها كثيرة غير هادئة وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

تغير من الضباب على حلول
وضبة لأنه من حان حالنا
وأحياناً على بكر أحياناً
إذا لم نحمد إلا أحياناً

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التي فرضتها البيئة الجغرافية

فالرغبة في حفظ الحياة كانت تدفعهم إلى أن يفتصب البسوى من جاره الذى يعيش في ظروف خبير من ظروفه وأن يستعمل في ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحراء إلى فرق متحاربة هو في حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هذا فنقول إن الجناف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذى فرض عليهم تقديس القوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عند العرب ، وهو كذلك الذى ولد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والتجدة والمروءة . فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تعزق بجفافها ووعورتها وجدبها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد العون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هذا الخلق شدينا طاماً ولدته الطبيعة ، بل لقد كان الإخلال به فضيحة وطارا ، وبالتالي زوطا من الجريمة الأخلاقية التي تتنافى مع الخلق العربى .

في مثل هذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحد أن يعيش مستقلاً اذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وب نفسه ، فالفردية تموت أو تكاد ولا تقوى على البقاء في مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبية التي هي بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبية القبلية كانت من العوامل التي عملت على التجميع من ناحية والتقريب من ناحية أخرى : فقد جمعت العصبية بين القوم في شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شيء من التجاوز بالدويلات البدائية التي تحتل بقعة معينة تحاول كل قبيلة أن تحتفظ بها لنفسها

حق تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسمى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار . وكان نظام الحلف من العوامل التي كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل والجمع بينها في شكل أشبه بالتكتل الذي يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا هملت العصبية على التوحيد بين القبائل أحيانا ، ولكنها كانت في الوقت ذاته عاملا على تنشيت وحدة المجتمع العربي ، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها منضطرة تحت ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعتمد إلى الإغارة والحرب ، الأمر الذي كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك المادة التي انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشاراً عاماً تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمنة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، ووضعت له الأصول والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر في داخل القبيلة أو خارجها فإما القصاص وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهي أودأ الجبيع .

وهكذا لو تقيمت النظام القبلي ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فسوف تجد كل شيء يؤكد الحقيقة التي قلناها من قبل ، والتي تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن النظر فيما لديه من حقائق ، وهي أن كل هذه الأصول والنظم التي وضعها العرب لحياته ومآتج عنها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة مافي الفكر والعمل فليست غير هذه الوحدة التي تقوم أساساً على الصراع من أجل البقاء والحفاظ على الحياة . ولا تظن أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العرب وتصرفاته وسلوكه ، والدافع الأصلي الذي ينطوي أو يحتقن وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فأنت
 واجد هذا الصراع في شعر الحرب كما تجده في شعر الغزل والفخر والهجاء
 والوصف. فلم تتوقف نغمة الحماسة والبطولة في القصيدة الجاهلية مهما كان اتجاهها
 ومهما كان غرضها الشعرى أو مناسبتها. وسوف نتلقى كما قلنا في الغزل بمواقف
 من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجد في
 شعر الحرب تماما. ويكفي أن نستشهد في هذا المجال بفزل امرئ القيس في معلقته
 ولاميته المدهورة. يقول في المعلقة :

ويضئ خدر لايرام خباؤها	تتمتع من لوجها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومشرأ	على حراسا لو يسرون مقاتل
إذا ما الأتريا في السماء تعرضت	تعرض أكتساء الوشاح المفصل
فجنته وقد نعت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقال : يمين الله مالك حبيبة	وما إن أرى عنك الفوايسة تنجلي
خرجت بها أمشي أبحر وراءها	على أثرينسا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحمة الحى واتمى	بنا بطن خبث ذى حفاف عقتل (١)
هصرت بفودى رأسها فتبايلت	على هضم الكشح ريبا المتخلل

فانظر إلى التباهى بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخاطر،
 وإلى الولوج بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فما أنت ترى أمراً القيس لا يزور
 حبيبة أو عشيقة وإنما هو يتنعم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة.
 فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببنت صاحبه والذين هم أشد

(١) حفاف : ما ارتفع وهابط من الأرض ، هتقل : الرمل للامد والتبلد .

ما يكونون حرصا على قلبه والفتك به تراه قادرا على أن يشق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه ، ثم انظر بعد هذا كله إلى أرقام الحماسة وروح البطولة التي أنتشر في الأبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قمة اقتحامه عرين صاحبه بسبابة في مطرفه الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تظنى على صورة العاشق الموله . استمع إليه بقول :

سموت لإيها بعد ما نسام أهلها	سمو حجاب الماء حالا على حال
فقلت : سبائك الله إنك فاضحي	ألسك ترى السمار والناس أحوالي ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعدأ	ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها بالله حلفتة فاجر	لناموا ، فما إن من حديث ولاصالي
فلمسا تنازعنا الحديث وأسعدت	هصرت بفصن ذى شماريخ ميبال
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا	وررضت فذات صعبية أى إذلال
فأصبحت معصوقا وأصبح بعلمها	عليه القتام من اللظن والبسال
يفط غطيظ البكر شد خناقة	ليقتلنى ، والمهره ليس بقتال
أقتلنى والمشرقي مضاجعي	ومسنونة زرق ككأنياب أغوال
وليس بذي رمح فيطعننى به	وليس بذى سيف وليس بفبسال
أقتلنى ، وقد شغفت فؤادها	كما شغف المهنوءة الرجل الطاملى

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وألفاظه ، وفيما تكهف عنه كلماته من مواقف ، وما تطوى عليه من دلالات على شخصية قائله وروحه ، وما يدونه الشاعر من حوار بينه وبين صاحبة لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لا يهزم أو محارب يروى علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أ رأيت لإيهه كيف انسل

إلى صاحبتة في براعة، والناس من حوله يسمرن فلا يبالي ما قد يقع فيه من مأزق،
ثم أرابت إلى صاحبتة وهي تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيد ذلك إلا إصراراً،
غير مألقت إلى تمديدها ولا مبال بفرعها وإشفاقها عليه، وكيف وهو الفارس
الذي يدخل المعركة لا يشنيه عن عزمه شيء، فالقتل أحب إليه من النكوص،
والهلاك أشبه به وأليق من الهزيمة.

فقلت بين الله أبحر قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

ثم انظر إلى غسزله بصاحبتة كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة: فعندما
اصمحت صاحبتة ورقت جذبها إليه في عنف كما يجذب هسكول الذخلة، ثم انظر
كيف انتهى إلى هذه الصورة التي جمعت بينه وبين بعلها في موقف درامي حين
جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة في الوقت الذي انكش فيه بعلها وقد تغير
لونه وساء حاله، وانطوى على نفس كئيبة مهزومة يتردد صوته في صدره من
الغيظ، تساوره الرعبة في قتل هذا العاشق ولكن هيئات:

أيفتلنى والمشر في مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهم الزرق ذات الأنياب الحادة
كأنياب الشياطين.

وهل تجدد فرقا كبيراً في الروح بين شعر كهذا الذي قرأته في النزل وبين
أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول:

أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه
فأليق لا ينفك كضحى بطانسة
خفهاش كرأس الحية المتوقد (١)
لمعضب رقيق الهفرتين مهند
حسام إذا مساقمت متصرا به
أخى ثمة لا ينثنى عن ضريبة
كفى العود منه البده ليس بمعضد (٢)
إذا قيل مهلا قال حاجزه لدى (٣)
منيعا إذا بلك بناتمه يمدى
إذا ابتدر القوم السلاح وجدتنى

أليست صورة امرئ القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفه
وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الغزل والفخر لشعر
الحرب ؟ وهل ترانا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقه من معانى البطولة
والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد
معانى الفداء والتضحية وكران الذات ، وإليك صورة عنسرة بن شداد العيسى
وهو يمرض علينا موافقه إذا حضر الحرب يقول :

يخبرك من شهد الواقعة أننى
ومدحج كره الكاة نزاله
أغشى الوغى وأغف عند المغمم
لا آمن هربا ولا مستسلم
جادت له كفى بماجل طعنة
بمشف صدق الكموب مقوم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه
ليس الكريم على القنا يحرم
يقتضن حسن بنانه والمصم
فتركته جسر السباع يلفنمة

(١) الضرب : الرجل الخفيف الهم ، الخفهاش : الدخال فى الأمور بخفة وسرعة

(٢) المعضد : السيف يقطع به العجر

(٣) لدى ولدى : حبسى ،

ومشك سابقه هتكك فروجها بالسيف عن حامى الحقيقة معلم (١)
ربذ يدها بالقداح إذا شتا هناك غايات للتجار ملوم (٢)
لما رأى قد نزلت أريده أبدى نواجذه لغير تبسم
عهدى به مد النهار كأنما خضب البنان ورأسه بالمظلم (٣)
فطلعت بالروح ثم علوته بمهند صافى الحديدية مخزم

قبل وجدت في موقف عنتره غير ما وجدت في موقف طرفه وامرى القيش
مع اختلاف الموضوع ؟ .

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها نغمات الرفضه
تمزج بنغمات الحماسه. فهاهو لبيد بن ربيمه وهو يعدد لمحبوته الليالى التى يقضيها
مع أقرانه يقامى بأنه يحقق فيها لندمائه ما لم يحققه أحد فك من خمر هزيرة غلا
ثمها وعزت على شاربها فإذا هى طوج يديه يقدمها لندمائه من كرم وسخاء .

أولم تكن تدرى نوار باننى وصال عقد حبال جدامها
قراك أمكنة إذا لم أرضها أو يمتلق بعض النفوس حامها
بل أنت لا تقدرين كم من ليلة طلق لذيد لحوها وندامها
قدبت سامرها ، وغاية ناجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها
أهلى السباء بكل أدكن طاق أوجونة قدحت وفض ختامها

-
- (١) المشك : المرح قد شكك بعضها الى بعض ، السابقة : المرح الواسعة .
(٢) الربذ : السريع ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بانى الخمر .
واللوم القى يلام مرة مد أخرى والبيت كـ له وصف لحامى الحقيقة .
(٣) عهدى به مد النهار : وأيته طول النهار - المظلم : نبت يقضب به .

بصبوح صافية وجذب كرينة بموتر تأتاله إيهامها
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة لأهل منها حين هب نيامها
وغداة ريح قد وزهق وقررة قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفي الآيات السابقة غير ما ذكرنا من وصف الخبز تصوير للكرم والمجود ولكنه تصوير لا يقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة ، وإنما هو الكرم الذي يمزج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال ورخيص، حتى إن القارئ ليحس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شيء آخر يمكن أن يقدمه الشاعر لضيفانه غير الخبز والغناء ونحر الأبل ومد الموائد للقراء غداة هبوب رياح الشمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر ، بل وبكثير من الوهو والغفار .

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون المدحاج ، وإفالة الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تنحصر دلالاته عند مجرد الكرم وحده، كما لا يكسب صاحبه صفة المجود فحسب وإنما هو عمل فيه من الفروسية والبطولة ما لا يقل عن معاني الاستبسال في القتال والفدود عن الحياض يقول السموال :

تعيرونا أنا قليل عدادنا فقامت لها إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقايا مثلنا شباب تسمى للعلا وكحول
وما ضرنا أنا قليل، وجارنا عزيز، وجار الأكرمين ذليل
لنا جبل يحمله من بخيره منيع يرد الطرف وهو كليل
رما أصله تحت الأرى وسما به إلى النجم فرع لا يزال طويل

وانظر إلى قول طرفة في معلقته حين يهمل من إعانة المهوم وبذل العون

له حملان من أعمال البطولة . لقد جمعه أحد أهدافه الثلاثة التي لولاها لما كانه
للوجود قيمة في ذاته يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام هودي
فهن سبقي العاذلات بشرية كبيت متى ماتل بالماء توبد
وكره إذا نادى المضاف مجنبا كسيد الفضا بنهته المتورد (١)

وتقصر يوم الدجن ، والدجن معجب

ببيكنة تحت الطراف المممد

وإذا اتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس
والليل والسيل فسنعهد أنها جميعا أشبه بالرموز التي تهتمل على هذا المعنى الذي
ساد العصر الجاهلي كله ، والذي يكشف عن حقيقة موقف البدوي من الحياة
ورغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة . ويكفيك أن تنظر الى أوصاف
الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معاني القوة ، فهي عندهم في بنائها كالعرمس والعرمس
الصخرة يقول النابغة :

فصليت ما عندي بروحة هرمس تحب برحلى تارة وتناقل
موتمة الأنساء مضبورة القرا نعوب إذا كل الصناق المراسل

وهي عندهم كمنظرة الرومي يقول طرفة

كمنظرة الرومي أقمم ربها لتكنفن حتى تشاد بقرمد

وهي كالسفينة العظيمة وكألواح النابوت يقول :

(١) المضاف : لدى استضافته المموم ، سيد الفضا ، ذئب النضا .

كأن حدود المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد
ويقول في وصفها :

أمون كأرواح إيران نساتها على لاحب كأنه ظهر برجد (١)
هي عظيمة الوجنات تشبه الجبل في وثاقة الخلق والنعامة في سرعة الجري :
جمالية وجناء تردى كأنها سفنجة تبرى لأزهر أربد (٢)
وهي عندهم كالخار الوحشي في متانة بنائه وقوة جسمه :

كأن شددت الرحل حين تفضرت على قارح مما تضمن طاقل (٢)
ألب كمة الأندري مسحج جزايبه قد كدمته المساحل (٤)
أضرب بجرداء الذسالة مسحج يقليبها إذ أعورته الحلالل
إذا جاهدته الهد جمد وإن وبس تساقط لاوان ولا متخاقل

ويتجمل لك هف الحمار وشدهه عندما يدافع عن حليلته ويطاردهنسا الحمر
الروحية الأخرى ، وعندما يساقط حليلته الطويلة الظفر ، ويظهر عدم خذلانه
لها ، فإن اشتدت في العدر اشتد معها في عدوها ، وإن لانت له يلين لها فهو

(١) الإراف : النابوت العظيم ، نساتها : زجرها ، الاحب : الطريق ، البرجد :
الكاء المخطط .

(٢) جمالية : تشبه الجبل ، وجناء : عظيمة الوجنات ، السفنجة : النعامة ، الأزهر :
القصير الشعر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، طاقل : جبل .

(٤) ألب : خمس بطنه وارتفع ، هقد الأندري : كالبناء المنسوب إلى الأندرين بالشام ،

المسحج : المعض .

لا يخذلها في جد أرفقور .

وهم يصفونهم بالثور الوحشى في قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وهوة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأهوال ؛ يتحمل ما يتساقط عليه من سيول وما تسوق إليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلاب الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى في وصف النابغة لناقته في مطرته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول في وصف الناقة وتسميتها بالثور :

كأن وحلى وقد زال النهار بنسا	يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)
من وحش وجره موسى أكارعه	طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (٣)
أسرت عليه من الجوزاء سارية	تزجى الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له	طوح الشوامت من خوف ومن صرد (٤)
فبشمن عليه واستمر له	صمغ الكعوب بريات من المررد (٥)
شك الفريضة بالمدرى فأنفذا	شك المبيطر اذ يشفى من المررد (٦)

(١) أقوت : خلت .

(٢) المستأنس الواحد : الثور المستأنس المنفرد .

(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .

(٤) الشوامت : القوائم ، الصرد : البرد الشديد .

(٥) المررد : استرخاء هصب يد البحر .

(٦) الفريضة : اللحمة بين الجنب والسكف ، المدرى : القرن ، المبيطر : البيطار

كأنه خارجا من جنب صفحة سفود شرب اسوه عند مفتاد (١)
 فظل يعجم أهل الروق منقبضا في حالك اللون صدق غير ذي أرد (٢)
 لما رأى واشق إقماض صاحبه ولا سبيل إلى هقل ولا قسود (٣)
 قاله له النفس إنى لا أرى طمعا وإن مولاك لم يسلم ولم يصمد
 فتلك تبلغنى النعمان إن له فضلا هل الناس فى الأذى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة النابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة، فقد شبه النابغة ناقته بالثور ولمكنه لم يكتب بهذا، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمزا للحياة البادية التي لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافية القاسية، فالصحراء ظلم عنفوف بالمخاطر من كل جانب. ومن ثم كان لا بد للثور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والتغلب عليها. من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وجرة، وهو أبيض في قوائمه نقسط سوداء، وهو ضامر البطن تسرى عليه أنواء من الجوزاء، وتذساقط عليه جوامد السبرد. وهو يقف في وسط هذه العواصف ومع الليل مفزعا لا يطمئن، قد به عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم تشبه المعركة بينه وبين الكلاب وانتهى بفوز الثور الذي

(١) السفود. حديده يعوى بها، العرب اللوم يعربون، المقتاد. مكان

شى الاسم.

(٢) فظل. أى الكلب، يعجم: يحض، الروق: القرن

(٣) واشق: كلب آخر. إقماض صاحبه: موت صاحبه. القمل: الهية

التودة: القمام.

استطاع أن يطعن الكلب بقرنه طمئة قاتلة، أخذ الكلب على أثرها يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت الكلاب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتضملم عاجزة .

هذه الصورة التي يرسمها النايفة لناقته هي نفس المسورة التي يرسمها العربي البديوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لا بد أن يناضل ، ولا بد أن يجارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة في العصر القديم إلا رمزاً لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفعة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقته العربي ، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية ، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تمدى الطبيعة بإرادة قوية وبهزم وبطولة : إرادة لا تعرف الضعف ولا تستسلم للهزيمة ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدهم على هذا مذهبهم في التفكير العقل المباشر والمرتبط بالواقع وبالمصير . كما هداهم هذا التفكير العقل إلى إدراك الوسيلة التي تبصرهم بأبصر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت ، وإيمانهم بخصمته كانت هي الأخرى من العوامل التي ساعدت على أن يتجهسوا هذا الاتجاه الواقعي التابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقل المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مرأى فيها ، ولم يجادلوا في هذه الحقيقة أو يتمردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم القدماء المصريين بما بعد الموت . فإذا

كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتدادا للحياة أخرجه أو استمروا بالحياة الأولى فبدلوا جهدا كبيرا في العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل شيء ، وعندما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة ، ونظرة واحدة إلى القبر الذي صوروه طـرفه في مملقته والقبور التي شيدها قدماء المصريين تكفى لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

كريم يروي نفسه في حياته	ستعلم إن متناغدا أينا الصدى (١)
أرى قبر نحماس بخيل بماله	كقبر غسوى في البطالة مفسد (٢)
تري جشوتين من تراب عليها	صفائح صم من صفيح منضد (٣)
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي	عقيلة مال الفاحش المتهدد (٤)
أرى العيش كزنا نافعا كل ليلة	وما تنقص الأيام والدهر ينفد (٥)
لمعرك إن الموت ما أخطأ الفتى	لكالطول المرخي وثيابه باليد (٦)

فإذا تركنا البيتين الأولين ونظرننا إلى البيت الثالث نجد أن طرفة في تجسيده للموت على هذه الصورة يرينا النهاية التي تنتظر كل شيء، فيضعنا أمام كومة

١ - الصدى : اللطشان

٢ - النعام - الحريم على الجرم والمنم - والغوى - الضلالة

٣ - الجنوة - الحكومة من التراب . صفائح صم و حجارة هراض صلاب

٤ - صمام : يختار . والمقال : كرائم المال ، الفاحش المتهدد : البخل المتهدد

٥ - شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ - ما أخطأ الفتى - في مدة إخطاء الفتى - الطول - الجبل القوي بطول لاداهة فخرى فيه

من تراب عليها حجارة هراص ، والذي يزيد من واقعية الصورة وواقعيته نظرة طرفة الموت ما يضيفه طرفه للصورة من سخيرية عندما يجعل نهاية البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغروي المفسد للدال ، فكلاهما سينتهى إلى هذه الكرامة من الأراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التي كانت تحفل بكل أهال الفن والعمارة والهندسة ، والتي لم تكن بمجرد تكريم للموت بقدر ما هي إعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة للجمد بعد قليل ، فينهض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جوره ، وإذا كل شيء حوله يهدر إلى أن الموت بمجرد رقدة قصيرة مؤقته أشبه بتلك التي نرقدنا عقب يوم مجهد بالعمل في حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة في بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا في الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع القريب والحياة المحاضرة هي شغلهم الهاغل وهي مجال تفكيرهم وإليها ينصرف جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس ، وانتقلنا إلى أبيات طرفة السابقة استطعنا أن نرى كيف تمجد إيمانهم بمحمية الموت وعلى الأخص في البيت الأخير الذي صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ ولادتنا ، ومما أطلنا لنا الموت في هذا الحبل ، وأيا ما كان الوقت الذي سينمحه إيانا لنعيش في هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما في يد الموت . وهو قادر في أي لحظة على أن يهده فنسقط السقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلح من الموت أحد مادام صاحب الأمر أخذنا بطرف الحبل في يده . ومادام الطرف الآخر معلقا بأعناقنا . وفوق ما في هذه الصورة من قدرة فنية على التصوير والتجسيد فقد أبانت عن إدراك هؤلاء للحقيقة الموت وإيمانهم به ، كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طالمت ، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أن يستنفد الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا في الانفصال من أجل البقاء . فلن يبلغ الإنسان ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق في هذه الحياة من أجداد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من منافع . من أجل هذا قال طرفة .

كريم يروي نفسه في حيساته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي
ومن أجل هذا نفسه قال زهير :

ومن هاب أسباب المنيا يئله وإن يرق أسباب الدماء بسل
وقال أيضا :

وأعلم ما في اليوم والامس قبله ولكنني عن علم ما في غد هم
وأيت المنيا خبط عشواء من تصب تمته . ومن تخطى يعمر فيهم

ومن أول هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق أهدافه جميعا حتى إذا أدركه الموت لم يكن في نفسه حاجة إلا وقد فرغ من أداها . يقول :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسي إلا قعد قضيت قضاءها
ثارت عديا والخطيم فلم أضع ولاية أشيساخ جعلت فداءها

وعلى الرغم من أن قطري بن الفجاءة شاعر إسلامي وأحد رؤوس الخوارج المشهورين فقد عبر عن هذه المعاني أعمق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله في الحياة من بطولات ، يقول :

أقول لها وقد طارت شماعا
فإني لو سألت بقاء يسوم
فصبرا في مجال الموت صبيرا
ولا ثوب البقاء بثوب عز
سيبيل الموت غاية كل حي
ومن لا يبتط يسأم ويهرم
وما للمرء خير في حياة
من الأبطال ويحك إن تراهي (١)
على الأجل الذي لك لن تلعأي
فما يبيل الخلود بمسقطاع
فيطوي عن أخى الخنع الهراع (٢)
فداعيه لأهل الأرض داعي
وتسله الموت إلى انقطاع (٣)
إذا ما عد من سقط المتاع (٤)

وهكذا أكلت نظرة العربي إلى الموت الصورة التي بدأنا في تتبع خطوطها
والتي تماونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التي سادت
الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير المملى
المباشر . فوجهت هذه جميعها العربي نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع .
وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التي من أبرز ملاحظتها القداء والتضحية وحب
الموت ومجادة الحياة والعمل على استنفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع
الإسان العربي الجاهلي الذي يعيش بمره هذا للتصير مهما طال وإمكانات
بجتمعه القاصرة والمحدودة أن يصور في شعره من البطولات ما قد يعجز عن
تحقيقه إسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أكل
تعبير وأدقه . ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الفزل إلى الوصف إلى

(١) أقول لها : أقول لأنفسى . طارت شماعا ؛ طارت نزعاً .

(٢) أخو الضم : القابل ، واليراع ؛ الرجل الجبان .

(٣) يبتط ؛ يموت من غير هلة .

(٤) سقط المتاع : الشيء الذي لا فرق بين وجوده وعدمه ؛

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذي نريد أن ننهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن نمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر تعاطفهم الفكري وحياتهم العقلية والغنية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة . ومن ثم فمن الممكن القول بأن الشعر الجاهلي وحدة ، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تقفأ تطالملك بملاحظتها وقسماتها أبنا وجهت بصرك .

هل أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية ومواقف نفسية واحدة .

ومن أجل ، أن الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرأون الشعر القديم وبالمثلون قعاه انه أن في القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الاعم وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبي . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة ليبي قد تنتهي بنا إلى النعاس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام . ولكن ننقل من مجال التجريد إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة ليبي ذاتها :

يبدأ ليبدأ بن ربيعة مغلقة كما هي المادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى من آثارها بعد أن نزع عنها أصحابها . وتستطيع أن تقسم هذا المقطع الغزلي أو قل تلك المقدمة الطللية في معلقة ليبدأ إلى قسمين : قسم يقف فيه الغصن عند الجانب الدرامي من هذه الدار محارلاً للكشف عن مظاهر الحراب والفناء ، وما أشاعته من إحساس بالوحشة والحواء ، ومن شعور بزوال الحياة التي كانت يوماً ما روحاً نابضاً وجسماً حياً وعالمها مشحوناً بالحياة والحركة والدفء ، فإذا كل هذا قد عفى عليه الزمن فتشورل للحياة إلى موت ، والحركة إلى سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الغصن عند صورة الحياة الجديدة التي آتت إليها الدار فقد تجولت بفعل الأهلطمار وبحكم الطبيعة وبدفعة الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش ، وتنبأ لهذا الوحش ما يريد من وسائل الحياة ، فأخضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير البري في المكان كله ، وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء يتحول إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يمود من جديد ، وإذا الحركة والخصوبة والماء تقف جنباً إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه . ويتمثل للقسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلمها فتسامها بمعنى تأبد غوطها فرجامها (١)
فدافسح الريان عرى وسمها خلقنا كما ضمن الوحي سلامها (٢)

- (١) المحل من العيار ما حل فيه لأيام معدودة ، والمقام منها ما طالت الإقامة فيه .
تأبد: توحش . القول والرجام : جبلان .
(٢) المدافع أما سكن يندفع عنها الماء من الرين . والريان : جبل معروف . الوحي :
الكتابة . والسلام : الحجارة .

دمن تجرم بعد عهد أنيسهمسا حجاج خلون : حلالها وحرامها (١)

ففي هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد اعجت معالمها أو كادت ، وخلت الأرض من قاطنيتها وسادت الوحشة المكان كله ، وتصيرت رسوم هذه الدار . على أن التغير الذي لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت السيول التي تسافطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هندسا وهناك ، وبدت تلك الآثار أشبه ما تكون بالسكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر في البيت الثالث إلى تصوير الزمن الذي مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها ، فقد مررت أعوام وأعوام بأيامها ولياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن صياغة البيت قد توحى بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الإحساس بالزمن الذي يأتي على كل شيء ، والذي هو كفيلا أن يحول المنازل الآهلة بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحشة .

ثم يأتي القسم الثاني من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذي يأتي على كل شيء هو ذاته الذي استطاع أن يغير وجه الأرض ، وأن يخلق من السمكون حركة ومن الموت حياة فهذه الفصول المتعاقبة والتي مررت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قدم منحت هذه الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار ، واختلافها في الليل والنهار ما هو كفيلا بأن يخلق الحي من الميت فأخصبت الدار بعد موت وانتشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البري ، وسكنتها الطيباء والنعناع ذوات الأظفار ، وشمرت هذه بالاستمرار فباضت النعام وولدت الطيباء ، وأقامت الأبقار ذوات الميرون الواسعة الجميلة على أولادها ترضعها . وتكاثرت الأولاد

(١) تجرم : انقطاع ، يقصد بالحلال أشهر الحلال والحرام الأشهر الحرم .

حتى صارت قطمانا تملأ المكان كله .

رزقت مراييع النجوم وصاحبها ودق الراعد جودها فرهامها (١)
 من كل سارية وغداد مدجن وعفية متجاوب إرزامها (٢)
 فملا فروع الأيقان وأطلقه بالجلهتين ظباؤها ونعامها (٣)
 والحين ساكنة على أطلالها هوذا تأجل بالفضاء بهامها (٤)

والشاهر على الرغم بما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكرى،
 يرجع البصر مرة أخرى في كثير من المهسة إلى صورة الدار الدراسة التي
 كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التي أظهرتها الأمطار، والتي هي
 بمثابة الحروف المكتوبة على صفحة كتاب أبله الزمن يقف القاصر يستلقي
 الحجر، هساء أن يذبته بغير من هؤلاء الذين ارتحلوا فيشلج صدره أو يطفىء شيتا
 من لواعج شوقه وحنينه . ولكن هيبات الحجر أن ينطق وهيبات لحده
 النفس أن تجمد شفاءها في - ووال للحجر لا يجمدى ولا ينفع . فيالحية الأمل !
 ويالضيمة الرجاء !

(١) مراييع النجوم ، الأنواء الربيعية . الرشق : الخمر . الجود : المطر . المطر الانعام
 والرهام . المطر العين .

(٢) السارية السحابة المطرة ليلا ، المدجن السحابة اذا كنه ، والإرزام : الصوت .

(٣) الأيقان : الجرجير البرى ، الجلهتان : جانبى الرادى .

(٤) العين البقر الواسعات العيون والملاوك الوحش . البرود : الحديثان الناتج . تأجل

صارت قطمانا .

وجلا للسيول من الطلول كأنها زبر تجمد مكنونها أعلامها (١)
 أورد حج واثمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)
 فوقف أسأها : وكيف سؤلنا صا خوالدها ما بين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذي يكشف عن الألم المكتوم في صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والآن النوى ، وقد كان لما كان يوما ما يمج بحرارة الحب ودفء الحياة . ثم انظر إلى إحساس اللوعة الذي يخلمه الشاعر على النوى والثام الذين يهمران بما يهمر به الشاعر من لذعة الحنين وألم الفراق عندما غادرها أهل هذه الدار وارتحلوا :

هريت وكان بها الجميع فأبكروا منها ، وهودر نؤيها وثمامها (٤)

وكان من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعر الحنين والحب ومعاني الوداع ، وتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسي العام الذي صدر عنه منذ بدأ في تصوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة ، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

١ - الزبر جم زيور وهو الكتاب .

٢ - الإسفاف الدر . الكف الدارات .

٣ - العم : الحجارة الصماء

٤ - النوى : حجر حول النخلة لينصرف إليه الماء - الثام غرب من ال . جردو

وسط أمواج من العواطف والمظاهر هادئة حيناً وصاخبة أحياناً : ينتقل من ذروة النرج إلى حضيض الشقاء .

وحين يعود ليبدأ إلى لحظة الوداع لا يكاد ينسى منها شيئاً، فهو يعيشها بكل وقائها : فإن ينسى أبداً تلك اللحظة التي صعدت فيها السماء إلى هواجس كأنهن الظباء فمدطن الكناس ، ولن ينسى ذلك الإحساس الذي غمره عندما شاهد صديقاته ومن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من هيوتهن من عطف ورفقة، وبما تفيض به وجوههن من مظاهر الحنان والحب ، بل إن صوت الهواجس وهي تهتز ساعة التحميل ما يزال يرن في أذنه .

شانتك ظم-ن الحى حين تحموا	فتكنسوا قطننا تصر خيامها (١)
من كل محنوف يظلم عصيه	زوج عليه كلة وقرامها (٢)
رجلا كان نماج توضح فوقها	وظباء وجرة عطفنا أرامها (٣)

ثم تأتي بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندهاشها في السير ، تلك اللحظة الرهيبة التي تبلغ عندها مظاهر الهمسة أقصاها حتى ليكاد يحس المحب أن جلده ينزع منه، حين يرى ركب حبيبته يغادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لا يملك

١ - الظمن جم الظمون ، وهو البعير الذى عليه هودج وفيه امرأة، وقد يكون جمع ظميمة وهي المرأة المظاهرة مع زوجها ، تكنسوا: دخلوا الكناس وهو مسكن الظبي . قطننا: جماعات
٢ - المحنوف: الهودج المحنوف بالثياب . المص: ميدان الهودج . الزوج الثياب ، والسكة ستر رقيق والفرم الستر

٣ - الزجل الجماعات . عطفنا أراءمها: الحانية على أولادها

أن يفير من الأمر شيئاً ، ولو كان الأمر بيده لمحال دون وقوع هذا الفراق ،
ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع لبيد أن يحمّد تلك
الحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع في طريقه ، وسارت الطمائن وقد
اختلط بها السراب ، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئاً فشيئاً حتى انتهى بها الأمر
إلى أن صارت أجزاء من الرادى . وذلك حين اهتزت صورة الركب في
عينه بعد أن ابتلعه الطريق ، فلم يمد يمين الرائي بين الطمائن وبين منطفات
الوادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها أجزاع يئسه أثلها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة لبيد . فإذا رجعنا إلى
تتابع ما جاء في هذا المقطع من صور ومهاجر وكلمات ، وحاولنا أن نربط
بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نفلس من خلال ذلك الانفعال السائد
الذى أمكنه أن يضم القطعة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها .
فسوف نجد كل شيء أماناً يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت .
ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لتحتبطن الإحساس الداخلى
لشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور في
هذا المقطع الغزلى بتسميته الذين أشرنا إليها سابقاً . فصورة العدم التى
ترمز لها الدار الدارحة تقف جنباً إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدهرة
التي تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من
إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر . وإذا

١ - حفزت: دفعت ، زايلها السراب: لاحت خلال قطم السراب الأمل مشجرتهم . الرضام

كانت صورة الهفة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت كل الجبابب الآخر من الصورة فغمرت الجو كله بفلاحة من الحزن فإن ذلك لا ينفى — ما نحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التي ظهرت جلية واضحة فيما بعد المقطع الغزلي من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمآني الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن تفسد من هزيمة الشاعر وأن تدفعه إل بمواجهة الواقع في كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والالتصاف على الحياة .

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية الجديدة عندما يرى الشاعر الأسيل إلى الاسترسال في هذا المنين الذي لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بأمرأة أمضت في الفراق وأوغلت في الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لا يجدي عليه فيلابل هو ضرب من الخساق وخلل من الرأى . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشهور بالهزيمة ، وأن يمضى في طريق الحياة بخطى ثابتة مرة أخرى :

بل ما تذكر من زوار وقد أتت	وتقطعت أصبابها ورمامها
مرية حلت بفيهد وجاروت	أهل الصجاز فأين منك مرامها (١)
بمشارق الجبلين أو بمحجر	فتضمنتها فسرودة فرخامها (٢)
فصوائق إن أيمت فمظنة	فيها وحاف القهر أو طلخامها

١ - مرية : منسوب إلى مرة ويديبلدة معروفة .

٢ - معنى : بالجليلين جبل طىء أجأ وسلى . والحجر جبل آخر، ووردة جبل مندره

ورخام أرض متصلة بفرده .

٣ - صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القهر وطلخام

فأقطع لبانة من تمره وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
 وأحب الجمال بالجزيل وصرمه باق إذا ظلمه وزاغ قوامها (٢)
 بطليح أسفار تركن بقية منها فأحرق صليبها وسنامها (٣)

فالشاعر في الآيات السابقة يصور حياة حل الحقيقة الواقعة - فيجد نفسه قد أصرف في الحنين وعلق بالذكري، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكري أن يملكا عليه أمره كله، في الوقت الذي هجرته فيه صديقه نوار وأمنعه في الهجرة، وقطعت كل طابقتها وبينه من صلاته. بل لقد بلغ من تعظيمه هذه المرأة أنه لم تنف عنه مكان معلوم. فقد حلت بهيمة وجاورت أهل الجهاز، ولو أنها وقفت في هجرتها وانتقلها عند هذين المكانين لسان الأمر، ولكن الذي زاد الأمور تعقيدا أنها ما كانت تحمل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مفارق الجبلين، بل ويغلب على الظن أن تكون عند نزولها بهذين المكانين قد تردده على فرقة ورخام وهما أرضان متصلان بجبل أجا وسلس، ومن يدري؟ لعلها أن تكون قد تركت كل هذه الأماكن وانحدرت نحو اليمن، وإذا صح أن يكون المطاف قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بصوائق أو عرجة حل وحاف القمر أو طنخامها. وهكذا ترى الشاعر وقد قد كل أسباب الاتصال بصاحبه لم يعد أمامه غير الظن أو الرجم بالضيف، فهو على الرغم من أنه لا يعرف المكان الذي انتهى إليه أو استقرت فيه نراه يحدد الأماكن التي يشتمل أن تكون قد نزلت بها.

١ - البانة الحاجة، تمرى وسله يرمس لزوال - صرام الخلة طامها.

٢ - الصرم القطبة، والظلم الزبح والميل.

٣ - الطليح: اللقي من كثرة الأسلوب - أحرق صليبها ونصر.

على أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التي تحمل بها لا يستطيع أن يزعم بأنه على يقين مما يقول ، وإنما هي مجرد احتمالات .

ومما يمكن من شيء فإن الذي يريد الشاعر أن ينتمى إليه من هذه الآيات هو انقطاع أصله في الاتصال بصاحبه التي أوغلت ، متعمدة ، في البدء صاحبها وأسرفت في القطيعة حتى لم يعد هناك ما يدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى في الاسترسال في حنين أو لطفة لاجدوى من ورائها . بل لقد أصبح من خطئ الرأي أن يتمسك الشاعر بملافة لم يعد لها وجود حقيقي فقد تقطعت جميع الخيوط التي تربطه بصاحبه وأصبح التعلق بها ضرباً من الصفه على حد قول الأضيق :

أرى سفاهاً بالمرء تعلق لبسه بضالية خود متى تدفق تبعه

ومن هنا عقد الشاعر الحزم على أن يتقطع صلته بنوار ، وأن يمضي في سبيله مهاجراً الواقع ومنصرفاً عليه ، غير طابىء بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول في صرامة وحزم :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجنيل وصرمه بان إذا ظلمت وزاغ قوامها (٢)

١ - البانة: الحاجة - تعرض وصله : تعرض للزوال والانقراض - ولشر وأصل خلة صرامها أي شر من وصل صديقا أو حبيبا من قطعه .

٢ - واحب من مجاملك وصانك بالود والمحبة ، أمانن ظلمت خلتك ومال من الصداقة فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحرق صليبها وسنامها (١)

وهنا ينتقل لبيد إلى القسم الثاني من معلقته وهو القسم الذي يصور فيه ناقة ، ولقد استطاع لبيد أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشيء كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذي سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه ، ومن هنا جاء التهام القسم الأول بالقسم الثاني من القصيدة على نحو لا نراه إلا لما ما في القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجماهليين أن ينتقلوا عن الغزل إلى وصف الناقة في غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة في مطولته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوم وطال عليها سالك الأبد (٢)

فترى الشاعر يتطعم كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة . فيبعد أن يفرغ من الأبيات الستة الأولى التي وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أمراً يند عن ، وحوطها الزمن إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذي أخنى على لبيد يقول :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له وانم القنود على هيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك محسب سلطان التقليد وصرامة حتى ليخيل إلى القارئ أحياناً أن الشاعر في انتقاله من غرض إلى غرض

١ - بطليح أسفار الذي أهنته الأسفار (يعني الناقة) التي لم تترك الأسفار منها فهم جسد ضامر لسكرة تغلها وأعمالها .

٢ - ألوت غلت .

٣ - وانم القنود على هيرانة : ضغ هيران الرجل على ناقة يهبه العير .

لأنما يابى حاجة للتقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبية حاجة في نفسه يريد أن يفرغ منها أو يشقيها . ومن هنا ثارت المناقشات حول الانتقال المتطور بين أقسام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفصح القصيدة القديمة المجال أمام لتقد الحديث للكلام عن تمزق أوصال القصيدة، وتفكك أقسامها . وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقفة في القصيدة القديمة كان نوعا من التفريغ من إحساس الحية التي انتاب الشاعر عندما وقف على الديار الحاربية، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصح عن هذه الحقيقة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة العسكري، عندما ذكر أن ركوبه لناقته هو سبيله للتحرية عن فجيعة في صاحبه والتسليه عن ممره بفقدانها إذ يقول:

غهر أنى قد أستمعن على المم إذا خف بالثوى النجاء (١)
 بزفسوف كأنها هقلة أم وئمال دوية سقاء (٢)

تقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقفة في القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء، فالشاعر نفسه واكب ومرتمل ومار بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهي السبيل الوحيد للتحرية والتسرية بما أصاب الشاعر من هموم .

تقول على الرغم من هذه الحقائق التي قد تفسر لنا الأسباب التي دفعه

١ - الثوى المقيم . النجاء المسرعة في السير .

٢ - الزنوف العامة السريمة، المعلقة: النمامة الرأل ولقد النمامة - والدرى المنسوب الى

الو وهو المنازة عفاء عالية .

إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى
 الناقة بطريقة مبتورة ومفاجئة . وقد يمرى بعض هذا الانتقال المفاجيء المبتور
 من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم للاسترسال في الخنين والبكاء
 على الحبيبة ، وإذا كان البدوي في الماهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وسفها من
 الرأي لا يليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الهديار والبكاء عليها
 والختين إلى أصحابها فلا ينبغي أن يصرف ذلك القاعر عن هدفه الأصل الذي
 هو الصمى نحو المجد ، وحس الخطى في طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا
 يمكننا أن نفهم لماذا قطع النابغة الغزل في مطوكة وانتقل منه سريعا إلى ناقة في
 بيته الذي أشرنا إليه سابقا والذي يقول فيه :

فدعها ترى إذ لا ارتجاع له وانم القنود على هيراة أجسد
 وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعمى :

أرى سفها بالمرء تطليق لبه بقنابية خسود متى تمدن تبعد
 وامل هذا أيضا هو الذي دفع الأعمى إلى أن يخاطب صاحبه سمية التي
 رحلت غاضبة من غير حذر تبديه على هذا النحو الصارم في أوله :

رحلت سمية غدوة أجمالها غنبي عليك ، فما تقول بدالها
 هذا النهار بدالها من هها ما بالها بالليل زال ذوالها
 سفها ، وما تدوى سمية ويحها أن رم غنابة صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التي جعلت وصف الناقة

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والبعثاء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التي قد يعزى إليها الانتقال المفاجيء أو المبتور من المقطع الغزالي إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معاملة لبيد قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهيئ للانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التي كثيرا ما اعترضت القارىء وهو يتابع القراءة في القصيدة القديمة متقلبا فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبيد بعد أن عمد العزم على قطع علاقته بنوار يحدد كل شيء يدعوه إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء . وما دامت نوار قد اعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضا بإعراض . وكيف لا، وهو أكثر منها قدرة وأمضى عزما وأقوى على مواجهة الواقع في عزم وتصميم .

أولم تكن تدري نوار بأننى وصال عقد حبال جدامها
هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبال أو قطعها ، فليركب إذن ناقته
وليمض بها ضاربا صفحا عن الماضى ، متخطيا كل ما يحول دون انطلاقه .

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبيد حيث يمد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاطا ، وأشدّها تأثيرا بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز ، والاستعانة باللغة وعناصرها في خلق جو نفسى محدد، بحيث يمد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للقطعة . ويمس القارىء أن جوار أو طامسا نفسيا خاصا يريد أن يفرض نفسه عليه ، فلا يملك إلا أن يتبعه ، يستمتع به مشدودا إليه . بل إن القارىء ليتهم

نفسه بالتصوير ، وهو محق في هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيحائية موقف القارئ الذى يكتب بالنظرة العابرة أو السطحية ، والذى يقف في قراءته للشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التى خف مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لجاز في هذه الحالة أن نهم في قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المنصب والمشببه به . ولعلنا إن هدف ليبد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الخراء التى أسقطت ماءها فى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يها فى تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة ، بل جازها إلى خلق عالم خاص تآزرت فى تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارئ مع شئ من إيمان النظر أن يحتمل ويمسك به .

من أجل هذا أجبنا لأنفسنا أن نتخذ فى تفسيرنا لهذا الشعر منها آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه ، فهم يكتبون فى شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لايبانها بالمعنى الظاهرى القريب ، ولقد يحق لهم أن يملكوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان فى القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى فى قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدى وحده .

وإذا كان المنهج الذى اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور بجمعة ، وعلى محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهرى

فأذلك لرغبة منا في اقحام منبهج لا يمتد بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرس، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي يعل علينا هذا المنهج أو ذاك . وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث ، فن الجائز أن تلتقى بكثير من الصور التي لا تتحمل في تأويلها غير المعنى القريب ، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تتحمل . ومرد الأمر دائماً للسياق بين أيدينا وطريقته في التصوير .

ودليلنا على ذلك أننا في مواجهة هذا القسم من الملحقة نحمد الشاعر قد صور ناقته في صور ثلاث : الأولى منها من هذا النوع التقريري الذي يقف عند حدود المشاكل والمهاجبة بين طرفي التمهيه ، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسى خاص . من أجل هذا جاء تفسيرها لها محدوداً بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات . تلك هي تهيه الناقة بالسحابة الحمراء التي خف مع الجنوب جهامها . فكان كل ما يريد الشاعر من هذه الصورة هو تهيه سرعة الناقة في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أسقطت ماها فأصبحه بذلك أخف وأسرع من غيرها . ولكننا عندما ننقل إلى الصورة الثانية التي يصور فيها لبيد ناقته بالأمان الوحشية فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التي يعمل على إشاعة جو نفسى خاص . وكذلك الحال في الصورة التي يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسجوعة التي أكل السبع ولدها والتي تكلف لنا من قصة من قصص الصراع الدامية في مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها . وطبيعى أن يكون منهجنا في دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنا في دراسة الصورة الأولى ، وإلا فإننا نكون قد أضلنا ما في ألباط الصورتين

الأخيرة من إيماءات رمزية . هذا فضلا عما تتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تمججنا عن الحقيقة ، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره في إبراز اللاوعي الفردي أو الجماعي للشعر الذي ندرسه ، على نحو ما رأينا في صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذي تنطوي عليه .

لقد بدأ ليبدأ بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أتنا ووحشية قد حملت من فعل شديد الغيرة عليها ، يلازمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التي تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غدير لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم .

عل أن هذه المعركة التي دارت بين هذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالإنان . فقد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التي تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الأكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه . وهي تمتاز هذه المرحلة بين الحمر والوحام وقد كانت من قبل سمحة طيبة . بعث هذا كله الك في قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستترا أو مختلفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أمانه التعرض لأي خطر أو لإصابة ، وحتى يكونا معا

منهزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لها .

وتظل الأتان وفحاما فوق هذه الربوات المرتفعة المشبعة سعيدين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من المعادة يكفئهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحلها لم يكن هناك مقر من التفكير في الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الأتان وفحلها في الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن يذتبيا في تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتملكهما إرادة واحدة . ويندفعان في سرعة الريح ، يتجاذبان معا في عدوهما نحو الماء غبارا كثيفا يمتددا كأنه شوب ، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخاطبها من الحطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سمى الأتان وفحلها نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فيها ما يزالان على ما هما عليه من مسودة ورحمة ، ولم يفتت حرص الفحل على أقاته وخوفه عليهما حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تظل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعهما إلى الامام خشية أن تترسخ عنه فيفتقدها . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنها في اندفاعهما نحو الماء ولطفتهما عليه يعضيان في هذا النهر حتى يذتبيا فيه إلى عين مملئة بالماء فيشقان فرحين بها ، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أحالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الأخر فما يزال قائما .

او ملسع وسقت لاحقب لاحه	طرد الفحول وضرهما وكدامهما (١)
يملو بهما حديق الإكام مسحج	قد رابه عصيانها ووحامهما (٢)
بأحزة الثلبوت يربأ فوقهما	قفس المراقب خوفها أرامها (٣)
حتى إذا سلخها جمادى ستة	جزءا فطال صيامها وصيامها (٤)
رجعا بأمرهما إلى ذى مرة	حصد . ونجح صريمة لإرامها (٥)
ورمى دوابرها السفا وتهيجت	ريح المصايف سورهما وسهامها (٦)
فتنازعا سعلها يطير ظلاله	كدخان مشعلته يشب ضرهما (٧)
مشمولة غلثت بنابت عرفج	كدخان فمار ساطع أسنامها (٨)
ففضى وقدمها وكالت عمادة	منه إذا هي عردت إقدامها (٩)

(١) أملت الأنان : أشرف عليها بالبن ، وسقت : حات ، الأحقب : البهر ، لاحه :

غير لون جلد .

(٢) حديق الأكام : ما احدرذب من الصخور ، السحج الخدش العيف .

(٣) الأحزة : جمع حزيز وهو - ومثل الف ، والثلبوت : موضع بعينه ، ربأت الفوم :

كثرت وبثت لهم ، الفجر : الغالي - المراقب : الموضع الذى يقوم عليه الرقيب ، الأرام : أهلام

الطريق .

(٤) جمادى . اسم للشقاء سمي به لجود الماء فيه ، جزءا : صاما

(٥) المرة : القوة ، الحصد المحكم ، والصريمة : العزيمة

(٦) الدوابر : ما أخير الحواجز ، السنن : الشوك ، السوم والسهام : شدة الحر .

(٧) تنازعا : تجاذبا ، السبط : المتمد الطويل .

(٨) مشمولة : حبت عليها ربح الشمال ، غلثت : خلعت ، العراج : ضرب من الشجر ،

الأسنم : جمع سنم .

(٩) التمريد : التأخر والجن .

فتوسطها عرض السرى وصداها مسجورة متجاورا قلامها (١)
هههههههه وسط اليراع يظلمها منه مصرع غابة وقيامها (٢)

وبهذه الأبيات الأحد عشر تنتهي الصورة الثانية لوصف الناقة . وما نظن أن أحداً من يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويعطيه حقه ما لم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الاجزاء ويسأل نفسه : أجمت قصة الاثنان هذه التي رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التي جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجي لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالانثى الحامل وما كان بينهما وبين فحلها من علاقة حية ، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد في القصة كلفها من معاني النبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ؟ وأنها في قوة احتمالها وقدرةتها على السير والجرى أشبه بهذه الاثنان وفحلها ؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشاعر وصوره إذا عاملنا هذه المتطرفة الكاملة مما علمتنا لصورة تقريرية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا به الصورة الأولى التي صور فيها لبيد لاقته بالسحابة الصهباء ؟ لا نشك في أننا حينما نذهب هذا المذهب في تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغضط هذا الشعر الكثير من حقه علينا . وغنى عن البيان أن الصورة التي تكتمل بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه في بيت واحد غير الصورة التي تنأى عن الشيء وشبيهه وتخرج إلى أفانٍ أرحب ، وتنقل الفارسي إلى أجواء نفسية غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية . إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نأمل الإبعاد

(١) الرضى ، الناحية ، السرى ، الثور الصغير ، والنصديق ، مسجورة ؛
بين ملوثة ماء .

(٢) الهراج ، القصب ، والغاية . الأجمة ، والاصرع ؛ المصروع .

الأخرى غير المباشرة التي تعمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوى وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن ننتهي في شرحنا لهذه الأبيات عند الحدود التي وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقة لبديد بالسرعة والقدرة . وإنما إذا أطلقت ساقها للريح فستكون في سرعتها كهذه الأتان وفحلها عندما أنطلقا كالسهم الخاطف بحثاً عن غدیر ماء .

كلا إننا هنا أمام أتان حامل ، وفي هذا رمز للحياة والخسوبة والنماء والميلاد . ثم إننا هنا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقارم إرادتهما الحية كل ما يعترض طريقهما من صعاب وعقاب . ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن ينتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذي يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأتان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا . وما مفهومه ؟ ثم ما الذي يدعوه إلى اتخاذ الأتان وفحلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أو قفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور يرحبان الرطب من الثبات ويتعاونان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا في مكائهما جامدين لا يسميان ؟ أليس في هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيماءات ؟ ثم بقي أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد في وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقوله الشاعر عن نفسه في القسم الأخير من القصة ؟

هذه وتلك أسئلة يفيض أن تدخل في اعتبار الناقد ، تؤجل الإجابة عليها حتى ننتهي من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذي يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فندو وجب أن نؤجل الإجابة عن علاقة هذه الأجزاء بالأجزاء الأخرى حتى ننتهي من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكفي ليبد في وصف ناقته بهذا القسم الذي صور فيه ناقته بالانان الوحشية والذي احتل من القصيدة أحد عشر بيتا ، بل انبسه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التي أكل السبع ولدها . وسرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى في كتابه « دراسات في الشعر المسرح » عندما قرر أن القارئ مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفي وانعدام الوحدة الشعرية بينهما (١) .

على أن الذي دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقحة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذي يكشف له عن الأبعاد الأخرى التي تنطوي وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية في القصيدة القديمة أن يلقي نظرة شاملة على الشعر الجاهلي كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تمجيد عن اللاوعي الجماعي . وما تنطوي عليه صورته من إحصاء بواقع الصراع الذي يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شيء ووحدة الصورة العضوية شيء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلي وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوي عليه صورته من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ٨ ، ٩

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صورة الأتان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة . وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة الأتان الوحشية تنبض بالامل وتفويض بالإشراق والبهجة بينما تثير صورة البقرة المسبوعة جوا حزينا كئيبا يشهد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة . وهذا صحيح إلا أننا عندما نقف في تحليلنا للصورتين عند إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن فى الأولى فرحة بالحياة وانتصارا على تحدياتها ، وأن فى الثانية إحساسا بوحشة الحياة . وتما جزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن فى الصورتين معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تهدف إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لها وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحياة والخصوبة واللذة التى تسود المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معانى الأمل والوحشة والدفاع عن النفس التى تسود المقطعة الثانية ، طالما كانت العاطفتان معا تمثلان موقفا واحدا يقفه الشاعر من الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منها تشكل الأخرى ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد . وكما تتحقق الوحدة فى العمل للفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل . ومن القصائد ما يمكن أن يذشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يباغ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذي تنصهر فيه جميع الأجزاء وتمطى في النهاية أمراً واحداً لا آخرين . ومن ثم ، فليس يفزعنا أن نجد تناقضاً بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائماً بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يمتدح أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (١) ذلك لأن للتوازن بين الدوافع المضادة الذي هو في رأي ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات للقيمة العظمى يعمل على تضييق أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود.

والآن فلنحضر إلى مقطع البقرة المسبوعة التي تمثل القسم الثاني من وصف الناقة لئلا نرى إلى أي حد استطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الأجزاء فيتمطى أمراً كلياً واحداً يتمشى مع ما يسود القصيدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبعد من صورة الأنان الوحشية إلى صورة البقرة المسبوعة ببيت من الشعر يؤكد فيه أننا أمام لاقحة واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب إنتهائه من صورة الأنان الوحشية :

أقتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها (٢)

ففي الاستفهام الذي يطالعهنا في أول البيت دليل على أن ما أضفته الصورة الأولى على ناقتيه من المعاني لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما تزال للصورة بقية ، وما يزال في النفس من المعاعر الدفينة ما يحتاج إلى الإفصاح

١ - إن للشعر من ٢١٠ ، مبادئ النقد الأدبي س ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢
٢ - المسبوعة : التي أسأها السبع بأفتراس ولدها ، خذلت : تركت ولدها ولحقت بالقطيع ، الهادية : المقدمة ، الصوار : القطيع من بقر الوحش .

فإذا كانت نفاقتى تشبه الأتان التي صووت لك من أمرها ما صورت ، فإنها كذلك
تسبه البقرة المسبوعة التي أقرس السبيع ولدها حين خذلاته وتركنه وراءها وأسرعت
لناحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعري الذي وصل بين المنقطعين يصرح بأن لدى
الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها إلى ما سبق ، وأن ماضى من الكلام
لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لسكانه يطالب القارئ أن يتأني قليلا فما زال
لكلام بقيه .

وما كادت هذه البقرة تمضي في طريقها مع القطيع ترعى مع صديقاتها
حتى اكتشفت أنها خدلت ولدها فعادت لتحبث عنه ، وأخذت تقطع المسكن
كله تروح فيه وتجيء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ،
فتذهب صيحاتها سدى . فكم طاقت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات
ولكن ولدها كان قد لقي مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض
قد غفرها التراب وأحال لونها الأبيض إلى لون رمادي ، وتجاذبت أشلاءها
وبقاياها ذئباب مدربة على الصيد قادرة على التمسك بفرسيتها والنيل منها . فما كادت
تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئباب هذه الفرصة فانقضت على
وحيدها فأهلكته .

ولكي يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفضاعتها أضاف تلك الإضافة
البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتم لا يملك أحد له دفعا ولارداً ،
وحين جعلها تقع في لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، وحين
أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المناسيا لا تعطيش سهامها » قاصدا أن يشير فينا الإحساس بفضاعة المأساة التي لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

خنساء ضيمت الفرير فلم يرم
عرض الشقائق طوقها وبغامها (١)
لمعفر قهسد تنازع شـ... لوه
غبس كواسب لا يمين طعامها (٢)
صادفن منها عـرة فأصبحتها
إن المناسيا لا تعطيش سهامها (٣)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التي عاشتها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة في سلسلة من العذاب والكفاح والشعور بالوحشة والظلمة . فقد كانت ليلة رهيبة حقا تلك التي قضتها البقرة عقب موت ولدها ، ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين ، وشاركت في إسدال سحب من المموم انتشرت في الجو و كاله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره في الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شعرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر في كلماته ما ينبغي للجـو والحزين الذي أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التي باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كئيبة مكفورة قد تراكت فيهما السحب ولم ينقطع عنها المطر ، ما كان يابق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر قر توى الخنازل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارتواء ، وذكر الخنازل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

١ - الخنساء : متأخر في الأربعة والذرية ولد البقرة الوحشية

والبغام : صوت رقيق

٢ - المعفر والنعير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض ، والفهد : الأبيض

والتنازع : التجاذب الغبس الكواسب : الذئب الرمادية اللون التي لا ينقطع طعامها

٣ - لا عطيش : لا تعرف

الذي يسود المقطعة كلها ، الأمر الذي قد ينقلنا من الظلال الحزينة إلى ظلال
أخرى بهيجة . ولقد كنا في غنى عن تعقيبه على المطر بأنه مصدر الرى ،
وكان الأول بالشاعر أن يستمر في تصوير الليلة الحزينة بأنغام وألوان لا
تخالطها أي ومضة من الضياء أو الإشراق . فلو أن الشاعر حذف العطر الثاني
من البيت الذي يقول فيه :

باتت رأسبل واكف من ديمة يروى الخنازل دائما تسجاما (١)

ومضى مباشرة في تصويره للآلام التي طانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة
التي لم تقطع طول الليل ، والتي تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقرة ،
لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطر بكلمة
و يروى الخنازل دائما تسجاما ، لكان ذلك أليق بالسياق العام وأجندى في التركيز
على إشاعة الإحساس بالفجيعة التي تمنيتها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألحق بالبيت السابق بيتا أجاد لإيتنا ما كنا فيه من
إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متواتر في ليلة كفر النجوم غماما (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها
بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمة حجبا كثيفة لا تسمح بمضيح واحد من

١ - لواكف : المطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ - طريقة المتن : الخط من ذهبها إلى عنقها ~ كافر : فطى

للتواتر : المطر للأواصل

النور ، هذا فضلا عما في صورة المطر المتواتر الذي ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما في الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا انعكاساً لما في أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدممة : لقد أخذت تبحث لها عن مكان تحتمي فيه من هذا المطر ، فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل في جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقلمت أغصانها وانكشفت من شدة البرد . بل لقد كانت شجرة مفبوذة عن سائر الشجر ، قد اتجعت مكاناً قصياً فهي قاصة تكاد تتجمد في عروقها الدماء من شدة البرد ، تحس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وها هي كئيبان الرمال التي تحيط بها من كل جانب لتشارك هي الأخرى في الإحساس بفضاعة الموقف ، بل إن العسدي السق مررت من البقرة إلى الشجرة أتسرى بدورها إلى كئيبان الرمال التي لا تقوى على التماسك فتنهار وتساقط .

تجتاف أصلاً قالصاً متنبذاً بهجوب أنقاء يعيل هيامها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر في بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخضع على كل شيء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معاني الجود والبرودة والتخلص والتنبذ والانهيار . ثم أيسر هذه المعاني كلها رموزاً لما تعاني منه البقرة في مأساتها تلك .

١ - الأجياف : المحلول في جوف الفم ، التنبذ : التخلي
هجوب أنقاء : أصول كئيبات الرمال الهيام : ما لا يماسك من الرمال

ثم ما كان أغنانا عن هذا البيت الذي جاء عقب البيت السابق والذي أراد به الشاعر تصوير البقرة وهي تقف وحيدة في هذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجوانة البحرية التي انفصلت من عقدها فبى منفردة لاستقر. ما كان أغنانا ونحن في قمة الانفعال بما تمنى به البقرة من مشاعر الانهيار هذه أن نجعلها مضيئة في وجه الظلام، ومنيرة كالدرة، فقد يؤثر هذا كله في خيط الانفعال المتصل والذي يسود المقطعة كلها فيصاب بالتذوق أو النقطع وذلك حين يقول :

وتضىء في وجه الظلام منيرة
كجوانة البحري سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجموعة من الأبيات تناقضه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة في طريق دفعة الانفعال السائدة التي تغمر المقطعة كلها . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى في سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفي الذي كان يتدفق غامراً كل شيء بماهه . فبعد أن صور النافقة في تلك الليلة الرهيبة عاد ليقبض خطاها في براءة عندما أسفر الصبح . فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يزد لها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطواتها على الشرى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشي حتى تتعثر ، لا تساعد قوائمها على حملها ، وإن حملتها فهي تزلق بها على أرض هشة ورمال لا تماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلا .

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت
بكرت تزل عن الزرى أؤلامها (١)

وفي هذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة في المقطعة وامتداد لها .
ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التي لم ينقطع حنينها لولدها ولهنيتها
عليه ، فهي منهكة في الجزع والضجر ، تروح وتجيء في هذا المسكان لا تفارقه
سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تنهداً لها نائمة . حتى إذا يشتت من
اللقاء بولدها أخاق ضرعها الذي كان ممثلاً لبنا فصار إلى الجفاف وانقطاع
ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التي استطاعت بإيجازها أن
تملأ القلوب شجناً . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتباه في الشطر الثاني من
البيت إلى أن الذي أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطاع اللبن لم يكن
الإرضاع أو الفطام ، فهي لم ترضع ولم تقطم وإنما فقدتها لولدها وانقطاع أمها
في لقائه هو الذي أبلى ضرعها :

حتى إذا يشتت وأسحق حالق
لم يبله إرضاعها وفطامها (٢)

على أن سلسلة التلميحات التي تواجهها البقرة لم تشأ أن تنتهي عند هذا
الحسد ، فلم يزل أمامها شوط آخر نقطعه في نضال مع الحياة والطبيعة ، وما
يزال في جمعية القدر من السهام ما يهدد أن هذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد
من القوة حتى تنفض من كبوتها وتقف على قدميها وتمضي في الطرق طريق
الحياة بعزم جديد .

فما كادت البقرة تنتهي إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهي في

(١) الأسمار : الانكشاف . الأؤلام : القوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق - الخالق : المتولى - ابناً

خلوتها صوت خفى لإنسان ، فترسمت إليه للبقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفزعا هذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تدين حقيقةته ، ولكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهو عدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهر الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعنة قد شل الفزع حركتها ففى لا تستطيع أن تتحرك إلى الامام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار لأنها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولأنها لا تعلم موضع الخطر ، ولا من أين يأتي الموت أمن أمام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت فى مكانها جامدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأيس فراعها عن ظهر غيب ، والأيس سقامها (١)
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه مولى الخفاة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هذه الوقفة الجمادة التى وقفتها لن تنقذها من الخطر الذى يربص بها . فلم تمنض لحظات حتى استجهدت كل ما لديها من إرادة فلم يعد للخوف أو لليأس مجال ، فأطلقت ساقها للريح ، وانطلقت فى عدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراءها سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدرج الرياح ، ويئس الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقوا وراءها كلاب الصيد المسترخية الأذان الضامرة البطون فلحقنها الكلاب ، ولكن البقرة كانت قد أسرعت إلى الكلاب فطعننها بقرن كالرمح فى

(١) توجست : سمعت الرز : الصوت . الأيس الرأس والأاس والناس واحد

راعها : أفرعها .

(٢) المرعج : ما بين قوائم الدواب . مولى الخفاة : موضعها وصاحبها

حدوته وطوله ، وقد أيقنت أنها في موقف لا يجدى فيه التردد أو الخوف فأنما إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلابه . ولو أنها تراخت أو تأخرت لحظة واحدة لكان هذا التراخي كفيلاً بالفضاء عليها . فهاجمت البقرة «كساب» وهى واحدة من تلك الكلاب التى تطاردها وألقت بها صريعة مزرجة بدمائها ، وما كادت السكبة الثانية تكرر على البقرة حتى لقيت هى الأخرى نفس المصير الذى لقيته الكلبة الأولى.

حتى إذا يمس الرماة وأرسلوا
فلمحتن واعتكرت لها مدرية
لنذودهن وأيقنت إن لم زد
فتقصدت منها كساب فضرجت
غضباً دواجن قائلأ أعصامها (١)
كالمهبرية حمدها وتمامها (٢)
أن قد أحم من المحتوف حمامها (٣)
بدم وغودر فى المكر سغامها (٤)

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الذاقة . وقد احتل من القصيدة سبعة

عشر بيتاً . ويهمننا بمد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفصيلها أن نؤكد أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلاً أو مستقلاً عن سائر الأبيات ، كما لا يمثل فيه البيت الواحد طالما قائماً بذاته كما هو الشائع فى كثير من شعرنا العربى التقليدى، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا فى كيان عضوى واحد . وهو إلى حد كبير تصوير قريب من ذلك الذى

(١) الغضب من الكلاب : المسترخية الآذنت • الدواجن : الملهيات . القائل :

اليابس أعصامها : بطونها

(٢) سكر : صلف ، المدرية : طرف فرونها

(٣) الذود : السكك ، أحم : قرب . الحنف : قضاء الموت

(٤) تقصدت : قتلت . كساب : اسم كلبة ، وسظام كذلك

نراه في شعر القصائد ذات الوحدة العنصرية التي يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوي الحى . ورأينا كيف أن قصيدة البقرة المسبوعة تسدرج في النمو وتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان في الإحساس الذى يفرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة ما يناقض الإحساس الذى يفرنا من قراءة أبيات الأنان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينمض دليلاً على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وموقفه منها . فإذا كانت قصة الأنان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا حاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تفاعلها ما يتحقق الصراع النفسى الذى ينطوى كما قلنا واره كل صور القصيدة التى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحى النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المخوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مسطفى بدوى بأن الوصف هنا وفى هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور النقاد بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضيقها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطلل والنساءه ليست الاستعارة والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى ، كما أنهما لا يستمان بهما هنا لمجرد التزيين والتنميق على حد قوله، وإنما هما هنا دلالتهمما الرمزية والإيحائية ، ومنهما نستطيع أن نستشف

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الأتقان الوحشية بالبقرة
المسبوعة بالنفاقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى
إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف النفاقة بتسميها إلى ما تلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن
الإحساس العام المسيطر، والذى نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متقلبا من
تصوير الدار الى وصف النفاقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كان الشاعر قد ترك وصف النفاقة فهو لم يترك موقفه الذى وقفه من
الحياة، فما يزال هو الرجل الذى يضرب فى الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة.
وما موقف البقرة المسبوعة التى انتصرت فى آخر الأمر على كل المعوقات إلا
صورة أخوية من موقف الشاعر تجاه الحياة. وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من
وصف نفاقته كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعترزة بذاتها القادرة
فى تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ما تستطيع من انتصارات منخفية كل
الحوارج. تلك النفس المتفجرة الزاحفة كجيش بألوية هى التى تراها من خلال
تلك الأبيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطولة ، التى تطالعك روحها من
خلال كلمات الشاعر التى يوجهها لصاحبه ، والتى اتخذ منها منذ بسده القصيدة
محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه ، ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقى إليه
بكل ما فى صدره من معاصر . يقول أبيد بعد أن فرغ من وصف نفاقته :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجناب أردية السراب إكامها (١)

(١) فبتلك : أي بتلك النفاقة اللوامع : لوامع السراب لبست الأكام أردية السراب

أضى اللبابة لا أفرط ريبة أو أن يلوم بحاجة لوامها (١)
 أو لم تكن تدري نوار بأني وصال عقد حباتل جذامها (٢)
 تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يتعلق بعض الفوص حمامها

ثم يمضى الشاعر بعد هذا في مخاطبة صاحبه نوار التي قطعت ما بيننا وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهي لا تدري أنها وإن كانت قد شغبت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولاته ، فهذه لياليه يقضيها في سمر تمتع شهى يلتقى فيها بصفوة من أصدقائه يسمرون معا يشربون الخمر ويستمتعون للغناء . على أن هذا السمر ليس وحده المقصود بالآيات ، وإنما المقصود هو ما يطالعنا من ملامح شخصية لبيد أنساء قنساء تلك الليالي التي طالت ولذ فيها اللهو والمنادمة ، إنها شخصية الرجل الكريم الذي إن استقبل ضيفانا لا يدخر جهدا ولا مالا في سبيل إكرامهم والاحتفاء بهم ، لأنه يقدم لهم الخمر ، واسكن أية خمر ؟ الخمر التي امتعت وعزت وغلت على شاربها ، والتي لم يكن في مقدور الرجل العادي أن يحصل عليها أو يقتنيها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ، وينال ما لم يكن في مقدور غيره أن يناله ، لأنه يدفع في الخمر ثمنا غاليا فحسب ، ولسكن لأن له من القدرة ما تنحط أمامها القيود :

بل أنت لا تدريين كم من ليلة طلق لذيد لحوها وندامها (٣)
 قد بت سامرها وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

(١) اللبابة : الحاجة (٢) الحباتل : العهود
 الجذم : الفطم (٣) لبة طلق : ساكنة لا حر بها ولا حر
 (٤) الغاية : الرابية

أغلى السبب بـكل أذن عاتق أو جورة قدحت وفض ختامها (١)
بصبح صافية وجذب كريئة بموتر نأثاله إيهامها (٢)
بادرت حاجتها الدجاج بصحرة لأعل منها حين صب نيامها (٣)

فلو واجعت لفة هذه الأبيات وما نطقوى عليه من مشاعر لاستطعت
أن تدرك من عباراتها « بل أنت لا تدوين » وكم من ليلة قدبت سأمها ،
و غاية تاجر وافيت إذ رفعت وعن مدامها ، إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز
بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التي ظنت أنها وحدها القادرة
على التسلل والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهى لا تعلم كم لدى صاحبها من الطاقات
والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى ما فى الأبيات من إشارة مستمرة إلى الذات
ومن الحديث عن النفس الذى يتضح من استخدام ضمير المتكلم فى (بت) و
(وافيت) ثم فى (أغلى السبب) وفى (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشاعر إلى
شفاء ما فى صدره من حماسة تلمس من وسائل الأداء اللغوية وعلى الأخص
فى تكرار ضمير المتكلم ما يتناسب مع موقف الشاعر الذى يحس بأن
صاحبه نوار بحاجة إلى أن تعلم ماخفى عليها من حقيقة وهو كثير :
متها تلك الصورة التى رسمها للهوى وسمره والذى شهاهدها فيها شهما كريما ينقل
السبب ، ويبدل المال سخيا من أجل إمتساع ضيوفه ، تدور عليهم كموس الخمر
ويستمعون إلى أنغام العود ترقعها جارية حسناء . ومنها صورته وهو يمد
الموائد للأفراء والمحناجين عندما يشتد البرد وتمب ربح الشمال . وبشعر الناس

(١) أغلى السبب : اشتربت الخمر غالية ، الأذن : الزق الأذن - والجورة : السوداء

(٢) الكريئة : الجارية العوادة . الموتر : اللود . نأثاله : تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الدبوك لحاجتى إلى الخمر

لأهل منها : لا شربها مرة بعد أخرى

بالحاجة إلى الدفاع ، والجواد هو من استطاع في يوم كهذا أن يحمي الناس
الإبل فيجنينهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ربح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشاهل زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هذا شأنه أيام اللهو والسلم
حيث يمد الشاعر الوقت الذي يخلفه لنفسه ولصاحبه ، فإن له أياما أخرى يكرس
فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويمجد في هذا المجال آخر التفتي بجانب
هام من الفضائل المحيية . فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهراً من مظاهر البطولة
فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب ، وشرفاً يسمو
إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والوهو حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه
الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمتطيه وقد أرتدى ثياب
القتال واستعد للحرب ، وألقى بلجام فوسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة
الوشاح ، وحتى يظل دائماً على أهبة الاستعداد مهيباً لركوب الفرس والانطلاق
بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيعة لقومه يكشف لهم عن
العدو ويعرف أماكن تجمعهم فيعتلي بفرسه جبلاً هالياً ، قد تجمع حوله فرق
الاعداء وقبائلهم ، وانتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقمم الجبال ،
ويظل هكذا في مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكن ،
يعرف تحركات العدو وغابته ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة إلى
ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

ولم يعد به حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا ، فقد أسدات ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة ، هبط من فوق التل وهو ما يزال منطويا فرسه التى انحدرت به رافعة عنقها ، شاعله برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكان عنقها جذع نخلة عالية عجز هن ارتقاؤها والصورود ليلها من يريدون قطع ثمارها .

ويطيب للشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصفها وقد انطلق بهافى عدو مثل عدو النعام . وهو حين يكلفها هذا العدو إنما يريد أن يمرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات ، فهى فرس قوية نشيطة متدفقة فى جريها تطارد النعام فتسببه ، وتفاق رحلتها من شدة الجرسى ، ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تمدو حتى لكانها تظمن بعنقها فى لجامها ثم إذا هى أطلقت للريح ساقبها كانت كالحمالة للعطش التى تسابق الريح باحثمة عن مورد مساء . وإذا كان التنازع قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغواراً . وما صورة الفرس المتوثبة نشاطاً إلا جزءاً من صورة الفارس نفسه .

ولقد سميت الحمى تحمل شكى	فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١)
فعلوت مرتبة على ذى هبة	حرج إلى أعلامن قنابها (٢)
حتى إذا ألفت يدا فى كافر	وأجن عورات الثغور ظلامها (٣)

١ - الشكة : السلاح الفرط : الفرس المتقدمة السريعة

٢ - المرتب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب . الهبة : النبوة

الحرج : الضيق جداً . القناب : الفبار

٣ - الكافر : الل . وأقر : ستر

أسهل وانصبت كجذع منيفة جرداء يحصر دونها جرامها (١)
وفتها طرد النعام وشله حتى إذا سخنت وخف عظامها (٢)
قلقت رحلتها وأسبل نحرها وابتل من زبد الحميم حمامها (٣)
ترقى وتعلن في المنان وتنتهى ورد الحمامة إذ أجد حمامها (٤)

ثم ينتقل ليبد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من موافق البطولة .
والبطل الحقيقي عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والقداء
ونكران الذات ، ولكن تحقيق هذه المعاني كلها لا يتم على الوجه السليم ،
وفي المجتمع القبلي بالذات إلا إذا كان العمل البطولي معبرا عن إرادة الجماعة
وابها من طبيعة القيم التي يحددها نظام المجتمع القبلي الذي لم يكن يستطيع
الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في
بناء عضوي متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ،
كما لا يمكن للكسيان التبلبل أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها
الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتساون كل أفراد
هل الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص في مواجهة
الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحد وعنف .

وليبد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه ، وإذا كان يفخر
بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن في الجماعة ضرورة

(١) أسهل : أنى السهل المنيفة : المالية الطويلة الجرداء : القليلة السقف
الجرام : الذي يقطع ثمار النخل - رفعتها طرد النعام - كلفتها جرى النعام
(٢) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل : أمطر . الحميم : العرق
(٣) الاعتناء . الاعتاد

تضمها طبيعة المجتمع نفسه من هذه الصورة التي يرضها علينا لبيد عندما نرى وفودا من القبائل قد تجمعت في دار من دور الملوك حيث تعقد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات . ويكون فيها كل وفد مستعدا للتصدي لأي هجوم أو نقد يرجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة في هذه المناظرات إنما تتمثل في قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفي مدى براعته في مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلية لا بالسيف ، والمقارعة هنا بالحجة والبيضة لا بالرمح والنبال ؛ على أن مقارعة الحجة بالحجة بحاجة هي الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التي يدخلها المحارب معداً بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهي كذلك نوع من المباراة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة ، ومن لحقته الهزيمة في شرفه فقد لحقته العار إلى الأبد .

وكثيرة غرباؤها . . . بمجـولة
ترجى نوافلها وينشئ ذامها (١)
غلب تشذر بالذحول كأنها
جن البدى وواسيسا أقدامها (٢)
أنكرت باطلها وبوت بحقها
عندي ، ولم يفخر على كرامها (٣)

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار مكثرت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطايها
ينشئ ذامها : ينشئ هيها

(٢) الغلب : الغلاظ الأهناق . والتشذر : التهديد . والذحول : الأحقاد

(٣) باء بكذا : أمر بكذا

وانظر إلى البيت الثاني من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود في تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى كأنهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الاعناق يهدد بعضهم بعضا بالأحقاد والنارات . وهم ليسوا بشرا بل هم أشباه جن في ثباتهم للعدو ، وبراعتهم في الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة واثقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دهاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه في أى معركة وتلك همته فلن يغلب وإن يهزم . وهكذا تنتهى أبيات هذا الموقف الجديد كما انتهت سابقتها بالنصر والغلبة وتحقيق السيادة والسيطرة التي هي أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والتفوق على معاركها .

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسندرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد ، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببذل العون . فهام الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء ، يأتون إلى داره حيث يجدون جفانا كثيرة ممتدة ومملوءة بالمرق والثريد ، ومكحلة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع ، ولقد أفاض للشاعر في التعبير عن كرمه وسعة باعه في البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقتها كأنها الأنهار تخفوض فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذي لا يدخر وسعا في اختيار أكرم الذبائح وأنفسها ، لا يبخل بها بل يعتمد لإيها دون غيرها فينحرها لأضيافه ، فهذه الجزور التي يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء . وفي هذا ما فيه من شهامة تأتي على الشاعر أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار ، وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أب له يختار لينحرفها لأصدقائه
وضيقاته ، وهو يفخر هنا بأن ما ينحرفه إنما هو من حرم ماله وليس من مال الغير .
كما أن الذى ينحرفه من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها ، والمطل
التي معها ولدها لأنها أنفست من غيرها . وهكذا يدفئنا ليبد مرة أخرى إلى قصة
من قسم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى
تودحهم على داره واجسده ما لا تجده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا
بيته قد بولوا راديا خصيبا لا يمتنع عنه الرزق ولا يتقطع عنه الرخاء .

وجزور أيسار دعوت لحقها	مغالتى مثنابه أجسامها (١)
أدعو بمن اسافر أو مطافل	بذلت لجيران الجميع لحامها (٢)
فالضيف والجار الجنيب كأنما	هبطا تباله مخصبا أعضامها (٣)
تاوى إلى الأطناب كل رذية	مثل البليسة قالمص أهدامها (٤)
ويكلمون إذا الرياح تناوحت	خليجا تمدشوارعا أيتامها (٥)

و ليس غريبا أن يكون ليبيد وبيت ليبيد ملجأ لليتامى والأرامل والسكلى

-
- (١) جزور أيسار : جزور أصعب الميسر . المغالتى : سهام الميسر
(٢) العاقر : التى لا تلد . المطل : التى معها ولدها
(٣) الجنيب : الغرب . تباله : واد مخصب من أودية اليمن . الهفيم : المطمئن
من الأرض .
(٤) الأطناب : حبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة السكيلة . البليسة : الناقة التى تهدم
هل قبر صاحبها حتى يموت . القالمص : القصير . الأهدام : الأخلاق من الثياب
(٥) تناوحت : تقابلت . الخليج : جمع خليج وهو النهر الصغير

مكينة ضعيفة ، ضيقة الحال ممزقة الثياب كأنها لناقة الهزيلة الكليفة أو
كأنها البلية وهي لناقة التي تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا طاجزة عن
الكسب حتى تموت .

نقول ليس غربيا أن يأوي هؤلاء جميعا إلى بيتي لبيد فهو المعروف في
الجاهلية بمروءته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيفه وهو الذي وصفه المفيرة
بن شعبة فيما يروى صاحب الأغانى بالآيات الآتية .

أرى الجزائر يشهد شفرته إذا هبت رياح أبي عقيل
أشم الأنف أصبدا طامريا طويل الباع كالسيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مدى شهرة لبيد في الكرم ، فقد ذكروا
أنه كان قد أنذر في الجاهلية ألا تمب صبا إلا أطعم (١) . من أجل ذلك دعا
المفيرة الناس أن يعينوا لبيدا بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى يتم الوفاء
بنذره .

وبعد أن يخلص لبيد من تصوير مواقفه هذه المعهودة والتي كشفت
عن شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معاني السيادة والشرف والنضال من
أجل تحقيق حياة أصلح ، محتملة للخطوب ، مضحية بما تستطيع ، نراه يخصص
القسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا في هذا القسم بمجموعة من
الفضائل التي إذا تقهمتا الواحدة وراء الأخرى فلن تراها تخرج في مجموعها
عن الصورة التي ألغناها للخلق العربي في الجاهلية ، الخاق القادر على مواجهة الحياة
بصلابة وعزم .

(١) راجع الأغانى ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالجاعة القوية هي من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم
عظائم الأمور ، وأن يقمع الخصرم بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين
أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده
حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن
يعين قومه على الكرم بما يضره هو من مثل في التضحية وللغذاء . ومن كان
سمحا في طبايعه و رغبا في كسب المعالي واغتنامها ، محافظا على تقاليد الأسرة
وقيمها التي يتوارثونها أبا عن جسد ، متأبيا على الدنيايا . متحاشيا كل ما يُلطخ
العرض ويدنسه ، موفيا للامانة ، ظافرا منها بأوفر حظ وأكبر نصيب .
ساعيا في الخير ، دافعا الأذى عن قومه ما استطاع ، فارسا مغوارا وحاسبا
حادلا ، كريما كالربيع ، عونا للجسار ، وغياثا للمحتاج ، وفيها للعشيرة ،
متفانيا في تمضيدها والانتصار لها . ويكتفي أن تقرأ آيات هذا القسم الاخير حتى
تتمثل على النور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على
القارئ بعد أن يجمع كل صفة إلى أختها في هذه الآيات الاخيرية أن
يلتقي فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعف العرف والعادة ،
وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول لبيد :

لما لواز عظيمة جشامها (١)	لما إذا التقت المجامع لم يزل
ومغذمر لحقوقها هضامها (٢)	ومقسم يعطى العشيرة حقمها
سمح، كسويبرغائب، غنامها (٣)	فضلا، وذو كرم يعين على الندى

(١) رجل لواز الغصوم : يقرن بهم ليهرمهم

(٢) المغذمر والغذرة : التفضيل مع همزة، والهمضم : الكسر والظلم.

(٣) الندى : الجود والرفاقب : جمع رغبة وهي ما يرغب فيه من الخصال الشريفة

من معشر سنت لهم آباؤهم	ولكل قوم سنة وإمامها
لا يطعمون ولا يبور فعالمهم	إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١)
فانفع بما قسم المليك فإنما	قسم الخلاق ينسبها علامها
وإذا الأمانة قسمت في معشر	أوفى بأرفق حفظنا قسامها
فبني لنا بيتا رفيعا سهكه	فبنا إليه كهلها وغلامها
وهم السعاة إذا العشيبة أفضمت	وهم قواربها وهم حكامها (٢)
وهم ربيع للجهـساور فيهم	والمرملات إذا تطاول طامها (٣)
وهم العشيبة أن يبطله حاسد	أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)

وإذا كان هذا القسم الأخير من المطلقة التي يفخر فيه لسيد بقومه قد ختم المطلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها التحاماً كاملاً . فإذا كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة في عصره ، وعن موقفه من هذه الحياة ، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعته الصراع بين قوتين يتجاذبان إنسان ذلك العصر ويتنازحانه وهما حب الحياة والخوف من الموت فإن هذا القسم الأخير من المطلقة قد كشف بهذه الصفات التي حددها لروح الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التي مكنت لإنسان هذا العصر من النمو عن الواقع والتعالى عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك في أن هذه الأبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر

(١) لا يطعمون : لا تنسد غاباهم ولا تندنس أعراضهم .

(٢) أفضمت . أصيبت بأمر فطبع

(٣) المرملات من نفذت أزوادهم تطاول عابها . لسوء حالها لها

(٤) أن يبطله حاسد . كراهية أن يبطله حاسد بعضهم عن نصر بعض

بمصره . كما أنها تؤكد أن ما يمتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعم أنه في هذه الأبيات وفيما سبقها إحساسا من الشاعر بمصره فإنما نغنى بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعا وذيوتا بين معاصرة، وأعمقها تأثيراً في أفكار الناس .

ونحن حين نزعم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الاطلال إلى الناقاة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها فإنما نغنى بذلك أن في القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاسا لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكا من الشاعر للإنسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تفنن إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر .

على أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من تسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الأفعال والصوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يهطيك أو صافيا للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحجب نظر أي خبير بالتسيج الشعري .

ولكن ما شأن هذا كله ووحدة القصيدة التي بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي نبحث عنها في القصيدة القديمة ؟ نعم إننا هنا كعلاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة المعنوية التي حددتها لنا كولدج والتي أعلن عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكننا أن ندرك بأن استشفاق الفنان للروح الإنسانية من تحت حجاب العصر الذي يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بمكانه وقدراته أن يذهب إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحديثة لآعق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة في عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذي حدتناك عنه بين عناصر فنسه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفني كله تحت نظر خبير في النصيح الشعرى أمكنه أن يحكم بأن المعنى الفهمى أمامه ليس مبنى فكرياً خالصاً ، وليس شكلاً مستعوا لم يحسن الشاعر تمشله ، وليس عاطفة مجتلية ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفسوخة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلمة ليبدأ التي انتمينا من تحليل أبيتها ومطلعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تمثل روح العصر بعامة والتي تكشف في صدق عن إدراك أبعاد وقصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العتيد هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعى وطبيعة العلاقات بين أفرادها، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثرآ فى نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تشمل وحدة الصراع بين العربى الجاهلى وبين الحياة من حوله هى سمة للشعر الجاهلى كله على نحو ما ابتسا فى مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحاسة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجلبها في غير معلقة لببيد . فهي متحققة عند أمر محمد القيس وطرفة وزهير والناطقة وعمو وبن كاثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة في معلقة لببيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ! وهل تصور لببيد موقف الإنسان الحقيقي ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققا للوحدة العضوية ، وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة في الفن الشعري فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في جملة أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة، إلا في بعض قصائد وقطاعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصره لهذه التجربة الشعورية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت معلقة لببيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لببيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صرورة متكاملة تعاونت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في معلقته راجعا إلى حسن التلخيص من غرض إلى غرض، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها .

المنطق الذي تجده بين مقطوعاتها ، وإنما الذي ساعد على تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيم عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذي ينشأ من الصراع بين ماهو منطقي وبين ماهو غير منطقي ، بين اللاوعى للفردى واللاوعى الجماعى ، بحيث يصبح من السهل على من يقرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطاً كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف فى تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتي تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

ولسنا نغالى إذا قلنا إنه كان فى مقدور أكثر من شاعر غير لييد من شعراء الجاهلية أن يحقق هذه الوحدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلها ، فقد كان لطرفة فى معاملته موقفه موحد من الوجود استطاعنا أن نستشفه من فلسفته ، كما أن فيها محاولة رائمة فى تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فمع اعتناق طرفة لمذهب فى الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينس أبداً إحساسه بالجماعة وواجباته نحوها . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته فى الاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم ينفصل لحظة عن قومه ، بل هو دائماً شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خلق لجماعته وقومه . فالشاعر الذى يقول :

ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى وأن أشهد الذات هل أنت غلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى قد عنى أبادرها بما ملكت يدي
والذى يقول :

وما زال تشراب الخور ولذت
إلى أن تعاشتني المشيرة كلها
ويبعي وإفئاق طريفى ومندى
وأفردت إفراد البعير المعبد
هو نفسه الذى يقول :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنى
ولست بحلال اللال عسافة
عنت فلم أكسل ولم أتبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تلتسقى فى الحوائث تصطد
وإن كنت عنها ذا غنى فاقن وازدد
متى تأتني أصبحك كأسا روية
وإن يلتق الحمى الجميسع تلاقى
وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلى استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد
بالجماعة مثل هذا البيت الذى يقول فيه طرفة :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنى
عنت فلم أكسل ولم أتبلد

فإحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لا بد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم،
فإن أية دعوة وإن أم توجه إلى فرد بعينه إنما هى دعوة موجهة إليه ، وإلى كل
من ينتمى إلى هذا الكائن العضوى الذى هو القبيلة . وأية إشارة إلى السمل أو
القضاء ، وإن لم توجه إليه ، فهى له .

هذا وفى قصيدة طرفة بالإضافة إلى هذا النزاج الحمى المشير بين المشهور
بالذات والمشهور بالجماعة ، وبين الصراع النفسى الذى ولده اتهام طرفة بالمروق
والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجرد مرتفع إنسان يحاول أن
يلائم لابن حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين
حياة يهددها الموت وفى كل لحظة . ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحيساسة

جعلته يحجبها بكل متناقضاتها ، ويروى ظمأه من مآذاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الاخلاقية التي تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو الداخلي المتدرج الذي يصل إلى نقطة التجمع الاخيرة . وكان من الممكن أن تتصافر جميع أجزائها وأن تتجه رؤفدها الصغيرة لتصب في النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذي لم يكن فيه من التصوير الإيحائي أو الرمزي ما يحقق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو يصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا . وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد في سائر القصيدة^(١) وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جوالتها ومثانتها إذا تجاوزت الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولما مكنتها أن تحقق ما حققت قصيدة لبيد من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحي به في الظاهر من عدم الانسجام عندما نرى الشاعر يتنزل ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان التدقيق الفاحص والنظر المتأن للقصيدة لبيد قد أثبت أن موادها المنفردة في الظاهر قد استطاعت أن تبلغ في النهاية درجة من التوازن

(١) حديث الأرباب - ١ - ص ٥٨

وأنه يتم فيها وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحدة الوجود، وإذا كانت معلقة طرفة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها الثلاثين بيتا التي وصف بها الناقة واحفظنا بالثلاثة والستين بيتا التي قلت وصف الناقة والتي تمثل الجوهر الحقيقي للقصيدة . وإذا كما قد ظفرتنا بعد التدقيق الفاحص لهاتين المعلقتين بنواة الوحدة العنصرية وإمكانية وجودها في الشعر الجاهلي ، فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها في سائر المعلقات أو في غير المعلقات . فما نظن أن معلقة امرئ القيس بقادرة على تحقيق هذا التوازن بين المراد المتنافرة المتصارعة التي اشتملت عليها . فعلى الرغم من أن أجزاء معلقة امرئ القيس قادرة في مجموعها على التعبير عن العصر وقيمه ومفاهيمه . وعلى الرغم من أنها تصور لإحساس الشاعر بما تنطوى عليه الحياة في عصره من حدة الصراع التي تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزاءها هذا التفاعل والنماذج الذي ينتهي إلى سيطرة عاطفة واحدة سائدة . ويرجع السبب في فقدان معلقة امرئ القيس للنمو العنصري أنها اعتدت في تشبياتها على التصوير المنظور أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط بعضها ببعض ، وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير في المعلقة هذا البعد الثاني الذي التمسناه عند لبيد ، والذي كان العامل الرئيسي في اكتشاف هذه العلاقة بين أقسام القصيدة المخالفة .

فأرصاد المرأة في معلقة امرئ القيس أرصاد حسية خارجية في جملتها على الرغم مما تحمله في طياتها من صورة البطولة التي هي مظهر من مظاهر الحياة عديم ، وكذلك أرصاد الليل والحيل ووصف الغيث في نهاية المعلقة ، تستطيع أن تجد في مجموع هذه الأرصاف صورة صادقة عن الحياة ، واسكن

ليس فيها هذه القوى الإيحائية التي تتجاوز التجسيد والتشخيص للمرميات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الفيت في معلقة إمرىء القيس فسجد عند متابعه أنه قد بلغ غاية في تجسيد المرميات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المسارة في اللامعة بين المشبه والمشبه به ، وأن توقنا أمام لحظة حية من لحظات الفيت أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكنها كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للفيت، حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف من موقف عاطفي عام يريد الشاعر أن يخاطبه على الظاهرة الطبيعية التي يصورها لم نستطع أن نظفر بشيء يقول :

فأضحى يسح الماء - رول كتيفة	يكب على الأذقان دوح الكنهبل (١)
ومر على القنان من نفياته	فأنزل منه العصم من كل منزل (٢)
وتباه لم يترك بها جذع نخلة	ولا أطما إلا مشيدا بجندل (٣)
كان ييرا في عرائن وبهله	كبير أناس في جهاد مزمل (٤)
كان ذرى رأس الجيمر غدوة	من السيل والثناء فلكة ، فمزل (٥)

١ - كتيفة : موضع : كب يكب والإكباب خروج الشيء على وجهه .

الكنهبل : شجر ضخيم

٢ - القنان : اسم جبل لبني أسد . الذبيان : ما يتطاير من اللط

العصم : الأوعال التي في يديها بياض

٣ - تباه : قرية . الأطم : العصر . ٤ - نبيج : جبل بهينه . والمرين

الأنف . البجاد : كساء مخطط . والتزمل : التلذذ بالثياب

٥ - القدوة : أعلى الهمة . والجيمر : أكمة بينها .

الثناء : ما جاء به السبل من الحفيش والشجر .

وألقى بصحراء الغبيط بماءه
 نزول البيان ذي العياب المحصل (١)
 مكان مكابي الجمواء غدية
 صبغ سلافا من وحيق مفلفل (٢)
 كان السباع فيه فرقى عمية
 بأرجائه القصوى أنابيش هنصل (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المرئيات وتجيدها في مهارة ، وهي كذلك مثال حي على دقة التصوير الحسي وبراعته : ولكنها الأسف لا تذهب في جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة في التصوير الحسي للمنظور .

فقد كان الغيث من الشدة والنف بحيث استطاع أن يتسبح لتدفقه وقوته كل ما في طريقة ، وأن يقتلع أشجار الكنهيل اقتلافا ، ويلقيها على أذنانها فتخر صريرة . ولقد تطاير وتماثر رشاش هذا الغيث فوق الجبال فأفرغ الأوعال حتى انطلقت تجري باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه تياه ام يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتا إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثميرا بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غدا في هيئة أشبه بسيد القوم الذي يجلس وقد تلف بكساء مخطط . وواضح من الصورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طولية أشبه بالثوب المخطط الذي يرديه شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

١ - شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقى بضاعته وينثر تياهه الخنذلة أمام الناس .

٢ - المكابي : ضرب من الطير . الجواء : الوادي . السلاف : أجود الخمر وهو ما العصر من العنب . لالائل : الذي ألقى فيه اللال .

٣ - أنابيش هنصل : أصول البصل البري .

جانب حتى بدت قمة هذا الجبل أشبه بفلكة المغزل . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف ابست ثيابا أخرى جديدة ، فأزدهرت وربت وعلا فيها النبات من كل لون ، وهذا المكان أشبه ما يكون برقعة من الأرض قد نشر عليها التاجر اليماني بضاعته المعتملة على ألوان مختلفة من الثياب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر في الأرض فقد بعك حياة من نوع آخر في الطيور التي أضحت وكسأها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الحنور وأعتقها فأنطلقت ألسنتها بالصياح والتفريد ، وراحه تهدو ثملة من حدة الشراب وقوته . وفي الصورة ذكاء وقدره على بعك هذا الأثر الحى المثير في جوقه من الطيور العازفة المفردة والمتشبه بمدان صفائها الجسم وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن للغيث إلى جانب هذه الأثار الجميلة التي تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباح في سيول هذا المطر وتلطخت بالطين والكدر فبدت وهي على هذه الحال أشبه بأصول البصل البرى حين تنزعة من الأرض ملطخا بالطين والماء والكدر .

هذه هي جملة الأوصاف التي اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرئ القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة ، وبما اشتملت عليه آخر الأثر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثورات الطبيعة القاسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة في الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذي ظهر بعد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذي يجلس في ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصورة وصورة الجبل وقد

أحاطت به المياه من كل جانب فظهرت قمته أشبه بفلكة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الفيث بألوان حية بديعة يما أبيضه فيها من نباتات مختلفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التي سكرت فنشطت ففنت، ثم في النهاية صورة السباع التي أغرقها السيل فهي كأنها يئس المنصل .

نعم، إنه من الصعب أن نجد في هذه الصور ما وجدناه في الصور التي شاهدناها عند لييد وهو يصف ناقته بالبقرة المسبوعة أو بالإنسان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالملاحة الحية التي تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرئ القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عايه

ونستطيع بعد هذا العرض الذي تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلي بامة وما يتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان في مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذي حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المخفية وراء حجاب العصر ، والذي عرضنا فيه للصورة في الشعر الجاهلي ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة نجد لزاما علينا أن نجعل ما انتهى إليه بحثنا في النتائج الآتية :

أولا : إن الشعر الجاهلي شعر قادر بصوره وكتابه وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها في زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تفقر لحظة إلى الإحساس بالعصر ، وبالتالي إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خباياها ونبضاتها وأفكارها وملاحمها الخاصة والعامة .

ثانيا : يلتقى اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي في الشعر الجاهلي للتقاء

حيا مشيراً بحيث يكاد هذا التهاج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة في كل ما لدينا من إنتاج لشعراء هذه الحقبة ، وما دنا قد التيقنا في هذا الشعر باللاوعي ، سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التيقنا بالشعر الذي يمتلك القوى الإيحائية التي لا تقف في فهمها عند حدود المعنى الظاهري ، والتي تحتاج إلى تتبع الصور وتلس الأبعاد الأخرى التي تنطوي وراء القصيدة بكل أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين من أمثال الدكتور غنيمي هلال والدكتور محمد مصطفى بدوي (١) في اتهام الشعر الجاهلي بالعدم للوحدة العضوية فيه ، فإن الدراسة التحليلية العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناها الحديث ، وذلك على النحو الذي حاولناه في قصيدة لبيد . ولا يجوز لأى ناقد أن ياتي حكما عاما كهذا قبل استقصاء لقضايا الشعر الجاهلي بعامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهري ، بل تعتمد إلى الأبعاد الأخرى التي قد يتضمنها النص الشعري الذي أمامه . وليس معنى هذا أن الوحدة العضوية متحققة في جميع القصائد والمقطوعات . لأنها على النقيض قد لا تتحقق إلا في القليل منها ، ولكن تعميم حكم على النحو الذي رأيناه عند بعض النقاد المحدثين لآراء متفقا مع الواقع ولا متمشيا مع المنهج العلمي السليم . فنحن نؤمن بأن شكل أثر في وضعه الحساس به الذي يحتاج من الناقد أن يتبعه في أمانة

١ - راجع « المدخل إلى النقد الأدبي الحديث » ص ٥٥ ، وما بعدها .

٢ - راجع « دراسات في الشعر والسر » ص ١ وما بعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور وعمادولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المطلق وغير المطلق ، بين الإيمسجائى منها والتقريرى ، ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة للوهلة الأولى أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أمارتها هذه المواد المتجاذبة المتصارعة . عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتهى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تتناهى مع ما ينبغي علينا إزاء النص الشعري ودراسته فى أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غابته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعامه ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول أبى تمام :

لا تتركى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله:

إن الهلال إذا رأيت نموه أيقنت أن سيهير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التى لا تلمس عناصرها من الواقع الحى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأى هنك واسع
أول قوله :

فإنك شمس والملك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب
ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذي يقول فيه

كان مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبينما ترى التشبيه في أبيات النابغة مستمدا من الواقع المحسوس بكل ما فيه من قرابة وألفة تراه هند بشار يذهب بعيداً عن الواقع حين يصور المعركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلعب بالليل الذي تهاوى كواكبه وهذا الليل الذي تهاوى كواكبه شيء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشئ المحسوس القريب المألوف الذي نعايشه كل يوم، والذي يكون له من أجل ذلك تأثيره الأشد في نفوسنا. أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة. مثل هذا التصوير المحسوس هو الشئ الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي. ومن أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس. وعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسي للتجربة، فإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها، بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذي تحمله الصورة الأخرى، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد. من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها لواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للمبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتثالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضيء عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية» (١) .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بإجهاها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية بمجرد أنها أصابت وصفا عما يحيا ، أو لأنها عنرت على التفسير الدقيق ، أو لأنها استوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيها بينا صوراً من المرئيات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديمها محسوساً من أهم ما يعنى به الشاعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان محتويها على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج الشعري كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صورته للنسيج العاطفي العضوي ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيها بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفي للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي للفكر فإن الذي يتبقى لدينا هو حركة مادية صرفة ، وألفاظ كاذبة ، وكلمات لا تنبع من الإحساس ، وبجاذبات

مصطنعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يحسن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آراولد :

« إن الذي يتم تصويره في إبهام ويتم عرضه في تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان ، (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا في ذاتها بل هي أساس هام في التمثيل الحسي للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية في القصيدة طالما قائما بذاته . والعيب أن تتناثر الصور الحسية في القصيدة تناثرا ضعيفا ، وأن يلتصق بعضها ببعض للتصاقا مفتعلا يعتمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعتمد إلى تكوين كيان عضوي ملتحم الأجزاء .

وفي المثال الذي يصور وصف الفيت في معلقة امرئ القيس والذي تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعها قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المرئيات والمهارة في التشبيه ، ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كأن يشاهدها الشاعر الجاهلي ويحسها ، ولكنها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذي يخلفه الشاعر على الكل ، والذي لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا . بل موضوعا وذاتا اندمجنا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزاً لروية الشاعر الذاتية وال عاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات امرئ القيس في وصف الفيت .

وخلاصة القول أن في الشعر الجاهلي وفي القصيدة العربية للقديمية ألياتنا

مستقلة وصوراً جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى البيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائعة أو بحكمة مرسلية ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربي القديم المتصلة بنوع الحياة التي كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحتنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذي جعل أشاعر يوافق القصيدة لا يقرأها الناس ولكن ليسمعها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمن كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذي هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطاطي والدرامي الذي يعني بحرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذي يهتم أيضا باجتناب وسامع الجماهير ، وخصوصا في المواضع التي يتحدث فيها الشاعر عن مشا كل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهي أن القصيدة العربية القديمة كانت هي الفن الأدبي الوحيد تقريبا والذي كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحي النشاط الفكري والاجتماعي والسياسي والفني عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذي يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحي من النشاط الإنساني . إذا أخذنا هذا كله في اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذي من أجله اتجهت للقصيدة العربية في بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذي كانت تستعمل فيه جملة أيسامات عن الأخرى .

على أننا لا نستطيع ، نصافا للحقيقة والتاريخ ، أن نزع أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليديا يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتي يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التي لا تتجاوز المدلول الحرفي للكلمات. فهذا الحكم في الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق في القصيدة القديمة التصوير الإيحائي الذي تكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا في معلقة أبيد، وفي معلقة طرفة، وفي كثير من مقطعات الحماسة. وليس لدينا أدنى شك في أن الشكل المصنوع متحقق في هذه الأمثلة التي ذكرناها وفي غيرها. انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التي يقول فيها:

إن شواء ونشوة	وخبب البازل الأمون (١)
يحمها المرء في الهوى	مسافة النساء البطون (٢)
والبيض يرفلن كالدمى	في الریط والمذهب المصون (٣)
والبكز والخفض آمنأ	وشرع الزهر الحنون (٤)
من لذة العيش، والفسق	للدهر، والدهر ذو فنون
والدهر كاليسر، والغنى	كالعدم، والحى للمنون
أهلكن طها وبمهدا	غذى هم وذو جردون (٥)

(١) الشواء: اللحم المشوى والنشوة: الخمر. الخبب: الحبيب: السهم السريع
اليازل: الناقة التي استكملت تسم سنين.

(٢) يكلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما بهوى.

(٣) البيض: النساء الحسنان. والريط: الملاة الواسعة. والمذهب المصون:
الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب.

(٤) شرع الزهر: أوتار العود (٥) طعم: حى من العين. والغذى: السخلة
والهم: أولاد الضأن. وذو جردون: حلى بن الحارث بن حم وهو أول من غنى باليمن

وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتتون^(١)

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيدة حديثة من هذه التي تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة ، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض في سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنا لذات الحياة الواحدة بمد الأخرى . ورمز لها جميعاً بالشواء والنشوة وركوب الناقة والرحلة ، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجميلات ، وكثرة المال وخفض العيش والأمن في الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هذه المتع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المخفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة ، والجانب الآخر من الصورة هو الذي جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوي وراء ملذات الحياة ، فعلى الرغم من كل هذه المغريات التي تشغل حياة الإنسان والتي تستغرقه وتلهيه ، فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهي أنه ممالك للدمر يتصرف فيه كيف يشاء ، وعند ما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء فيصبح العمر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهداً على ذلك فأرجع ببصرك إلى الماضي ، هل أبقى الموت على أحد ، لقد أهلك طسها وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتتون .

فن منا الذي يقرأ هذه القصيدة ويشك في قدرتها على الإيحاء ، أليست مسج إيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بغير سطورها هذا الإحساس الواحد المهيمن الذي يخضعه الشاعر على الكل؟

(١) جاش : موضع باليمن . ومأرب : بلد من بلاد اليمن ، ولقمان بن عادي .
والتتون : الخاذلون .

ثم اترك هذا النص وانظر معي في نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن
عبد الله، ذلك الشاعر الذي أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها
غالى أبوها في مهرها. فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشيء.
فسأل عشيرته وأصدقائه فأعطوه. فأنى بالإبل عمه فقال: لا أقبل هذه في مهر
ابنتي، فسأل أباك أن يبدلها لك. فلما طاد إلى أبيه أبى عليه أبوه، فلما رأى ذلك
من فعلاهما ترك النوق تذهب كل ناقه إلى صاحبها، ثم تحمل على ناقته وخرج
واحداً إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها
وعجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

حننت إلى ريبا، ونفسك باعدت	مزارك من ريبا، وشعبا كما معا
لما حسن أن تأتي الأمر طائمهسا	وتجزع أن داعى الصبابة أسعما
قفا ودعا نجدا، وهن حل بالحمى	وقل لنجد عندنا أن يودعا
بنفسى تلك الأرض، ما أطيب الربا	وما أجمل المصطاف والمترعما
وليسه عشيوات الحمى برواجع	عليك، ولكن خل عينيك تدمعما
ولما رأيت البشر أعرض دوننا	وحالت بنات الفسوق يحزن نرها
بكت عيني اليسرى، فلما زجرتها	عن الجهل بعد الحلم، أسبكتا معا
تلفت نحو الحمى حتى وجدتهنى	وجمعت من الإصغاء لينا وأخذها
وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى	على كيدي من خمسية أن تصدعا

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر في هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف
وفي غير إسراف في الصور الهمرية والزخرفة والتنسيق ومن فينا الذى
يقرا هذه الأبيات ثم ينكر ما ينسأب بين كلماتها من روح واحد،

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة في القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الأفكار المترابطة أثارها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فانخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع سبيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة . فهذا الحنين الفانى الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشاعر ، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الأبيات ، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته ، ثم فى تذكر هذه الأماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبية إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يخلمها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محاولة التجلد والتصبر وعجزه عن المقاومة آخر الأمر ، فقد فجرت عواطفه كل ما لديه من مشاعر نحو حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أثر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهولة عن نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا .

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الأمثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه الصور على التمثيل الحسى لتجربة واحدة ، ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة . والأمر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات .

وليس أدل على أن الأمر فى النهاية مرده دائما إلى النص الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بانعدام الوحدة العضوية فيها قد استشهدوا بوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفي بدوى بوجود وحدة عضوية فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية بما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنباً إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم (١) .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالى بعد الظاعنين شكور
طوال وليل العاشقين طويل

مثالاً للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض (٢) ، كما اتخذ أيضاً من قصيدة المتنبي التي يرثى فيها جسدته مثالا آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة (٣) .

ولعل الذي جهل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وهدم الأرتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقد ما انفصلها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها (٤) :

١ - دراسات في الشعر والمرج س ٢٩ ، ٢٠٤

٢ - فن الشعر ص ٢٩٠ ، ٢١٩

٣ - المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ - لصول من النقد في العقاد ص ٨٩

كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربي القديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجدوا حاجة إلى تتبع الصور في العمل الفني كله .

ونحن معهم في أن جهود النقد العربي القديم كان جهودا مقلدا فيما يتعلق بالنظرة الشاملة للعمل الفني ، وأن كثيرا منهم قد فصل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجموا المزية في العمل للفظ دون المعنى أحيانا وللمعنى دون اللفظ أحيانا أخرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة في أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري فتصدت على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت مسائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التي شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع المراتك ، وموضوع الفصل بين الجمال والتعبير أو قل بين الصورة البيانية السياق الذي ترد فيه ، وأشيرا موضوع العجز عن مواجهة النص القرآني . وعلى الرغم من أن عبد القاهر قد رفض مفهوم الصرفة وأباح النظر في رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما رائدة في التدقيق الأدبي ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه في النقد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التي يربط بينها موضوع واحد أو فكرة واحدة .

ولكننا مع ذلك لانستطيع أن نغفل الإشارات الهامة التي أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة منها بالآخر ،

وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو بصدد الكلام عن المطبوع
والمتكلف من الشعراء :

« وتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقسرونا بغير جاره ،
ومضموما إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لجماء لبعض الشعراء : أما أشعر
منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقسول البيت
وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت انفصال
رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينفد شعرا له أعجبني ،
قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يويد أنه لا يقارن البيت
بشبهه ، (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر وأقندر على القوافي ، وأراك في
صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحائمي :

« من حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون مخروجا بما
بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل
خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمق انفصل الواحد عن
الآخر ، وبأينه في حصة التركيب ؛ فادر بالجسم طامة تتخون محاسنه ، وتمقى
معالم جماله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون
في مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على عجمة
الإحسان (٣) .

(٢) نفس المرجع ص ٢٦

(١) العصر والشعراء ص ٢٦

(٣) العمدة ص ٢٣ س ٩٤

ويقول ابن طباطبغا (٥٣٣٢) :

وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يقسق به أوله مع آخره، عل ما ينسقه
قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل إذا نقض تأليفها .
فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة
المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل
يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها سمجا وحسنا
وفصاحة وجزالة ألقاظ ودقة معان وصراب تأليف . ويكون خروج الفاهر من
كل معنى يصنمه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها
مفرغة إفرغا ... لا تتساقض في معانيها . ولا وهى في مبانيها . ولا تكلف في
سجها ، (١) .

ويقول في موضع آخر :

وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته . ويقف على
حسن تجاررها أو قبحه . فيسلاّم بينها لتنظيم له معانيها . ويصلى كلامه فيها
ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس
ما هو فيه . فينبى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه : كما أنه يحترز من
ذلك في كل بيت فلا يساعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها
بجهر يشينها . ويتفقد كل مصراع . هل يشاكله ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر
ببتسان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك من

(١) عيار الشعر ص ١٢٦ ، ١٢٧

دق نظره ، ولطف فهمه » (١) .

ويقول عبد القاهر الجرحاني :

« واعلم أن ما هو أصل في أن يدق للنظر ويفيض المسلك في نحو المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشتهد ارتباط ثلث منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضمها في النفس وضماً واحداً ، وأن يكون حالها فيها حال الباني يضع يمينه ما هنا في حال ما يضع يمينه هناك . نعم ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضمها بهند الأولين ، (٢) .

هذه الأشارات من جانب النقاد العرب لا نستطيع أن نعرض دليلاً على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيها مفهوم واضح دقيق للسكان المعنوي الذي تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد ، وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيدة إلى غير ذلك من أحكام عامة كانت تدفعه حماسة ناقدة أو قارئ بصورة شعرية أو بيت رائع ، لا معنى أنهم كانوا لا يعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك العلاقات التي لا بد أن تتوافر في القصيدة حتى يرتبط البيت بالذي يليه أو يتصل مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب للقصيدة لم يكن تصوراً لايبساق منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعري

١ - حيار الشعر ص ١٢٤ .

٢ - دلائل الأعراس ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماما أو قد يحتوي على صورة كاملة ، ولكن انتهاء المعنى الواحد بنيت من الشعر ، واكتمال الصورة في جملة أو جملتين لا يعني أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عنها يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد ، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ، ما وجدنا النقد الأدبي العربي يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال ، وصحة التقسيم ، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة ، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة في دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا بأننا يجب ألا نقتصر في تجاربنا وثقافتنا على ما كتب في لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والنقض من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدي فإن من حق هذا التراث علينا ألا نطمئه حتما . ومن واجبتنا نحوه ألا يبالغ في تقديره أو التمسبب له فإن التمسبب جدير أن يفتق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالي يقف حجر عثرة في طريق نمونا وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لا تتحقق إلا في نطاق ضيق من شعرنا القديم ، ولكن ليس معنى هذا أننا مفاسون تماما من هذا الشعر . كما أن الحساس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغي أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية وانتمائه بأنه شعر الوخرفة والنقش ، وأن بنائه يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى ، وأن القصيدة التمليدية لون من الريپورتاج

السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوات متوازية لا يلتقي أبداً وأن القصيدة التقليدية بمجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع ان تزحزح أى حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، في حين أن هندسة القصيدة الأوربية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث ، (١) .

نعم ، لا يجوز أن يدفننا الحماص للتجارب الشعرية الجديدة مها بلغت أهميتها ومها وصلت درجة اكتمالها وجودتها إلى الحد الذي يجعلنا لا نرى القديم كما هو حقاً ، وإنما نراه في ضوء ملابس طائفية وشخصية فيكون شأننا في هذه الحالة شأن الناقد الذي يستخدم الفن مصر با لا يائيته كما يقول البيوت (٢)

وعندنا أن الذى أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المصدون المقلدون للقدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون مذاجة الأوايل وهم أعقد من ذنب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدهم تأليفاتهم بالسرقات

١ - الشعر قنديل أخضر من ٣٢،٣١

٢ - ت . س . إليوت الشاعر العائد من ٢٢١ .

الشعرية . وأن يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على
شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجازات المصطنعة والرموز المصنوعة .
واستهواهم الشكل الخارجى فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول
الأمدي في نقده لشعر أبي تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق العقاد وشكري والملازني أن يعلتوها حربا
لا هوادة فيبسا على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يستز له قلب
ولا ينبض له حس ، لاهو بالقديم الاصيل ولا هو بالجديد المتطور الذى
يصدر عن روح العصر وقيمه . والذى لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات
الفكر المعاصر ومنطلباته . ولقد كان لثورة العقاد والملازني آثارها الفعالة في
حركة التحديث التى ساو فيبسا شعرنا العربى المعاصر والتى حددنا . عالمها في
بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضل في إحراز أول نصر حقيقى
على بنية القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . فاختمى النغم الخطيبان . من شعر
هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المهوساة الصافية . وامتزجت فيها
العاطفة بالعقل وتعطلت فيها أساليب الصنعة الشعرية القديمة التى كانت تكره
الشاعر على الخضوع إليها بوعى أو بغير وعى . ثم غلبت بعد هذا كله على
أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر في أعمالهم هذا السكبان
العضوى الواحد .

وليس من شك في أن الحركات النقدية البناءة التى قام بها العقاد وشكري
والملازني من ناحية وشعراء المهجر وعلى رأسهم جبران وتعيمة من ناحية

أخرى كان لها أكرالاً في القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المقتولة والأفكار المكررة المبتدلة . على أننا ينبغي ألا ننسى أن سبباً آخر جوهرياً كان له أثره في شكل القصيدة القديمة . فما كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتزحزح عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التي اجتاحت طائفاً العرب منذ أول القرن بمحاولة تهويرنا اجتماعياً وسياسياً وروحياً . فليس من شك في أن جهود أدبنا العربي فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعياً لانحلال مجد العرب السيامي ، وبضروب معينهم الفكرية ، وانهار وضعهم الاقتصادي . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستصلت أسباب عميق .

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تفتح طائفاً العرب محاولة استخلاصه من وهدة الجمود التي تردى فيها زمامنا أخذت حركتنا الأدبية والفكرية في الانتعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزمات فإن كل ما في العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم .

وطبيعي جداً بعد هذا التطور الكبير الذي أحرزناه في شتى المجالات أن نطفر في شعرنا العربي الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية ، وأن نتمقق الجديد في موضوع الشعر ولفته وموسيقاه ، فبدأنا نلتقي بالقصيدة التي تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيم يأخذ في النمو والتطور حتى ينتهي إلى التكامل والوحدة .

ولنضرب مثلاً هنا بقصيدة « الطمانينة » لميخائيل نعيمة حيث

يقول :

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فأعصقي يا رياح	وانتعبي ينا شجر
واسجعي يا غيوم	واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعد	لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل	أستمد البصر

باب قلبي حصين	من صنوف الكدر
فأهجمي يا هموم	في المسا والسحر
وأزحني يا نحوس	بالشقا والعنجر
وانزل بالالوف	يا خطوب البشر
باب قلبي حصين	من صنوف الكدر

وحليفي القضاء	ورفيقي القدر
فأدحني يا شرور	حول قلبي الشرور
واحفرني يا منون	حول بيتي الحفر
لست أخشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليفي القضاء	ورفيقي القدر

إن تحايلنا لمثل هذه القصيدة التي تستخدم الأسلوب الإيحائي الرمزي سوف يعتد بالضرورة إلى المنهج الذي يتتبع الصور الواحدة بعد الأخرى هــارلا استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف ما في رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر في كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى، وهل ثلاث هذه الروافد الصغيرة تنصب محتواها في النهر الكبير، ثم هل استطاع القارئ أن يحس بإرادة الشاعر المنغلقة والمنشرة في جميع أجزاء القصيدة؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث:

أولا: الموقف العام

فالقصيدا تصور لحظة من اللحظات التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر، بما انتهى إليه من إيمان، على مواجهة الصعاب كل الصعاب، وعلى مكافحة المحن عن الحياة، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجساءات القدر؛ وللتحدى للسافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم.

وقد يدق طبع الإنسان بشيء من الفلسفة، ويقدر من الكهف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر، وبشيء من الحكمة لا ترى الأشياء في حقائقها المنفصلة، أو جزئياتها المقطعة، أو نتائجها المؤقتة، أو مؤثراتها المفاجئة بل في جملتها، وفي تعاقبها، وفي الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات. قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يمد يده إلى ما وراء الناس ليلا، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا. وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة يمكن دائما فكل شيء ليله ونهاره.

والبيب من لا يتدبر بالظاهر معتما كان أم براقا.

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ...

ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالي : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التي تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب السكبير والساطة ، وغير هذا وذلك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعاينيه كل إنسان تقريباً في شكل من الأشكال بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف في القلق ، والمبالغة في الشعور ببحر الحياة هي التي تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم في حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهياً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط في الخوف منهأ أساساً المبالغة في الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك اللحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأنت نفسه واطمأنته .

فبشيء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان التابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكتسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجائات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى في قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التي هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منشراً في ديوانه همس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان والتي سماها : أغمض

جفونك تبصر ، يقول :

إذا سداؤك يوما	تسجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر	خاف الغيوم نجوم
والأرض حولك إما	توشحمت بالشلوج
أغمض جفونك تبصر	خاف للشلوج مروج
وإن بليت بءاء	وقيل داء عيباء
أغمض جفونك تبصر	في الداء كل الدواء
وعندما الموت يدنو	والحبيب يفضر فاه
أغمض جفونك تبصر	في الأحد مهد الحياه

ويقينا لم يصل تميمه إلى هذه الفاسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الهك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفصح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدبين دب الوهن في جسمي الفاني	وأجرى حثيثا خلف نعشي وأكفاني
ولولا ضباب الشك يادودة ترى	لكنت الأقي في ديبك إيماني
فأترك أفكارى تذيب عسروها	وأترك أحزاني تكفن أحزاني
وأزحف في عيشي نظيرك جاهلا	دواعي وجددي، أو بواعث وجداني
ومستلبا في كل أمر وحالة	لحكمة ربى، لا لأحكام إنسان
فها أنت عيباء يقودك مبصر	وأمشى بصيرا في مسالك عياني
لك الأرض مهادا، والسما مظلة	ولى فيها من ضيق فكري سجان
لئن ضاقنا بن لم نضيقا بمساجتي	ولكن بجهل وادعائي بمرفاني

فنى داخلى همدان : قلب مسام
وفكر عنيد بالتساؤل أضاني
ويقول فى سنة هقبلة :

ما أنت فى سفير الزمان العظيم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبا حياة نحن فيها نعيم
لاجوعها يشجع
لاموتها يجمع
لاطامع يقنع
فيها ولا الزاهدون

الناس فى أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون فيهم يقيم

وتشتد به أحيانا سطوة التعاظم وتكاد تسيطر على كل شيء عنده وذلك فى
قصيدته « قبور تدور » يقول :

هدى هلى نحيى القبور
صاننا إذا ما رأينا عظاما
عرفنا بأنه المنساء بقساء
ونمتص منها رحيق الدهور
يفتح منها الربيع الزهور
وأن الحياة قبور تدور

ويختتمها بقوله :

نخلى جمالا يسراه القصور
ونخلى الجهاد ، ونخلى الطموح
وليست تراه عيون الدهور
ونخلى القصور ، ونحيى القبور

ودورى مع الكون جيلا فجيلا فهل نحن لإقبور تدور

واكنه لا يلبث أن يلتقى بمد عواصف الشك والتشاؤم إلى هداة من الإيمان
يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفي قصيدته وإتهالات، انتقال من الظلام واليأس
إلى شيء من نور الأمل يقول :

كحل اللهم هينى

بشعاع من ضياك

كى تراك

فى سور البحر ، فى موج البحار	فى جميع الخلق ا فى دور القبور
فى السكلا ، فى التبر ، فى ومل الفقار	فى صهاريج البرارى فى الزهور
فى يد القتاتل ، فى تجمع القتييل	فى قروح البرص فى وجهه السليم
فى يد المحسن ، فى كف البخيل	فى سرير العرش فى نيش العظيم
فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول	فى فؤاد الشيخ فى روح الصغير
فى قذى العاهر ، فى طهر البتول	فى غنى المثرى ، وفى فقر الفقير

وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق

فاغضض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح اللهم سم أذنى

كى تمى دوما نمداك

من علاك

فى نقيق البوم فى نوح الحمام	فى نغاء الشاة فى زار الأسود
فى هدير البحر ، فى صر الغمام	فى خريير الماء ، فى قصف الرعد

- ٢٢٦ -

فى غنا الببلل فى تدب الغراب
فى طنين النحل ، فى زعن العقاب
فى بكاء الأطفال ، فى ضحك الكهول
فى اتحاب الناي ، فى دق الطبول
فى ديب النمل ، فى هب الرياح
فى صراخ الليل ، فى همس الصباح
فى ابتهالات المرأة الجمالين
فى صلاة الملك والعبد السجين

وإذا ما قرب الموت وواقاها الصمم
فاختمن وبن عليها ريثاً تحيا الرمم

وليكن لى يا الهى
من لسان شاهدان
صادقان

إن أنه بالحق فليشهد معى
وإذا ما قام غيرى يدعى
فليكن سيفاً لسانى حده
لايكف الضرب حتى ضده
وإذا ما خان نطقى قلبى
فى كلام الفهر فاجعل من فى
أرافسه بالبطل فليشهد على
يا إلهى الحق فى بطل وعى
فسبيل الحق ما هن لا يهاسب
ينثنى عن غيه نحمسو الصواب
فأراه البطل فى الحق الصريح -
لسانى أهما البسارى ضريح

فلسانى يعلن الحق وصرأ يذبحه
ليت شمعى غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والقريب

ماؤما الإيمان أما غرسها فالرجا والحب والصبر الطويل
 جوها الإخلاص أما شمسها فالوفا والصدق والحلم الجليل
 فإذا ما راح فكرى هبشا في صحارى الشك يستجلى البقاء
 مر منهوكا بقلبي فجبشا تأثبا يئس من قلبي الرجاء
 وإذا ما أمسى يوما مشى تأثبا فى مهج العيش السحيق
 عاد لى كاد يقضى عطشا يحتسى الإيمان من قلبي الرقيق

وإذا الإيمان ولى والرجا أضغى ضرير

فليتم قابى إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرج فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح هيبه شعاعا منه
 كى يراه ، وأن يفتح أذنيه كى تدرك كلمات الله وتمى ما وراءها من معان ، وأن
 يجعل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا ينمط حقا ، وأن يهبه قلبا
 كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللفظة الروحية التى
 تشوق الى المعرفة وتتطلع إلى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل
 طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقى به يقول .

نحن يا ابنى عسكر قد تاه فى قفر سحيق
 نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
 فالتشرنا فى جهات القفر نستجلى الأثر
 نسأل الشمس عن الدرب ونسئفى الحجر
 وسئبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
 ربيها نذكرك أن الدرب فىنا ، لا هناك

وسنبتى فى انتقال وشقاء وعذاب
وصمود، وهبوط، وذهاب، وأياب
وسنبتى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
ربنا تلقى منانا ، ربنا تلقى الطريق

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع المنيف الذى يصور موقف
الإسان الذى أجهده الوقوف أمام انزال الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة
المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه
المعميات، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد
تصفيتها وتطهيرها ففى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة
بعد طول جهاد قصيدته : أغضض جفونك تبصر ، ومن أجل هذا قال قصيدته
والطمانينة، وانتهى فيها إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان لن يستطيع أن
يتجرد من قيود هذا العالم، وعوامل الهدم والموت والفساء إلا إذا استطاع أن
ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . وإن يتأسى هذا
طالما كان الإنسان مفتضرا لذاته الصغيرة قابعا فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا
سمت مداركنا الروحية وتعاملت عن عوامل الفناء استطاعت أن تظفر بالأمن
والطمأنينة والسلام الروحى .

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا
الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المساحة بروحها
المتناسكة بعناصرها الخيرة ، والى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود
والنظرة القصيرة بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقيود .

والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعا وأرحب نطاقا لمدى الحرية والتفكير حيث نجد الذات لها مأوى في أحضان الروح اللانهاية التي لا تفتى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نمودد للقصيدة فنقف عند أجزائها المختلفة نتبج صورها انرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الاخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة فى البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالي بالمخاطر . قد آمن على نفسه أننا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا نجد الخوف إلى نفسه سهيلا . وليس نمة شيء يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من أتمته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزوابع من كان سقته من حديد، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليس هذه قادرة على أن تحديه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشدد الريح ، ولينكسر الشجر ، ولتتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتنهمر السيول الأرض . ولتصف الرعد قصفا مروعا ، فلا الريح الروع النسكيا . ولا اليبهول المنكسحة المسارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شهرة فى رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التي أحسن الشاعر تصويرها بمساجع فيها من قوى قادرة على الهدم والتعظيم والإبادة . نعم ، ما كان لبيت الشاعر أن يسام من عوامل التخريب والتعظيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سلبا معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صيرة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رهوزا للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو مسور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والنيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهي قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها في عقل القارئ فتشيع في نفسه ما هو مكتون فيها من عناصر الفكر والصور .

هل أننا لا ينبغي أن ننسى أن استخدام اللفظ واستغلال إمكاناتها قصد طاون هو الآخر في تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر في البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلمتى السقف والركن وبكلمتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومثابته ، وبالتالي مدى ثقله بنفسه واعتزازه بقوته . ثم اكى يمزج هذا الإحساس بالقوة والثقة نواله أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يعالها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل مالدتها من قوى لجأهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر في أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان في ترديده على مسافات قصيرة ومربعة شفاء لصور التحدى الذى ينتشر في أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لما خطوطها
والوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها
من واد آخر إلا أنها تفتك مع الصورة الأولى في نفس الوظيفة وتنقل معها
إحساسا واحدا . فنحن في هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء
والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة في أحماقه . وليس بحاجة إلى من يرشده
أو يمينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من
قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج في أحساسه .
وما دام في قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو في غنى بعد ذلك عن الشموس
والأقمار . فلنظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نجبه .
ففي يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شمع واحد من نور فيهما وحدهما
القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الصمغ من
النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من
لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يرياك
إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلي المستمد من نور الله
فهو وحده الذي يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدما إلى
شيء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجه الضئيل مستهدا منه البصر ومثديا
بعد ذلك كل ضوء آخر غيره . وهكذا تنهى المقطوعة الثانية بما انتهت
إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات في مواجهة كل مسالك
الضياع والظلام والضللال .

أما المقطعة الثالثة فتصور المومم والنحوس والشقاء والضجر وهي تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله ومحاولة اقتحام قلب الشاعر. واسكن هل تستطيع المومم مهما تراحت وتكاثرت أن تززع من إيمان الشاعر وحلابة نفسه؟ كلا لن يستطيع جيش المومم الزاحف هذا أن يفزو هذا القلب المفرد، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتج بها ويستمتع بجمالها وجلالها، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذمته بالحدود والزائل فلن ينطفيء سفير الظلمة في قلبه، وسيظل مهودا بالفسكر المسكود والنوم المؤرق والسهاد الطويل، وستزحف عليه جيوش من المومم والنحوس والشقاء والضجر. وستجد طريقها عمدا إلى ذاته وعقله.

نعم، لن يخيم سحاب الهم الذي لا يزول إلا على النفوس التي لا تشبع ولا تروى لأنها دائماً تلمف إلى لذائد الحياة الحسية خوفا من الحرمان أو من اقتراب الاجل. أما النفوس التي ينبع في أحضانها هذا المساء الحى، ماء الإيمان فهي القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقتها، بخيرها وشرها، ومن الجمال أن تدرك النفس سمادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة، ومن ثم فلا سمادة ولا استقرار إلا بالإيمان.

ثم تأتي المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفسكرة والإحساس إلى مرحلتها الأخيرة، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين، ون كان صديقا وحليفا للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا

للعين القاصرة شرا . ومن كان هذا بشأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيطرا أو مستبدا بالحياة . فئذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يثأر الشر ويقتبعه ، والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه التمر الذى لا يمكن أن تعوقه الشوطين والسدود . والنهر يمضى وغم هذه الشوطين وتلك السدود إلى الأمام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقذح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من إيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلن تستطيع ناز الشر هذه أن تفتح وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كجوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتمش فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نسال أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغي أن تغمر قلوبنا باليأس والكد ، على النقيض من ذلك ينبغي أن تكون لنا حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعامتنا ليست إلا وهما يطفو الروح

ويعوق مسالك التفكير، يببب الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نلتصقها، ولن تفارقنا إلى غير رجعة. تلك الآمال هي عقيدتنا في الحياة، هي الإيمان الدائم، وهي وميض الحق، وهي سمادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثا : التعليق

إذا أعيدنا النظر في أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بمدى القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هي الصورة سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة. فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئية أو الكلية فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازي إنما يوضع للوظيفة الكلية التي تهدف إليها القصيدة. فلم يكن التشبيه في القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمثابرة بين المشبه والمشبه به، كما لم يكن من أجل إحصاء المهاراة والبراعة والدقة في التوفيق بين طرفي التشبيه، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر. وإنما عمات الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيم قادر على نقل التجربة التي عاهاها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتناسك مع أخواتها تناسكا عضويا. وأن تشارك كل منها في الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال. وتسير الواحدة وراء الأخرى كمرآة متعاقبة وضرورة تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التي تستوعب في كيانها المقطعات الجزئية في تناغم وقوافق.

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيجاء والرمز اللذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري ومن ثم كان الانجساف إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها . فتح اهتمامنا بالمعنى الظاهري للكلمات ، وأنه مقصود وأساس في فهم القصيدة إلا أننا ينبغي أن نتمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة في نقل التجربة وتجيدها وتعني به انغمس الموسيقى ، أو عنصر النغم الذي أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى في القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعري وحده أو إلى القالب الخارجي الذي تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوي وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من بهرات وذبذبات أو إيقاعات ، أرضيات موسيقية خاصة وما تنطوي عليه من معانٍ تمثل التجربة وتعين على إيضاها وتوكيدها في نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغي للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر في وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفي قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذي اتخذ إطاراً عاماً لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت في أداء تجسده . ففي تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة في كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذي رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكاننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعري الذي تبدأ به كل مقطوعة هو ذاته البيت الذي تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعري والقافية وأن تخضعها للتجربة فى غير تكلف أو صنعة . كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعري من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، كما استطاعت اللغة فيها أن تتلاقى فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهى مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سعيينا إلى تحقيقها في الفصول السابقة ، وعلى الأخص ما جاء منها متصلاً بنظرية الخيال ووحدة العمل الفني هو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الأدب . وهي قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا في الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن في أدبنا العربي كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبي وتبين تأثيره . فإن أى خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدى بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق ، إن جاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتبنيها في مراحلها المختلفة يحسن بنا أن نحدد ما يعنيه النقد الحديث باصطلاحى الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخدم أحياناً اصطلاح الصورة بدلاً من الشكل فيقال :
الصورة والمضمون

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، وهو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي ، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلاً قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو تناظر في الأجزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الغنائى فى القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال فى المسرحية ، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامى وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية ، إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بفض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا انسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو فى غالب الأمر المادة الخام التى يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذى يشكلها الفنان فى الصورة التى يريد بها .

وانقسم النقاد وفقاً لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بما يابسها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون فى المضمون أية قيمة فنية ، ويحصررون أحكامهم فى دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتشه وتارة بما يند ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية ، (١) .

والمسألة مرتبطة فى جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشيء

(١) الجبل فى فلسفة الفن ص ٩١ .

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء؟ أو بمعنى آخر: هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كاملة فيه أم أنه يمثل ظلالاً لثيقة منفصلة عنه وبعبارة عن كيانه؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكراً منفصلاً عن الأشياء، والحقيقة عنده كاملة فى المدرك الحسى، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا يفصل عن تحققه المادى ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامناً فى المظاهر الحسية، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى.

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو الماهيا وبين المدركات الحسية.

والكلمات لا تعنى الدلالة على أشياء، وإنما تعنى أفكاراً وأشياء فى الوقت نفسه. فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان: أولاً جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجوئية والعرضية والصفات المشتركة: وثانياً جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة، أى بمعنى آخر ما يمكن أن تضفيه الكلمة من إحساس من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تثيره الكلمة فى النفس من إيحاءات خاصة إلا فى نطاق التقسيم النظرى بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس. وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإيحاءات والارتباطات، وفى وسع أى إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر، كما فى وسع الدراسة النظرية البهتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال

شيء نابح عن الذوق . أما ماهية الإدراك التي تتمثل في فكرته كنتاج مستدير مستدير يظهر في السماء ليلاً فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذرق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفرص بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولسكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا يذفي الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والشم مجرد علامات أو إشارات نتخذها لنشير بها على وجود شيء أو سواه ، وإنما هي رموز تتضمن شيئاً من المشاعر والإحساسات .

فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفي فيها على مجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزوي في نفس الرائي أو السامع كلاً وقسح على رمز معين ، فعلم الجمهور العربية العربية المتحدة - مثلاً - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لسكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضرباً من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلها وقعت العين على ذلك العلم ... والحلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لسكنهما يزدان على كونهما مجرد كلمتين لسكنهما مدلولها المعين ، إذ هما

(١) نظرية المعنى في الفند العربي س ٧٠ وما بعده م

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا ، (١).

فالكلمات إذن ليست قطعا من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما الكلمات أرواح تخزن في داخلها مشاعر وإحساسات . وهي بتفاعلا مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفعاليات خاصة . وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خاق مستمرة ، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد .

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ما تتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إحياءات أمرا بعيدا كل البعد عن المفهوم الحقيقي لآثر اللغة فنيا .

من أجل هذا حق لارسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولسكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندرانيين ، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واختلفت عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء (res) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الألتلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

(١) فلسفة ولن ٤٤٤٣

(٤) فن الشعر ص ١٩١ ، ١٩٣

الفن في هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسه المضمون . والأهـب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر ما نسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تهتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا ما نسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامي ، ولكن يموذها الموضوع المأم ذو الشأن التاريخي أو الوطني أو الاجتماعي .

وهذه جميعها أخطاء يأبأها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لمعنى الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

وليس من شك أن هذا الخلط في مفهوم العمل الفني خلقا نقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات الـذة ، والنظريات الأخلاقية والمادية في الفن وغير ذلك . كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفني إما لإفلاسها وإما هجرها . الأمر الذي جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ما هو أشد حـميا للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الخواط الأساسية التي ينبغي عليها الخلق الأدبي بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذي ييسر دمج الشكل المعنوي ، وهذا الشكل المعنوي ينبس من داخل العمل الفني ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيء آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجي

في الشعر ليس بذى قيمة في ذاته ، إن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المسكوة للعمل الفني . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده . وقد نتج عن هذا كله نتائج هاية في الأهمية نجملها في النقاط الآتية :

أولاً : أصبح نقد العمل الفني عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاماً ، وأن الشكل المضمون أمر غير مكتسبه ، وليس مصنوعاً صناعة آلية واسكنه في باطن العمل الفني ، ويتحدد في تطوره من الداخل . ومعنى شكله هو بالضببط اكتمال نموه (١) :

ثانياً : إن قيمة العمل الفني تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان نمطه قواعدياً للعمل الفني فهي قانون العبقرية ، لا القانون المفروض على الفنان من الحصارح . إنه قانونه الخاص الذي يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وبهذا يقضى كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون في تقدم عندما كانوا يحددون للقراء أصولاً بعينها لا يبيدون عنها ، ويلتزم بها التفتاد كذلك فلا يمكن بالهودة أو الرداءة على عمل فني إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فسكرة القانون الصارم في النقد ، ويرى أنها مسألة نصية يحددها العمل الفني نفسه الذي يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل كولردج . وله في هذا المجال فهمه الدقيق لثمة ووظيفتها في العمل الفني .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كعنان . أو بينها كأدوات اصطلاحية الغرض منها الإشارة، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير أن الغنمة في الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النافلة للمشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : «إنها اللغة الأولى مزججة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لا تكتفي بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء» (١) . ، ويقول في موضع آخر :

«إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر ، والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أعمى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التي توصل لنسا صوراً . سواء أكانت هذه الصورة مستمارة من موضوع خارجي معين لسكى تحيي وتخصص موضوعاً آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لسكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نوعاته الخاصة» (٢) .

ويعرف الشعر بقوله :

«إنه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع» (٣) .

ومعنى هذا أن أى كلمة في العمل الفني لا يمكن تمييزها أو استبدالها

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ٩٦

(٣) المرجع السابق ص ٩٦

بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فكل لفظة مستقلة بوجودها متميزة
 بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في محصلها
 من الشعور . خذ أى كلمتين متشابهتين في المعنى وحاول أن تستجلى ما وراءهما
 من إحساس فستجد أن لكل منها مزاجا مختلفا وروحا متباينة . من أجل
 ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ
 أخرى دون أن يفقد جماله شيئا ، » (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لمكان
 يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحمل الواحدة منها مكان الأخرى .
 ولكننا نعرفنا أن الكلمة ليست بمجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما
 هى تسبيح متشعب من إحساسات . بل إن لكل كلمة تاريخا طويلا مرت به ،
 وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كقيل أن يؤيد
 الكلمة خصبا وحياة، وأن يجامها شخصية متميزة تماما وهذا هو ما عناه
 كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة في رأي مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل
 يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبثها اللفظة في أذهاننا . فطبيعة اللفظة لا
 تمكننا من نقل الموضوع فحسب ، وإنما يجامها أيضا قدرة على نقل شخصية
 المتكلم الذى يعرض للموضوع ونواياه . » (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٢ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لا يمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلها من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التي تولدت عن مفهوسوم كولردج للشكل وللصوت اعتبار الوزن والموسيقى في الشعر جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية وعنصراً ملتحماً تماماً كلياً بسائر العناصر الأخرى المكونة القصيدة . بل إن الوزن عنده نعمة من نمار الخيال يقول :

« إنني أعتقد أنه من البعائر المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى الصذب حتى وإن كان في ذلك إفراط مغيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهّل ... فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية القيمة كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد ينتطيع أي فرد موهوب ، وعلى قدر من الاطلاع أن يكتبها بالجهد المتصل مثلما يكتب المرء حرفة من الحرف . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هي هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثره وحده من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة . » (١)

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن المواقف المشبوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع . على أن الوزن الذى هو وليد الانفصال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن ، وهنا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحصل العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة . ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة . وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللمذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللمة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته . وهو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ، فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر تابع من علاقات اللغة وأصواتها وبرائتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى ، على الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

(١) المرجع السابق ص ١٠٠ .

أما تأخير الوزن عند كولردج فيرجسح إلى ناحيتين: الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنفشر في العمل الفني كله ، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه . أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة ، والتي لا تنفأ عن التقابله بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحصل لريتشاردز أن يسميها . فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن . يقول ريتشاردز :

والذي يجب الذي يتألف من التوقعات والإشباطات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التمريق وخبية الظن لا تقل عن عدد الإشباطات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تمججه النفس . (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هي التي تولد الدهشة وتثيرها لدى القارئ في الكلام المنظوم .

ويجمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا ينفصم من التجريدية ، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، ويشير في النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة . ويتألف الوزن - مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً ، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته . من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخسيرة فيقول :

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٢

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخبرة...
فالخبرة في ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهي تضيء على
الشراب الذي تترج به بنسب معقولة روحاً وحيوية ، » .

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن في الشعر لا تتحقق إلا
إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً .

الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون في العمل الفني الفيلاسوف الإيطالي
المعروف بندتو كروتشه وأضغ كتاب « علم الجمال ، وصاحب مدرسة كبيرة
في الدراسات الجمالية والفنية ،

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تمييزات خداعة تملأ صاحبة فلسفة الفن ،
وتغرى المرء بسهولتها وبداهتها الظاهرة وكما يتعلق بالشكل والمضمون ،
وأشهر هذه التمييزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز في رأي كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه
أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لا قيمة واحدة . إحداهما ترجع للشكل والأخرى
للمضمون . فيرى أشياح المضمون أن الفن هو العصر الصوري المجرد ، ويرى
أشياح الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يقتبع دراستهم وفلسفاتهم
ويجد في نهاية الأمر أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى
حقيقة واحدة هي أن أصبح أشياح المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياحا

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلا من (الشكل) .

للصورة ، وأن أصبح أشياح الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياعا
للمضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ، ولكن على
غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى مواقفها على غير اطمئنان ولا استقرار
كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كرونشه قد وجدت الحل تلقائيا في
تفسيره للفن وتحديد مفهومه . وقد عرفنا أن الفن حدس هند كرونشه ،
وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس في الفصول السابقة . وأدركنا أن تعريفه
للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما
ميزه عن اللذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم لم
يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التي تنفرع منها التجربة
والحقيقة التعبيرية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل للمضمون خصائص
فنية سابقة على العمل الفني . فإذا كان للمضمون قيمة فهو لا يكتبها إلا من خلال
العمل الفني نفسه .

وينتهي كرونشه في مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى
الحقيقة الآتية ، فيقول :

« والحقيقة هي أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن
لا يمكن أن يوصف كل منها على انفراد بأنه فني . لأن النسبة التسامية بينهما هي
وحدتها الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة
الحياتية الحية . » (١)

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول في موضع آخر :

« فسيان إذن (أو قل لإنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممثلة بالمضمون ، أي أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هي الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والماطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هي الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه في القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل ، والتخطيط والتجربة ، والإرادة إلا وسائل خادمة للفن وليكنها ليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثاني الذي لا يقل عن التمييز الأول خداعا والذي تتلوه به أيضا ساحة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية .

(١) المرجع السابق ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

فن النائم من يميز في الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الانفعال والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها ، ويرى هؤلاء أن الأولى هي باطن الفن والثانية هي ظاهره . ويعتبرون الأولى هي الفن وأن الثانية هي مادته .

ويرد كروتشه على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلاً أمره ولو في القول على الأقل ، ولكننا إذا اتقنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فيصوف نصطدم بعوائق تخيب الفن وتحطم الأمل ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئاً . يقول :

« فأنى لشئ خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادي ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني ، لم نجد هنا كحدنا وسطاً يستطيع أن يجمع بينها ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعي والمادة والآلية والنسيان التي ارتأها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سرا . فمنهم من رأى أن هذا السر تزواج عجيب ، هؤلاء من أصحاب الذوق الشعري ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازنة النفسية - الجسمية .

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير . وفي رأينا أن ذلك

لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحنسا موسيقيا مالم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجميعية يمكن أن تكون صورة تجميعية مالم تظهر بخطوط والوان . ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهارا ، ولا أن تمزق الموسيقى على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنمت في داخل الأذن . ومع كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا وأيتها وترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى الكأف الأصابع تلعب على أوتار خيالية . (١)

ويقول كذلك:

«إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقي شيء البتة . وإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر . وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التمييز أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا . هو في الوقت نفسه بشرة .» (٢)

وهكذا ينتهي كروتشة في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتمييز إلى حقيقة هامة مؤداها : أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

(١) المرجع السابق ص ٥٩، ٥٨

(٢) المرجع السابق ص ٦١، ٦٠

طالما كانت المبقرية الاصيلة لدى الفنان هي في الحقيقة كامة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال . إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاهرا عظيما وهو يسىء نظم الشعر ، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملازمة بين الألوان . . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أو يكون فنانا كبيرا وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصورا عظيما . (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذي ملأ ساحة فلسفه الفن والجمال والذي خدج الناس طويلا وما زال يخدعهم ، والذي يحرص كروتشه على أن ينبه الأذمان إليه لخطورته على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال .

وهؤلاء ، في نظر كروتشه ، يقسمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : ولحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير : يعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات في زمرتين : التعبيرات المارية ، والتعبيرات المزخرفة ، (٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر فى ميادين الفن المختلفة ، وأمكنه قد نما واتسع فى ميدان اللغة بوجه

(١) المرجع السابق ص ٦٣ و٦٤

(١) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة في اعتقاده هي الميدان الذي تفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، فكثيرا ما نرى الدارسين في الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تفسيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير بما جعل بعض الناس يظنون أن للصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه.

ويبقى كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان البلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويعنى بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها عملية، فضلا عن الأفكار العامة بطبيعة الحال، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدرى أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قرونا طويلة. ولم تكدهم تحاول الثورات للنادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا، وأن تنتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزخرفة، مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداء إلى ميدان النقد.» (١)

وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية منبج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب. ولقد به عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة

(١) المرجع السابق ص ٦٤

هذا المنهج في القرن الخامس الهجري، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين
التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

وان من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف
على حقيقته . .

ولنا عودة إلى ناقدنا العربي الكبير لنوضح الفرق بين منهجه في دراسة البلاغة
وبين منهج من استمسكوا بالتقسيمات الشكلية من أمثال السكاكي والتزويني .

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل في أن الجمال ليس
محصوراً في الزخرف أو الاستعارة . ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من
الصور البيانية ويحقق قمة الجمال في التعبير الفني . بل إن من الشعر ما لا يعدو
بمجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرا بالغ التأثير قوى الإيحاء ، وهو بهذا وحده
قادر على أن يبلغ الجودة له، لذا جته وصدقه، ويقول كروتشه في هذا :

إن التعبير المناسب إذا كان مناسباً ، كان جميلاً كذلك ، لأن الجمال ليس
إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالي للصورة . وإذا كنا نعتني بنعته بالمرى أنه يعوزه
شيء يجب أن يتوافر فيه . فنعني ذلك في هذه الحالة أنه ليس مناسباً ، أو أنه
ليس تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا
كان تعبيراً في كل أجزائه لم نستطع أن ننتعه بأنه مزخرف ، بل بأنه عارى كالأول
وبأنه سليم كالأول كذلك . ، (٢)

(١) دلائل الإيجاز ص ٧٩

(٢) الجمال في فلسفة الفن ص ٦٥

ويقول :

« ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فإما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بديننا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف . » (١)

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع فى الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على دراسى اللغة وعلماهما اللذين كثيرا ما دارت بينهما المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر، والمنطق بالفن ، والجدل بالبلاغة . ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا الفلسفة إلى لغتين : الأولى لغسة الفكر والثانية لغسة الشعر . وذهبوا إلى أن التعبير العادى أو العارى هو المطابق للفكر والفلسفة ، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر . واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التى إن جاز لها أن تصح فى مجال التفريق بين لغتين ، إحداها لغة علمية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر ، ولغسة الانفعال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف . ذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا ، وأن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفى المجرد ما هنا ، ظلما ، خلىق كما يقول كروتشه أن يلقى ظللا خادعا ، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

في الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، في كامل رحابته وتقاربه بدون أن يريه منطقاً ولا فكراً . (٥)

ثم يريد كروتشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظرية المنطقية إلى اللغة ، تلك النظرية التي فصلت بين والنحو والبلاغة . فقد ظن أصحاب هذه النظرية أنه ما دامت اللغة نحواً فينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرية منطقية . والذي زاد الأمر فظاءة أن هذه النظرية المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على مذهب البلاغة ودراستها . وحين يهاجم كروتشه هذه النظرية المنطقية إلى اللغة إنما يذبح إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة يقول :

« هل أن أسوأ الشروط التي سببها مذهب التعبير « المرخرف » لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظرية أصحابه إلى اللغة . فإنا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مرخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى العبيرات العارية وأن ترد إلى النحو . وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن) إلى المناطق حيث يسند إليها دور ثانوي . والواقع أن فساد اللغة المنهقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم منه جنباً إلى جنب ، فقد نفا ما في العصر اليوناني القديم ، ومما يمشان في أيامنا هذه ، رغم تمارس الأول مع الآخر . وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة نادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة .

وظل الأمر على هذا المتوال حتى العهد الرومانتيقي ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطناة ، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق .

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين عن ظلووا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر . وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل مما ، مادمننا فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تمبير ، ووجدنا بذلك ، ضمناً ، بين التمبر واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمناها الواسع . فما قصرناها تحكياً على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكياً عنصر النبرة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها في واقعها ، من حيث هي فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات . ولا ظننا ، بالاحتماق - أن الإنسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات . إن الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثيراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مالوفة، والتي لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية ، أو نثرية شعرية ، أو قصصية ، أو ملحمية ، أو حوارية درامية ، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسوء الإنسان أن يعد كالشاعر (وهو في الحق كذلك ، لكونه إنساناً) فما ينبغي أن يسوء الشاعر أن يجمع إلى طامة الناس ، فإن هذا الجمع بفسر لنا لم كان للشعر الراقى سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية . فلو كان للشعر لغة خاصة ، لو كان لغة الألهة ، لما استطاع البشر

أن يفهموه . لكن كان الصغر يسمو بالبشر ، فإله لا يسمو بهم فسوق ذواتهم ، بل داخل ذواتهم : وهكذا يرى الديموقراطية الحققة والارستقراطية الحققة ، في هذه الحالة أيضا ، تلتقيان : فيلتقى الفن باللغة ، وتلتقى فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى يمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى ، أى أن تعدا شيئا واحدا . . وإن هذا التوحيد بين الشئيين يعود على الدراسات الفنية والعمرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ، ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني . كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج الفسيولوجية ، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن تجري والمودة ، وأن نحررها من نظرية الاصل الاصطلاحي ، هذه النظرية التي ما منكف تجدد والتي تستبج وراءها المزاوجات القبيحة بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صدورة إشارة . أنه على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالي صدورة ذات لون موسيقى وغناء . إن الصورة هي نتاج عفوى للخيال ، لأن الإشارة التي يفهم بها الإنسان مع الإنسان ، تمرض مقدما وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة . (١)

هذا المرض الممتع الذي عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة ، وما ترقب عليها من آثار في المذاهب بلاغية والنقدية جدير بأن يلقي الضوء على كثير مما التبس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق ،

وحين يفصلون بين اللغة والعمر ، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة المزخرفة
وحين يزارجون بين الصورة والإشارة . وكلها تسميات خطيرة تعود على النقد
الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ ، وتباعد بين الدارسين وبين الفهم الصحيح
لطبيعة اللغة والأدب .

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراساتنا البلاغية ومنهج العرب
القدماء في درس البلاغة ، وفي تصورهم للغة ، فقد حرصنا كل الحرص على أن
نثبت هنا ما قاله كروتشه كاملاً حتى يتنبه . ورنحو البلاغة إلى ما ينهض من
مناهج البلاغة على مبدأ سليم ، وما لا ينهض منها إلا على ضيق في النظرة وفساد
في الحكم .

اللفظ والمعنى في النقد العربي

غلب تأثير النظرة المنطقية للغة على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب ، فالمتكلمون أصحاب فلسفة وجدل ومنطق وصلتهم بالبلاغة وثيقة كما نعرف من تاريخها ، وقد جادل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم ما فيه من ألوان التعبير والجزاز والبديع ، وأدامم هذا الجدول إلى التفنن في الأداء اللفظي والبحث في المسائل البلاغية .

والجاحظ وهو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحساس العربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه «البيان والتبيين» لكي يرد على أهل الشعوب الأخرى التي كانت تفخر بما لديها من أقوال في البلاغة والبيان . فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق في هذا . فألف كتابه هذا في الخطابة ، وذكر فيه أن الخطب للعرب والفرس فقط . أما الهند فلها معان مدونة ، وكتب عمدة . وأن اليونان لها فلسفة وصناعة ومنطق ، وأن صاحب المنطق كان عليا بتمييز الكلام وتفضيله ومعانيه وخصائصه . وأن جالينوس كان أنطق الناس . ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمعاناة .^(١)

وهكذا يتضح لك كيف يبدو فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف في البيان العربي . فهم (أى العرب) أقدر على الارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمعاناة ، وكلها من صفات الخطيب المشاهر . ولعل في اختلاط البلاغة لدى العرب بالخطابة ما يذكركمنا بمدرسة

(١) - البيان والتبيين ٣٠ ص ١٥٤١٤ ،

الأغويين الإسكندريين وهوراس وشيشيرون التي أشرنا إليها سابقاً، عندما لاحظنا اختلاط معنى الشعر عندهم بالخطابة . وأنهم لذلك فصلوا بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء . وظلت نظرتهم للشعر مساوية لنظرتهم للخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق .

ويلاحظ الذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة ، عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم الجاحظ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة . فكثيراً ما وردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين . بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها :

يذكر الجاحظ أن سبل بن هارون كان شديد الإطناب في وصف المسامون بالبلاغة ، ومقومات البراعة فيها : من المهارة والحلاوة والفضامة وجودة اللهجة والطلاوة . ثم يتبع هذا بذكر أسماء الخطباء من بنى هاشم (١)

وهكذا يحدد أوصاف البلاغة ، ومقومات البراعة فيها بالمهارة في الصوت والفضامة في اللفظ وحلاوة النطق وجودة اللهجة . وكذلك من أوصاف ومقومات الخطيب .

وكثيراً ما ترادف الكلمتان في كتاب الجاحظ . يقول وهو في معرض الحديث عن حكم الجمهور بين خطيبين :

« إذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيباً كان الناقد لقولهما في الأكثر أحسن رجلين : رجل يعطى كلامها من التعظيم على قدر ما لها في نفسه من الحب . ورجل يعظم نفسه فيسرف في اتهام من يعظمه خوفاً أن يكون غسوداً عنه .

(١) البلاغة العربية في دور وأنها

ولكن الناقد العادل هو القوي الذي لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأى غيره (١) .

ويقول :

« وما تكلمت فيه الخطباء ونطقت به البلغاء أكثر من أن يبلغ آخرها
ويدرك أولها . » (٢) فيجمل النطق مرادفا للتكلم ويمسك البلغاء مرادفين
للخطباء .

وأورد الجاحظ في كتابه كثيرا من آراء الناس في البلاغة ، العرب منهم
وغير العرب ، وستجد من قراءتك لهذه الآراء أن الخطبابة هي البلاغة . سئل
أحد أطباء الهند الذين اجتلبهم يحيى بن خالد البرمكي لعهد الرشيد - ما البلاغة
عند أهل الهند ؟ فقال له الطيب : عندنا في ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن
لا أحسن ترجمتها ، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق في نفسي بالقيام بمصائبها
وتأخيرها لطائف معانيها . قال أبو الأشعث : فلتكتب تلك الصحيفة التراجمسة ،
فإذا فيها :

« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجاسن
ساكن الجوارح ، قليل الحفظ متخير اللفظ ، لا يكلم عبيد الأمة بكلام الأسمه ،
ولا الملوك بكلام السوقه .. الخ » (٣)

ويكفينا أن نطالع الكلمات الأولى من مسنده الصحيفة الهندية التي أسندهد
بها الجاحظ عن معنى البلاغة حتى نرى إلى أي حد احتلت الخطابة المسكنة

(١) البهانه والتبيين ج ١ ص ٢٦٤

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٠٢

(٣) البهانه والتبيين ج ١ ص ٩٢

الأولى، فكانت لها السيادة على غيرها ، حتى أصبح المالك لزمام البلاغة هو الخطيب ، فاجتماع آلة البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجماش ساكن الجوارح . فليسدل الحظ ، متخييرا اللفظ إلى آخر تلك الأوصاف المتعلقة بالخطيب الجميد .

وانظر كذلك إلى تعريف العتاي للبلاغة وقد تعرض له بعض معاصريه يسأله
هن البلاغة فقال :

دكل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبة ولا استعانة فهو بليغ ، فإن أردت اللسان الذى يروق كل الألسنة ويفوق كل خطيب ، فأظهار ما غرض من الحق وتصوير الباطل فى صورة الحق . وقال له السائل : قد عرفت الإطادة والحيسة ، لما الاستعانة ؟ قال : أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه : يا هناه ويا هذا . ويا هيه . واسمع منى . واستمع إلى . أو لست تفهم ؟ أو لست تعقل ؟ بهذا كله وما أشبهه عى وفساده . (١)

فالبلوغ عند العتاي هو الخطيب الذى إذا نطق لا يتلثم ولا يثحر ولا يعيد ما يقوله ولا يتوقف ولا تعرق انطلاقاته عواتق فلا يقطع كلامه بقوله : اسمع منى . واستمع إلى . وأفهم عنى إلى غير هذا من كلمات تدل على الخطيب وعدم تمكنه من نفسه .

ولسنا بحاجة إلى الإطالة فى ارتباط كلمة البلاغة بالخطابة فى نهأتها فقد خصص لها الدكتور سيد نوفل فصلا فى كتابه البلاغة العربية فى دور نهأتها ، (٢) كما تعرض لها الدكتور طه حسين فى مقدمته لكتساب نقد النثر

(١) البيان والنبين ج ١ ص ١١٣

(٢) ص ٦٥ وما بعدها

تلك المقدمة التي عرض فيها لتطور البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . كما أشار لها طه ابراهيم في كتابه «تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري» . وأوضح الدكتور شوقي ضيف في كتابه «البلاغة تطور وتاريخ» بعض الأسباب التي دعت إلى العناية بالخطابة وجعلها محورا تدور حوله معظم الملاحظات البلاغية أو النقدية . وأشار بصفة خاصة إلى ازدهار الخطابة بجميع ألوانها السياسية والدينية في عصر بني أمية . كما أرجع كثرة الملاحظات البيانية في هذا العصر إلى رقي الحياة العقلية . ونمو العقل العربي مما شجع على الجدل والمنظرة في جميع الشؤون السياسية والعقدية . فكان هناك الخوارج والشيعية والزيديون والامويون وكان هناك المرجئة والجبرية والقدرية والمعتزلة . (١)

وإذا كان هذا النمو العقلي عند العرب قد ساعد على العناية بأساليب الجدل والمحاكمة والمنظرة ، وكان هذا بدوره سببا في طغيان الخطابة وأساليبها ، وفي الاهتمام بها فإن ثمة سببا آخر كان له تأثيره البالغ على التفكير البلاغي عند العرب ذلك هو الجاحظ وكتابه البيان والتنبيه .

فمهما تكن الأسباب التي دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئا أهم من كل ذلك كان سببا في سيطرة النزعة العقلية في التفكير البلاغي عند العرب ، وهو أن يكون أول كتاب في البيان العربي يؤلفه رجل من كبار رجال المعتزلة وعلما الكلام الذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية وخاصة بالفلسفة والمنطق .

يقول الجاحظ:

(١) البلاغة تطور وتاريخ من ١٤ ، ١٥

ولا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا فى الصناعة يصلح للرياسة حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلحفة والعالم هندنا (يريد المعزلة) هو الذى يجمعهما. (١)

وكان طبيعيا من رجل هذه ثقافته ، وتلك نزعته أن يكون كتابه مسورة لنفكيره ، وما كان يدور فى تلك الحقبة من اتجاهات عقاية وجدلية وفلسفية ، وأن تتأثر ملاحظاته البيانية بهذه الاتجاهات السائدة ، فيكون للخطابية والخطبة وخصائصها النصيب الأوفى من هذه الملاحظات . وتكون المناظرة والمجدل والمنطق والفلسفة عوامل موجهة لتحديد صفات البلاغة والبيان عنده .

وكان من الممكن ألا يكون فى هذا كله خطر أو عيب لولا ما كان لكتاب البيان والتبيين من تأثير بعد ذلك على من جاءوا بعد الجاحظ . فقد كان دائما كتاب الجاحظ مورداً خصبا استقى منه كثير من كتّاب فى البيان العربى والبلاغة العربية ، واستمرت سيطرة الكتاب على الفكر البلاغى حتى القرن الرابع وما بعده .

وكان من أخطر النتائج التى ترتبت على تأثر النقاد والبلغاء بكتاب البيان والتبيين أن ظلت نظرتهم للعمر لا تفرق كثيرا عن نظرتهم للخطابة . وإذا كان للقاضى الجرجاني فى القرن الرابع الهجرى قد قال : إن الشعر يعتمد على الطبع والذكاء والرواية والروية ، فإن أبا داود قد قال فى الخطابة أيضا : « رأس الخطابة وهو دما الدربة وجناحها رواية الكلام » .

ولكن ما الخطر فى أن تكون نظرة علماء البيان الأوائل للشعر مقايسة

له مع الخطابة والمنطق والفلسفة؟ الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التي حددنا منها كروتفم والتي سوف تقودنا إلى الإنصراف عما في طبيعة اللغة من قوة خيالية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالهجر منها بالمنطق. كما لا يخفى أن مثل هذه النظرة سوف تمنح للبلاغيين والنقاد إلى العناية بالشكل الخارجي، فإذا نظروا الهجر نظروا فيه إلى ما يتصل باللفظ دون المعنى. وحتى لو نظروا للمعنى لم يعنهم منه إلا ما يتصل بالجوالب الشكلية كالفكرة الفلسفية أو المنطقية أو الأخلاقية. وإذا وصفوا الشعر قالوا: والشعر كلام منصوج ولفظ منظوم. وأحسنه ما تلامس مسججه ولم يستخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون سهلا دونا.

وهذه أوصاف أكثر ما تكون صلة بالشكل الخارجي، ولما كان مجال الشعر ليس للعالم الخارجي وحده، بل للعالم الخارجي والباطني معا فإن مجال البحث والنظر فيه لا ينبغي أن يقتصر على الشكل الخارجي.

ولقد ظلت هذه النظرة الشكلية للهجر غالبية ومهيمنة حتى بعد أن بلغت النظرية النقدية ذروتها في القرن الرابع الهجري، هل يد نأقد كبير كالأمدي الذي دافع كثيرا عن عمود الهجر، ذلك الذي تركت فيه قسمة التفكير النقدي في القرن الرابع. ومع ذلك فعمود الهجر يعتمد أساسا على الاعتدال، والصحة والجمالية، والحفاظ على القديم، والعناية بشرف المعنى وصحته، وجزالة الألفاظ واستقامتها، والإصابة في التشبيه، والتحام أجزاء الكلام، والدقة في الاستعارة إلى غير ذلك من أسس عامة مهما قيل بشأنها، فالإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تماما.

ومثل هذه النظرة التي تحرف في العناية بالشكل مصدرها الحقيقي غلبة النزعة العقلية والمنطقية . وفي هذا ما فيه من بمد الفهم الحقيقي للشعر . فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ؛ ونجرده من جوهره وروحه .

وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية في التفكير النقدي أن الذي قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان : طائفة للنقاد اللغويين ، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر . وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة ، وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمي وتؤمن بالمنطق . هذا بالإضافة إلى الاطراد الذي لازم حياة الشعب العربي وتفكيره قروناً طويلة .

على أساس مما سبق تمسك العرب باتجاه المناطقة فأمنوا بأن الشعر لفظ ومعنى ، وبهذه للفهمة الصارمة ظل النقاد يعالجون الشعر فترة غير قصيرة تبدأ بالجماحظ وتستمر لقروناً طويلة من بعده .

اللفظ والمعنى عند الجماحظ :

يقول الجماحظ الناقد تعليقا على بيتين من الشعر :

« وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته لذين البيتين ، ونحن في المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في بفض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ، وهما قوله :

لاتصين الموت موت الجلي وإنما الموت سؤال الرجال
كلامها موت ولكن ذا أفضح من ذا لذل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والكردي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسمولته، وسمولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك. وإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير،^(١)

وفي عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاءوا بعد الجاحظ من نقاذ، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ.

أما عن غموض العبارة فنأشئ من أن الجاحظ قد نفض عن المعنى كل أهمية، وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة، وذلك عندما نفى الحسن في الكلام عن المعنى بأن جعل المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ثم عاد فأثبت الحسن للصياغة. فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصياغته وإدبت بأفكاره أو معانيه؟ ثم ماذا يعنى الجاحظ بقوله: إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسمولته، وسمولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك؟ هل المقصود من هذا ما يتصل باللفظ من الخارج. ونعنى به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع، أو ما يكون بين الكلمات من تلازم يباعدها بينها وبين التعميد والتنسافر، أو ما يشيع فيها من سمولة في النطق ومراعاة ما يتصل بمخارج الحروف وحسن أدائها منطوقة؟

إن عبارة الجاحظ التي سقناها لا تكفي في تحديد المقصود بالمعنى، والمقصود

(١) الحيوان ص ٣ و ص ٤٠

باللفظ : وأما الذي يحدد مفهومه اللفظ والمعنى فهو كتاب البيان والتبيين كله ، ومراجعة ما ينتشر في ثناياها متعلقا بمدلول الكلمتين . ولو اكتفينا في تحديد ما يعنيه الجاحظ بكلمتي اللفظ والمعنى من عبارته هذه التي أشرنا إليها آنفا لما استطعنا أن نخرج بشيء دقيق عما يعنيه باللفظ والمعنى ، بل ربما كانت فسكرة الفصل المصاحف بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارته .

على أننا لو تتبعنا كتاب الجاحظ في أكثر من موضع ، وعلى الأخص في المواقف التي يشير فيها إلى تحديد معنى البلاغة ، والتي وقفنا عند بعضها واستمرضناه . وكذلك في المواقف التي يوجه فيها ملاحظات نقدية أو يقرر فيها حقائق عن علاقة اللفظ والمعنى لرأينا في كل ما نقرأ أن الجاحظ لم يحدد مفهوم الصياغة التحديد الواضح ، ويبدو أنه ترك هذا التحديد لمن يجيء بعده من الدارسين . فهو مثلا في تحديده لمعنى البيان يقول :

وقال بعض جمـ...أبذة الألفاظ ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم . والخاتمة في تفريغهم ، والمتصلة بنحو اطهرهم ، والحادثة عن فسركهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومجوبة مكذوبة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخيلته . ولا معنى شريكه والمعارن له على أموره ، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يجيب تلك المعاني ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل ، وتجعل الخفي منها ظاهرا ، والغائب شامدا ، وهي التي تخص المتلبس . وتحمل المنعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون لإظهار المعنى . وكلما كانت

للدلالة أوضح وأصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفسح وأجمع .
والدلالة للظاهرة على المعنى الخفى هو البيان للذى سمعت الله عز وجل يمدحه
ويدعو إليه ويحث عليه وبذلك نهى القرآن وبذلك أفاخرت العرب وتفاضلت
أصناف المعجم ، (١)

فهو يفصل بين اللفظ والمعنى في أول جملة من هذا النص السابق حين يجعل
الألفاظ جها بذة يعنون بها ، والمعاني نقاداً يرجع إليهم فيها ، حتى لسكان الفضيلة
في الكلام أو الشعر إنما هي قسمة بين اللفظ والمعنى بعضها يرجع للفظ منفصلاً
والآخر يتصل بالمعنى مستقلاً .

هذا بالإضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية في الخطورة ، بل
هي أبعد ما يكون عن حقيقة الخلق الأدبي ، فقد جعل الجاحظ. للبنى قبل
النطق به أو تدوينه وجوداً مستقلاً . فهو يتحدث عن المعاني الموجودة في
صدور الناس والمتصورة في أذهانهم ، والمستورة الخفية ، والمحمسوية للمكتونة
كما لو كان من الممكن أن توجد هذه المعاني بدون أن يوجد التعبير عنها ، ولو كنا
من السذاجة بحيث نصدق مثل هذا لا يمكننا أيضاً أن نصدق هؤلاء الصغراء
والموسيقين والمصورين الذين ، لمجزم عن التعبير ، كثيراً ما يقولون : إن
وسمهم طافحة بالبديع النادر من الشعر والتصوير والموسيقى ، ولسكنهم لا
يستطيعون أن يبروا عنه ، أو لا يهتمون بالتعبير عنه . مثل هذا وغيره لا
يمكن أن يستقيم فهمه . إذ كيف يمكن أن نتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود
معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التي تعبر عن المعنى سواء أكانت لغة ،

أم لمنا موسيقيا ، أم ألوانا . إننا لا نستطيع أن نتكلم عن معان لا نملكها بعد ،
كما لا نملك الرابطة الحية التي ستضم بعضها إلى بعض

وكذلك في غير ما قدمنا من نصوص كثيرة ما نجد الجاحظ حريصا على هذه
الشائبة بين اللفظ والمعنى ، أو بين المبني أو اللفظ أو الشكل الخارجي وبين المعنى
أو المحتوى أو الداخلي فيقول :

وأحسن الكلام ما كان قليله يفنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ،
فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ،
ومزها عن الاختلال مصونا عن التكلف - صنع في القلب صنيع الغيث في التربة
الكريمة . ،

وإصرار الجاحظ على أن ينعت المعنى بالشرف إنما يتضمن إحساسه بأن من
المعاني ما هو شريف ومنها ما هو غير شريف وأن ليس كل معنى أو كل فكرة
أو كل موضوع بصالح أن يكون موضوع تأليف أو نظم أو صياغة . وهذه أيضا
إشارة من الناقد الكبير تضيف إلى جملة ما سبق بجانبها من جوانب تحديده الصارم
للمعنى بعيدا عن لفظه ، كما تؤكد أن اللفظ كسوة المعاني .

وهذه مسألة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب ، مسألة تشبيه اللفظ بالحسن
بالشوب الحسن ، واللفظ القبيح بالشوب القبيح . وإن الألفاظ تكسب المعنى
رونقا وبهجة ، كما يكسب الشوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا . وليس أدل على
فهم هؤلاء لوظيفة اللغة في الشعر من هذا التشبيه . فاللغة بمعناها الواسع لا يمكن أن
ينفصل فيها الفكر عن صورته ، كما لا يمكن أن تكون اللغة مجرد غلاف خارجي
محتوى داخلي ، لأنه لو صح هذا لكان هذا من جنس وذلك من جنس آخر ،

فالتلافى عندهم لا يغير طبيعة المحتوى ؛ وإنما هو مجرد حيلة تحمل شيئا مغايراً لطبيعتها .

وهكذا لو تبعت كتاب الجاحظ في فصوله المختلفة ، وفي تحديده لمعاني البلاغة والبيان ، وفي نقده للشعر والتعليق عليه . فلن تخرج في فهمه للفظ والمعنى من الحقائق الآتية :-

أولاً : سيادة النظرة المنطقية للغة ، مما أدى إلى أن تتشابه البلاغة بالخطابة وأن يرتبط مفهوم الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، مما سلب عن اللغة ، أو كاد ، طبيعتها الخيالية ، وعوق من فكرة التوحيد بينها وبين الشعر .

ثانياً : استقلال المعنى عن اللفظ ، فالمعنى يوجد أولاً أو مستقلاً ثم يجمعه اللفظ أو يقتفيه مما يدل على قصور في فهم عملية الخلق الأدبي على وجهها الصحيح .

ثالثاً : المبالغة في العناية بالشكل . فالشعر صياغة وضرب ن النسيج . وجنس من التصوير . وقد تطرف الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد للحكم على الشعر عنده أن يكون حكماً على الجمال الخارجى فيه . دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذى كساد أن ينعدم عنده . فأصبح الشكل بذلك مقياساً للبراعة . وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعي الذى سئل : « من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً . أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً . » (١)

اللقظ والمعنى عند ابن قتيبة :

لا يستطيع ابن قتيبة على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير . أن يتعاضد من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية في تناوله للشعر وتحديد لقيمه .

ومن الغريب أن تجد لابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» وفي مقدمة «أدب للكاتب» كثيرا من النظرات الصائبة في مجال النقد والأدب . ثم نراه في الوقت نفسه مخرج عليك بأراء تكاد تناقض الأولى تماما . فهو قد نادى باستقلال الرأي، وتحكيم النظرة الشخصية، وتجنب الانسياق مع التيار السائد إلا بعد نظر وفحص وتدقيق . وهو يدعو الناقد عند الحكم على الشعراء ألا يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إلى المتقدم منهم بهين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بهين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بهين المعدل على الفريقين ويمطى كلا حقة (١) . وهذا كلام صائب لا يكاد يختلف عليه أحد . ثم نراه يهاجم مذهب الفلاسفة في النظرة إلى اللغة وزج المنطق الشكلي في دراستها وتذوقها . يقول في مقدمة كتابه «أدب للكاتب» .

«ولو أن هذا المعجب بنفسه الزارح على الإسلام برأيه نظر من جهة النظر لأحياء الله بنور الهدى والنج اليقين . ولكنه طال عايبه أن ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتهم وآدابها، فمضت لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سلبه له ولأمثاله المسلمون وقل فيه المناظرون له: ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم . فإذا سمع القمر والحديث القر قوله الكون والفساد . وسمع الكيسان والأسماء المفردة

والكيفية والكمية، والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع . وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة . فإذا طالها لم يحل منها بطائل . إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة والنقطة، لا تقسم، والكلام أربعة أمر وخبر واستخبار . والرغبة ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة . وواحد يدخله الصدق والكذب وهي الخبر، والآن حمد الرواين، مع هذبان كثير . والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف، وكذا كذا مائة من الوجوه . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالاً على لفظه وقيدا للسانه . وعيا في المحافل . وغفلة عند المتناظرين، (١)

وواضح من النص السابق ثورة ابن قتيبة على تيار خطير يوشك أن يفسد عقول الشباب لطرافته وجدته والتأثر به، ليصرفهم ذلك عن النظر في كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم . ويخرجهم في الوقت ذاته عن المنهج السديد في دراسة علوم العرب ولغاتها وآدابها . وهو لم يقف عند حدود الثورة على هذا المذهب الجديد، بل لقد أضاف إلى ثورته سخريته وتهكما لاذعين على أصحاب هذا الاتجاه .

ومع ذلك فإذا تركنا هذا الكلام . ونظرنا في آراء ابن قتيبة نفسه في مواضع أخرى من كتابه الشعر والشعراء، لرأينا ما يناقض هذه الدعوة الصائبة والحكيمة، بل والتأثرة على منهج العقليين والفلاسفة والمناطقية واقحامهم هذا المنهج على دراسة الأدب وتذوق الشعر، وفهم كتاب الله وأخبار رسوله . فتفسيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها . من الغزل إلى وصف

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٧

الناقة إلى المديح ، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة . وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرفة (١) .

فإذا تجاوزنا تفسيره لبنية القصيدة القديمة ، وتعدد موضوعاتها إلى نقد الشعر ، عرفنا كيف هوى من بين يدي ابن قتيبة كثير من الحقائق الهامة المتعلقة بطبيعة الشعر وحقائق الخماق الأدبي والنقد على السواء . هذا بالإضافة إلى تورطه في الخطأ الذي حذرنا هو منه منذ قليل ، عندما هاجم المناطقة والفلاسة وأساليبهم في دراسة اللغة . فليس هناك ما هو أكثر تأمراً بالمنطق ، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر ، حين أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً ، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذرنا منه سابقاً يقول :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، كقول القائل في بعض بني أمية

من كف أروع في عرينه شم	في كفه خيزران ريحه عبق
فا يكلم إلا حين يتشم	يفضى حياء ، ويفضى من مهابته
	وكقول أوس بن حجر :

إن الذي تحدرين قد وقما	أيتها النفس أهلى جزعا
	وكقول ابن ذؤيب :

وإذا ترد إلى قليل تقنع	والنفس راغبة إذا رغبتها
------------------------	-------------------------

ثانياً : وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشتم لم تجد هناك فائدة

في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من مفي كل حاجة
وشدت على حذب المهارى رحالنا
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسات بأعناق الملطى الأباطح

ويقول تعليقا على هذه الأبيات :

هذه الألفاظ كما نرى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت
إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مفي ، واستلنا الأركان ، وطالينا
إبلنا الأبناء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا في الحديد ،
وسات الملطى في الأباطح :

ويقول :

وهذا الصنف في الشعر كثير ، ويذكر شاهدا آخر عليه قول جرير :

بان الخليط ولوطوع ما بانا
إن العيون التي في طرفها حور
قتلنا ثم لم يحيين قتلنا
وهن أضعف خلق الله لسانا
يصرن ذا الب حتى لا حراك له

ثالثا : و ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقوله لبيد بن ربيعة :

ما حاتم المرء الكريم كنفسه والمرء يصاحبه المجلس الصالح

ويذكر من هذا الضرب قول الفرزدق :

والهيب ينهض في الشباب كأنه
أيل يصيح بجانيه نهار

رابعا : و ضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى في امرأة :

وفسوها كأتاحي
غذاه دائم المهطل
كما شيب براح بسا
رد من غسل النحل (١)

(١) الشعر والشعراء من ص ٩ - ١٣

وليس هناك شيء يرضى المناطقة وأصحاب النظرة العقلية للغة والشعر أكثر من هذا التقسيم الذي يحول بيننا وبين رؤية الشعر في كامل رحابته ، كما لا يخفى أن مثل هذا التصنيف الشكلى لا يباعده بين الناقد وبين المفهوم الحقيقى للفن فحسب ، بل ويدل على عجز تام عن تفسير الجمال ، لأن الأساس الذى يلتزمها لنفسه ويلزمها غيره لا تمنحنا الوسيلة الصحيحة لفهم الشعر وتذوقه ونقده باعتباره عملا كاملا لا تستقل فيه الأجزاء بالقيمة .

وقيل أن نستطرد فى مناقشة هذا التقسيم بمصدر بنا أن نذكر أولا ما الذى كان يعنيه ابن قتيبة من كثرة اللفظ والمعنى . وليس من شك فى أن هذه الفروادى التى ذكرها لكل نوع كقيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين عنده . فإذا تركنا الضرب الأول الذى حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثانى الذى يحسن لفظه ويملو حتى إذا فتشته لم تجد وراءه كبير معنى فسجد أنه يصف الآيات

ولما قضينا من منى كل حاجة ومصح بالآركان من هو ماسح

بأنها أحسن شيء مخرج ومطالع ومقاطع . فكان كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الحساسى للألفاظ ، وواضح من كتابته أن ما يعزوه من جمال للألفاظ ليس إلا تكوينها الصوتى والموسيقى ، وما يكون بينها من إيقاع حسن ، أو من تلاؤم فى المخرج والمطالع والمقاطع . فكان كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات فى الأذن وحسن تأثيرها على السمع ، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما . وإذا كان المعنى عنده شيئا آخر فما هو ؟ ومن يريد الإجابة على هذا السؤال لابد أن يسعى إلى الضرب الثالث الذى جاد

معناه وقصرت ألفاظه، وبدراستنا للشواهد التي تمثل بها لهذا النوع نرى أن ابن قتيبة لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فمكرة فلسفية أو معنى أخلاقي، أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسى أو إنسانى فلا يعد عنده معنى. ودليلنا على هذا أمثلة القسم الثالث، وشرحه لأبيات عقبة ابن كعب بن زهير، فقد قال في شرحها: وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنثاء، ومضى الناس لا ينتظر الفاذى الرائح. ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأبطح.

وهذا الشرح وحده كفيلا بأن يرىنا المقصود بكلمة المعنى عند ابن قتيبة. فهو قد أطال التفقيش في هذه الأبيات فلم يجد فيها حكمة أو مثلا أو فمكرة أخلاقية أو فلسفية، فاتهمها من أجل ذلك بالتصور والعجز. نعم، ليس فيها ما في بيت أبي ذؤيب الذي استشهد به على جمال اللفظ والمعنى على السواء والذي ينطوى على حكمة إذا يقول:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وليس فيها كذلك ما في بيت حميد بن ثور الذي اعتبره من أمثلة الضرب الأول الذي يطمع فيه كل شاعر، والذي يقول فيه حميد:

أرى بهرى قد رابنى بمد صحة وحسبك داء أن تصح وتسلما

وليس فيها أيضا ما في أبيات الحزين الكنانى التي يمدح بها عبد الله بن عبد الملك بن مروان من اتلاف وانتظام بين صفات المدح التي جمعها الشاعر في البيتين، ومن مراهرة في الجمع بين الحياء والمهابة بطريقة بارعة، أحسن فيها ابن

قتيبة أن الشاعر قد خرج علينا بفكرة جديدة حين جمع بين المأثرف والمنتظم من الصفات المرتبطة بمعنى الهيبة في قول الشاعر :

في كفه خيزران ريمه عبق من كف أروع في عرفه ينسه شمم
 يفضى حياء ، ويفضى من مهابته فا يكلم إلا حين يتشم
 وأغاب الظن ان الذي أعجب ابن قتيبة في قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجمل جـزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ليس هو التعبير عن حالة نفسية استطاع الشاعر أن يحققها تحقيقا رائعا في كلياته البسيطة عندما أشاع الإحساس بالجزع على موت صاحبه واللوعة لرفاقه. ذلك الفراق الذي ظل يشغل ذهن الشاعر أمدا طويلا ، فهمس مشفق على نفسه من تلك اللحظة التي يبلغ فيها القضاء أجله ، ويختلف فيها الموت صاحبه منه . هذا الترقب المرير المزوج بالإشفاق والقلق والخوف ، والذي أحسن الشاعر التعبير عنه بقوله « إن الذي تحذرين قد وقعا » .

نقوله «أغلب الظن أن ابن قتيبة لم يوجب في البيت بهذه المشاعر كلها وإنما الذي أعجبه فيها أنها حملت حقيقة من حقائق النفس ، وهي عجز الإنسان العاجز أمام قوة الموت ، ونسي ما عدا هذا من مجرد التعبير عن معنى الحزن اللاذع الذي يملأ قلب الشاعر لفقدانه صاحبه .

ليس لدينا من شك إذن ، بعد دراسة الشواهد التي تمثل بهسا ابن قتيبة من أن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة ، أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة . أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء .

وعلى أساس من هذا التحليل السابق لمفهوم كنى اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة نرى أن ناقدا قد وقع فيها وقع فيه الجاحظ من خطأ في تصويره للشمع وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة ، كما شارك الجاحظ أيضا في فكرة استقلال المعنى عن اللفظ ، واستقلال اللفظ عن المعنى . ولكنه لم يكتف بهـذا بل أضاف إلى أخطاء الجاحظ أخطاء أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتي :

أولا : أن الشمع الذي يخلو من مضمون أخلاق أو فلسفي أو طوائف غريبة أو تصورات نادرة لا يعتبر شعراً ذا قيمة ، وبـهذا يعلق جودة الشمع على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير .

ثانيا : جعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة ، ولم يقطن إلى أن الألفاظ في الشعر ليست انماها أو مخارج ومقاطع فحسب ، وإنما هي تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها المادية ، وتكتسب كل كلمة من التي تليها معاني جديدة ما كانت لتكون لولا السياق الذي جمعا ، والبناء الذي انتظما . وأن المفارقات في المعنى لا تكون إلا للمفارقات في البناء ، وفي سياق الألفاظ وتداخلها واتلافها .

ثالثا : المعنى في الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقي للكلام بدليل تفسيره لمعنى أبيات عقبة بن كعب بن زهير التي أشرنا إليها سابقاً ، فقد حصر تفسيره لمعنى هذه الأبيات في إعطاء المضمون الفكري لها ، ومن هنا جاء مفهومه للمعنى محدوداً وقاصراً . فليست معنى اللفظة في الشمع مجرد الموضوع المقابل لها ، بل يشمل جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة مفردة وبجتمعة مع غيرها . فوظيفة اللغة في الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشيء ، وإنما لغة في

الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول كولردج (١).

رابعاً : أهمل ابن قتيبة الشكل في الشعر إلى حد كبير . وإهمال الشكل على هذا النحو لا يساعدنا ، كما عرفنا من دراستنا السابقة ، على تقويم العمل الفني ، فقد فصل ابن قتيبة الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئاً خارجياً تغلف به المضمون ، حتى أصبح العمل الفني أشبه بحبة الدواء المغلفة بشلاف من السكر . ولقد سبق أن فصلنا الكلام عن هذا الاتجاه الذى يجعل للمضمون كل قيمة على حساب الشكل ، وقلنا إن الفن في هذه الحالة ان يتمتع باستقلاله عن السياسة والتاريخ والمجتمع والفكر الخالص والفلسفة ، أو أى مضمون آخر ، وتصبح القصيدة في هذه الحالة شأنها شأن أى مقال فلسفى أو اجتماعى ، وئى هذا ما يمانى طبيعة الفن العمري .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر

وإذا تركنا ابن قتيبة إلى الشاعر الناقد عبد الله بن المعتز ، وتصفحنا كتابه البديع وجدناه يخصص كتابه هذا للرد على أصحاب المذهب الجديد في الصنعة العمرية ، ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد ، والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر ابن تمام الذى تبلورت عنده الصنعة العمرية وهذه النقاد إماماً لهذا الاتجاه الشكلى في الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على أمر هذه الضجة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفنى ، وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء في استعمال المجاز والاستعارة وعشقات القول

(١) راجع ما ذكرناه من رأى كولردج في الفن واللفظ .

من تجنيس وتورية وطباق وغير هذا وذاك من أنواع البديع المعروفة . ولقد أراد ابن المعتز أن يثبت بكتابه هذا أن في شعر الأوائل وفي القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التي يزعم المحدثون أنهم أصحابها وعظروها ، وكل ما في الأمر أن الأوائل قسدت وقعوا عليها بطريقة تلافية عقوبة ، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا ، وقصدوا إليها قصدا .

وعلى الرغم من أن ابن المعتز كان له هدف تقدي هام في كتابه ، فقد جعل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقديما ، وعلى الرغم مما أضافه ابن المعتز من إضافات هامة في المصطلحات البلاغية التي ذكرها وجمعها في كتابه ، فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير ابن المعتز . فهو في الفصل الذي تعرض فيه (لمحاسن الكلام والشعر) (١) قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حلية يعمل بها الشعر ويحسن ، واعتبر الألفاظ والصور الفنية شكلا من أشكال التزيين للشعر ، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتميق .

أضف إلى هذا أن كل ما تعرض له ابن المعتز من محاسن الكلام والشعر كان تقسيما لأبواب هذه المحاسن واستشهادا لها . فهو يتحدث عن الاستعارة ، والطباق والجناس ورد الأعجاز على ما تقدمها ، والمذهب للكلام ، ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تنصل بما عرف بهمد ذلك بعلم البديع ، مثل الالتفاف ، والاعتراض ، والرجوع ، والخروج من معنى إلى آخر ، وتأكيذ المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل للعارف ، والحزل الذي يراد به اللجد ، وحسن

التضمنين والتعريض ، والكناية ، والإفراط في الصنعة ، وحسن التشبيه .
وإعانت الشاعر نفسه في القوافي وحسن الابتداء وغير هذا من موضوعات تتصل
بالصنعة الشعرية والصياغة الفنية .

غير أن دراسة ابن المعتز لهذه الصنعة الشعرية لم تستطع أن تحدد لنا
العلاقة بين الصورة الشعرية والتعبير الشعري ، وهل هي علاقة للجزء بالكل ؟
أم علاقة الشيء المستقل المنفرد بقيمته .

والحقيقة أن ابن المعتز . على الرغم مما أضافه من دراسة نافذة في مجال
الصنعة الجديدة . كان ما يزال متأثراً بعبارة الجاحظ القديمة التي جعلت
الشعر صياغة وضرباً من النسيج وجزءاً من التصوير . ولم يستطع كتاب
ابن المعتز أن يقدم إلينا مفهوماً محدداً لعملية الخلق الأدبي التي يذوب فيها
الشكل الخارجى في المضمون ذوباً كاملاً . كالم يستطع ، وهو بصدد
دراسة للصور الشعرية وهذا هو موضوع كتابه الأسامي ، أن يوضح لنا
العلاقة الحية بين التعبير والجمال . أو ما يسمى بالتعبير العارى والتعبير
المزخرف . بل لقد بدأ من دراسته أنه يفصل بينهما وذلك حين جعل الذهن
ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزييق . وليس
جزءاً لا يتجزأ من المعنى .

أما قدامة بن جعفر فقد كان أكثر العرب تأثراً بالنظرة المنطقية للفن
وأبعدهم فهماً لطبيعة الشعر وحقيقته وقد أثر هذا بدوره تأثيراً واضحاً في
فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون في الشعر . ويكفى
أن تراجع تعريفه للشعر حتى ترى إلى أي حد كان قدامة ضحية من
الضحايا المشهورين الذين أفسدت أذواقهم سيطرة المنطق للعقل وطغيانه

على تفكير بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية . واننظر الآن في تعريفه للشعر . بقول قدامة :

« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا « قول ، دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون . إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا « يدل على معنى » يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى وما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى . » (١)

وهذا التعريف فوق ما فيه من مجافاة ظاهرة لطبيعة الشعر ، أشبه ما يكون بالقاعدة التحوية التي لا مكان لها في البلاغة ولا في الفن ، والتي ترجع الأفضة إلى المنطق غير عابئة بما في لغة الشعر من دلالات أخرى . من أجل ذلك جاء تعريفه للشعر تعريفا عاجزا قاصرا . فلم يمس كل كلام موزون مقفى يدل على معنى يعتبر شعرا . ومع ذلك فقد حاول قدامة أن ينظر إلى موضوع الجودة والرداءة في الشعر ، فذكر أن في الشعر ما هو جيد ، وما هو رديء ، ومنه ما هو وسط . ولكنه حين بحث في أسباب الجودة والرداءة عاد إلى التقسيمات الشكلية فذكر أن عناصر الشعر أربعة : القسظ والوزن والقافية والمعنى . ثم لا يكتفى بهذا وإنما يهدده ولمه بالتقسيم والتعريف إلى أن يصنع من هذه العناصر السابقة اثتلافات جديدة ، فهو يرى أن من هذه العناصر ما يأتلف بعضها ببعض ، فأخرج من العناصر الأربعة السابقة أربعة اثتلافات .

١ - اثتلاف اللفظ مع المعنى
٢ - اثتلاف الوزن مع اللفظ .

٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن . ٤ - ائتلاف المعنى مع القافية (١).

وهذه الائتلافات على فسادها ، وما فيها من تفتيت ظاهري لوحدة العمل الفني : بما قد يعبر إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة أو المنفصلة عن الائتلاف الآخر ، نقول إن هذه الائتلافات لم تستطع أن تقدم بين يدى القارئ - بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر - ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءته .

وعندما أراد قدامة في فصله الثانى من كتابه أن يوضح نعوت الجودة الذى وزعها على عناصر الشعر مفردة ومركبة كأريانا ، تتناول كل عنصر بالكلام كما لو كان عنصرا مستقلا له صفاته التى يستمد منها من ذاته لامن العناصر الأخرى وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال :

« أن يكون سمعا سهل من خارج الحروف من مواضعها . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة » .

وهنا يتلاقى قدامة مع الجساحظ في عبارته المشهورة . كما استشهد ببعض الأشعار التى اعتمد عليها ابن قتيبة في مقدمته وهو بصدد الحديث في محاسن اللفظ .

وذكر قدامة في كلامه عن المبالغة في الشعر أنه « لا خير على الشاعر فيما يسوق من ممان ، رفيعة كانت أم وطبعة ، وحميدة كانت أم ذميمة ، وحقا كانت أم كذبا . ذلك أن المعانى كالمادة للشعر ، والشعر فيه كالصورة . فليس فحش المعنى فى نفسه بما يزيل جودة الشعر ، كما لا يهيب النجسارة

رداءة الخشب في ذاته . (١) وكذب المعنى لا يتضح به الشعر . ثم يذكر أن
 قدماء اليونان قالوا : « أحسن الشعر أكذبه » (٢) بل ويسند هذا القول أحيانا إلى
 أرسطو نفسه . (٣)

ويتضح لنا من النصين السابقين أن مادة الشعر وهي المعاني ليست بذات أثر
 فعال في شكله الخارجي أو صورته التي هي الفاظه . ويمكن أن يشير قدماء إلى
 أن المعاني في الشعر كالخشب ، فليست رداءة الخشب عيبا في ذاتها وإنما الذي
 يعيب النجارة صنعها أو شكلها الخارجي . وفي هذا التفسير انفصال ظاهر بين
 المادة والجوهر أو بين الروح والجسد . وفيه كذلك تعليق الحكم على العمل
 الفني بشكله الخارجي الذي هو عند قدماء شيء آخر غير مادة الشعر ،
 باعتبارها مجرد مادة لا حياة فيها . وإنما الحياة كلها في الصورة الخارجية
 للعمل الفني .

وبما يؤكد جنوح قدماء إلى الشكل جنوحا ظاهرا كلامه عن البلاغة
 إذ يقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء . واعتدال
 الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ . وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة
 بألفاظ مستعارة . وإيراد الأقسام موفورة بالتمام . وتصحيح المقابلة بمعان
 متعادلة ، وصحة التقسيم بإتقان النظم . وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف .
 والمبالغة في الوصف . بتكرير الوصف . وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي .
 وإيراد الفوارق . وتمثيل المعاني ... فهذه المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة

(١) المرجع السابق ص ٣٦ ، ٣٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ٣٧ .

(٣) نقد المنثر ص ٩٠ والمدخل في النقد الأدبي ص ٢٦٥ .

المنطق . ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب ، (١) .

ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالتزيين والتنميق اللذين هما عنده عماد البلاغة وسر النصاحة . ويكفي أن تلتقي نظرة على ما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أى مفهوم كان يحمل قدامة للشعر . فمثال الترصيع عنده قول الحسناء :

حاشى الحليفة ، محمود الخليفة ، مهدي الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصية عماد ألوية ، للخيل جزار

ويمثل لاعتدال الوزن بقول القائل : « اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال .
فالفناء والنزال على وزن واحد . ويستشهد على عكس ما نظم من بناء بقوله :
« أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك . ومثل قولك اللهم أغنى بالفقر
إليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » ومثاله في الشعر :

قد يجمع المال غير آكله ويأكل المسال غير من جمعه

وهكذا تلاحظ أن هذه العناصر التي جمعها قدامة وجعلها أصلا في البلاغة كلها أمور تتعلق بالافتنان باللفظ وتحليته واللعب به ، وهي جميعها من سمات المذهب الجديد ، مذهب البديع الذي شغل الشعراء المجددين ووجدوا فيه مجالاً لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب ، وكان هذا كله نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئاً من المعاني فقد أتوا على معظمها ، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفنى لمعان قديمة وتحليتها

(١) جزائر الأناضول ص ٣-٨ .

فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفدون فيه كل طاقاتهم ، وتبهم القناد في ذلك ، فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكثر عناية .

مع أبي هلال العسكري وابن رشيق :

وظلت هذه المتقابلة بين اللفظ والمعنى سائدة ومسيطرة على عقلية القناد العرب فترة طويلة . وما هو ذا أبو هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجري لا يسكاد يختلف عن الجاحظ في تصوره للعمل الفني ، وفي اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجي للشعر الذي هو في رأيه مجال الحكم وميدان المهردة والبراعة في الفن . فقد صرح في أكثر من موضع بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتبادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواديته ، وموافقة مآخيره لمبادئه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها في الألفاظ أمر ... فنجد المنظوم مثل المنشور في سهولة مطالعه وجودة مقطعه . وحسن وصفه وتأليفه . وكال صوغه وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقا . وبالتحفظ خليقا (١) .

وما أشد التشبه بين هذه الكلمات وبين كلمات الجاحظ التي مرت بنا في كتابه البيان والتبيين ، والتي أوجعت كل قيمة في العمل الفني إلى شكله الخارجي . كأن في كلمات أبي هلال تأمرا واضحا يمتنع قداة وفهمه للشعر وعنايته بالنعمة واهتمامه بالنعمة بها . وقد يحاول بعض المحدثين تبرير

ما في كلام هؤلاء وعبارتهم . يأخذون في تأويلها بما لا يتفق مع مضامينها الحقيقية ، فيذهبون إلى أن الجاحظ وقدامة وأبا هلال حين يتحدثون عن الشكل الخارجي لا يمتنون إلا الصياغة . واللفظ عندهم ليس مجردا عن المعنى . وأنهم حين يتحدثون عن الالفاظ إنما يريدون التأليف والنسيج والوشى والتجبير والتصوير وما إلى ذلك من كلمات قد يذهب بهن النقاد المحذرين إلى مثل هذا التفسير (١) . ولكن تفسيرا في الحقيقة بعيد عن الواقع . لأن المتبع لأقوال الجاحظ ، وأبي هلال ، وقدامة وغيرهم ممن نهجوا هذا المنهج في دراسة الشعر لا ينبغي أن يقف عند جعل أو عبارات . فإن الوقوف عند بعض هذه العبارات والاكتفاء بذلك مضلل أبلغ التضليل . وإنما النافع أن ندرس مفهوم هؤلاء للغة والشعر من خلال كتاباتهم . وأن نلصق اتجاههم العام الذي هو في الحقيقة الضوء السكشاف الذي سوف يضع لنا النقط على الحروف ، وسوف يظهر المدلول الحقيقي لهذه العبارات التي تبدو عامة وغامضة ، والتي قد يساء تفسيرها إذا أخذت منفصلة ، أو فمرت تفسيراً آخرافياً مهمورا عن الاتجاه العام لتفسيرها ومنهاجه في فهم اللغة .

فقد تنهت عبارات أبي هلال والجاحظ وغيرهما على مفهوم الصياغة كما تنطبق على مفهوم اللفظ . ولكن الذي يحدد لنا الحقيقة هو دراستنا لمعنى السكاتبين واتجاههم العام فيما ألفوا من كتب .

ومن هذا الذي يشك في جنوح أبي هلال للشكل المحض ، وهو الذي يكرر عبارة الجاحظ في قوله : « وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني

(١) قضية اللفظ والمعنى . بدوى طيبانه . مجلة الأعلام العدد السادس سنة ١٩٦٥ ومحمد

زطلول سلام في تاريخ النقد العربي ج ٨ ص ٦٦ ، ٦٧ .

يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي . وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه . وازاهته ونقائه . وكثرة طلاوته ومائه . مع صحة السبك والركيب . والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطالب من المعنى إلا أن يكون صوابا . ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (١) .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول . فهو يصرح إلى أن د من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده . وهم فرق : قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع ، كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر حلى علينا وساما

وهذا النوع أدل على القوة . وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . وكذلك مامدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النوع .

وفرقة ، أصحاب جلبة وتمعة يلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم ابن هانيء ومن جرى مجراه . فإنه يقول مذهبه :

أصاحت فقالت وقع أجرد شيطم وشامت فقالت : لمع أبيض مخدّم
وما ذعبرت إلا لجرس حليم ولا رفعت إلا برى في مخدّم

وليس تحت هذا كاه إلا الفساد ، وخلص المراد . ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها . فترهمنه بعد الإصاخة والرمق - وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مفزوة فى دارما ، أو جاهلة بماحلتها من زيتها، ولم يخفف عنه مراده ، أنها تزرقه .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها ، واغفر له فيهما الركاكة واللين المفرط ، كأبى العتاهية ، وعباس بن الاحنف . ومن تابعهما .

ويقول : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أعلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً . فإن المعاني موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخذاق . ولكن العفل على جودة الالفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التسايف ... وبعضهم وأظه ابن وكيع ، مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالسكوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها ، بن اللباس فقد بخست حقها ، وتضاء له فى عين مبصرها ، (١) .

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التى قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة . كما لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الالفاظ ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة فى الشعر فهو يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى » وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف وضعفه ، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان

نقصا للشعر ، وهجئة عالية كما يعرض لبعض الاجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه--به ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعينه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجمد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما تقدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينتص من شخصه شيء في رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لانا لا نجد روحا في غير جسم البتة (١) .

وفي هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبة لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى ولو أمكن لهذه الفكرة أن تبلور عند ابن رشيق ، وأن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجسم أن تقضى على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ والمعنى أمدا طويلا . ولكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية في كتاب على أسس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم كما سنرى .

وعلى الرغم من أن في كلمات ابن رشيق السابقة ما يوضح طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الفني فإن مفهوم الخلق الأدبي ، باعتباره كلا لا يتجزأ ولا ينفصل فيه لفظ عن معنى كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، وإنما هما عنصران ملتصقان يولدان في وقت واحد . هذا المفهوم لم يكن قد استوى في نفس ابن رشيق . يدل على ذلك بعض كلامه ، وذلك حين يقول في النص

السابق ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه، كما
يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والدور، وما أشبه ذلك من غير
أن تذهب الروح . .

فهو هنا يميز إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفظ، كما يميز استقلال الروح
عن الجسد . فيرى أن في الشلل والعرج والدور هجنة حتى ولو سلمت الروح .
وقد يكون للجسد جمال وللروح جمال، ولكنه لم يتمق العلاقة بينهما ولا ما يضيفه
كل منها على الآخر في شبه تفاعل حي .

مع ابن سنان الخفاجي:

ولابن سنان الخفاجي دراسة نافذة للكلمات من حيث هي أصوات مسموعة،
والعلاقات التي تنشأ من تباعد مخارج الحروف وتفاوتها . كما أشار إشارات
هامة لمزايا الحروف وأشكالها وطبيعتها . وذكر أن الحروف تجري من السمع
بجري الألوان من البصر، وأنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت ثم أبان عن
مخارجها وصفاتها (١).

ولكنه عند تحديد ما يبر الحسن عنى عناية كبيرة باللفظ المفرد وبيان
ما يمكن أن يكون فيه من تلازم أو انسجام صوتي ، حتى إذا ترك اللفظ
المفرد إلى القسم الثاني وهو الألفاظ المنظومة لم يأت بما ينفع في هذا المجال،
ولم تكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التي تنشأ من تقابل الكلمات
وتداخلها ، أو ساعاه أن يترتب من علاقات صوتية أو نغم أو إيقاع .
كما لم يبحث في علاقات الصوت بالمعنى ، ووظيفة النغم أو الوزن أو الموسيقى

(١) سر الفصاحة من ص ١٥-٢٥

الداخلية ، ومصادر هذه الأصوات في الكلام المنظوم ، وارتباط هذا كله
بالعاطفة أو الانفعال في الشعر على نحو ما رأينا في الفصل الذي عقده كولودج
عن الوزن ، وعلاقته بالعمل الفني ، وارتباطه بالإحساس والمعنى ، وعوامل
تأثيره في النفس .

يقول ابن سنان الخفاجي :

« إن الفصاحة على ما قدمنا نعت للألفاظ إذا وجدت شروط عدة ...
وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين : فالأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على
انفرادها من غير أن ينضم إليها شيء من الألفاظ تؤلف معه ، والقسم الثاني
يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض .

فأما الذي يوجد في اللفظة الواحدة فتسمية أشياء :

الأول : أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج . وعلة
هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع بجرى
الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر
أحسن من الألوان المتقاربة .

الثاني : أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن
تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان
حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ،
كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن تسمية الغصن غصنا
أو فننا أحسن من تسمينه عسلوجا .

والثالث : أن تكون الكلمة كما قال أبو عبيد الجاسط غير متوعدة وحشية

كقول أبي تمام :

لقد طلعت في وجه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل

فإن كهلها هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعي لم يصرف هذه الكلمة وليست موجودة إلا في شعر الهزايين .

والرابع : أن تكون الكلمة غير ساقطة عامة كما قال أبو عثمان أيضا . ومثال الكلمة العامة قول أبي تمام :

جليلت ولانوت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل

فإن - تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من الفاظ العامة .

والخامس : أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة ، ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ، ويردده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة . وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية . كما أنكروا على أبي الشيص قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريب الزمان تحيف المقرض

وقالوا : ليس المقرض من كلام العرب .

والسادس : أن تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كُلت فيها الصفات التي يبشأها . ومثال هذا قول عروة بن الورد العبسي :

قلت لقوم في الكنيف تروحوأ عشية بمننا عند ماوان وزح

والكنيف أصله السائر ، ومنه قيل للرس كنيف .

والسابع : أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت

على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة . ومن ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فإياكم أن تكشفوا عن رؤسكم إلا إن مغناطيسهن الذوائب

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته .

والثامن : أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك ، فإن أراها تحسن به ، ويجب ذكره في الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله :

يولع الطل بردينا وقد نسمت رويحة الفجر بين الضال والسلم (١)

حتى إذا انتهى ابن سنان من معايير الحسن في اللفظة المفردة انتقل إلى معايير الحسن في الصناعات بصفة عامة : فكما ألما بخمسة أشياء على ما ذكرها الحكماء : الموضوع ، وهو الخشب في صناعة التجارة ، والصانع ، وهو للتجار . والصورة ، وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا . والآلة — مثل المنشار والقديم وما يجري مجراها ، والفرض ، وهو أن يقصد على هذا المنال الجلوس فوق ما يصنعه ،

ويقول : « وإذا كان الأمر على هذا ولا يمكن المنازعة فيه . وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام فنقول :

(١) يولع : يبئس

إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ما قدمته ، وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم ، وشرحت من حال اللفظة بانفرادها وما يحسن فيها ويقبح .

فأما الصانع فهو الذي ينظم الكلام بعرضه مع بعض كالشاعر والكاتب .

وأما الصورة فهي كالقصر للكاتب والبيت للشاعر ، وما جرى مجراهما .

وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها لأنها طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن لاحد أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدره لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها .

وأما العرض فيحسب الكلام المؤلف ، فإن كان مدحا كان الفرض به قولاً ينبىء عن عظم حال المدوح وإن كان هجواً فالعند ، وعلى هذا للقياس كل ما يؤلف ، وإذا تأملته وجدته كذلك ، (١)

وأول ما يلاحظه الباحث في دراسة ابن سنان الخفاجي لمعايير الحسن في اللفظ المفرد والمؤلف تأثره الواضح بما كتبه الجاحظ من قبله في محاسن اللفظ ، وتأثره بقدامة بن جعفر وإن اختلفت معه في بعض الجزئيات الصغيرة ، فهو ما يزال يذكر ما ذكره قدامة من قبله بأن الشعر صناعة كالنجارة ، وعلى أساس من هذا المفهوم الجامد لصناعة الشعر ، واعتبارها واحدة من هذه الصناعات اليدوية قد حصر كلها في خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصانع ، والصورة ، والآلة ، والفرض . وعندما أراد تطبيق هذا على الشعر خرج

(١) سر القناعة من ص ٦٦ إلى ١٠٣

إلى أمور شكلية سطحية لا ترتبط بجوهر الشعر، وما يكون في لغة الشعر من خصائص صوتية موسيقية أو خيالية شعورية

وعلى الرغم مما قد يكون في ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة، وما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من انسجامات صوتية، فإن كل ما أشار إليه ابن سنان من هذه الخصائص لا يتمدى إلى الجانب الشكلى الخارجى فى ملاحظات سلبية، تتعلق بالجانب السلبى المرتبط بالكلمة من حيث تلازم حروفها وتوافرها أو من حيث وعورة الكلمة ووحشيتها، أو نبذها وشذوذها. أو خروجها عن المألوف إلى غير ذلك مما لا يرتبط ارتباطاً أساسياً بوظيفة الكلمة فى الأداء الفنى أو التعبير الأدبى وكنا نتوقع من ابن سنان، وقد نحاض فى الجانب الصوتى للألفاظ، أن يعنى بالعلاقات الإيجابية بين أصوات اللفظة ومعانيها، وبين الصوت والانفعال. وبين ما يكون فى مجموعة معينة من الأصوات من صفات خاصة تساعد على نقل الإحساس إلى القارئ أو السامع

غير أن ابن سنان لم يكن يستطيع أن يتسمق إلى دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ومتأثراً بالنظرة المنطقية للشكلية التى سادت تفكير النقاد العرب من قبله. وليس أدل على ما نقول من الفصل الذى حدد فيه مفهوم اللغة. فهو حين يتكلم عن اللغة ويكسب عن مزاياها ياجساً إلى مزايا على هادش الهامش وليدت داخله فى صميم اللغة باعتبارها مستودع إحساساتنا ومشاعرنا وأفكارنا وأخيلنا. فهو حين يذكر مزايا لغتنا العربية ويفضلها على سائر اللغات، يعدد من هذه المزايا سعة اللغة. وعنده أن السعة والثراء فى اللغة إنما يرجعان إلى كثرة

ألفاظها ومفرداتها، وأنها مع سعتها وكثرة مفرداتها أخصر اللغات في إيصال المعاني. ومن موايا اعتنا أيضا أن الواضع لها تجنب في الأكثر ما يشتمل على الناطق تكلفه، والنلفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة في المخارج.

وبما يدل على فضل اللغة العربية عنده أيضا، وتقدمها على جميع اللغات أن أربابها وأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل ما لا يستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها (١). إلى غير ذلك من المسائل التي تذهب بشا بعيدا عن مجال الدراسة الإيجابية للغة تلك الدراسة التي تفهم اللغة بكامل قوتها وتسام إمكاناتها، والتي لا تقصر الكلام فيها على ما يدعى باللغة الملقوطة، والتي تنتزع منها عناصر الثيرة والإشارة والأحاسيس والصور، والفكر وكل ما يتصل بعناصر اللغة في معناها الروح الغزير. وإنه لمن خطل الرأي، ومن ضيق الأفق أن نصف لغة من اللغات بالثراء الكثرة ما فيها من مفردات أو مترادفات، ذلك أن ثروة أي لغة إنما تقاس بما لدى شعرائها وكتابها من ثروة فكريا وطائفية وبما استطاع هؤلاء أن يضيفوا إليها من جديد في التعبير ومن تنوع في الأساليب ففي اللغة العربية عدد لا يحصى من أسماء السيوف مثلا واسكن هذه جميعا ليست ثروة في ذاتها، وإنما الثروة في قدرة الشاعر على استخدام الكلمة والإيحاء بها بحيث لو نزعها من مكانها واستبدلتها بأخرى لم يتحقق ما تحقق لك من صاحبها التي تماثلها في المعنى. فليس في اللغة مترادفات إذا أردنا اللغة بمعناها الحقيقية، لأن اللغة في الأدب خلق فني وإحساس وليست أبدا مجرد وسيلة لنقل الفكرة المنطقية وحدها.

وهكذا لم تكن دراسة ابن سنان الحقاقي للأصوات في اللغة دراسة

(١) سر الصحاح ص ٦٤ وما بعدها

مبنية على أساس من مفهوم يوحد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، وإنما درست
الأصوات عنده على أساس من هذه الثنائية التي كانت. تتعمق التفكير في اللغة .
ثنائية اللفظ والعنى أو ثنائية الشكل الخارجى والمضمون الداخلى .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

وعند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس للهجرة ، وفي كتابه دلائل
الاعجاز بالذات المتقى بنظرة جديدة في اللغة ، وبمنهج جديد في دراسة الأدب
ونقده . وإذا كانت نظرية الخيسال عند كولردج قد قضت على ثنائية اللفظ
والعنى التي كانت شائعة وسائدة في النقد الأدبي الأوربي قبل كولردج ، فإن
نظرية النظم عند عبد القاهر قد قضت على كثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت
تفكيرنا النقدي العربى قبل عبد القاهر ، وأضافت إضافات جوهرية تعتبر في
مجموعها أساسا صالحا لنقد الشعر بعامة وبيان إعجاز القرآن بخاصة . وإذا كان
في تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث
في الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر . ومن ثم فقد استحق من
الباحث الحديث كل عناية واهتمام .

وبعد فما هي الإضافات الحية التي أضافها عبد القاهر إلى النقد الأدبي والتي
غيرت كثيرا من المفاهيم الشائعة في النقد من قبله ؟ يمكننا تحديد الإجابة على
هذا السؤال في أربعة موضوعات أساسية .

أولا : توحيده بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده .

ثانيا : قضاؤه على ثنائية اللفظ والعنى .

ثالثا : قضاؤه على الفصل بين التعبير المسارى والتعبير المازخرف ، أو بين

التعبير والجمال .

رابعاً: منهجه اللغوي التطبيقي في دراسة الأدب ونقده .

أولاً : نظراته إلى اللغة

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساساً على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى التفريق بين الألفاظ التي تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، والألفاظ التي تعبر عن حقيقة الشيء . فالألفاظ المفردة عنده هي مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ، وليس للدلالة عن حقيقة هذا الشيء ، ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة فإن اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنما تدل على معنى مجرد ، ومادامت تدل على معنى مجرد ، فهي تحتل مشاتل المعاني ، ومن ثم فلا معنى لها . ولكن متى تؤدي اللفظة معنى محددًا ؟ تؤدي اللفظة معنى محددًا إذا استخدمت في سياق . فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ، وهو وحده كذلك القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل . فان الذي يحدد قيمة الكلمة المفردة ، والذي يحكم عليها بالصلاح أو الفساد ، بالجرودة أو الرداءة هو السياق الذي وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذي يمكن للفظ أن تتحرك فيه وتعمل ، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفتها . فإن الوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعمله هو الذي يحكم لها أو عليها .

يقول عبد القاهر :

واعلم أن ما هنا أصلاً ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن

الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليُعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك طاقل في استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا الأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : ففعل ويفعل : لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله . ولو لم يقولوا قد قالوا : أفعال : لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجد في نفوسنا . وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجمل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نبيها ولا استفهاما ولا استثناء . وكيف والمرادعة لا تكون ولا تصور إلا على معلوم ، فحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المرادعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذلك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي قرأها وتبصرها . كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في للعقل لسكان ينبغي إذ قيل يزيد : أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو أو ذكر لك بصفة (١) . من هذا النص السابق يمكننا أن نستخلص بعض الحقائق الهامة . :

أولا : أننا نعرف الأشياء قبل أن نضع لها ألفاظا تدل عليها ، فنحن نعرف الرجل والفرس والدار قبل أن نضع لها تلك الأسماء . ومن ثم فنحن عندما نطق كلمة رجل أو فرس أو دار لا نقصد من ذلك أن نعرف السامع بشيء . لم يكن يعرفه من قبل . وإنما نتعامل هذه الألفاظ للتشير بها إلى أشياء معروفة لدينا من قبل .

(١) دلائل الإيجاز ص ٤١٥ ، ٤١٦ .

ثانيا : أن اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة لا أكثر ولا أقل ، فنحن حين نقول كلمة رجل إنما نشير بها إلى جنس معين من الناس والسكلمة هنا مجرد صوت يتكون من الحروف رجل وهي أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الرجل .

ثالثا : أن اللفظ المفرد لا يكتسب معنى محمدا ، ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة في سياق ما . فالألفاظ تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها أو اللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكتسبه في مكانها التي وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة . ومن ثم كانت السكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء . أما السكلمة المستخدمة في سياق فهي شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد .

وهذه النقطة الأخيرة هي التي تهمننا أكثر من غيرها لأنها هي التي سوف تحدد الجديد الذي أضافه عبد القاهر إلى مفهوم اللفظ ودلالاته . فقد كان السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو الكساء الذي يغلف أفكارها . وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التي يحتويها . والغلاف منفصل بطبيعته وأصله عن المحتوى ، بل يكاد أن يكون جنسا مغايرا . وكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعة لإزاء أفكار . فهل أراد عبد القاهر ما أرادوه هؤلاء . عندما تحدث عن اللفظة المستخدمة التي يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فرائد . هل قصد بالفوائد المعاني العقلية المحتملة ؟ وهل فصل عبد القاهر في الكلمة المفردة بين معناها العقلي وبين مكونات الكلمة العمورية ومحصولها من العواطف والصور والمشاعر ؟ أو بمعنى آخر هل تفسر السكلمة المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال .

تلك هي الأسئلة التي يجب أن نسأل أنفسنا عنها . ونحن بصدد الحديث عن اللفظ- ودلالاته عند عبد القاهر، لأن الإجابة عن هذه الأسئلة هي التي سوف تحدد مفهوم عبد القاهر للغة ونظريته إليها : هل كانت مجرد نظرية عقلية بحتة أم إن نظريته للغة كانت نظرية أكثر رحابة وغنى ، فلم تقتصر على اللغة المفروضة ، ولا على مجرد الدلالة على معان عقلية منطقية ، ولا على الاعتماد على قواعد النحو ومجرداته .

والذي يؤكد أن اللغة عند عبد القاهر أوقات اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجماعية التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي . يؤكد لنا ذلك عناية عبد القاهر بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه في الفصل الذي عقده في أول كتابه « دلائل الإعجاز » ، واعتقاده أنه الوسيلة إلى بيان أسباب البلاغة والفصاحة ، وأنه الطريق إلى بيان إعجاز القرآن يقول :

« وإذا كنا نعلم أن الجملة التي منها قامت الحججة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر . ومنتجها إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما فصب الرهان ثم بحث عن العامل التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صادًا عن أن تعرف سجة الله تعالى (١) » .

ثم انظر إليه بعد ذلك وهو يهاجم المفهوم الخاطيء لعلم النحو، وحين يرجع فساد اللغة المنطقي إلى هذا المفهوم عند معاصريه وسابقيه . يقول وهو يتحدث عن علم البيان :

« إنك إن ترى على ذلك نوعاً من العلم فقد لقي من الضيم ماقيه . ومنى من الحيف بما منى به . ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عايهم فيه فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة . وظنون رديئة ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش . ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للاشارة بالرأس والعين . وما تجده للخط والعقد (١) . يقول : إنما هو خبر واستخبار وأمر ونهى . ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ؛ وجعل دليلاً عليه . فشكل من حرف أو ضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية . وعرف المغزى من كل لفظه ثم ساعده اللسان على النطق بها وعلى تأدية أجزائها وحروفها . فهو بين في تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ عن البيان المبالغ الذم لا مزيد عليه . منته إلى الغاية التي لا مذهب بعدها ... وجملة الأمر أنه لا يرى للنقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة . لا يعلم أن ما هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفسكر . ولطائف مستقاهما العقل . وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها . وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام . ووجب أن يفضل بعضها بعضاً . وأن يمسد المسأور في ذلك وتمتد الغاية ، ويعلو المراتقى ، ويبرز المطلوب . وحتى ينتهي الأمر إلى الإعجاب . وإلى أن يخرج من طوق البشر (٢) .

(١) برید بالعقد التفاهم بقصد الأسابح

(٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥

وهكذا يفرق عبد القاهر بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها، وبين قدرتنا على بيان ما فيها من أسرار وإطائف ، لانسلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة ونحوها وصرفها ، وإنما تسلم نفسها لمن يراها رؤية لا تتقف عند حدود المنطق والنحو ، وإنما تتعمق ما في اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية . فليست اللغة مجرد علامات اصطلاحية للفكر ، وإنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس وفن . وإلا لو وقفت اللغة عند حدود نقل الفكر وحده لما كان هناك داع لأن تعرض المزية في الكلام ، وأن يتدرج في سلم التقييم فيفضل بعضه بعضا ، ويبعد الشار في ذلك حتى يبرم المطلب وينتهي الأمر إلى الإعجاز الذي هو فوق طاقة البشر .

وإذا عدنا إلى تصور عبد القاهر لنحو مرة أخرى وجدنا أن فهمه للنحو قد ود لغة اعتبارها وأحلبها المحل اللائق بها . فالنحو عنده ليس هذا العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، ولا هو جملة القواعد الجافة ، ولا هو هذا الشيء الذي لا مكان له في البلاغة ولا في الفن . وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا عن المعاني ، وما المعاني هنا إلا الألوان النفيسة المتباينة التي ندر كها من علاقات الكلام بعضه بعض ، ومن استخدام الشاعر لغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض سبيبا حيا متشعبا عن الصور والمشاعر . يقول عبد القاهر :

« وأما زهدم في النحو ، واحتقارهم له وإصغارهم أمره ، وتهاونهم به فسنيعم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم ، وأشسبه بأن يكون صدا عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه . ذلك لأنهم لا يجسدون بدأ من أن يعرفوا بالحساسة إليه فيه ، فإذا كان قد علم أن الألفاظ معلقة على معانيها حتى يكون

الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كاملة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورحمته حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا من غلط في الحفقات نفسه ، وإذا كان الأمر كذلك فليس شعري ما عذر من تهاون به ؛ وزهد فيه ولم ير أن يستقيه من مصبه ويأخذ من مدنه ، (١) .

ويقول في موضع آخر :

« فلسفة بواجب شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الإسم . إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه . واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساد . أو وصف بمزية وفضل فيه . إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك للفساد ، وذلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه . ووجدته يدخل في أصل من أصوله . ويتصل باب من أبوابه (٢) . » ولا أظن أن أحدا من يقرأ هذه النصوص التي كشف فيها عبد القاهر عن مفهوم النحو عنده يشك في أننا أمام اتجاه جديد في فهم النحو . فقد كان قد غلب على أفهام الناح قبل عبد القاهر أن مهمة النحو مقصورة على صحة التراكيب وسلامتها من الخطأ . ومن ثم كان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمنابها الرحيب . ولقد كان السيراني يسوي بين النحو والمنطق

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٥

فيقول : النحو منطلق وليكنه مسلوخ من العربية . والمنطق نحو وليكنه مفهوم
باللغة (١) .

أما عبد القاسم الجرجاني في ثورته على الزاهدين في النحو قد أبان عن
حقيقة غاية في الأهمية قد غابت عن كثيرين عن درسوا القسمر وتعرضوا لفهم
العربية وبيان ما فيها من قوى فاعلة إذا التفت أجزاء الكلام بعضها ببعض .
فإن في أحماق اللغة حركة من الخلق مستمرة لا تنتهي هند غاية ولا تحد بنهاية .
وأن الأمر في ارتباط الكلام بعضها ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان
صحة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب فتلك ناحية شكلية أو ثابوتية إذا قيسه
بما تقدمه اللغة إلى قوتها أو سامعها من دلالات وقاعليسات إذا هي خرجته
من يد أديب فنان ، عندئذ يصبح التقديم والتأخير ، والفصل والوصل .
والحذف والإضمار والشرط والجواز والتعريف والتنكير . والخبر والابتداء
 وغير ذلك مما يرد على أفواه النحويين ولا يعرفون بها إلا أبوابا وعضاوين
تطوى على جملة من القواعد الجمادة الجمافة . عندئذ تصبح كل هذه الأبواب
في الكلام المنظوم مليئة ، إلى جانب ما تشبه إليه من فكر ، بما لا يقع تحته
حصر من المشاعر والصور وألوان النفس . ووسائل الحركة مستمرة ومتغيرة في
الكاتب أو الشاعر .

وهنا يمزج عبد القاهر بين النحو وعلم المعاني . وهنا لا يقف عبد القاهر
في النحو عند أمر الصحة والخطأ وإنما يجاوز ذلك إلى تحليل الجودة والرداءة
في الكلام . ويردها إلى معاني النحو ، وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق
في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كاتب وتخفض من آخر .

ومن هذا الباب استطاع عبد القاهر أن يلتقى بالحقيقة الصلبة التي لا جدال فيها ، وهي أنه لا مفر في ميدان الأدب من التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة . وأن التقاء الفن واللغة على هذا النحو ، والتوحيد بينها هو وسيلة الناقد الحصيف إذا أراد أن يكتشف أسرار التعبير الأدبي وخفاياه ، طالما كانت مهمة النقد الأساسية هي كشف المعنى الحقيقي للكلام ، وإدراك الأسباب التي من أجلها كان المعنى على هذا النحو ، وبفضل أي العناصر وأي الخصائص بلغ الكلام هذه الدرجة أو تلك من القيمة . فإن نقطة الالتحاق الأساسية في أي عمل نقدي هي . كما يقول الناقد المعاصر إ . أ . ريتشاردز . مشكلة الكشف عن المعنى ، وإن في الإجابة على هذه الأسئلة الظاهرة البساطة : ماهو المعنى ؟ ما الذي نصنعه عندما نحاول الكشف عنه ؟ وما كنه هذا الشيء الذي نكشف عنه هي مفاتيحنا الرئيسية لجميع مسائل النقد الأدبي (١) .

ولما كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنا لغويا . ولما كانت اللغة هي موسيقاه ، وألوانه ، وهي صوره ومهاجره وأفكاره . وهي العنصر الذي سوى منه كائنا ذا ملامح ومسات . كائنا ذا بنص وحركة وحياة . فكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع مستطيع اللغة في يد الكاتب أو الشاعر أن تحمل بما في أجزائها من ارتباطات وفاعليات خاصة صورة حية للتجربة التي عاشها الشاعر أو الكاتب . لما كان الأدب كذلك فإن وسيلتنا إلى فهمه ونقصه ليست إلا في الرجوع ، وفي الوقوف على معاني الكلام والفتنة إلى مظانها المختلفة .

على أساس من هذا الفهم المثير للغة والنحو وضع عبد القاهر منهجة في بيان إعجاز القرآن يقول :

ولاعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غيره أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ،
فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق . ومنطلق زيد .
وينطلق زيد . ومنطلق زيد . وزيد المنطلق . والمنطلق زيد . وزيد هو المنطلق
وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن
تخرج أخرج . وأن خرجت خرجت . وإن تخرج فأنا خارج . وأنا خسارج
إن خرجت . وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في
قولك : جاءني زيد سرعا ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو يسرع أو وهو يسرع ،
وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع . فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويحىء
به حيث ينبغى له . وينظر في الحروف التي تكثر في معنى ثم ينفرد كل واحد
منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاصه معناه . نحو أن يحىء
بما في نفي الحال ، وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ، ويان فيها يرجع بين أن يكون
والأ يكون . وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع
الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء
من موضع ثم ، وموضع أو ، من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل .
ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف
والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة
وعلى ما ينبغى له (١) .

فالنظر في الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا في النحو
من حيث هو علم الإهراب ، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغى على الدارس
حفظها والإلمام بها ، وإنما هو البحث في معاني المبارات ، وفي إدراك الفروق

(١) دلائل الإيجاز ٦٤ و ٦٥ .

الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر ، ففي الخبر وجسوه كثيرة فلنكل مبتدأ وخبر حكمه الذي ينفرد به ، ولنكل جملة وضعها الخاص بها ، ولا يكفى في فهمها وسر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذلك خبر . وإنما الصبر بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكاتب فلونت الجملة بألوان خاصة ، وما الألوان الخاصة إلا في كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها . ومن ثم كان لا يمكن أن تتساوى المعاني في مثل قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد للمطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . فإن كل تغيير ولو طفيف في أى جملة من هذه الجمل قد أضاف للمعنى جديدا .

وإذن فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف ، وإنما الأمر أمر معرفة بمعاني العبارات ووضعها مواضعها ، وفائدة هذه العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذلك ، ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات . ويؤيد عبد القاهر هذه المسألة وضوحا بقوله :

وقالوا : لو كان النظم يكون في معاني النحو لكان البدوى الذي لم يسمع بالنحو قط ، ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام ، وإنما نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو : قيل هذه شبه من جنس ما عرض للذين عابوا المتكلمين فقالوا : إنا نعلم أن الصحابة رضوا الله عنهم والعلماء في الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض ، وصفة النفس ، وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضعتوها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم ، والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتها فما فينبغي لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه ، وأن منزلتكم

فى العلم أعلى من منازلهم : وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات : فإذا عرف البدوى الفرق بين أن يقول : جاءنى زيد واحكبا : وبين قوله جاءنى زيد الراكب : لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : (راكبا) كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا فى «راكب» إنه حال ، وإذا قال : «الراكب» إنه صفة جارية على زيد . وإذا عرف فى قوله : زيد منطلق : أن زيدا غير عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أن يسمى زيدا مبتدأ .. الخ (١)

وهكذا كان الموقف بالقياس إلى فهم النحو عند عبد القاهر . فالتقاهة النحوية ليست هدفنا، وإنما دلالتها على المعنى هى الهدف واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد . واللغة لا تعطى أسرارها إلا لمن يسير أعوارها بإحساسه ، ومن يحسن مصاحبتها ، وهما اشترتها ، ومن يطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتدوقها والإحساس بها . وهذا هو ما انتهى إليه امر اللغة عند عبد القاهر : خبرة عميقة بفلسفتها وروحها ، وأساليبها المختلفة ، والفرق التى تكون بين استخدام لغة وآخر وإحساس بالطائف والدقائق والأسرار نابغ عن الذوق الذى ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وإضافاتها وما تمنحه إيانا من فكر وشعر وتصوير .

وسوف تتأكد لدينا قيمة هذا الاتجاه الجديد للنظر إلى اللغة والتوحيد بين عناصرها عندما تنتهى من بحثنا لنظريته فى النظم ، وعلى الأخص فى دراسته للعلاقة بين اللفظ والمعنى وفى تطبيقه لنظريته وتحليله للنصوص .

(١) للرجع السابق ص ٢٠ ، ٢٢١

ثانياً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى :

بعد أن فرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم، وبعد أن أوضح الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة أو مجرد أداة اصطلاحية الفرض منها الإشارة إلى موضوع ما ، وبينه وهو خلية حية متفاعلة وطاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة هي مفردة ، هي مجرد صوت غير محدد المعالم ، وأنها وهي ملتصقة في تسيج عضوي. إنساشي شحنة من المشاعر ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله، يؤثر ويتأثر، يندفع بشيئه ويدفع غيره.

بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة وهي أن اللغة في شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات والارتباطات التي لا تنتهي عند حصره، أخذ في إنكار هذه الثنائية التي شاعت في النقد العربي بين اللفظ والمعنى . لما دامت اللغة في الشعر وحدة لا تتجزأ، فن العيب ومن سوء التقدير والفهم أنه يعتبر كلا من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً بذاته . وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقاً في الوجود على الآخر.

ولقد بذل عبد القاهر لتبسيط هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى جهوداً كبيراً استخدم فيه كثيراً من أساليب المحاجة والجدل، وأبان فيه كثيراً عما غمض على النقاد من معاني الخلق الأدبي والنقد الأدبي .

ولكننا يعلم كما أوضحنا من قبل أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالفاظ . حتى ولو كانت فكرة غير مسموعة . فنحن حينما نفكر حتى ونحن نيام إنما نفكر بالالفاظ . وكذلك عندما تخرج الالفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها . وإلا كنا مجانين . وكذلك

الحال في الادب . فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي، فتي ما أنتجت الشعرية والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك.

ويبدو أن هذه الفكرة البالغة البساطة كانت بحاجة إلى أن يجهد لها عبد القاهر هذا الجهد الكبير من الأدلة والمناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر في أذهان الناس . ولعبد القاهر الحق فيما بذل من جهد فعلى أساس من هذه اليدوية يتوقف الفهم الصحيح لعمليتي الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

يقول عبد القاهر:

« أتصور أن تكون ممثرا مفكرا في حال للفظ مع اللفظ حتى تضعه بجانبه أو قبله ، وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت ما هنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت ما هنا لأن معناها كذا، ولدلائها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا ، ولأن معنى ما قبلها يقتضى معناها؟ فإن تصورت الأول فقل ما شئت ، وأعلم أن كل ما ذكرناه باطل . وإن لم تتصور إلا الثاني فلا تخدعن نفسك بالأضاليل ، ودع النظر إلى ظواهر الأمور ، وأعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الالفاظ وتوالياها على النظام الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الالفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا عمالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، فأما أن تتصور فى الالفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتوأسفه البلغاء فكرا فى نظم الالفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تهيم بالالفاظ على نسقها ، فباطل من

الظن ، ورم بتخيل إلى من لا يوفى النظر حقة ، وكيف تكون مفكرا في نظم
الألفاظ وأنت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفت ما عرفت أن حقا أن تنظم
على وجه كذا؟^(١) .

وقد فطن عبد القاهر في النص السابق إلى جملة حقائق هامة :

أولها: أن اللفظ في خدمة الموقف الذي يثاره فنحن حين نكتب لا نجمع
الألفاظ ونضعها الواحدة بجوار الأخرى وإنما نعبر عن معان ، ومن ثم كانت
الألفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا في ذاتها . ونجاح الألفاظ
ليس في شكلها الخارجي، وإنما جمالها ونجاحها في قدرتها على توليد المواقف
المطلوبة أو في الإفصاح عن المعنى المراد أداءه .

وثانيها: أننا ، ونحن نوافق شعرا أو نثرا ، لا نفكر في أحد العنصرين
تفكيرا مستقلا أو سابقا على الآخر ، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا ،
وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية ، فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها ،
والإحساس هو الذي يلد الألفاظ المناسبة للتمبير عنه . وليس معنى هذا أن
تتعدم عملية الاختيار ؛ على التقييد إن الفن اختيار ولكن عملية الاختيار هذه
لا تتم إلا من مفارف اللاوعي أو عندما يلتقي الوعي باللاوعي ، فالجسائب
الإرادي متحقق ، ولكنه عند الفنان الكبير لا يكون إرادة خالصة وإنما يمتزج
الإلهام بالإرادة ، والفكر بالمعور ، والمحافظة بالخيال . وفي الفن صنعة وجهد
وقيود، ولكن الفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يبدو حرا مطلق الحرية على رغم
هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود . وإذا غلبت حرية الأديب على صنعة

وجهده كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته . أما الفن الذى تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مسلوب القدرة على الحرية وعلى الحركة المنطلقة التى لا تقيد بالعوائق . عندئذ يلجأ الفن إلى الشكل الخارجى ، وإلى الصنعة والزخرف ، وإلى الألفاظ ، وهذا الاتجاه إلى الشكل والإسراف فى الاهتمام به هو الذى يجاربه عبد القاهر ويواجهه بكل ما أوتي من قوة . من أجل ذلك حرص على أن يكون النظم نظم معان وليس نظم ألفاظ . واللفظة عنده لا تصلح لأنها على صنعة كذا ، وإنما تصاح لدلالاتها على كذا .

وثالثها : أن الفضيلة والمزية فى كلام البلاغاء أو نظر البلاغاء لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشكلية ، وإنما من حيث قدرتها على إثارة الموقف المطلوب التعبير عنه ، وهنا تعود إلى كلمة كولردج المشهورة الذى عرف بها الشعر بقوله : إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع ، (١) وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أنه لا انفصال بين عنصرى اللفظ والمعنى فى عملية الخلق الأدبى فهما يولدان معاً فى نفس اللحظة ، وكذلك لا انفصال بينهما فى عملية النقد الأدبى ، أو عند التمييز والحكم فلا تناسب الفضيلة لأحدهما دون الآخر ، وهنا تعود إلى جملة كروتشه المشهورة التى سبقت الإشارة إليها وهى « أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على أفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية » ، (٢) ويزيد عبد القاهر هذه الحقيقة توضيحاً عندما يقول :

(١) كولردج ص ٩٦ .

(٢) الجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥ .

وهل يقع في وهم وإن جهد أن تنفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوقة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وما يكده اللسان أبعد ؟ وهل تجدد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمكان جاراتها ، وفضل مؤالفتها لآخراتها ؟ وهل قالوا : لفظة شمهكة ومقبولة ، وفي خلافة : قلعة ونائية ومستكرمة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبسو عن سوء التلاوم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظاً للتالية في مؤداها ؟ وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء ألقى وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي . وقيل بعدا للقوم الظالمين ، فتجلى لك منها الإجماز . وبهرك الذي ترى وتسمع . أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة للقاهرة إلا لأم يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن أم يمرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا إلى أن تستقر إليها إلى آخرها . وأن الفضل نتائج ما بينها . وحصل من مجموعها (١) .

وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الانفصاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحمدين . فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب « فلسفة البلاغة » للناقد الإنجليزي المعاصر أ .

ريتشاردز: لوجدنا أن كل ما يحاول ريتشاردز في هذين الفصلين لا يخرج عما قاله عبد القاهر في القرن الخامس الهجري فيما يتعلق بقضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض: يقول ريتشاردز:

« إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها . ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها . وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه . وحجم أى شئ وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التي ترى معها . كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ (١) ،

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية «ممارسة اللغة» Doctrine of Usage إلى أن الفضيلة والمزية في أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضوعها الصحيح يقول :

إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة الثرية المختلفة إنما ترد أولا وأخيرا إلى ما يحتمل الارتباط والتوافق بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام . وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال . . مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والانسوية ، والنسج والسلاسة ، والطلاوة ، والتأثير وغسير ذلك من صفات المسودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو فشلها في تحقيقها إلا

لندرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها فن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة. ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذ استخدم في أكثر من سياق. فإن لكل سياق وضعه الخاص به، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه. ويستطرد ريتشاردز قائلاً: إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية في الوضوح والبساطة، ولكنها مع ذلك أساس غمائية في الأهمية وهو: أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمودة أو الرداءة أو بآى حكم آخر وهى معزولة أو منفردة. وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبساطة لدرجة أشعر بالتهجـل من تقريرها. ومع ذلك فهى المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئاً مقررًا ومعترفًا به. وأعنى به مبدأ ممارسة اللغة. ذلك المبدأ الذى يقول بأن لكل كلمة استخداماً حسناً أو صالحاً. وكل فنضيلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ. (١)

ولقد أكد ريتشاردز نفس الحقيقة فى محاضرة له عن دخال الكلمات، نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان: دلغة الشعر، يقول: إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال خـلاق الأشكال وصياغتها وسبكها، ولكننا إذ تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب. إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً-الية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأتماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة. إن عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال

(١) المرجع السابق ص ٥٥

صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللفظة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة» (١)

وما أظن أن هذا الذى يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى (العاشر الميلادى) على تقريره وتوكيده، بل لا تكاد نعدو الحقيقة إذ قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد أن يكون تاما. ليس ما قرأناه عند ريتشاردز هو بنصه ما قرره عبد القاهر بقوله:

وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد
والفرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها
الصور والنقوش.

فكما أنك ترى الرجل قد تهدي فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى تصبغ إلى ضرب من التخيير والتقدير فى أنفس الأصباغ وثى واقعها ومقاديرها وكيفية مزجها ، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر فى قوسيهما معانى النحو ، ووجوهه التى عدت أنها محمول للفظ ، (٢)

ولم يقف عبد القاهر ، وهو بصدد مناقشة قيمة اللفظ ، عند حدود الجدل النظرى ، بل لقد تعدى المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقى العملى ، وذلك

(١) The language of Poetry p. 70 - 71

(١) دلائل الأعراس ص ٦٩ - ٧٠

لكي يضع أمامك الشاهد من الشعر والنثر أو من القرآن الكريم ، ولكي يكشف لك من خلال تحليله والنظر إليه عن الحقيقة التي يحاول إقناعك بها . وفي مجال تقريره لقيمة اللفظ في شكل سياق يقول:

إن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعاق له بصريح اللفظ . وعمّا يشهد لذلك أنك ترى للكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحى حتى وجدتهى وجعت من الإصفاء أيتا وأخدعا
وبيت البحرى:

وإن وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت
أبي تمام:

يادهر قوم من أخدمك فقدم أضجبت هذا الأنام من خرقك(١)

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدته
هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء»
فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضميمة مستكرهة في موضع . وإن أردت
أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالى عيذه من شيء غيره إذا راح نحو الجرة البيض كالدمى

(١) الخرق بالضم العنف وكذلك الحق والجهد.

وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يعمل التقاضيا

فإنك تعرف حسنها ومكانها في القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سميه لمـوقه شيء عن الدوران

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نيلها وحسنها فيما تقدم ، (١)

وهذا النص الذى أوردناه يهمننا من جانبين : الأول تقريره للحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها والكلام فيها ، وهى أن لكل لغة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس ما نجد في المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء . إنه مجرد نواة أصيلة يتفرع منها عديد من المعاني الثانوية ، وتظل اللمسة تحتمل كل هذا العديد من المعاني حتى يضعها الكاتب أو الشاعر فى سياق ما . وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدد ، وقيمة فنية خاصة ، ودليلنا على ذلك كلمة الأخدع التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة فكان لها فى كل مثال من هذه الأمثلة طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الأمثلة الأخرى . ولو كانت للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة التى استشهد بها عبد القاهر ، ولتساوى الشعراء الثلاثة فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

أما الجانب الثانى الذى يهمننا من النص السابق فهو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الألفاظ من إحساس ، وما يضيفه عليها

(١) دلائل الإعجاز س ٣٨-٢٩

السياق من معان . فإذا رجعت إلى الكلمات التي استخدمها في تعليقه على الآيات السابقة تحس بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير في النفس ، فيصفها بأنها تروقك وتوسك في موضع ، وتثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . وهذا دليل آخر ، سوف تدعمه أدلة أخرى عندما نتناول منهجه التحليلي التطبيقي بالنظر ، على أن نظرة عبد القاهر الألفاظ ليست هذه النظرة المهادمة الشكلية التي تقف عند حدود المعنى العقلي للكلمة ، أو ما تنطوي عليه من فكر . وإنما الألفاظ هذه كما سبق أن أشرنا تحصل إلى جانب معانيها العقلية محصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية التي تجمعت حول تلك المعاني العقلية .

فهو في تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب إلى ما ذهب إليه السابقون وعلى الأخص ابن قتيبة الذي وقف في علاقات الألفاظ عند للصفات الشكلية التي تتصل بالحروف ومخرجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية . وحصل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه اليبس الشعري من مثل أو حكمة .

كلا ، لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة المعنى ، والمعنى عنده هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة ووصوت .

وأوضح مثال على أن المعنى عند عبد القاهر هو كل هذه العناصر مجتمعة هو دراسته للآيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
 وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم ينظر الفسادي الذي هو روائح
 أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطيح

فقد عرفنا ما قال عنها ابن قتيبة، فكل قيمتها عنده منسوبة على سلاوة ألفاظها وحسن مقاطعها ومخارجها ! أما ما نتج من هلاقات ألفاظها وارتباط كلماتها، وما تضمنته من معاصر وما عبرت عنه من مواقف نفسية فلم يمكن له في نظر ابن قتيبة أية قيمة. أما عبد القاهر الذي يرى في المعنى رأياً آخر أكثر رحابة وسعة فقد هاله شرح ابن قتيبة لهذه الآيات، واحضر أن يعيد تحليلها وشرحها، وفي استطاعتك أن تتبين نظرة عبد القاهر (للمعنى) من خلال هذا التحليل ترى أن ما ينبغى النظر إليه في الشعر ليس الفكرة الفلسفية العميقة أو الحكمة وضرب المثل، وإنما هو تلك الحركة المستمرة التي تنفصأ عن دلالات الأجزاء وفعاليتها الخاصة داخل السياق. يقول عبد القاهر في تحليله لهذه الآيات:

فانظر إلى الأشعار التي اثمروا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة ولسببها إلى الدماثة، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفا، والرياض حسنا... ثم راجع فكرتك، واشهد بصبرتك، واحسن التسامل ودع عنك التهور في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم وثباتهم ومدحهم، منصرفا إلا إلى استنارة وقعت موقفا، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب تكامل مع البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الخشوع غير المفيد،

والفضل الذى هو بالزيادة فى التحديد... وذلك أن أول ما يتلقاتك من محاسن هذا الشعر أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة ، فمبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسذنها من طريق أمكنه أن يقصر منه اللفظ وهو طريقة المموم . ثم نبه بقوله : « ومسح بالاركان من هو مسح ، على طواف الوداع الذى هو آخر الامر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الاركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التى يخص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، وأما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجه ألفة الاصحاب وأمنسة الاحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاحسن الإياب ، وتسمروائح الاحبة والاطوان ، واستماع التهنات والتحايا من الخلان والإخوان ثم إن ذلك كله باستمارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبية ، فصرح أولاً بما أومأ إليه فى الاخذ بأطراف الاحاديث من أنهم تنازروا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظم ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قيله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة ، وكان سيرها السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق الماطى ، ولم يقل بالماطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، وبين أمرها من هوادها وصدورها . وسائر أجزائها تتخذ لإيها فى الحركة ، وتنبعها فى الثقل والخفة ، ويعبر عن الريح والنشاط إذا كان فى أنفسها بأنواعها لها خاسة فى العنق والرأس

ويدل عليهما بشئال مخصوصة في المقادير.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الفاهر ، ونسجه وتأليفه وتوصيفه ؟ (١)

من هذا التحليل السابق نستطيع أن ندرك معنى والمعنى عند عبد الفاهر فليس المعنى عنده هو المحصول الفكري أو العقلي للآيات ، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بهضه ببعض ، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت ، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا . وواضح من منهج عبد الفاهر في تحليل الآيات أن مرد هذه الخصائص حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الانتفاع بمختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذلك . ومن ثم وأيناه في إبراز المعنى لا يذهب بعيداً ، وإنما يستخلص كل قضاياها وأحكامه من العلاقات التي أمامه . فيقف عند كل جملة ليحدد ما تنقسم به من خصائص . وما تفيض به تبعاً لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف أو مواقف نفسية . ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للآيات . فالكل عنده يفسر الجزء . والجزء عنده في خدمة الكل . ففسيره للاستعارة في وسائله بأعناق المثل الأباطح ، مرتبط بالمرقف العام الذي صدرت عنه

(١) أسرار البلاغة ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣

الآبيات ، فما كان للابل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمز الوكبان من شعور السعادة والفرح والغبطة بعد أن أدوا الفريضة ورجوا حسن الإياب . وما كان لهم أن يتجاوزوا أطراف الأحاديث في نشوة وانطلاق لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذاناً بالعودة إلى الأمل والأوطان والحلان . وهكذا تحس أن كل جزء في السكلام مكمل للجزء الآخر ومفسر له ، وهكذا لم تحمل النظرة الجزئية عن الإدراك الشامل للآبيات . وهكذا لم يفصل عبد القاهر بين الكلى والجزئى ، أو بين الجوهر والعرض أو بين اللفظ والمعنى كما فعل سابقوه . واستطاعت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة هذه أن تحقق لمنهج عبد القاهر في دراسته للشعر فائدة كبيرة وأن تخلصه من كثير من الأخطاء التي وقع فيها غيره .

ولكننا على الرغم من اعترافنا بهذا الأسس الهام الذي وضعه عبد القاهر لنقد الشعر وفهم الأدب والتي انفتت فيه فلسفة الفن بفلسفه اللغة ، ما زال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماماً ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع . فقد صرف عبد القاهر كل هممه للدفاع عن قضية المعنى وفكرة النظم والصياغة ، وأذله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدي من قبله ؛ فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتماق بخصوصيات اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر هذه الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقيقة إن عبد القاهر لم ينس أن للصوت والنغم والموسيقى جوهر لا يتجزأ من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة في الفصول التي حدد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة . يقول : (إننا إن قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك (أي

تلازم حروفه) وجعلناه المراد بها لومنا أن نخرج النصاحة من حين البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها . وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد أمرين : إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نخرج على غيره ، وإما أن نجعله أحد مافاضل به ، ووجهها من الوجوه التي تقضى تقديم كلام على كلام ، فإن أخذنا بالأول لومنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به . وفي ذلك ما لا يخفى من الهنאה لانه يؤدي إلى الأيكون البصاني التي ذكروها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام ، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل ، والإجمال ثم التفصيل ، ووضع الفصل والوصل موضعهما ؛ وتوفية الحذف والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما ، مدخل فيما له كان القرآن معجزا حتى يدعى أنه لم يكن معجزا من حيث هو بلينغ ، ولا من حيث هو قول فصل . وكلام شريف النظم بديع التأليف ، وذلك أنه لاتعاقب شيء من هذه المعاني بتلازم الحروف .

وإن أخذنا بالثاني . وهو أن يكون تلازم الحروف وجهها من وجوه للفضيلة . وداخلا في عداد مافاضل به بين كلام وكلام على الجملة لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا لانه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حين البلاغة والبيان ؛ وأن تكون نظيرة لهما . وفي عداد ما هو شبيهها من البراعة والجزالة وأشبهاء ذلك بما ينبت عن شرف النظم وذن المزايا التي شرحها لك أمرها ، وأهلكتك جنسها . أو يجمعها اسما مشتركا يجمع تارة لما تقع له تلك وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ بما يثقل على اللسان . وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده (١) .

واقـد جاـهـد عبـد القـاهـر فـي أكـثـر مـن مـوضـع فـي كـتـابـه دـلائـل الإعـجـاز
 لـسـي يـؤكـد أن الفـصـاحـة حـزـم لا يـتـجـزـء مـن البـلاـغـة ، وحقـى لو لم تـكـن كـذـلك
 فـلا يـنـبـغـى لـلفـصـاحـة أن تـخـتـص وـحـدهـا بـجـودـة الـكـلام ، أو بـعـبـارة أـخـرى لا يـجـوز
 أن تـنـسـب الفـضـيـلة فـي العـمـل الأدبـي لـصـفـات فـي اللفـظ مـن حـيـث هـو لـفـظ ، فإن ذـلك
 يـتـقـانـي مـع المـبـدأ الـذـي يـسـمـى الـكـتـابـه كـلـه إـلى تـقـريرـه وإثـبـاتـه . وهـو أن كـل صـفة
 مـن صـفـات اللفـظ لـيـسـت شـيـئا فـي ذـاتـها ، وإثـمـا تـكـون شـيـئا عـندـما تـصـنـف إـلى
 المعـنى المـرـاد لإحـافـة ذـات قـيـمـة . فاللفـظ الفـصـيح لـيـس هـو اللفـظ الـذـي حـسـن جـرسـه
 وتـلـامـم حـروفـه ، وإثـمـا اللفـظ الفـصـيح هـو الـذـي اسـتـطـاع فـي المـوضـع الـذـي جـاء
 فـيـه أن يـكـون أقـدر مـن غـيـره فـي الدـلـالة عـلى المـسـرـاد مـنـه ، وهـنـدئذ تـصـيـح الفـصـاحـة
 والبـلاـغـة شـيـئا واحـدا ، فإذا نـعـتـنا الـكـلام بـالفـصـاحـة أو نـعـتـناه بـالبـلاـغـة ، فأثـمـا
 نـقـصـد فـي كـلـتا الحـالـتـين قـدرة اللفـاظ عـلى الدـلـالة . وکل هـدف عبـد القـاهـر مـن
 هـذا أن يـبـنـي كـون الفـصـاحـة صـفة للفـظ مـن حـيـث هـو لفظ مـسـمـوع . يـقـول :

هـذا فـن مـن الـاسـتـدلال لطـيـفـه عـلى بـطلـان أن تـكـون الفـصـاحـة صـفة للفـظ مـن
 حـيـث هـو لفظ : لا تـخـلـو الفـصـاحـة مـن أن تـكـون صـفة فـي اللفـظ مـحـسـوسـة تـدرك
 بـالـسـمـع ، أو تـكـون صـفة مـعـقـولة تـعـرف بـالـقـلب ، فـجـال أن تـكـون صـفة فـي اللفـظ
 مـحـسـوسـة لـأنـها لو كـانـت كـذـلك لـكـان يـنـبـغـى أن يـسـتـوي السـامـعـون لفظ الفـصـيح
 فـي العـالم بـكـونـه فـصـيـحا ، وإذا بطل أن تـكـون مـحـسـوسـة ، ووجـب الحـكـم ضـرورة
 بـأنـها صـفة مـعـقـولة . وإذا ووجـب الحـكـم بـكـونـها صـفة مـعـقـولة فـإيـا لا نـعـرف للفـظ
 صـفة يـهـكـون طـرـيـق مـعـرفـتـها للعـقل دون الحـس إلا دـلـالة عـلى مـعـناه . وإذا كان
 كـذـلك لزم مـنـه العـلم بـأن و صـفـنا اللفـظ بـالفـصـاحـة و صـف له مـن جـهـة مـعـناه لا
 مـن جـهـة لفظـه . وهـذا لا يـبقـى لـمـاتـل مـعـه عـذـر فـي الشـك ، واثـمـه المـسـوفـي

للصواب (١) .

وليس هناك من يجادل في أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق التي ترد فيه ، وأن الكلمة لها شأنها شأن الجملة الموسيقية التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها . وهذا ما يؤكد النقد الحديث ويدافع عنه وهي حقيقة لا يتارى فيها أحد . يقول ت . س . اليوت :

إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لما بين أخواتها . وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدائق العهد بها أو لهيئوخبتها وفوات زمانها . أو لأنها دخيلة مستوردة . ولكنني لا أعتقد أن أي كلمة قد استقرت في لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال . إن موسيقى أي كلمة في حال تدخلها مع غيرها إنما تنفأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة في السياق كله . بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق التي وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالها الأخرى . وبما تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة (٢) .

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة . فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة في موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق . كما أنها لا تستمد قدرتها الموسيقية من ذاتها . وإنما من جملة اعتبارات

(١) الرجوع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) Selected Prose P. 59 - 60

أخرى، بعضها يتصل بالسباق نفسه وما يضيفه على الكلمة من موسيقى، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجتها التجربة الإنسانية وبثتها في اللفظة فوادت بمعناها خصبا وحياة .

هذه قضية لاخلاف عليها . وقد أشار عبد القاهر إلى شوء من هذا . وهو بصدد تحليله لفكرة النظم والعلاقة بين اللفظ والمعنى . ولكن الذى نؤاخذ عليه عبد القاهر أنه فى بحثه هذا الطويل ، الذى يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة ومكوناتها الشعورية واللفظية ، لم يفسح المجال لدراسة الجانب الصوتى فى اللغة ودلالاته على المعنى بشكل إيجابى . فليس من شك فى أن جانبها هاما من التجربة فى الشعر مصدره الصوت والنغم كما عرفت من الفصول السابقة . ولا ينبغي أن نكتفى فى منهج لغوى كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب مجرد إشارة . بل إن الموقف كان يتم على عبد القاهر أن يكشف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها فى أداء المعنى . وعلى الأخص أنه منهم لفرط حماسه وغيرته على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى ، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره لقيمته من حيث هو صوت مسموع . ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد مجرد أداة اصطلاحية أو إشارة أو صوت ، وأنه يحتتمل مئات المعانى ومن ثم فلا معنى له ، وضع إيمانا بأن اللفظ المفرد لا يكتسب قيمته الصورية أو الشعورية إلا إذا جاء فى شكل سياق ، إلا أننا لنذهب إلى إنكار قيمته الصوتية فى الشعر جملة ، كما أننا لا ينبغي أن نكتفى بمجرد الإشارة إلى أن الصوت جزء من المعنى بل ينبغي أن نحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها . على نحو ما فعل الأوربيون ومنهم كولردج الذى خصص للوزن والموسيقى فصولا من كتاب « سيرة أدبية » ، أبان فيها عن علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفنى ، وكشف عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره . وعلى نحو ما فعل لاسل

أبركر ومبى فى كتابه قواعد النقد الأدبى عند حديثه عن التجربة الشعرية وعن تأثير الالفاظ فى الفكر .

يقول :

دولكى يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الدكال ، نرى الأدب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التى تستطيع بها الالفاظ أن تؤثر فى الافهام . سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت ، فإن تأثير الالفاظ فى الفكر ذو نواح أربع :

فن حيث المعنى :

(أ) بناء المعنى كما يقتضيه سياق الالفاظ .

(ب) ثم المقدرة الإيحائية لبعض الالفاظ .

ومن حيث اللفظ :

(ج) بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً .

(د) ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة المرزوع ، (١)

ويقول فى موضع آخر :

د إن الكلمات تشتمل على شيتين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ، ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة . وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقى على قواعد النحو والصرف ،

(١) قواعد النقد الأدبى ص ٦٢ و٦٣

وهذا هو هيكل الجملة الذى تشمل فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها، ولكن هناك ناحية أخرى لمعاني الألفاظ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها - مستقلة عن نحو الجملة وصرفها - تأثير خاص فى الخيال، يتوقف على القرآن وعلى الموضوع

كذلك نرى كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة أصوات حروف الكلمة، ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فوق هذا - دلالتها الخاصة بها، فأما ما ناولا الأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات، وهذه يمكن - بترتيبها على طراز خاص، وبشكرار بعض الأصوات - أن يتألف منها ذلك للنظام المسمى بالروى والقافية، وفى بعض اللغات - ومنها الإنجليزية - قد يأتون بكلمات متفقة فى أوائلها - كذلك قد يراعى فى الألفاظ ناحية أدق وأخفى من هذه، وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة، بحيث يكون فيها تقليد للشئ الموصوف، أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس. وهذه الخاصية للكلمات، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها ولكن هناك ناحية أخرى لتأثير الكلمات، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة، وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rhythm)، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها، بل إلى تموجات الأصوات، وإلى مقدارها فى عدة جمل. وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعا إلى اختلاف فى تسوية الصوت وضعفه، أو فى طول وقصره. أو فى ارتفاعه وانخفاضه. والتموجات الموسيقية عيسارة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة.

وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوت فى فن

الأدب ، لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو العمور ، الذي لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

عما تقدم يوضح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كعنان أولا ، وأصوات ثانيا ، ثم قسمنا كلا من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جملا ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتيقن من هذا كله أن هناك نواحي أربعا لا تستخدم الألفاظ ، يستطيع فن الأدب أن يذتفع بها وهي :

١ - في الجملة
 أ - المعنى كما تدل عليه الجملة .
 ب - الموسيقى التي تنتظم الألفاظ .

٢ - في كل كلمة واحدة
 أ - معنى الكلمة وما ينتج من خيال .
 ب - الصفة الصوتية للمقاطع . ، (١)

ونحن ، وإن كنا نتفق مع أبر كرومي بما للجانب الصوتي من أهمية في دراسة الأدب ، وفي الدلالة على مشاعر الأديب وانفعالاته ، سواء أكانت هذه الأصوات ناشئة من مقاطع الكلمات وحروفها أم مما فيها من نبرات انفعالية ، وموجات عاطفية ، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب إلى أن المقاطع الكلمة الواحدة من حيث هي لفظ مفرد دلالات موسيقية ، وإنما قد تنشأ هذه الدلالات من تلاق بعض المقاطع والحروف في السياق كله ، أو في العبارة الواحدة ، عندئذ يمكن الأصوات أن تشيع في النفس إحساسا عاطفيا معينا . فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تنصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح ، وإنما الذي يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف

(١) قواعد النقد الأدبي من ص ٢٩ - ٤٣

وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة . ذلك أن الانفعال في داخل أى عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة ، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا .

وما دنا بعدد الكلام عن افة الانفعال فلا بد أن يدخل الإيقاع والنغم والصوت كوسائل إيجابية من وسائل توصيل الانفعال ، بل إن الصوت وموجاته وإيقاعاته في كل عمل فني ناجح ليست إلا نتيجة مباشرة لتسوع الانفعال الذي يسود للعمل الفني . وإذا كان ثمة تأثير معين للفظ المفردة ، فهو تأثير نفسى محض ناشئ من حياة الكلمة نفسها وما تحمله من شخصية معينة ، غير أننا مع ذلك يجب أن ننتبه إلى مثل هذا التأثير ونحن نقصد الأدب ، فقد يذهب بنا هذا التأثير النفسى للكلمة المفردة بعيدا ، أو يضلنا فلا ندرك قيمتها الحقيقية التي مردها أولا وأخيرا لما منحها السياق إليها من دلالات . ويؤكد ويتشardز هذه الناحية بقوله :

« ويكتسب الصوت شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما سبقه ، فاضطراب الذهن السابق لحديث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التي تلائم ما هو حادث فيها في ذلك الوقت . فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تصنف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب . إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يكون موجوداً فعلا في ذلك الوقت . بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة العادة ولرؤيتن الإحساس ليس إلا مجرد حسن»

من حالة التوقع العامة (١) .

ومها يكن الأمر فقد كان أمام عبد القاهر ، إلى جانب هذا الأساس المسام الذي وضعه لمعنى (المعنى) ولفكرة النظم ، ولوحدة اللغة ، المجال للحديث عن الجانب الصوتي حديثا أكثر فاعالية ، والكشف عن جوانب للشاعر والإحساسات والمعاني التي يعينها الوزن العمري للقصيدة ، وتحديد العلاقة بين أفعال الشاعر وبين طبيعة البحر الذي يختاره لقصيدته ، وكان أمامه المجال أيضا للنظر في الأرواق التي تكون بين قصيدة وأخرى تشركان في البحر الواحد حتى يحقق تحليله الوحده في اللغة بين بحور الشعر ومعانيه ، وأن البحر العمري ليس قالباً خارجياً منفصلاً ، وإنما هو جزء لا يتجزأ من التجربة ، بل هو أساس هام من أسس التوصيل ، وأن عاطفة الشاعر هي التي أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك ، كما كان المجال مهيباً أمام عبد القاهر للنظر في موسيقى الكلام الداخلية ، فإن النظرة النقدية السليمة إلى القصائد الشعرية تثبت لنا أن القصائد التي تنفق في بحر واحد تختلف الواحدة منها عن الأخرى في موسيقاها . وهذا دليل على ما للبناء الداخلي من علاقات صوتية تمثل جزءاً هاماً من الإحساس العام . ودليل أيضاً على أن لكل الفعالي موسيقاه الخاصة به .

ومادام عبد القاهر قد شرع في وضع أساس هام للنظر إلى اللغة وهو الا نحكم على شيء داخل العمل الفني حكماً مستقلاً ، وإنما ترتبط عناصر العمل الفني كلها في ضوء وحدة كلية ، وفي اعتماد الجزء على الكل ، وفي التكامل التام بين عناصر اللغة المختلفة من فكر وإحساس وتصوير وموسيقى ،

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩١ .

فقد كان ينبغي ألا يكتفى بمجرد التنويه بقيمة الصوت في داخل التجربة الفنية ، بل لقد كان المنتظر من باحث متمق وضع يده على مبدأ التوحيد بين اللفظة وعناصرها ، أن يتناول بالدراسة والتحليل تأثير الصوت ووظيفته ، ومصادره المختلفة ، وعلاقاته الإيجابية بالمعنى داخل التجربة الفنية . ولكن عبد القاهر كان قد شغل بنظرية المعنى وفسكرة النظم عن كل شيء آخر ، وكان يرى أن كل فضيلة مرجعها إلى خصائص معينة في نظم الكلام ، وأن لكل خاصية ولكل علاقة لغوية دلالة ومعنى حتى الصوت نفسه . ولكن كل ذلك لم يكن ليعنيه من تناول الجوانب الصوتية على نحو أدق مما رأينا في كتابه . وعلى الأخص أن هدفه الذي يسمى إليه هو بيان إعجاز القرآن . وكلنا نعلم ما في العلاقات الصوتية في القرآن الكريم ، وما في آياته المحكمات من تأثير صوتي يفتن القلوب ويأخذ بالآلبياب ، وليس من شك في أن مرد الإعجاز في التأثير الصوتي في لغة القرآن لنظم آياته ، واختيار كلماته ، كما يقول عبد القاهر ولكن إلى أي حد شاركت هذه العلاقات الصوتية في التأثير ، وإلى أي حد طورت في أداء المعنى وتوصيل الفكرة ؟ وإلى أي حد يستطيع الأدب أن يستغل الإمكانيات الصوتية للغة حتى يبلغ حد الإعجاز ؟ كل هذه مسائل غاية في الأهمية ، وأمور تتعاقب في الصميم من نظرة الناقد إلى اللفظة .

وعلى الرغم من إغفال عبد القاهر لهذا الجانب الصوتي في اللفظة فليس من شك في أنه بدراسته لفكرة المعنى ، ولدلالات الألفاظ ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ولمفهومه الجديد للغة قد قضى على كثير من الفروض التي شاب فكرة الخلق الأدبي عند القدماء وما كان من تأثيرها في الحكم على الشعر حكما يفصل بين لفظة ومعناه ، ويرجع الفضل لكل منهما مستقلا . كما استطاعت

فكرته عن المعنى أن تزلزل من إيمان الشعراء والنقاد بالشكل الخارجى الشعر . فقد فتن الشعر والنقد بالصنعة الشكلية فى الأدب إلى الحد الذى خرج بالشعر عن مفهومه الصحيح ، فلم يكن هناك ما يشير الناقد فى الشعر إلا ما يقسم به من صفات خارجية تتصل بالألفاظ وجرسها وموسيقاها وجزائها واستقامتها ، وصحتها وسلامتها . ويسرف الناقد فى هذه الناحية إسرافا يعلى من مقام اللفظ على المعنى ، ويبالغ فى الاهتمام بقيمة الشكل الخارجى . الأمر الذى يقيد من تذوقنا للشعر ، ويقص من أجنحة الخيال فيه ، وينقلنا إلى مناهج فى دراسته أبعد ما تكون عن طبيعته ، وأقرب ما تكون إلى منهج المناطقة الذين ينأثرون بالثقافة الحليئية ومنطق أوستطاليس .

كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى ، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة الفن قد ساعدت على نشأة المنهج الغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ نقدنا العربى . ذلك المنهج الذى يقوم على أساس أن لكل بيت من الشعر بل ولكل جملة وضعها الخاص بها ، وصفاتها الناشئة من طبيعة سياقها ونظمها ، وإذا كان لنا أن نحكم عليها بالجمردة والرداءة فإذلك إلا لما يكون فيها وهى بوضعها هذا من خصائص . ومن هنا تكون أحكامنا أكثر دقة والزاماً بالموضوعية والمنهجية والذوق الأدبى .

ثالثاً : التعبير العارى والتعبير المزخرف

لعلنا نذكر ما قاله كروتشه بالقياس إلى بعض التميزات الخداعة التى ملأت مساحة فلسفة الفن ، والتى أغرت كثيرين من المفتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية لسهولتها وبداهتها الظاهرة ، والتى حالت بين هؤلاء وبين الفهم الصحيح لطبيعة الفن . وعلى الأخص فى مجال المحكم على الأمر الفنى

وتقويمه، من هذه التمييزات ذلك الذى يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظةين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ونعنى به الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير ، ونعنى به زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات الأدبية فى نوعين : تعبيرات عارية وأخرى مزخرفة . وجعلوا لكل من هذين النوعين درجة معينة فى سلم القيم . وأخضعوا تقديراتهم للعمل الأدبى على أساس تمييز للتعبير المزخرف ومنحه رتبة أعلى من التعبير العارى . وظنوا أن الزخرفة فى ذاتها شرف ، بل لقد زادوا على هذا فزعموا أن جمال التعبير أو زخرفته شيء خاص بالشعر دون النثر . وأن الذى يميز الشعر عن النثر ما يختص به الشعر من صور بيانية كالتهجيب والاستمارة والمجاز بأنواعه المختلفة، والتحليلية اللفظية من جناس وطباق وتورية وغير ذلك من ألوان البديع المختلفة . وأسرفوا فى هذه النظرة حتى كادت التعبيرات المزخرفة أن تستقل بالنظر والبحث والدراسة والتقدير وحتى كاد أن يكون لها وحدها الشرف والمتعة .

وليس من شك فى أن هذه النظرة للعمل الأدبى ، فوق ما فيها من قصور عن فهم طبيعة العمل الأدبى ووحدته ، سوف تحسول بيننا وبين الحكم الصحيح على أعمال الكتاب والشعراء ، فبى استعجاب عن أعيننا الكثير من خصائص العمل الفنى الذى أمامنا عندما نركز انتباهنا على الصورة الفنية داخل العمل الأدبى دون سواها ، ونجعلها غاية وهدفا مستقلا .

وبديهي أن هذه النظرة هى من آثار العناية بالشكل الخارجى فى الشعر والإعلاء من شأنه وإرجاع كل ميزة وفضل فى الكلام له . ونحن نعلم من دراستنا لأنصار الشكل الخارجى فى الشعر من أمثال قدامة بن جعفر وابن هلال المسكرى وغيرهما أن ما كان يقصد باللفظ عندهم ليس ما فى الكلام

من تلازم في الحروف والسجام في التغم فحسب، بل مافيه أيضا من زخرفة أو صورة ضيقة أو محسنات لفظية .

والذى يذكر لعبد القاهر بالفضل أنه استطاع، وهو بصدد الدفاع عن فكرة النظم، أن يتضح على اللثائية التي ميزت بين التعبير المرخرف والتعبير العارى، فأعلن أن القيمة في التشبية والاستعارة والمجاز والكناية ليس لها من حيث هي تهيبة أو استعارة أو كناية . بل هي لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الأمتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبي، وهي لها من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه، يقول عبد القاهر :

« واعلم أن هذا — أعنى الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم — باب يكثر فيه الخلط فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فينحل اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم . مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

ولئن، هل لإشفاق عيني من العدى،
لتجتمع منى نظرة، ثم أطرق

فترى أن هذه اللطافة وهذا الظرف إنما هو لأن جمل النظر يجمع وليس هو لذلك، بل لأن قال في أول البيعة (ولئن) حتى دخل اللام في قوله (لتجتمع) ثم قوله « منى »، ثم لأن قال (نظرة) ولم يقبل : للنظر مثلا ثم لسكان « ثم » في قوله : ثم أطرق، والعليفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدى . »

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بمسا توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجمدها قد ملحت ولطفت بماواة ذلك وموازرتة لها . وإن شككت فاعبده إلى الجارين والظرف فأزل كلا منها عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه . نقل : سألت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعادم أريحيته التى كانت ، وكيف تذهب النفوة التى كنت تجدها ؟ (١)

وبدراستنا للنص السابق نرى أن الجانب الهام فى الاستعارة ليس فى مجرد دقتها أو لطفها وغرابتها ولكن لأن الشاعر استطاع عن طريق توزيعه للكلمات أن يخرج الاستعارة هذا الإخراج الحسن . وأن هدف الشاعر لم يكن الزخرفة والتفنن ، وإنما كان هدفه التعبير عن مشاعره الخاصة فى شكل أدب متأسك ملتحم كقطعة النسيج ، وإذا كان فيه زخرف أو جمال فليس هو هذا الزخرف الملتصق التصاقاً صناعياً ، وإنما هو الزخرف الذى تتفاضل عناصره مع عناصر أخرى . والقيمة كل القيمة فى مدى ما استطاع هذا التفاعل أن يثيره من روى وظلال وما يبعثه من إيماءات . ومن ثم فليست الاستعارة غاية فى حد ذاتها فى الشاهدين السابقين ، ولا يجب وز أن ترد الفضيلة فى البيتين لها ، والإمكان الزخرف فى حدود ذاته غاية لدى الشاعر والناقد على السواء .

ووعى عبد القاهر الجمال بطبيعة العمر لا تجعله يلغى الشكل تماما من حسابه وإنما تجعله ينظر إلى جمال الشكل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النظم كله . ولولا نظم الهاجر البيتين السابقين على هذه الصورة التي أخرجها بها ما كان يمكن للاستمارة فيهما أن تبلغ ما بلغت من الحسن والجمال .

وبالرجوع إلى الخصائص التي حددها عبد القاهر في البيتين السابقين ، والتي جعل لهاوتها ومؤازرتها الفصل في شرف الاستمارة ، نرى أنه قد استطاع بحق أن يضع يده على مراكز الإحساس في البيتين وبل وعلى أبرز الملامح الدالة فيهما . ففي بيت ابن المعتز استمارة رائعة حقا ، ولكن روحها لا ترجع بمجرد استمارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير . أولا تلك العناصر التي جمعها الشاعر ، والتي نجمت في الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى . والموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته أمامه ويرود لو استطاع أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد الهمّة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ يحاط بالأعداء من كل جانب ، وهميم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين : إما أن يخضع لمعاطفته المعبودة فيصحب بنظراته إلى حبيبته ضاربا عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره ويكشف عن حبه ، وإما أن يرضخ لخبره وإشفاقه من أعدائه ووغبته في إخفاء حسده الحقيقية عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصا منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، ورغم هذه المحاولات التي بذلها أن يكتم حبه ، ويكبت ما في صدره من لطف وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة في النظر إليها ، وإذا بالهوى يقبله ، وإذا هذه العاطفة الحبيبة في صدره تنطلق منه ورغم هذه

القيود التي تقيدها فتجمع منه نظرة ثم يطرق. وفي إطاراته هذه الأخيرة إحساس هيق بكل معاني الإشفاق والحجل التي تصطرع في نفسه .

وليس من شك في أن الذي حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدوة على استغلال اللغة ووظائفها . فتأكيد الجموح وحميته لم يتحقق إلا من استخدام الشاعر للتوكيد في قوله (وإن) ، وفي اللام التي سبقت الفعل (تجمع) . وما كان أيضا لهذا الجموح أن يظهر على أنه أمر محتوم لا مفر منه لولا أن سبقته عبارة (على إشفاق عيني من المدى) ، لأنه على الرغم من إشفاق الشاعر من أعدائه ، ومحاوله كبجحه للمصاح نفسه قد فرت منه هذه النظرة . ومن هنا كان لتقديم عبارة (على إشفاق عيني من المدى) تأثيرها على الجموح نفسه . ولاتنس أن جملة (ثم أطرق) الأخيرة قد أضافت إضافة رائمة وهامة وقوت من إحساس الإشفاق والحجل الذي مهدت له كلمة (على إشفاق عيني من المدى) ، فهو على رغم انطلاق النظرة منه ما يزال يحس بالحجل عن حوله .

وإذن فليس الاستمارة وحدها هي التي ظفرت بالقيمة مستقلة عما عداها ، وما كان لها أن تفهم على هذا النحو ، ولا أن تبلغ ما بلغته من جهال لولا ما أضفاه السياق إليها ، ومن ثم كان فصلها عن السياق أو عن التعبير التي وردت فيه ، ودراستها مستقلة مسألة تتنافى مع طبيعة الأشياء ، وأمرنا يحول بيننا وبين فهم الصورة البلاغية وإدراك قيمتها الحقيقية على وجهها الصحيح .

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

وسالك عليه شعاب الحى ، حين دعا
أنصاره ، بوجوه كالدنانير
نجد أن القيمة كلها ليست في (سالك شعاب الحى) ، فاستمارة السيل

لشعاب الحمى ليصت في ذاتها بالأمر الخطير ، ولا بالشئ المثير أو البديع ، ولكن
جهالة الاستعارة في أنها وقعت موقعا وأصابك غرضها على حد قوله . وفي مدى
ما استطاعت أن تظفر به من صياغة البيت كله ، فتتدبى الجار والمجروور على الطرف
(حين دها) ثم تأخيرها (بوجوه كالدناير) قد استطاع أن يضعنا موضعا خاصا ،
وأن يجعل البيت على هذا النحو معنى يختلف عما لو قال : (سالك شعاب الحمى
عليه بوجوه كالدناير حين دها أنصاره) . فالشاعر قد أراد بتقسيم الجار
والمجروور (عليه) أن يواجهنا أولا بهذا السيل المتدفق من الناس الذين ما كادوا
يسمعون نداءه ودعوته حتى سارعوا إليه وتدفقوا حوله كالسيل . وهكذا
نحس لأول وهلة بمدى ما لهذا المدروح من مكانة عند قومه ، فإن صيحة واحدة
منه قد فجرت عليه شعاب الحمى فأقبلت هرعهم ترى من كل صوب وحده .
وهل كان يمكن لاستعارة السيل لشعاب الحمى أن تنال ما نالته من قيمة لولا
أن أعقبا الجار والمجروور (عليه) ولولا أن تلاء الطرف وفعله (حين دها
أنصاره) . ثم انظر بعد ذلك إلى عبارة (بوجوه كالدناير) وما أفادته من فوائد
للاستعارة وللوقف كله . فإن تلبية الناس لدعوة المدروح وندائه لم تكن تلبية
مرد وسين لرئيسهم ، وإنما كانت تلبية محبين لمحبينهم . فهم لم يقبلوا عليه هذا
الإقبال أداء لواجب ، بل استجابة طبيعية لمعاهر الحب التي يكنها هؤلاء الناس
لزعيمهم وقادهم . من أجل ذلك أقبلوا عليه بوجوه مشرقة تفيض بالبهجة
والمعانة كأنها الدناير اللامعة البراقة .

ومن يفهم البيت على هذا النحو الذى يتحكم فيه الكل في قيمة الجزء ،
ويتحكم فيه الجزء في قيمة الكل ، والذى لا يرضى بغير هذا منهجنا لدراسة
الشعر لابد أن يأنف من المنهج الذى يقسم التعبير الأدبى إلى الحظتين لحظة

التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير ، ولا بد أن يثور على منهج آخر
تنفصل فيه الاستعارة أو الصورة ، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي التي
وردت فيه .

من أجل هذا قال عبد القاهر كلمته المشهورة : « إن من الاستعارة مالا
يمكن بياؤه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . » (١) ومن أجل ذلك
هاجم عبد القاهر كل من جاوز هذا المنهج إلى غيره من المناهج التي تقف في
الهمر عند حدود التعبير المزخرف فتنتزعه من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر
إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار هاسن الهمر ومزاياه ،
غافلة عن الفروق الدقيقة التي تكون بين استعارة وأخرى ، ناسية أن في هذه
الفروق وحدها يمكن السر في تفوق استعارة على أخرى وفي براعة كلام على
آخر . يقول عبد القاهر :

« ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى : واشتعل
الرأس شيئا ، لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ،
ولم يروا للزيادة موجبا سواها ، هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم ، وليس
الأمر على ذلك . ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة وهذه الروعة
التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام مجرد الاستعارة ، ولكن لأن يملك
بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فرفع به ما
يسند إليه ويوثق بالذي الفعل له في المعنى منصوبا به . مينا أن ذلك الإسناد
وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من
الاتصال والملابسة كقولهم : طاب زيد نفصا ، وقر عمرو عينا ، وتصيب عرقا ،

وكرم أصلا ، وحسن وجها . وأشباه ذلك مما تجدد فيه الفعل منقولا عن الشيء
إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم أن اشتعل للشيب في المعنى . وإن كان هو للرأس في اللفظ ،
كما أن طاب للنفس ، وقر للعين ، ونصيب للعرق وإن أسند كما أسند إليه . يبين
أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك ، وتوخى به هذا المذهب ، أن
تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسندته إلى الشيب صريحا فتقول : اشتعل
شيب الرأس ، والشيب في الرأس . ثم تنظر : هل تجدد ذلك الحسن وتلك
الفخامة ؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ فإن قلت : فما السبب في أن
كان واشتعل ، إذا استمير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل ، ولم يأن بالمزية
من الوجه الآخر هذه البيئونة ؟ فإن السبب أن يفيد مع لمعان الشيب في الرأس
الذي هو أصل المعنى الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذ من ترواحيه ، وأنه قد
استقر به ، وعم جهلته ، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به .
وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس . بل
لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة . ووزان هذا أنك
تقول : اشتعل البيت نارا . فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع
الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في طرفيه وورطه . وتقول :
اشتعلت النار في البيت . فلا يفيد ذلك بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه
وإصابتها جانبا منه . فأما الشمول وأن يكون قد استوات على البيت وإبترته
فلا يعقل من اللفظ البتة .

ونظير هذا في التثنية قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا ، التفجير
للعيون في المعنى واقسع على الأرض في اللفظ كما أسند هناك الاشتغال إلى

الرأس . وقد حصل بذلك من معنى الشمول هنا مثل الذي حصل هتسماك . وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيوننا كلها ، وأن السماء قد كان يفور من كل مكان منها ولو أجرى اللفظ على ظاهره . فقيل : وفجرنا عيون الأرض أو العيون في الأرض . لم يفد ذلك ولم يدل عليه ، ولما كان المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض وتبجس من أماكن منها .

واعلم أن في الآية الأولى شيئا آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالآف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أرجب المزية . ولو قيل : واشتمل رأسى . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن فأعرفه ، (١) .

وما نظن أن هناك شاهدا أوضح من هذا الشاهد الذي حرصنا على أن نسوقه كاملا على منهج عبد القاهر في دراسته للصورة البيسانية . وما نظن أن هناك دليلا أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الهائلة التي ينظر بها عبد القاهر إلى اللغة . فاللغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي ، بل هي جزء لا يتجزأ منه . لانستمد قيمتها إلا من النظم . ولا تكسب فضيلتها إلا من السياق . بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . اعتمادا على ذوق لغوي راعم يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار التي تكوّن بين استعمال وآخر داخل نطاق الاستعارة الواحدة .

(١) المرجع السابق من ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .

الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي :

والذي يريدنا اهتماما بهذا المنهج الذي لا تنفصل فيه اللغة العامية عن اللغة
المؤخرقة أننا نظرننا بعد عبد القاهر فوجدنا أن هذا المنهج ، الذي كنا نتوقع
له أن يمش ويذهر ويتطور عند من جاءوا بعد عبد القاهر من البلاغيين . قد
أزهقت روحه . ولم يبق له القدر أن يستمر وأن يؤتى أكله . فبدلا من أن
يصبح أساسا لدراسات أخرى متطورة ونامية في ميدان النقد والبلاغة العربية
وجدناه يخلى سبيله لسيطرة المنطق الشكلى على التفكير النقدى والبلاغى .
وإذا نقد النصوص وتحليلها ودراستها على أساس من منهج لغوى ذوقى قسود
تحول عند السكاكى (من ٥٥٥ - ٦٢٦ هـ) إلى دراسة تقنية تعويدية تخضع
للنطق ، وتسلم نفسها إليه . وتجنح إلى أسلوب من الدراسة يقوم على التصنيف
والتقسيم ، مهمته وضع القواعد والإسراف فى إسرافا يباعد بيننا وبين
الفهم الحقيقى لكلمة البلاغة . التى هى فى أصلها تمييز الجيد من الرديء من
الكلام : ويحجب بيننا وبين رؤية الحقيقة المنطوية وراء العمل الأدبى .
فبدلا من أن يساعدنا على تربية أذواقنا وتمحيصها ، ويمنحنا الوسائل التى
تساعدنا على النفاذ إلى روح العمل الفنى ورؤية خصائصه ، وتدوق أساليبه ،
أخذ يملنا أصولا وقواعد جافة . أشبه بقواعد النحو والصرف والمروض .
ذون أن يصل بين هذه القواعد وبين روح اللغة وجوهر الشعر . ولم يفتن
هؤلاء أن مثل هذا المنهج لا يمكنه أن يحقق الأغراض التى تهدف إليها
البلاغة والفصاحة . وهل يمكن للقاعدة الجافة أن تكون وسيلة حية وصالحة
لإدراك الخصوصيات والفروق والأسرار التى تكون بين كلام وآخر ؟
وهل دراسة أقسام البيان والبديع ، أو وضع أسماء لأحصر لها لكل باب وقسم
منها بنافع فى تربية ذوق الأديب أو الناقد ، وأين هذه من الوسائل الحقيقية

التي يستعين بها كل من الأديب والناقد للثقيف والتعليم وتربية الأذواق وتمييزها؟ إن الوسيلة الحقيقية هي في طول المصاحبة والمعايشة للأعمال الفنية ، والبصر بما يكون بينها من مفارقات ، وتذوق أساليبها وفق منهج مشتق من روح الأدب وحقيقته .

إننا نجد عند السكاكي الدقة والقدرة على ترتيب المقدمات وعلى دقة المقاييس وصحة البراهين ، وكلها مسائل على هامش البلاغة وليست من صميمها ، ويستجد عنده أيضا القدرة على التقسيم والتبويب والتفريع ، وكلها أمور تتصل بالمنطق أكثر مما تتصل بالشعر، وعلى الأخص إذا وقفنا عندها ولم نتجاوزها إلى الدراسة التحليلية والتذوقية .

وإذا تصفحنا مفتاح العلوم للسكاكي وانتقلنا في دراسته لعلبى المعاني والبهديع من باب إلى باب فسوف نجد غلبة هذا الاتجاه الفسكي الذي يفصل فصلا أليسا بين اللغة العاربية واللغة المزخرقة. ولنضرب لذلك مثلا بالفصل الذي عقده للاستعارة لزمى الفرق الواضح بين منهج عبد القاهر في دراسته للاستعارة وبين منهج السكاكي في دراسته لها .

يبدأ السكاكي هذا الباب بوضع تحديد للاستعارة فيقول : « الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به . كما تقول : في الحمام أسد ، وأنت تريد به للشجاع ، مدعيا أنه من جنس الأسود فتشبه للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سداد طريق التشبيه بإفراده في الذكر» (١).

ولا يضيرنا في شيء أن يحدد السكاكي للاستعارة مفهومها على هذا النحو

السابق . ولو كان السكاكي قد اقتنع هو نفسه بهذا التحديد ، ثم شرع بعده في حراسة لاساليب الاستعارة كاشفا من معانيها دوارسا لأقسامها من خلال تحليله للآثار الفنية لاستطاع أن يشاركنا ما ندهو إليه وما دها إليه عبد القاهر من قبله . ولكنه نظر إلى الاستعارة لا باعتبارها وسيلة من وسائل البيان والإفصاح عن عاطفة الشاعر وتوصيل التجربة إلى السامع أو القارئ ، بل باعتبارها موضوعا من مواضع علم البيان ، موضوعا يقتضى فيه هدفا واحدا هو بيان أنواعه وحدوده وأقسامه من الجانب النظرى وحده ، كأن مهمته هى وضع قواعد وقوانين للاستعارة . وليس مهمته الكشف عن قيمة الاستعارة فى الدلالة على المعنى أو أو نقل الإحساس .

فبعد أن وضع لها هذا التحديد السابق ، شرع فى التفريق بين نظرتين لها ، بين ماهو لغوى وما هو عقلى . فإذا قلنا : فى الحمام أسد ، واستعملنا الأسد فى غير ما هو له عند التحقيق فإننا قد نتجاوز تشبيه الرجل بالشجاعة إلى أن تدعى للرجل صورة الأسد وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وسائر تلك الصفات البادية لحواس الأبصار ، وعلى الرغم من أن الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها ، وإنما وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وعلى غير ذلك من صفات الأسد وصورته المسدية ، ولو كانت اللفظة قد وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها لكانت صفة لأسماء . ولكن استعماله عندئذ على جهة التحقيق وليس من جهة التشبيه ، ولما ضرب بعرق فى الاستعارة . وثانيهما : ماهو عقلى وهو أن يتضمن الكلام ما يعبر إلى أن الأسد ليس أسداً على الحقيقة . وأن فى الكلام من القرائن ما يفيد بأن الأسد مستعار هنا وليس مستخدما على الحقيقة .

وبعد أن ينتهي من الكلام عن الاستعارة ووصفها ووجه تسميتها استعارة ،
وتقرير استنادها إلى اللغة ومفارقتها للدعوى الباطلة والكذب . يبدأ في الكلام
عن أقسام الاستعارة: فهي تنقسم عنده إلى تصريحية ومكنية . والمراد بالتصريحية
أن يكون الطرف المذكور هو المعنى . وبعد أن يفرغ من تقسيم الاستعارة إلى
تصريحية ومكنية يشرع في الكلام عن أقسام كل فرع من هذين الفرعين .
فالتصريحية تنقسم إلى تحقيقية وتخيلية : فالتحقيقية أن يكون المشبه المتروك شيئا
متحققا إما حسيا وإما عقليا . أما للتخيلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا
محضا لا تحقق له إلا في مجرد الوهم ، ثم تنقسم كل واحدة منهما إلى قطعية ، وهي
أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي ، أو على ما لا
تحقق له البتة إلا في الوهم ، وإلى احتمالية وهي أن يكون المشبه المتروك صالح
الحمل تارة على ما له تحقق له . وأخرى على ما تحقق له . وهذه الفروع كلها
تنتهي به إلى أربعة أقسام أخرى مركبة .

- (١) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع (٢) الاستعارة المصرح بها
التخيلية مع القطع (٣) الاستعارة المصرح بها مع الاحتمال للتحقيق والتخييل .
(٤) الاستعارة بالكناية .

ولا يكتفى بهذه التقسيمات بل يرى أن الاستعارة ربما قسمت إلى أصلية وبعيية .
والمراد بالأصلية أن يكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دخولا أوليا . والمراد
بالبعية ألا يكون داخلا دخولا أوليا . وربما لحقها التجريد فسميت مجردة
أو الترشيح فسميت مرشحة . وبذلك ينتهي في الاستعارة إلى ثمانية أقسام .

ثم يشرح بعد هذا في الحديث عن كل قسم من هذه الأقسام الثمانية . وبعد أن يفرغ من الكلام عن هذه الأقسام الثمانية يرى أنه ما تزال الاستعارة أقسام أخرى لم تذكر بعد . فهي لما كان مبناها على التشبيه فتنوع بالقياس إليه إلى خمسة أنواع تنوع التشبيه لا يها : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي ، واستعارة معقول لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس . فمن النوع الأول قوله عز اسمه : واشتعل الرأس شيبا ، فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشيب ، والجامع بينهما الانبساط . ولكنه في النار أقوى ، فالطرفان حسيان ، ووجه التشبيه حسي (١) .

وهكذا تنتهي من باب الاستعارة عند السكاكي بثلاثة عشر قسما . وليت الأمر وقف عند هذا ، ذلك أننا إذا تركنا أقسام الاستعارة هذه وانتقلنا إلى العواهد التي يوردها السكاكي لكل قسم لم نجد غير شواهد أشبه بشواهد النحر ، آيات من الشعر قليلة ، وجمل نثرية كثيرة ، وجميعها قد اختير لغرض واحد هو أن تعرف جملة من الأقسام المقشعبة ، وأن تحتفظ لكل قسم شاهدا أو شاهدين من النثر أو الشعر . وليس أدل على ذلك من أنه عندما استشهد بالآية الكريمة ، واشتعل الرأس شيبا ، لم يقف عندها محملا أو شارحا أو مبينا الفرق بينها وبين غيرها ، أو دارسا لملاقة الاستعارة بالسياق أو النظم أو النحو على نحو ما فعل عبد القاهر في تفسيرها وأبان ما أضفاه السياق والبناء عليها . وإنما كان الاستشهاد بالآية مجرد توضيح القاعدة أو بيان الفرع أو القسم الذي تنتهي إليه الاستعارة .

(١) المرجع السابق من ص ١٥٨ إلى ص ١٦٥ .

وإذا تركنا الاستمارة إلى باب التشبيه^(٢) وجدنا فيه ما وجدناه في باب الاستمارة من عملية إحصاء معقدة متشعبة لأقسام التشبيه وألوانه ، وليست بأقل عدداً ولا بأيسر مطلباً من أقسام الاستمارة عنده . وهذا التحول البلاغة عن عدد السكاكي إلى عملية حسابية ، وإلى منطلق جاف . وإلى جملة من القواعد والقوانين المتداخلة التي يصل العقل في تتبعها والإلمام بها . ويتحول منهج درس البلاغة من المنهج اللغوي الذوقي الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن إلى منهج شكلي مرتبط ارتباطاً كلياً بفساد اللغة المنطقي . وهو منهج أقل ما يقال فيه إنه أبعد ما يكون عن طبيعة البلاغة ومفهومها ووظيفتها الحقيقية . كما أنه أبعد ما يكون عن طبيعة اللغة باعتبارها فعل الكلام نفسه ، ولقد ظن أصحاب هذا المنهج أن الناس يتكلمون وفقاً لقواعد النحو والصرف أو البلاغة وفقاً للمفردات . وما عدوا أن الإنسان حتى في حديثه العادي يتحدث كما يتحدث الشاعر ، لأنه كما قلنا من قبل يعبر عن تأثراته وعواطفه . وهو حين يتكلم بطريقة العسادية المألوفة إنما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ويبت كل ممكنات نفسه فيما ينطق به من الكلام . بل هو مصور كالشاعر . فإذا كنا سنقتصر في البلاغة التي هي أساس إدراك الحقائق والأسرار والجمال في التعبير ، والتي بها تعرف الفضيلة بين كلام وآخر على الأقسام والحساب والقواعد الصارمة وحدها . فما هو السبيل إلى دراسة الشعر والأدب وأسرار التعبير وخصائص الكلام؟

إننا حينما ندعو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد ، وعندما نهجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة إنما نقصد بهذا أن نرد

للبلاغة والنقد اعتبارهما ، وأن نحمى للدارسين من كل ما من شأنه أن يحول بينهم وبين رؤية الحقائق وإدراك الحفايا والأسرار . إن وسيلتنا المنهج القائم على الذوق ، وعلى النظرة الموحدة للغة ، تلك النظرة التي لا تفصل بين اللغة والشعر ، ولا بين الفكر والحس ، ولا بين اللغة العايرية والأخرى المخرفة ، ووسيلتنا أيضا هي الوعي التام بما في طبيعة اللغة من قوى خيالية أو مجازية ، وأن أى لغة مكتوبة أو منطوقة هي أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق .

وليس من شك في أن درس البلاغة هو من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية ، ذلك إذا أدركنا أنها الوسيلة الوحيدة التي تمسكتنا من إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق ، وهي أيضا وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها في ميادين الأدب واتجاهاته المختلفة ، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية والوجدانية ، وفوق هذا كله فهي الطريق الوحيد لتبصيرنا بالصالح فنتقيه وتناثره ، وتحذيرنا من الفاسد فنتنبهه ونتجنبه .

من أجل هذا كله حرصنا على أن نكشف عن المناهج التي تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة ، فنذكر إليها ونؤيدها ، ونعمل جاهدين على أن تمضي في طريق النمو والتطور ، بما يتلاءم وحاجة أمتنا في عصرنا الحاضر ، وبما يتلاقى وحاجات الأدب وتطوره وتنوعه ، وظهور مدارس جديدة ، وفنون مستحدثة لم يكن لها وجود في تاريخنا القديم . ومن أجل هذا أيضا حرصنا على أن نكشف القناع عن المناهج التي لا تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة . تلك المناهج التي تقف في دراسة الأدب عند حدود شكلية تقتل الذوق ، وتميت الحس وتنفر الدارس من درس الشعر والأدب والبلاغة .

من هذه المناهج الأخيرة منهج السكاكى الذى تمجرت على يديه البلاغية وتحولات كما يقول الدكتور شوفى ضيف : « إلى علم بأدق المعانى لكلمة علم ، فهى قوانين وقواعد تخلو من كل ما يتمتع النفس ، إذ ساط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة ، حتى فى لفظها وأسلوبها الذى لا يحوى أى جمال ، وماليجال والسكاكى ؟ إنه يصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده ، وهى قواعد وقوانين تسبك فى قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف (١) » .

ويقول أيضا تعليقا على الباب الذى عقده السكاكى عن التشبيه :

« وما لاريب فيه أن السكاكى أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التى تحولات به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام ، وهى أرقام لا تفيد شيئا فى تربية الذوق إلا ضروبا من التعميد والتصعيب ، وكأنا بإزاء مسائل هندسية عميرة الحل . وهى مسائل جلب فيها غير قليل من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين . وكان حريا به أن يقتدى بعبد القاهر فى تحليلاته البارعة للتشبيحات المختلفة دون محاولة هذا الحصر العقلى الدقيق ، وكأننا لم تعدد المسألة عنده مسألة تفهم أساليب التشبيه والوقوف على تيممها البلاغية ، بل أصبحت مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتفسيات (٢) » .

ولعل أخطر ما فى المنهج الذى ترسده السكاكى لدرس البلاغة أنه لم يقف عند حدود كتاب مفتاح العلوم وحده ، ولم ينته بإتهامه ، فقد امتد تأثيره فيمن جاء بعده من دارسين البلاغة ، وجدوا الحاجة ماسة إلى شرح كتاب

(١) البلاغة تملو وعاريف ص ٨٨٨ .

(٢) للمرجع السابق ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

السكاكى وتوضيح ما غمض من كلامه ، فتوالت الشروح لكتاب المفتاح : شرحه قطب الدين محمود بن مسعود الشيرازى ، وشمس الدين محمد بن مظفر الخطيبى ، وناصر الدين الترمذى ، وعماد الدين الكاشى ، وسعد الدين بن مسعود التغذازانى ، والسيد الشريف الجرجانى وغير هؤلاء . وأخذ هؤلاء جميعا يتنافسون فيما يضيفونه إلى علوم المعانى والبيان والبديح من أقسام وأبواب وقواعد ، وما يصوغونه من أساليب مستمدة من المنطق والفلسفة وعلم الكلام حتى انتهىنا فى البلاغة على أيديهم إلى الجمود والتجمد ، وكانت النتيجة الطبيعية لتحول دوس البلاغة عن طريقه السديد ، أن تحول الأدب هو الآخر عقب هذا التجمد فى البلاغة إلى مرحلة من التدهور والانحيار ، حتى أصبح هم الأديب ، سواء أكان شاعرا أم نائرا ، أن يحشو عباراته بالمصطنع والمتكلف من الاستعارة والتشبيه . فما دامت البلاغة هى هذه الأقسام ، وتلك القواعد فليكن أدبنا ترصيعا وزخرفة وتميضا ولعبا بالألفاظ . وصارت المنافسة على الزخرف والتقليد مسددا وغاية ، وغابت عن الأدب أصالته وروحه ، ورحابته ونقاوته .

وأم تشا أن تقوم فى وجه هذا التيار ثورة ذات بال تعيد البلاغة إلى سابق حيويتها ونضرتها إلا فى عصرنا الحاضر ، بل أن فى عصرنا الحاضر من الدارسين من لا يزال يدعو إلى تدريس البلاغة على هذا النحو العقيم ،

إننا ينبغي أن نفرق ونحن ندوس البلاغة العربية القديمة بين درس تاريخ البلاغة وتطورها والمراحل التى مرت بها ، وبين الكشف عن مناهجها المختلفة والوعى التام بما هو صالح للأدب من هذه المناهج وما هو غير صالح . إن مرحلة الجمود فى البلاغة مرحلة تاريخية لا بد من جزايتها ، فالعلم لا يترك

مرحلة الجهد ليجودها ولكنه يدرسها ويتناولها بالبحث ، على أن يكون واعيا بما في مناهج هذه المرحلة من أخطار، وما يكون فيها من قصور حسن بلوغ الغاية والهدف من درس البلاغة بمعناها المتطور ، وما يحسول بيننا وبين رؤية الفن وتذوقه في مختلف اتجاهاته ومدارسه ، وفروعه المتجددة دائما .

وإذا كان هناك في تاريخ البلاغة العربية ما نهتزم به ونشجعه وتدعو إلى دراسته ونعمل على تطويره بحيث يلائم مهمتنا الأدبية الحديثة فهو منهج عبد القاهر في دواسته للبلاغة ، ونظريته في النظم ، وطريقته في فهم اللغة ونحوها وفقها . ومنهجه القوي الذوقي في تحليل النصوص ودراستها والحكم عليها .

ولسنا مع هؤلاء الذين يغطون حق عبد القاهر فيزعمون أنه لم يتجاوز بدراسته في دلائل الإعجاز لفكرة المعنى والنظم ما كان سائدا قبله . وأن الثنائية التي تتعمق التفكير في اللغة قد أصابت عبد القاهر كما أصابت غيره من السابقين ، وأن الألفاظ عنده قوالب تنسكب فيها المعاني ، وأن الكلمات وفقا لهذا المنهج المعيب على حد قولهم موضوعة إزاء أفكر ، وأن هذا هو مقاله غير واحد من النقاد العرب ومنهم عبد القاهر الجرجاني (١) .

هذا التعميم في الحكم فيه كثير من التجنى على الحقيقة ، فإن الذي بذله عبد القاهر من الجهد من أجل فكرة التوحيد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، ومن أجل القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية اللغة العاربية واللغة المرخرقة أو ثنائية التعبير والجمال ، لم يبذله ناقد عربي آخر . والدليل على هذا بين واضح

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٤١ .

فما ساقه عبد القاهر من مناقشات جدلية ونظرية حول موضوع اللفظ والمعنى وفيما ساقه من نصوص كثيرة . ومن دراسته لهذه النصوص بنوع خاص تتضح لك قيمة العمل الكبير الذى قام به عبد القاهر فى هذا المجال ، ومن خلاله وحده يتضح لك تصور عبد القاهر وفهمه الحقيقى لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى . ويكفيينا ما أشرنا إليه من شواهد وماسوف نفسير إليه فى الصفحات التالية للدلالة على أن المزية والفضل فى الكلام عنده ليست للفظ دون المعنى ، وليست للمعنى دون اللفظ وإنما هى للنسبة القائمة بينهما . وإن فلسفة اللغة عنده أساس صالح وسليم لإدراك فلسفة الجمال . وليس هناك مجال للمكابرة فى هذا ، فكل ماسقناة حتى الآن من أمثلة واقتباسات ناطق به شاهد عليه .

وابما : منهج عبد القاهر فى تحليل النصوص .

لقد عرفنا بما عرضناه عليك من فصول سابقة شيئاً من طريقة عبد القاهر فى دراسته للنص الشعرى ، وعلى الأخص فى المواضع التى أبان فيها أن السياق هو الذى يكشف لك عما فى الكلمة من تسيج متشعب من الصور والمشاعر ، ييشه الشاعر فيها عن طريق العلاقات الجديدة التى يولدها السياق فيها ، فقد ذكر لنا أمثلة على هذا عندما استشهد لكلمة (الأخادع) وكلمة (الشيء) بأكثر من شاهد حتى يضع أمامك الدليل على أن الشعر قادر على أن يستخرج لك من اللفظة الواحدة عدداً من المعانى يختلف باختلاف الشعراء وتباين أساليبهم فى صياغة الكلمة واستغلال إمكاناتها .

كما عرفنا أيضاً شيئاً من منهجه فى تحليل النصوص من تلك الشواهد التى درسناها للاستعارة ، والتي ظهر من تحليلها عدم الفصل بين الصورة الشعرية

والتعبير التي وردت فيه ، والتي أبان لنا من خلالها عن مدى اعتياد كل عنصر من عناصر العمل الفني على العناصر الأخرى اعتمادا كلياً ، ومدى ما يكون بين الجزء والكل من ارتباط وثيق ينشر الإحساس الواحد في جميع أطراف العمل الأدبي وينعكس فيها جميعاً .

ومنهج عبد القاهر في تحليل النصوص قائم كما عرفنا على أساس من مفهومه للغة التي حددناه من قبله . فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سر الجودة والريادة في أي عمل أدبي كامن فيما يكون في لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة في صياغتها ، فإنه بذلك يردنا إلى المنهج اللغوي الذي يهتق أحكامه من طيبة العلاقات التي تتولد من دلالات الصياغة اللغوية وفعاليتها الخاصة . وما دام الأمر امر اكتشاف ما في اللغة وارتباطاتها وعلاقتها من أسرار فإن الشيء الطبيعي لبلوغ هذه الغاية هو تعقب كل ما يحققه العالم اللغوي للشاعر من إمكانات ودلالات .

وإذا صح هذا أساساً لدراسة الأدب فقد كان لابد لعبد القاهر أن يجعل الكهف عن معاني النحو أساساً لهذه الدراسة ، ذلك أن خصائص النظم هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من معاني النحو . ذلك إذ لم نر في اللغة عالمين منفصلين : عالماً يتصل باللغة كقانون ، وعلماً آخر يتصل بها كإحساس . فإن الحديث عن هذين العالمين باعتبارهما عنصرين منفصلين تعوزه الدقة . فإن الشاعر العظيم هو ذلك الذي يبدأ بتعطيم للشكل والعلاقات والتركييب العامة ، ثم يبني شكلاً وعلاقات وتراكيب جديدة تنبع مباشرة من تجربته الحية .

وعندئذ لن تكون معاني النحو عند الشاعر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الألفاظ بإمكاناتها غير المحدودة ،

على أساس من هذا المفهوم الناضج للنحو وعلم المعاني طبق عبد القاهر نظريته في تحليل النصوص واستخراج مكنوناتها. ولنبدأ الآن في دواسته للنصوص حتى نلمس بأنفسنا خصائص هذا المنهج وقومياته . ولنبدأ أولاً : بتحليله الآية الكريمة :

« وقيل يا ارض ابلعي ماءك ، وباسماء أفعلى ، وغيض الماء، وقضى الامر ، واستوت على الجردى ، وقيل بعدا للقوم الظالمين » .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة في نظمها وترتيبها واستخدام اللغة فيها على نحو معين، وقد حدد لنا ثمانية مواضع كلها من معاني النحو، إذا نحن أدركناها بأذواقنا أدركنا سر العظمة في الآية . هذه المواضع هي :

- (١) أن نوديت الأرض ثم أمرت
- (٢) أن كان النداء (بيا) دون (أى)
- (٣) إضافة الماء إلى الكاف
- (٤) أن نادى الأرض وأمرها بما يخصها ، ثم نادى السماء وأمرها بما هو من شأنها كذلك .

- (٥) استخدام المبنى للمجهول في كلمة (وغيض الماء)
- (٦) التأكيد والتقرير في وقضى الامر
- (٧) إضمار السفينة في قوله (واستوت على الجردى)
- (٨) مقابلة قيل في الفاتحة بقيل في الخاتمة .

وهذه الخصائص كلها ليست كما تبدو مجرد قواعد نحوية مسارمة ، ولكنها ممان ومشاعر ، وهى تتفاعل مع غيرها قد شاركت في نقل الصورة للعامة التى تريد الآية تبليغها للناس بكل ما تنطوى عليه من إحساس وانفعال .

وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذي صدرت عنه الآية ، والفرض الذي قيلت من أجله: الآية تصور اللحظة التي أعقبت الطوفان الذي تفجرت من أجله عيون الأرض ؟ وفاضت له ينابيع السماء ، واحتشدت له كل القوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضى على الباغين الظالمين من العصاة والكفار ، وحتى ينجو نوح ومن معه ، وحتى تستقر سفينته آمنة ظافرة .

وكان طبيعياً أن تتم عملية التطهير هذه ، ويتحقق الهدف الذي من أجله كان الطوفان ، وأن يعود كل شيء إلى سيرته الأولى ، وأن يتم هكذا كله بأقصى سرعة وحسم .

من أجل هذا نادى الله سبحانه وتعالى الأرض ثم أمرها ، ثم نادى السماء وأمرها ، وكان النداء (بيا) ولم يكن بأى . وواضح أن النداء بيا أقرب إلى طبيعة الموقف الذي يقتضى السرعة والحسم في التنفيذ ، فليس المجال مجال تعظيم الأرض حتى نستخدم النداء بأى ، وحتى نقول : أيتها الأرض . من أجل ذلك كان النداء بيا أكثر موافقة للمعنى : أما نداء الأرض وأمرها بما يخصها وإتباع هذا بندااء السماء ، فأمر يتفق وطبيعة الحال ، ففوق ما في النداءين والامر من تنسيق وتناغم موسيقى رائع ، فإن هذا التناغم الموسيقى نفسه جزء لا يتجزأ من المعنى المراد . فالمراد هو أن يعود كل شيء إلى ما كان ، ولن يعود كل شيء إلى ما كان إلا بعد أن تبلع الأرض ما عليها من ماء ، وبعد أن تكف السماء عن مطرها . أما إضافة الماء إلى الكاف في قوله (إلباهى ماءك) فقد أفادت فائدة أخرى مرتبطة بزوال الطوفان . فإلباهى ماءك إشارة للأرض أن تبلع كل ما عليها من ماء أو كل ما يتصل بها أو يخصها . فإذا انتقلنا إلى جملة (وغيض الماء) أحسنا بأن كل شيء

قد تم بقدره قادر وأمر أمر . وجاءت بعدها جملة (وقضى الأمر) لكي توقفنا على الحقيقة التي من أجلها كان كل هذا ، ولكي تحسم الموقف كله حتماً نهائياً . ثم تحدث الآية بعد ذلك عن استواء السفينة على الجبل وهو المقصود من كل ما كان ، ولكن الآية لا تذكر السفينة ، لأن في إظهارها دلالة على عظم الشأن ، شأن السفينة فهي موضوع الحديث كله وما جاء الطوفان إلا من أجلها . لذلك كان حذف السفينة أمراً تقتضيه طبيعة الحال فهي ذكرها لإفلال من شأنها وهي المعنية والمقصودة بالحديث كله . وبعد هذا كله أتى المقابلة الزائفة بين (قيل في الفاتحة) و (قيل في الخاتمة) وهي أمر مرتبط بهندسة البناء في الآية وما يتضمنه من إيقاع صوتي ، كذلك الذي رأيناه في (ابلعي) و (أقمعي) . كما أنه في المقابلة أيضاً إحساساً بأن للكلام بداية ونهاية ، وأن الأمر كله محصور بين قيسل الأولى وقيل الثانية ، وإشعاراً بأن كل شيء قد تم غلى النحو الذي أراده له الله سبحانه وتعالى .

أما المثال الثاني فهو قول إبراهيم بن العباس .

فلو إذ بنا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب مصير
تكون من الأهواز دارى بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمداً لأفضل ما يرجى أخ وزير

فهو يصور موقفه الشاعر من الإشاعات المغرضة التي أخذت تتردد بين الناس عن احتمال عزله وتجريده من منصبه ، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتى جعلت الشاعر يضيق بها ، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما في صدره تجاهها . وكان طبيعياً أن يكون لهذا كله رد فعل خاص يجعل الشاعر يشور أكرامته

ويفضب لما يثيره الأعداء والأصدقاء حوله من شائعات ، وما يبدو أنه من تنكر له أو إهمال لشأبه . من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدث كل من حوله ، ويظهر الإحساس بالثورة على الدهر والصاحب والمعدو والنصير ، فإن له دائماً مكاناً يحبه من كل هؤلاء ، وهو يستطيع في كل وقت أن ينأى بنفسه وأن يعود إلى داره فيكون في مأمن من كل من يتنكر له . على أن المقادير لم تشأ أن تحقق ما أراده الأعداء فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيات آخر الأمر فخيّب آمال أعدائه ، وحقق له ما يريد .

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال في الآيات السابقة للعلاقات اللغوية الآتية :

- أولاً) تقديم الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله (تكون) .
 - ثانياً) أن قال (تكون) بدلا من (كان) .
 - ثالثاً) أن نكر (الدهر) ولم يقل (فلو إذ نبا الدهر) .
 - رابعاً) أن ساق التثكير فيما أتى من بعد .
 - خامساً) ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحباً) .
- ويقول الدكتور محمد مندور في تعليقه على هذه الآيات :

« وبالإيمان في ملاحظات ناقدنا نجدنا نرجع إلى مفارقات في المعساني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة . جودة العبارة عما في نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا الألوان النفسية لتلك المعساني . فهو قد قدم الظرف على عامله . قدم (إذ نبا) على (تسكون) ، وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفي هذا النبوءة ما يحزن في نفس الشاعر . وكأنه به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المزارع

(تكون) على الماضي (كان) لأن المضارع هنا نحس في دلالاته معنى الحالة المستمرة
للمسحوبة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل .

والشاعر ود عندما نبا الدهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوة ، تكون
حتى قبل نبو الدهر ، تدكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك
المرّة أنه قادر على الغدر في كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدر في كل
حين ، وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفصّلة بين ألفاظ بل بين
معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكلها . ثم إن شاعرنا قد نسكّر (دهر)
وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرًا خاصًا به . دهرًا غدارًا لا الدهر دهر
الناس كافة . نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر ،
وهو الشيء الواحد المعروف بوحده ، يفيد الإفراد ، فإن تنكير صاحب
وأعداء وتصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بصيق الشاعر . فهو ينسكّر كل
صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب ، وهو يرى أن كل عدو قد سلط ،
وأن كل نصير قد غاب . تنكير المتعدد أفاد الإطلاق . والأمر في تنكير
(مقادير وأمور) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر ، ويجعلهما
ونفأ عليه .

وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا ،
ونحس العطفها بقلوبنا ؛ وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا (١) .

وهناك غير هذين المثلين أمثلة أخرى نذكر منها قول ابن الدمينية :

أبيني أفي يعني يدبك جعلتني فأفرح أم صيرتني في شمالك

(١) في الميزان الجديد ص ١٥٩ ، ١٦٠

أبيت كأنى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زيالك (١)
تعالت كى أشجى ، وما بك علة تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك
ويعلق عبد القاهر على هذه الأبيات بقوله : انظر إلى الفصل والاستئناف
في قوله : « تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك ، (٢) » .

وليس من شك أن الفصل والاستئناف اللذين أشار إليهما عبد القاهر ليسا
في ذاتهما صراحا في الجهل في الأبيات ولكنهما استطاعا أن يظفرا بإعجاب القارىء
لأنهما جاءا عقب هذا التقديم الذى قدم به الشاعر لموقفه من حبيبته ، فهو فى
حيرة من أمر هذه الحبيبة التى تستخدم مع حبيبها سياسة السكر والفر ، فهى
لا تعطى حتى تمنع ، وهى إن لانت وأسمحت يوما عصمت واستهصنت أياما .
والشاعر من أجل هذا فى حال من الصراع النفسى لا يعرف على أى وضع
يستقر ، ولا يدري أصداقة هى فى حبها أم كاذبة ، وهل ما يزال موضعه
عندها كما كان أم ترى قد تحول موضعه عندها ؟ وباختصار فهو لم يعد يعرف
أين هو بالقياس إلى صاحبه فقد أصبحت تكسر من التعلل ، تتلصص الأسباب
للاعتذار ، وهى تعلم أن هذا يشق عليه ويحزنه ، ومع ذلك فهى تنادى فى
تعللاتها هذه حتى لسكانها تتمدد شيئا . وهذا هو الذى دفع بالشاعر أنه يقطع
كلامه هنا ثم يستأنف قائلا : تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك . فإن الذى يفعل
مافعله صاحبه معه لا بد أن يكون متممدا تعذيب صاحبه إلى درجة الموت .
فإذا كان هذا ما تريده صاحبه فقد نجحت . وهكذا نحس بقيمة ما يحمله

(١) الزبال والمزايبة : المفارقة

(٢) دلائل الابهجاز ص ٧ .

الفصل ثم الاستئناف في البيت الأخير من معنى ، وما يتضمنه من مشاعر عاوت
في جميعها أجزاء الكلام كلها .

وشبيه بهذا أيضا قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غيبت عن بصري نفسى فدأوك ماذنبى فأعتذر
أمسى وأصبح لا ألقاك واحزنا لقد أتق فى مكروهى القدر

وقد استشهد عبد القاهر بهذين البيتين في الفصل الذى عقده عن بديع
الاستعارة ونادرها ، وهو كذلك من الأمثلة التى أرجع فيها عبد القاهر روعة
الاستعارة لما فى السياق كله من خصائص . ففى استعارة التأتق للقدر هنا غرابة
وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التى تدهشك من استعارة
التأتق للقدر ، ولكن الأمر هو فى أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق
بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور العاطفى عند الشاعر . فعندها يتجمع ويتركز
الانفعال حتى يبلغ أقصاه . والذى مهد لهذا التطور ما عرضه علينا الشاعر فى
البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبه له ، فهو منذ أن غابت فى حال من
القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجرى كما كانت ، بل أبطأت
أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدري سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنف
يداه ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذى من أجله هجرته
صاحبه . وانظر إلى اللفظة المشوبة بالحسرة فى قوله : « نفسى فدأوك » وفى
الاستفهام الذى ختم به البيت الأول عندما قال : « ماذنبى فأعتذر » . ثم مواجهة
الحقيقة المرة التى تشيع فى قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ثم صيحة الألم
المعيقة فى قوله : « واحزنا » ثم هذه السكينة القصيرة التى آمن بعدها بأن
النحس لا بد أن يكونى قد تحالف عليه ، وأن القدر لا بد أن يكونى قد فكر

كثيرا قبل أن يحبك له خيوط هذا الحظ التميمي ، فليس موقفا طاريا هذا الذي يفتقه ، بل لابد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحكم له فيها خيوط هذه المقامرة .

وغير هذه وتلك أمثلة عديدة يقف عندها عبد القاهر ايكشف لك عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية والظاهرة أن تلبسه من التأثير في النفس ، وأينما تغلت في كتاب دلائل الإعجاز من التقديم والتأخير ، إلى الاستفهام ، إلى الفصل ، والوصل ، إلى الحذف والإضمار ، إلى غير هذه وتلك من أساليب الكلام فسوف تلتقي بالعديد من هذه الأمثلة .

ولقد اعتمد عبد القاهر في منهجه التطبيقي على أساس هام هو إدراكه الذوق لسلك المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات ، وقد منحتها ثروته اللغوية ، وإلمامه الواسع باللغة لإمام إحساس وذوق القدرة على الوعي بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق التي وردت فيه . فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر ، ينبسط أو يتكشر بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ .

فالكلمات عنده كالناس ، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى .

وهذا المنهج الذي يفسر القيمة في الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن ، والذي يرى أن التباين في المصياغة لا يوجد إلا إذا وجد التباين في الإحساس . ودهوة عبد القاهر إلى التزام المنهج اللغوي في دراسة الأدب وتقده تلتقي مع وجهة النظر الحديثة

فهذا هو الشاعر الباقوت من البيوت يعتقد أنه من الهمام للشاعر أن يعرف أكثر شيء يمكن عن اللفظة، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك وأن الألفاظ والفكر لا يفصلان. والشاعر لا يستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غسرق في حومة أشد الأشياء البدائية والنسبية، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل، ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلا بإطلاق الإمكانيات السحرية الكامنة في الكلمات. (١)

وفي هذا يقول هيوم في تأملاته :

«مهما يستعمل الكاتب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات، ومن الاستعمالات التي جرت فيها، فهذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة، وإعطاء اللفظة مصطلحا جديدا. والموروث الجموهري في هذا هو في استخراج كل ما يمكن استخراج منه من كل ما ينف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي». (٢)

وبعد، فما قيمة المنهج اللغوي في دراسة الأدب ونقده؟ إن قيمته في تقديرنا ترجع إلى جملة خصائص هامة تميز هذا المنهج عن غيره من مناهج النقد فمتمسك أهمها في النقاط الآتية :

أولا : إنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ذلك إذا فهمنا اللغوية بماها الرحب الغزير الذي لا ينفصل فيها اللفظ عن المعنى، ولا الصورة عن التفسير،

(١) ت. س. البيوت الشاعر المناقد ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢) المرجع السابق ص ١٧٧

ولا الفكر عن الإحساس ولا النحو عن المعاني والبلاغة. وهذا التوحيد سوف يعود بالضرورة بفائدة عظيمة عند تناول الأثر الفني بالدراسة والتعمق. لأنه سوف يغاضنا من كثير من رواسب النظريات الحاطة التي ترجع الفن إلى الاخلاق أو الفكر أو السياسة أو المجتمع أو اللذة، والتي تلاحظ بشكل خطير أحيانا في النقد الأدبي والنقد الفني، كما يعود بالفائدة العظيمة أيضا على الدراسات اللغوية التي قد تظن عليها المناهج الفسيولوجية، والمناهج النفسية والنفسية الفسيولوجية.

ثانيا: إن التوحيد بين اللغة والشعر سوف يلزمنا بالضرورة بالارتباط بالنص الذي أمامنا، والناس كل الحقائق التي نستخلصها واستنبطها من العلاقات التي تنشأ بين الكلام بعينه وبعض، وفي هذا تحقيق للفائدة من ناحيتين: أولا: معاملة الأثر الفني كوحدة متكاملة يتم اونها فيبسا الوزن والموسيقى أو النغم مع العاطفة، مع الصورة مع الفكرة، ومن هنا لن تكون الفضية في الكلام لعنصر دون آخر، بل لمدى ما في هذه العناصر بجمعة من قدرة على الإيجاء بالتجربة أو الموقف. وثانيا. أن لكل أثر فني حاله الخاصة، وعناصره التي يتألف منها. وأن الحكم عليه مرتبط بما يكون في هذا الأثر أو ذلك من ارتباطات وعلاقات. وهذا سوف يصرنا في نطاق الأثر الذي أمامنا غير خاضعين لقوانين أو مقاييس أو قواعد تأتينا من الخارج.

ثالثا: أن النقد اللغوي بطبيعته نقد منهجي وموضوعي: فليس الناقد في هذه الحالة مجرد مستمتع بالأثر الفني أو ناقل للإحساسات التي يشعر بها، وإنما هو ناقد يعطيك الأسباب المعقولة لاستمتاعك، بما يحلل من عناصر وبما يكلف من خصائص لا تخرج عما هو بين أيدينا من علامات لغوية. ومادنا دائما مرتبطين بما أمامنا من علاقات أو سمات فإن أحكامنا ستكون بالضرورة موضوعية، ومن ثم صادقة وناظمة.

رابعا : ارتباط المنهج الفسوى بالدراسة المستمرة لتطور اللغة وأساليبها وإمكاناتها وعلاقتها بالموسيقى والخيال والصورة ، والوعي التام بقدره الشاعر على خلق العالم الغوى الخاص به ، والحذر من أساليب الذاكرة ، أو الأساليب المدرسية المصنوعة أو القوالب الجاهزة التي يلجأ إليها المفلسون طائفيًا وفكريًا ، أو المأجورون أو من يكتبون للموق .

ولكن ، هل استطاع عبد القاهر بدعوته لهذا المنهج أن يستغل كل إمكاناته؟ لا يستطيع ، ونحن نجيب على هذا السؤال ، أن نزعّم بأن عبد القاهر قد استفاد من هذا المنهج بالتدريج الذى استفاد منه المحدثون من النقاد المعاصرين ، فقد هوت من بين يديه كما قلنا بعض الأركان التى ينهض عليها هذا المنهج ، وذلك فى أعماله كما سبق أن أشرنا ، للجانب الصوتى فى اللغة وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها ، وبينها وبين العاطفة والانفعال وأثر ذلك كله فى العمل الأدبى .

كما لا ننسى أن المجال التطبيقى الذى دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالإبيات المحدودة ، وبالجمال ، والشواهد المبتورة ، ولم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة ، التى تحتاج إلى ربط العمل الفنى بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية ، وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ، ثم ربط هذا كله بالتطور الفنى عبر العصور .

لا نستطيع أن نزعّم بأن عبد القاهر قد حقق شيئا من هذا ، ولكنه مع ذلك قد وضع الأساس الصالح للمنهج الغوى الذى كان يستحق لو عني به وصادف من يدرك قيمته وأثره فى دراسة الأدب وفنونه ، أن تتضافر الجهود فى العناية به ، وأن يواصل نموه وتطوره حتى يستفاد منه فى درس الأدب على نحو أكمل .

مشروع الأمدى فى الموازنة : ما له وما عليه

يحتل الأمدى بين نقاد العرب مكانة مرموقة لما يتسم به كتابه الموازنة من طابع نقدى خاص ، فالمتبع لتاريخ النقد الأدبى عندما يصل إلى كتاب الموازنة ، سوف يجد نفسه لأول مرة أمام دراسة نقدية منهجية تختلف في طبيعتها عما سبقتها من دراسات فقد حفل القرن الرابع الهجرى دون سواه بحركة نقدية بلغت قمة الازدهار ، ولم يكن ذلك بسبب ما انتهى إليه الشعر العربى فى هذا القرن من التضخم فحسب ، فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار : أهمها هذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين فى الشعر العربى : اتجاه يؤيد التيار المحافظ على هود الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد : مذهب التجويد الفنى ، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد ، ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى سلك فى البديع مسلك مسلم فتعير فيه ، كما يقولون ، ذلك أنه أسرف فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغرير ذلك من زخرف ومخفات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها . بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع ، وقد يصل هذا بأبى تمام حد الإصراف أحياناً حتى ليجتاح المرء فى دراسة شعره إلى تتبع لمواضع الصنعة والزخرف ، وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل .

من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شقين : أحدهما يثور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما أعتته العرب من أسلوب فى صياغة الشعر التماساً منه لبعيد الاستعارة وغريبها ، وابتغاء البديع والجمال الفنى فى الصياغة ، والإغراق فى إبرادها ، معتمداً أحياناً على التقديم فيولد منه الجديد ، ومعتقداً أحياناً

أخرى هلى اللعب باللفظ ، والتفنن فى توأيد الجناس والطباق والمقابلة منه . أما الحق الثانى من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحرى الذى كان ىمثل فى ذلك الوقت التيار المقابل لتيار الصنعة والوخرف ، والذى كان ىجسارى أشعار الجاهلین والإسلاميين ، والذى لم يكن ىصدر عن صنعة وتجوید فنيين بقدر ما كان ىصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السمحة ، متجنباً بقسدر الإمكان كل ما ىحتاج إلى الجهد المضنى فى الصياغة والتنسيق والوخرف .

على أن هذه الخصومة العنيفة التى انشبت بين أنصار أبى تمام من جهة ، وأنصار البحرى من جهة أخرى ، لم تكن وحدها التى جعلت النقد فى القرن الرابع ىبلخ هذه الدرجة من النضج والأزدهار . فقد كان إلى جانب هذه الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى ، ألا وهى الخصومة التى قامت حول شاعر كبير ترك فى المعاصرين له أثراً بالغاً ، وكان لشعره دوى غطى على أصوات الشعراء فى عصره ، ذلكم هو المتنبى الذى أثار بقدرته الفذة على صياغة الشعر بجالا خصباً لحركة نقدية بمسألة لتلك التى أعقبت الخصومة حول أنصار أبى تمام والبحرى . وإذا كانت الحركة الأولى قد خلفت لنا إنتاجاً غزيراً فى دراسة أوجه الخلاف بين مذهبين فى الشعر ىختلف الواحد منها عن الآخر ، فقد خلقت الحركة الثانية دراسة أخرى همةة وجادة حول شخص المتبق وشعره ، والخصومة التى قامت بين أنصاره وهمارضيه .

وهلى الرغم من كثرة ما كتب فى هذه الفترة من كتب ورسائل فى النقد الأدبى ، وفى موضوع السرقات الشعرية ، والموازنة ، وأخبار الشعراء وما أخذ عليهم من الخطأ ، فإن أشهر كتابين ىملاان ىحسق تلك الحركة

المزدهرة من النقد في القرن الرابع هما كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحر توى ،
لابي القاسم الحسن بن بشر الأمدى المتوفى ٢٧٠ هـ وكتاب الوساطة بين المتنبي
وخصومه ، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٠٢ هـ .

وإذا كان علينا في هذا البحث أن ندرس كتاب الموازنة ، وأن نوضح
ما قدمه الأمدى للنقد الأدبي من إضافات وما قام به من دراسة للشاعرين ووضوح
الخصومة والمقارنة ، وما حققه من أسس في الدراسة النقدية المنهجية فلا بد أولاً :
من الوقوف عند منهج الكاتب وطريقته في تأليف كتابه ، ولا بد ثانياً . من دراسة
أسلوبه في الموازنة بين الشعارين والمقاييس التي استند إليها في الحكم عليهما ،
وإلى أي حد التزم هذا الناقد الموضوعية والحيادة في نقده للشاعرين مع اختلافها
البيح في النزعة والاتجاه .

أولاً : منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه :

لا خلاف عند من درسوا كتاب الموازنة من النقاد المحدثين وعلى رأسهم
طه ابراهيم والدكتور محمد مندور في أن الكتاب قد التزم في عرضه وتأليفه الكثير
من شروط المنهج العلمي الذي نحرص عليه اليوم أشد الحرص ، وعلى الأخص
في مجال الدراسات النقدية التي تحتاج إلى الحسد من طفيان العنصر الشخصي ،
والتزام الحذر والحيادة ، وتعليل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى
تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم ، وحتى تصير أحكاماً مقبولة
لدى الناس .

ولعل من أهم شروط المنهج العلمي كذلك ، أن يأبى الناقد على التصديق
تصديق كل ما يصل إليه من معاصريه ، سواء أكانت أحكاماً على الشعراء أم على

الموهوع الذي ندرسه ونبحث فيه ، وإلا فسوف يمرض الناقد نفسه لوقوعه تحت تأثير رأى سابق أو فكرة شائعة . أما إذا استقبل موضوعه ، وقد تخلص من سيطرة الأفكار السابقة ولم يحكم له أو عليه إلا بعد دراسة موضوعية دقيقة ، فإن ذلك سوف يساعده على أن يكون أكثر نزاهة وإصابة في أحكامه . ومن شروط المنهج كذلك أن نستقصى كل ما كتب في موضوع دراستنا قبل الخوض فيه ، فنعرض لوجهات النظر المختلفة ، ونبدط أمام القارئ جميع الآراء التي تعرضت للموضوع قبل البدء في مناقشتها أو دراستها ، أو ترجيح أحد الجانبين المتعارضين على الآخر . حتى يتضح للقارئ ، على ضوء ما عرضنا من آراء سابقة ، ما سوف تقدمه نحن من جديد ، وما سوف نضيفه إلى ما سبقنا من إضافات .

إذا كانت هذه بعض شروط المنهج العلمى ، فما الذى استطاع الأمدى أن

يحققه من ٤١

والقارئ . لكتاب الأمدى يرى أنه قد التزم شيئا من أصول المنهج العلمى فى طريقة تأليفه لكتابه : فقد بدأ أولا بعرض تفصيلى دقيق لكل ما جرى من أحكام على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشاعرين والحكم عليها ، ولم يها أن يعلق على هذه الأحكام ، وإنما قدمها للقارئ وتركها أمانة بين يديه حتى يستطيع على ضوءها أن يتبين طبيعة المركبة بين الشاعرين وما تنهض عليه من أسس ، فليس من شك فى أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التى قدمها لنا الأمدى من شأنها أن تجلو الموقف وأن تساعد القارئ على تتبع الخصومة وتطورها وعلى دراسة أحكام كل فريق ، وما يحتاج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه من أدلة ، حتى إذا ما انتهى الأمدى من هذا الفصل اتقل إلى دراسة سرقات

أبي تمام، وما أخذه عليه النقاد من أخطاء وهيوب تتطابق بصورة البياضية والانتصاراته، ثم انتقل بعدها إلى البحرى فعرض لسرقته من أبي تمام، ثم استنرد إلى أخطاء البحرى وعيوبه؛ ثم انتهى بعد هاتين الوقتين الطويلتين مع كل شاعر إلى الموازنة التنصيبية بين الشعارين، محاولاً أن يعرض ما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر، وأن يعقد المقارنة بين كل قصيدتين اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم لا يحاول بعد هذا كله أن يفرض عليك رأياً، أو أن يلزمك بتفضيل شاعر على آخر، وإنما يترك لك أن تقدم أى الشعارين على الآخر أو أن تحكم بأفضلية هذا على ذلك مكنتياً؛ ما قدم إليك من دراسة حتى لا يؤثر في حكمك، وحتى لا يجعلك تنحاز معه لشاعر دون آخر.

والمتتبع لهذا التويب وللحظة التي ألزمها الأمدى في كتابه يرى أن المنهج العلمى قد وجد سبيله إليه، وذلك في عرضه لدراسته وتحديد ما على هذه الصورة فبعد أن جمع لك في الفصل الأول والثانى كل ما يتصل بالنزاع الذى يدور حول الشعارين، وما يتصل بهما من أخبار وما يؤخذ عليهما من ما أخذ، انتقل إلى باب السرقات الذى يعتبر باباً جوهرياً وأساسياً في دراسة الشعارين، نظراً لما شاع في ذلك الوقت من أن البحرى قد تقلد على أبي تمام، وأنه انهم بالتأثر بل بالاختلاف من أستاذه، ولعلنا لا نغفل في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هى الجباب الذى تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلى وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعى قبل أن يعرض الناقد لسرقة أن يأخذ أولاً في دراسة الآيات عند كل من

السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء ، ثم اتسع ميدانها لا كثر من موضوع العسرة ، فأخذت تتطور عندما تنازلت أكثر من جانب من جوانب الدواسة بين الشعارين ، كما حدث في كتاب الأمدي ، عندما تعرض الأخطاء التي وقع فيها كل شاعر ، وكانت هذه مجالاً خصوصياً لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل .

على أننا لو تركنا هذا التخطيط في التأليف الذي صار على نهجه الأمدي وانتقلنا إلى عبارات الأمدي نفسه التي حدد فيها منهجه ، والتي حاول أن يلتزم بها في دراسته لا يمكننا أن نقف على عقلية الكاتب نفسه وعلى منحه تفكيره ، ولاستطعننا أن نستشف من وراء فكره نوع الذهنية أو قل العقلية التي كانت تقوده في دراسته .

يقول :

وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشعارين على الفرقة الأخرى ، عند تخصمهم في تفضيل أحدهما على الأخرى ، وما يتعاه بعض على بعض ، لتأمل ذلك ، وترداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده .^(١)

ويقول أيضا :

و است أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف

(١) الموازنة ص ٧

لذم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرئ القيس
وللناطقة وزهير والاعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بهار
ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم .^(١)

ويقول عندما يصل فى كتابه إلى باب الموازنة بين الشعارين .

وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائمان فأوازن
بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطالبني أن أتعدى
هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فأنى غير فاعل ذلك .^(٢)

ويقول بعد انتهائه من الفصل الأول الذى عقد فيه حجج الخصمين :

وتم احتجاج الخصمين بحمد الله ، وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشعارين
لاختم بذكر محاسنها ، وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام ، وإحالاته وغلطه وساقط
شعره ، ومساوىء البحري فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من
غلط فى بعض مساويه ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن
والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن محاسنها تظهر فى تضاعيف
ذلك وتكهف ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجود من معنى سلكه ولم
يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال أختم
بها الرسالة ، وأضجع ذلك بالاختيار المجرى من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على

(١) الموازنة ص ٦

(٢) الموازنة ص ٣٨٨

حروف المعجم ليقرّب مثاولة ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به،^(١)

والذي يتدبر هذه الكلمات ، ويمعن النظر فيها سوف يجد نفسه أمام عقلية جديدة في ميدان النقد الأدبي للعرب لم نعهدها في ن جءوا قبل الأمدى من نقاد، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاهها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الحجى وابن قتيبة . وقدامة بن جعفر وابن المعز وغيرهم . فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها ، ولا يرجع إلى التعميم في الحكم ، ولا يكتفى كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص ، وما اشتهر له من شعر، بل يترك هذا كله جانباً ويعمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمرورات تجعلها مقنعة للقارئ ومقبولة لديه . ومن يعيد النظر في كلمات الأمدى السابقة ، يستطيع أن يجد فيها بذور المنهج العلمى الذى نحرص عليه اليوم فى دراستنا الأدبية . والذى يمكن أن نحدد خطوطها فى النقاط الآتية :

أولاً : عرض واف لكل ما ورد من آراء ، وكل ما جرى من أحكام على الشاعرين قبل الخوض فى دراستهما . وفى هذا يسلك الأمدى مسلك الباحث الحديث الذى لا يشرع فى دراسة موضوعية قبل أن يستوفى المسادة كاملة ، وقبل أن يضع بين يدينا نحن القراء خلاصة ما قيل من أحكام سابقة على الشاعرين . فإن الأمانة للسليبة تقتضى أن يستقصى الكتاب مادته من جميع المراجع والمعانى المختلفة ، حتى تستبين له الرؤيا كاملة ، وحتى تتحقق له

الإحاطة بأطراف موضوعه ، وحتى تظهر لنا بعد ذلك قيمة ما يريد أن يضيفه من جديد .

ثانياً : للزام الحذر والروية ، وتجنب النورط في الميل مع الهوى أو الخنوع لسيطرة العنصر الشخصي الذي هو من أشد ما يكون خطراً على الناقد إذا استبد به ، فمع اعترافنا بمبدأ الذوق الشخصي ، وأنه لا مفر منه عند الحكم على الأثر الفني أياً كان نوعه ، فإن الحد من طغيان هذا العنصر أمر لا بد منه . ولن يكون ذلك إلا برد أحكام الناقد إلى أسباب تتصل بما في الأثر الذي أمامه من علاقات ، وتجنب الأحكام العامة التي لا تستند إلى دليل من واقع النص ، والتي تمنح إلى التعميم دون التخصيص . والاعتماد على الذوق الأدبي الأصيل الذي يقوم على الثقافة الواسعة المرتبطة بعياة الأدب العربي وتطوره ، وإدراك الفروق التي تكون بين استخدام وآخر مع معرفة بأسرار اللغة ودقائقها .

ثالثاً : الاعتقاد على الموازنة التي هي إحدى أدوات النقد الأساسية ، والتي هي من الوسائل التي كثيراً ما يلجأ إليها النقد التحليلي . وهما نحن نرى الآمدي ، في مستهل الباب الذي عقده للموازنة بين الشعارين ، يفتن إلى أهمية الموازنة في إيضاح المعنى وبيان الفضيحة بين تعبير وآخر ، أو بين صورة وأخرى فيقول : « أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه ، فلا يطلبني أن أمهدى ذلك إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق فإنني غير فاعل ذلك . »

وفي هذه العبارة إيمان واضح بقيمة الموازنة في الكشف عن القسورق

والدقائق التي تكون بين معنى وآخر أو بين أداء وأداء، وخصوصا إذا اشترك الشاعران في فكرة واحدة أو حاولا التعبير عن موقف واحد عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير على حدة، ثم يأتي دور الموازنة بين طريقة أداء كل شاعر وما اعتمد عليه من وسائل لبلوغ الغاية التي يريدها. وقيمة الموازنة في هذه الحالة أنها تربط الناقد وتشدّه إلى الأثر الذي بين يديه فيكون النقد نقدا موضوعيا بإزاء كل جرمية وكل مشكلة، ومن ثم يكون نقدا منهجيا ومنتهجا.

هذه هي بعض شروط المنهج العلمي في النقد فطن إليها الأمدى وأدرك أهميتها وحاول عند تخطيطه لمنهجه في الموازنة أن يأخذ نفسه بها، وأن يلتزمها. وإذا كانت كلمات الأمدى التي مهد بها لدراسته قد استطاعت أن تحمل في طياتها بذور هذا المنهج الموضوعي في النقد فهل استطاعت دراسته التفصيلية للشاعرين، وأحكامه عليها أن تطبق هذا المنهج؟ ذلك هو السؤال الذي نستطيع من الإجابة عليه أن نحدد القيمة الحقيقية للكتاب. ومن هذه الإجابة نستطيع أن نحدد مكانة الأمدى من النقد عامة، ومن نقاد عصره خاصة.

ولكي نجيب على هذا السؤال يلزمنا أن نتتبع فصول الكتاب ونقف عند أسلوبه في التحليل والمناقشة واستخلاص الأحكام، وننظر بمدى هذا إلى ما استطاع أن يلتزمه وينفذه من شروط المنهج العلمي التي حددناها لنفسه سابقا.

أولا: باب السرقات:

بدأ الأمدى بسرقات أبي تمام، وقبل أن يشرع في استعراضها، ويبين

ما اخذه أبو تمام عن غيره من الشعراء قلم مقدمة قصيره يشسير فيها إلى كثرة محفوظ أبي تمام من الشعر للعرب قديمه وحديثه ، فقد شغل نفسه مدة عمره بتخير الكثير من شعر المرثى ودراسته ، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر . اختار فيه من كل قبيلة قصيدة . ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين ، ومنها اختيار محاسن شعير الجاهلية والإسلام وهو ما سماه باختيار شعراء الفحول ، ومنها ديوان الحماسة وهو محبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين .

تم يقول الأمدى تعقيبا على هذه المختارات : فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشعر وأنه اشتغل به ، وجعله ركده واقتصر على كل الآداب والعلوم عليه ، وأنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ، ولا يحدث إلا قرأه وطالع فيه . ولهذا ما أقول إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها .

ثم يقول : وأما أذكر ما وقع إلى في كتب الناس من سرقاته وما استنبطه أنا منها وأستخرجته ، فإن ظهرت بعد ذلك على شيء الخفة بها إن شاء الله ، ويتضح لك من هذه المقدمة جملة حقائق : أولها : أن الأمدى يحاول أن يربط بين كثرة محفوظ أبي تمام وإطلاعه على شعر العرب قديمه وحديثه وبين ما ورد في شعره من هذا المحفوظ من تشابه في المعاني أو للصور أو الأفكار . وسواء أجاز ذلك التشابه عن قصد أو غير قصد فإن بعض أسبابه إنما ترجع إلى كثرة ما حفظ أبو تمام من شعر السابقين ، وهو تعليل مقبول ، وإن كان

يتضمن الاعتراف بأن في شعر أبي تمام الكثير الذي يعتمد فيه على ما جاء في شعر السابقين ، سواء أسمى ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة أم من باب طغيان الحافظة على الشاعر .

ثم يشرح الآمدى بعد هذه المقدمة في عرض ما قيل إن أبا تمام قد أخذته عن غيره . فيورد البيت أو البيتين لشاعر قديم أو حديث ثم يقول : وأخذته الطائي فقال . . . الخ ، ويورد البيت أو البيتين من شعر أبي تمام . وفي خلال هذا العرض يعلق الآمدى بعض تعليقات مختصرة لاتعتمد في القليل على التحليل والشرح وبيان الفروق . وقد كنا بحاجة في هذا الفصل إلى مقدمة أخرى قبل عرض الآيات ومناقشتها تناول موضوع السرقات وما يعنيه المعاصرون بكلمة السرقة الشعرية ، . ثم ماخذ الآمدى نفسه من مفهوم للكلمة ، وهل السرقة هي النقل الكامل أم هي نقل المعنى أم هي الاشتراك في الصورة الشعرية الواحدة ، كل ذلك كنا بحاجة إلى تحديده قبل المضي في باب السرقات ، وبخاصة أن الكلمة قد استخدمت في تلك العصور استخداما كثر فيه القلوب والادعاء والإسراف في الصاق التهم بالشعراء . فكان موضوع السرقات بجلا خصبا لنيل من الشاعر والحط من قيمته عن حق وعن غير حق . وزاد من خصوبة هذا الميدان أن الشعر في تلك الحقبة كان شعرا يميل إلى الصنعة والتقليد والأخذ من القديم . من أجل هذا عنى النقاد بموضوع السرقة وأفردوا لها أبوابا كثيرة في كتبهم . بل لقد انفرد فيهما التأليف أحيانا : ألف فيها أحمد بن طاهر للنجم ، وأحمد بن همار ، وعنيا بصفة خاصة بسرقات أبي تمام ، وألف فيها عبد الله ابن المعتز ، وأحمد بن أبي طاهر طيفور في القرن الثالث الهجري . وكتب بشر بن يحيى كتابا في سرقات البحري من أبي تمام وفي القرن الرابع الهجري كتب نيبا أبو علي محمد بن العلاء السجستاني الذي

رد عليه الأمدى في كتابه وذلك عندما زعم السجستاني أن إيس لابن تمام من المعاني ما انفرد به واختره إلا ثلاثة معان . وغير هؤلاء كثيرون كتبوا في السرقات ، وطالجوا الموضوع وتقدروا الشعراء على أساس من مفهومهم لكلمة السرقة . وكذا نتظر من الأمدى أن يقدم بفصل عن مفهوم السرقة والأقوال المتضاربة فيها ، وخصوصا أنه أحد الذين كتبوا في موضوع السرقات ، لا في كتابه الموازنة وحده ، بل إن له في السرقة كتابا خاصا سماه « الخاص والمشارك » تكلم فيه على المعاني التي تشترك فيها العرب ، ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان مسبوقا بها ، وعلى الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتقدروا به . وله كتاب آخر في للشاعرين لا تنفق خواطرهما (١) .

وأغلب الظن أن السبب في عدم تقديم الأمدى بمقدمة يشرح معنى السرقة في مستهل الفصل الذي عقده عن سرقات أبي تمام والبيهقي في كتابه الموازنة إنما يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة في الموضوع من قبل ، وإلى ما شرحه هو عن السرقة وما حددته لدلولها من معان في كتابه « الخاص والمشارك » . فرأى أن يكتفى في هذا الباب بما يعرضه من نماذج شعرية ، ومن ملاحظات تتصل برأيه فيما أخذ أبو تمام عن غيره من الشعراء . على أن هذا كله لم يصرفه عن تحديد ما يعنيه بالسرقة ، وإن جاء هذا التحديد متأخرا وذلك في أثناء نقده الذي وجهه إلى أبي الضياع بشر بن تميم الذي لم يحسن في رأى الأمدى تمييز المسروق من غير المسروق ، ولم يكن دقيقا في تحديده للسرقة . يقول الأمدى متحدنا عن أبي الضياع « ولم يستعمل بما

(١) تاريخ اللغة العربي حتى القرن الرابع الهجري ص ١٧٥ ، ١٧٦ :

وصى به من التأمل وإعمال للفكر شيئا ولو فعل لرجوت أن يوفق لطريق
الصواب . فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر
لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم
ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه . (١) ،

ويقول الأمدى وهو بصدد عرض سرقات أبي تمام : وما نسبه ابن أبي طاهر
فيه إلى السرقة وليس بمسروق ، لأنه ما يشترك الناس فيه من المعاني ، ويجرى
على ألسنتهم .

ومنه ما نسبه إلى المسروق والمعتبان مختلفان . فما نسبه إلى السرق وليس
بمسروق قول أبي تمام :

الم تمت ياشقيق الجود من زمن فعال لي : لم يمت من لم يمت كرهه

وقال : أخذه من قول العتبان :

ردت صنائمه إليه حياته فكأنه من نشرها ، مشور

ويعلق الأمدى على هذين البيتين بقوله :

د ومثل هذا لا يقال فيه مسروق ، لأنه تد جدرى في عادات الناس — إذا
مات الرجل من أهل الفضل والخير ، وأتى عليه بالجليل — أن يقولوا ما مات
من خاف هذا الشاء ، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر . وذلك شائع في كل
أمة وكل لسان . ، (٢)

(١) الموازنة .

(٢) الموازنة ص ١٢٠ ، ١٢١ .

من هذه النصوص وغيرها ، وما ورد في أثناء الفصل الذى عقده الأمدى عن السرقات نستطيع أن نحدد مفهومه لمعنى السرقة . فالسرقة لا تكون إلا فى المعنى المبتدع المخترع الذى عرف لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه هذا الجديد البديع . عندئذ فقط يقال إن شاعر أ سرق من آخر . وقد ضرب الأمدى مثلا لهذا النوع عندما ذكر أن بيت أبى تمام :

أحل الرجال من النساء موافعا من كان أشبههم بهن خدودا
مأخوذ من بيت الأعشى :

وأرى الغوانى لا يواصان أمرا فقد الشباب ، وقد يصلان الأمردا

ويؤكد الأمدى هذا المعنى فى الباب الأول من كتابه : « باب احتجاج الخصمين » ، فيقول ردا على ما يدعيه أبو الضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحرى من أنه سرق للكثير من دعائى أبى تمام :

« وأما إدعاؤكم كثرة الأخذ منه ، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحرى من شعر أبى تمام فيعلق معناه قاصدا الأخذ أو غير قاصد ، لكن ليس كما ادعيتهم ، وادعاه أبو الضياء بشر بن تميم فى كتابه ، لانا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه ، وتجسرى طبائع العمراء عليه فجعله مسروقا ، وإنما السرقة يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك ، فما كان من هذا الباب فهو الذى ذكره البحرى من أبى تمام لا ما ذكره أبو تمام وحشابه كتابه . » (١)

(١) للوزنة ص ٥٢ ، ٥٣

إذن فقد استطاع الأمدى من خلال كتابه أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية ، وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حداً لهذا الخلط الكبير الذي لازم موضوع السرقات ، والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأبأها النقد الزبده المنصف فأدرك الأمدى بفضولته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعتمد على الشائع أو المتداول من المعاني ، وإنما يعتمد على الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة . لا لأن الشائع لا يظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقنع هو الآخر على الجديد المبتدع .

ولم يقف تحديد الأمدى للسرقة في هذا الإطار وحده ، وإنما استطاع بحسه أن يحدد لنا المواضع التي لا يجوز فيها أن نتحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه . وقد خصها لنا طه ابراهيم في المواضع الآتية :

١ - المعنى المشترك بين الناس ، الذي يهوى على السنتهم ، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجمود بالقيث والبحر ، لأن هذه المعاني بما تعلقن إليه النفس بقطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

٢ - كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين ، فليس لنا أن نقول إن بيت أبي تمام :

إذا سببه أضحى على الهام حاكما	غدا الدفوف منه وهو في السيف حاكم
مأخوذ من قول مسام بن الوليد :	
يفدو عدرك خائفا فإذا رأى	أن قد قدرت على العقاب رجلكا
فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان	

٣ - لا تكون السرقة إلا في المعاني . إذ الألفاظ مباحة غير محظورة . واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة .

٤ - ويزيد القاضى الجرجاني ، وهذا رابعا هو المعنى المخترع المبتدع الذى قد دول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا . وإن كان الأصل فيه لمن أفرد به كتشبيهه الطلل بالخط الدارس . أو الوشم فى المعصم . وكوصف السبرق بخطف الإبصار ، وسرعة الملح ، وأنه كالقوس من النار . مثل هذه المعانى تعد كالمشاركة بين الناس لأنها جلية مستفيضة ، (١)

بقيت بعد هذا مسألة ، كثيرا ما أثارها النقاد والدارسون كمن اتهموا من فراءة هذا الفصل الذى عقده الأمدى لسرقات ابن تمام والبحترى . وهى أن الأمدى لم يظهر العناية فى استخراج سرقات البحترى كما أظهر العناية فى استخراج سرقات ابن تمام ، وأنه لم يقف فى الاستقصاء موقفا متساويا من الشعارين . وقد استغلت هذه النقطة عند النقاد الذين هاجموا الأمدى ، ومالوا إلى اتهمائه بالتمصّب ضد ابن تمام ، وظنوا أنه قصد فى أمره لسرقات ابن تمام إلى الاستقصاء وطول التأمل والبحث عن سرقاته . فعندما جاء دور البحترى ، لم يطال الوقوف ولا التلبك عند سرقاته كما فعل مع ابن تمام .

على أن الأمدى نفسه قد فطن ، وهو صدد البحث عن سرقات الشعارين إلى أن الباجع عن سرقات ابن تمام أحسّج إلى الاستقصاء وطول التنقيش والتنقيب منه فى حالة البحث عن سرقات البحترى وعلل ذلك بقوله :

« ولم أستقص باب البحترى ، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه لأن أصحاب

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨ ، ٥٧٩

البحرئى ما ادعوا ما ادعاه اصحاب ابى تمام ، بل استحصيت ما اخذه عن ابى تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المساوىء أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحرئى من ابى تمام ولو كان عشرة أبيات ، وكيف والذي أخذه منه يريد عن مائة بيت . ، (١)

وهكذا يعترف الأمدى أنه لم يجمع للبحرئى فى المرفقات مثل ما يجمع لآبى تمام ولكن ذلك لا يرجع فيها قال إلى عصبية البحرئى بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة .

أولها : أن أصحاب ابى تمام ادعوا أنه أول سابق . وأنه أصل فى الابتداء والاختراع فوجب على أحد قول الأمدى إخراج ما استعاره من معانى الناس السابقين عليه حتى يقبين وجه الحق فيما زعم أنصار ابى تمام من أنه إمام فى الصنعة الشعرية الجديدة ، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه لإيها شهير . فكان ينبغى على الباحث عن حقيقة الإبداع الفنى عند ابى تمام أن يتخبع صورته وأستعاراته ومعانيه ، ويعقد المقارنة والموازنة بينها وبين غيرها ليكشف عن مدى الأصالة والابتكار عند الشاعر . وكان طبيعيا أن يفت الأمدى عند ابى تمام وقفة أطول من التى وقفها مع البحرئى الذى لم يدع ما ادعاه صاحبه ، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام فى طريقة جديدة فى صياغة الشعر وتجويده .

ثانيها : أنه لو كان الأمدى يعتمد العصبية للبحرئى ، ويقصد التشويه من صورة ابى تمام لما أفرد بابا خاصا للمرفقات البحرئى من ابى تمام ، فقد جمع

من سرقات البحترى العامة ثمانية وعشرين مثالا ، بينما جمع من سرقات البحترى من أبي تمام أربعة وستين مثالا . وفي ذلك دليل واضح على أن الهدف في البحث عن سرقات البحترى يختلف عن الهدف في البحث عن سرقات أبي تمام . وإذا كان الأمدى قد حدد أن السرقة لا تكون إلا في المخمَّرع والمبتدع من المعاني ، ولما كان البحترى يسير على عمود الشعر ، ويتبع في صنعه وأسلوبه سبيل للقدمات ، فالمجال في البحث عن السرقة ، على ضوء هذا التحديد الذي سبق ، يكون أكثر سعة وأرحب باعاً عند أبي تمام منه عند البحترى . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأمدى قد عنى عناية خاصة بتخريج سرقات البحترى من أبي تمام ، وهما شاعران متنافسان ومتعاصران ، وأنه ككشف في بحثه عن أربعة وستين شاهدا إن لم تثبت السرقة الفعلية فقد أثبت تأثر البحترى بأبي تمام والأخذ منه . وإذا عرفت أنه لم يفضل بأبي تمام ما فعله بالبحترى ، فلم يفتش في شعره عن سرقاته من البحترى ، أدركت إلى أي مدى كان الأمدى منصفاً مع الشعارين فليس أبعد عن التعصب من أن يقف الأمدى عند شعر البحترى ليستخلص منه كل ما أخذ من أبي تمام ، وهو يعلم تماماً مدى المنافسة التي كانت بين الشعارين وخصوصاً في ذلك الوقت .

وإذا كان أنصار أبي تمام يجدون في كثرة ما استقصاه الأمدى من سرقات أبي تمام تعصباً ضده ، فإن من حق أنصار البحترى كذلك أن يجادلوا فيما عرجه الأمدى من سرقات البحترى من أبي تمام لونا من التعصب ضده كذلك .

على أننا وقد عرضنا لأهم القضايا التي ناقشها الأمدى في الفصول التي عقدها للسرقات يحسن بنا الآن أن نقف وقفة قصيرة لنلخص لك ١٠ أهم نتائجنا ونذكر

إلى أي حد كان الأمدى ملتزماً بالمنهج العلمي في دراسته لسرقات. ولنبدأ أولاً بما حققه من شروط المنهج العلمي ، ثم نخرج إلى ما زاه من مأخذ على منهجه في هذه الفصول .

أما ما حققه الأمدى من شروط المنهج العلمي في السرقات فتتلخص في الآتي :

أولاً : تعليقه لكثرة التشابه والتأثر والسرقة في شعر أبي تمام فقد أدرك أولاً العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الإطّلاع والاختيار والحفظ لأشعار القدماء ، وبين تأثره بأشعار هؤلاء والاستعانة بها فيما أخذ أو ولد أو اخترع من معاني وصور ، فقدم بمقدمة أشارت إلى هذه العلاقة وأبانت عن مدى اطلاع أبي تمام على شعر القدماء ، ومدى ما اختزنه ذاكرته من محسوس شعرى ضخم .

ثانياً : استقصاؤه لمعظم ما قيل في سرقات الشعارين قبل الخوض في دراستها ، ورجوعه إلى مصادر هذه السرقات وإلى من ألفوا فيها ، فرجع إلى ما جمعه أبو الضياء بشرين بن تميم وأحمد بن أبي طاهر طيفور ، الذي كان في رأى الأمدى مسرفاً في نظرية سرقات أبي تمام ، ورأى فيها ما يمكن أن يكون من باب توارد الخواطر أو الاشتراك في المعاني الشائعة . ومن أمثلة هذا تعليقه على ما زعمه ابن أبي طاهر عندما رأى أن بيت أبي تمام :

إذا عنيت بشيء خلت أنى قد أدركته أدركتني حرفة الآداب

مأخوذ من بيت الخريمى :

أدركتني - وذلك أول دأبي - بسجستان ، حرفة الآداب

فيقول الأمدى تعليقا على زعم ابن أبي طاهر :

و د حرفة الآداب ، لفظة قد اشترك فيها الناس . وكثرت على الأفواه حتى سقط أن نظن أن واحدا يستعملها من آخر .

هذا قول ابن أبي طاهر ، ولم يقل أبو تمام : « أدركتني حرفة الآداب » ، إنما قال : « أدركتني حرفة العرب » وقد ذكرت غامطة في هذه اللفظة عند ذكر البيت في الموازنة . (١)

وفوق ما أشار إليه هذا الشاهد من مراجعة ما قاله بهض من عرضوا لموضوع السرقات من قبله ، فقد أبان أيضا عن مدى تحقيق الأمدى للنصوص ، وكهدف عن غلط ابن أبي طاهر في نقله أو روايته لبيت أبي تمام .

كما ناقش ما زعمه أبو علي محمد بن العلاء السجستاني من أن ليس لدى أبي تمام من المعاني التي انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة مضاف . وقد علق الأمدى على ما أورده أبو علي بقوله : « ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومسانيمهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله . » (٢)

وواضح من اعتراض الأمدى على أبي علي أنه لا يقف عند إنكار ما قال ورفضه فحسب ، بل يورد ما يدل به على بطلان دعواه ويذكر لأبي تمام من المحاسن ما يثبت عكس ما زعمه أبو علي . (٣)

(١) الموازنة ص ١٢٦

(٢) الموازنة ص ١٣٣ ، ١٤٣

(٣) الموازنة من ص ٣٩٧ - ٤٠٠

ثالثا : التزام جانب الموضوعية فيما يتصل بتخريج السرقات سواء
 أكانت لأبي تمام أم البحتري ، وانتماج السبيل الذي يقيه الخلط والإمراف . فقد
 كان باب السرقات ، كما عرفنا ، بابا يدعى فيه على الشعراء ما ليس لهم بدافع من
 التمسب لشاعر أو بقصد التعريض بآخر ، فحاول الأمدى أن يضع مفهومها
 محددًا للسرقه ، وأن يخصصه في المبتدع المخترع ، وأن يصوق بعد ذلك أحكامه
 على أساس من هذا التحديد ، ومع احتفاظنا بما قد يشير تحديده الأمدى للسرقه من
 مناقشات ، فإننا لا نبتالغ إذا قلنا إنه في حدود ما وضعه لنفسه من إطار ، قد
 التزم الحيدة وحافظ في تخريجه للسرقات على مقاييس واضحة محددة .

رابعًا : اعتماده ، فيما يخرج فيه على أحكام السابقين على ذوق مدرج
 معمل ، وعلى دراسة للفروق التي تكون بين أسلوب وآخر ، أو بين صورة
 وأخرى ، مسقندا في بيان هذه المفارقات على ما منحه من ذوق أدبي ، وعلى
 دراسة تحليلية موضوعية لما يكون أمامه من نماذج .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا تعليقه على ما زعمه ابن أبي ظاهر من أن
 بيت أبي تمام الذي يقول فيه :

لو يعلم العاقون كم لك في الندى من لذة أو فرحة لم تحمد
 قد أخذه من قول بهار :

ليس يعطيك الرجاء ولا الخو ف ، ولكن يلذ طعم العطاء

ويعلق الأمدى على هذا فيقول :

وما لإخالة احتدى في هذا البيت على قول بهار . لأن بهار قال : إنه

ليس يعطيك رغبة في جزاء يرجوه ، ولا خيفة من مسكروه ، ولكن لا لتأذاه

المطوية . وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التناذح للندى لم يحمده . فالعنيان إنما انفقا من طريق التناذح الممدوح بمطائه فقط . وهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها شاعر دون غيره . فيقال إن واحدا أخذ من الآخر . لأن العادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا مكلفا . بل يعطى عن نية صادقة . ومحبة لبذل المعروف تامة . ونحو هذا من القول .^(١)

وعلى الرغم مما أظهرت هذه الخطوط البارزة في منهج الأمدى من وروح علمية . وما أبانت عنه من خضوعه للموضوعية في دراسته ، ومن إظهار قدرته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القرية هو المزيد من التحليل والنقد . فقد كان هم الأمدى في هذه الفصول تحديد ما يعنيه بكلمة السرقة الشعرية ومناقشة من سبقه . ثم متابعة ما خرجت السابقتان من سرقات الشعراء وتصنيفها . أما الجانب التحليلي النقدي الذي يتناول النصوص بالدراسة والتعليق والحكم . والذي يكشف في ثنايا ذلك عن قدرة الأمدى النقدية للشعر ومقاييسه التي يبنى عليها أحكامه فهو قليل في فصول السرقات . فكثيراً ما كانت تمر الأبيات تلو الأبيات التي قد يقع فيه تشابه أو سرقة بين أحد الشعراء ومن سبقه دون أن يقف الأمدى ليكشف لنا عن مكان السرقة أو وجوه الاتفاق والإختلاف بين هذه الأبيات أو بين صياغتها وصياغة غيرها .

هذا ، وقد كنا نتظر من الأمدى ، وقد خاض في موضوع السرقة أن

يفرق بين التشابه في المعنى أو في الفكرة أو حتى في الجديد المخترع من الصورة وبين السرعة الفعلية ، فالذى له مثل ذهنية الأمدى وثقافته في الشعر والأدب ، والذي له مثل ذوقه العربي السليم في تحايل الشعر ودراسته لا يصعب عليه أن يدرك مفهوم الخلق الأدبي على الوجه الصحيح ، وأن يعلم أن أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموحية ، وفي الفروق الدقيقة التي تكن في صياغته للأثر الفني ، فقد تشابه الفكرتان ، أو قد تنفق الاستعارة عند شاعرين ، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر ، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة ، أو ما يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره ، فليس هناك تعبير يمكن أن يقاسوا مع تعبير آخر ، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة . فإضافة كلمة أو حذف أخرى ، وتقديم اسم على فعل أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر ، أو تنكير كلة أو إجمالها ، أو استعمال أسلوب معين من أساليب النهى أو النفي أو الاستفهام . كل ذلك من شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها كما يضفي عليها معاني جديدة ، بل إن أى أثر أدبي لا يمكن أن تمرى فيه الفضيلة والمزية إلا لما يكمن في خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق . وما تكشف عنه هذه الصياغة من قدرة على توصيل التجربة . عندئذ لا يكون للتعريف والتنكير والتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتكرار والإضمار والإظهار والنفي والاستفهام وغير ذلك من أساليب اللغة إلا وسائل يكشف بها الشاعر أو الأديب عن معان نفسية ، ومشاعر تكشف عن ذاته ، وتحمل ما يمانيه من تجارب شعورية إلى الناس . ولقد كشف جدد القاهر المرحبان في كتابه دلائل الإعجاز ، وهو بصدد الحديث عن فكرة النظم ، عن كثير من الأسرار الكامنة في عوامل الصياغة ، وكيف أن حرفا واحدا يقع موقعه من الكلام يمكنه أن يعمل من المعاني ، بل قل يمكنه أن يرفع

القيمة الفنية والجمالية إلى مستوى لم يكن للكلام أن يبلغه لولا مجيء هذا الحرف في مكانه من التعبير الأدبي ، وضرب لنا عبد القاهر الأمثلة العديدة على هذا . انظر إلى الشاهد الذي أتى به ليكشف عن الأثر الذي يتركه حرف العطف (الفاء) في بيتين من الشعر ، ومبالغ ما يمنحه هذا الحرف الواحد من فضل ، وما يضفي على المعنى من ظلال . وذلك في قول الشاعر:

تمنا لنا ليلقانا بـقوم تخال بياض لامهم السرابا
فقد لا أيتنا فرأيت حربا عوالسا تمنع الشيخ الشرابا

فأمل موضع الفاء في قوله : «فند لايتنا فرأيت حربا» فسترى أنها استطاعت أن تصل بين موقفين متباينين تماما ، بلو الواحد منهما الآخر ويناقضه . وتقف الفاء بينهما لتكشف النقاب عن خيبة الأمل التي انتهى إليها هذا الدعوى المغرور الذي كان يظن أن لديه القدرة على سحق خصومه ، والذي وقع به الإعتماد والثقة بالنفس أن يمتنحى اليوم الذي يلتقي فيه مع خصومه في حرب حتى يذيقهم دوسا لا يدسونه ، وحتى ينتقم منهم ويتشفى . فإذا الحرب تقوم وإذا الأمل العريض الواسع يتشبه إلى حقيقة مرة ساخرة ، وإذا الأمور تنقلب إلى غير ما كان يتوقع هذا المفتون ، فينهزم أمام خصومه ولكن أي هزيمة؟ وهكذا نرى أن كثيرا مما يذهب به القارئ . عقب قراءة هذين البيتين من معاني السخرية والتعظيم بل والنشفي فيما انتهى إليه هذا الخصم المفتون المغرور إنما يكمن في الوصل بالفاء بين البيت الأول والثاني ، وفي براعة الشاعر وقدرته على الاستفادة من حرف الفاء الذي عرفه كيف يضعه موضعه اللائق به .

وإذا كان حرف واحد في موضع معين من الكلام أمكنه أن يحمل إلى القارئ كل هذه المشاعر ، وأن يلون البيت بماطفة محددة ، ويجعلها قادرة على أن تبلغ تأثيرها المطلوب ، فما بالك بموامل الصياغة الأخرى، وهي كثيرة لا حصر لها ، وهي جميعها قادرة في يد الأديب الملمهم أن تلعب على أوتار لا نهاية لها . وقد وجدنا عند عبد القاهر أمثلة أخرى عديدة تكشف للنقاب عن حقيقة لا سيبل إلى الشك فيها، وهي أن كل مزية أو فضيلة إنما مردها إلى خصائص معينة في صياغة الكلام ونظمه .

وهذه الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذي طسالك الحديث والكلام والخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه في الفكرة أو في المعنى العام أو حتى في الصورة البيانية أو في المخرج المبتدع من الاستعارة لا يكفي في الإدانة بالسرقة . ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر بأن العبارة بصياغة الفكرة لا بالفكرة في ذاتها ، وبما يضيفه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن لها من قبل . وفي هذا يقول عبد القاهر :

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته.» (١)

وقد سبق أن عرفنا من تحليل عبد القاهر الآية الكريمة ، واشتعل الرأس شيئا . كيف أن استعارة الاشتعال للثيب ليست كل ما في الآية من روعة ، بدليل أن الاستعارة نفسها قد تتوافر في أكثر من تعبير فتراها تكتسب من كل تعبير على حدة معنى خاصا وتأثيرا مختلفا ، ومن ثم تتحدد لها القيمة الفنية

(١) دلائل الإيجاز من ٧٩٠ راجع الفصل الذي كتبتاه عن اللغة العامية والافتة

المزخرفة عند عبد القاهر .

أو الجمالية : واستطاع عبد القاهر براءة وبذوق أصيل أن يكشف عن الفرق بين الاستعارة في كل من واشتعل الرأس شيبا ، واشتعل الشيب في الرأس ، واشتعل شيب الرأس ، فمع توافر الاستعارة في كل جملة من الجمل الثلاث فإن لها في كل جملة وظيفة ودلالة وتأثيرا يختلف عنه في الأخرى .

وعلى ضوء هذا التحليل الذي بسطه لنا عبد القاهر ، وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته إلينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخالق الفني سوف تنتهي إلى حقيقة لاسيلى إلى الشك فيها وهى أن الفن ليس فى الفكرة ، ولا فى المعنى الأخلاقى الفلسفى ، ولا فى المضمون بمائة مهما تكن قيمة هذا المضمون ، وإنما الفن فى تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفى إخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لآى صورة من صور الفن ، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية . أم غير هذا وذلك من أشكال للفن الأخرى .

على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبى ، يكون مجال النقد الأدبى منصبا إلى حد كبير على ما يكون فى داخل الأثر الفنى من علاقات تنشأ من الصياغة ، وتتراد إليها ، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف فى صورتين لشاعرين أو تعبيرين أدبيين لسكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثانى عبارة الأول نقلا كاملا هون أن يشير إلى مصدر النقل . عندئذ ، وعندئذ فقط يكون الثانى سارقا من الأول . ومن ثم فإن التوليد الذى هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه ، ويحاول أن يتسأر به ويزيد عليه ، لا يصح أن يسمى سرقة ، ذلك لأننا مع اعترافنا بما فى التوليد من الافتداء بالغير والاقتراس منه ، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان

يحددان قيمة كل منهما ، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى . وقد تحول مسنده
الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا . بل إن تحويرا صغيرا في العبارة قد يرفع
قيمتها درجة عالية من السمو كما عرفنا من تحليل عبد القاهر الالية العسكرية
و اشتمل الرأس شيئا .

وليس أدل على أن ماسماه النقاد الأفدمون توليدا للمعنى سابق لا يمت إلى
للسرقة بصفة ، من المثال الذي أورده أبو هلال العسكري عندما زعم أن ابن الرومي
قد سرق معنى البيتين الآتين :

يقتر هبى على نفسه	وليس بباق ولا خال
ولو يستطيع لتقتيره	تنفس من منخر واحد

من قول الجاحظ : « إن بعضهم قبر إحدى عينيه . وقال إن النظر بهمسا في
زمان واحد من الإسراف » (١) .

وواضح ما في هذا الاتهام من تعسف وإجحاف . بل ومن جهل بحقيقة
الخلق الأدبي ومفهومه الدقيق . فليس من شك في أن قيمة شعر ابن رومي
لا ترتد إلى الفكرة التي استنقأها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ما ترجع
إلى صياغة يتيق به على هذه الصورة ، التي لو قارناها بعبارة الجاحظ لما وجدنا
بجبالا المقارنة . فليس من شك أن في بيتي أبي تمام من عناصر الصياغة ما يحدد
الفكرة ويلونها . بل ويضيف إليها إضافات كثيرة تمنحها القدرة على الإيحاء
بموقفين مختلف ، بل وتكسيها روحا مبرزا وجديدا . فالتنفس من منخر واحد
ليس مساويا للنظر بعين واحدة . وعلى الأخص في هذا المجال الذي يتحدث

(١) المختار من «ر الصناعة» لابن هلال العسكري ص ٥ .

فيه الشاعر عن تفتير عيسى على نفسه وشحه البالغ الذي يرشك أن يقطع عليه أنفاسه، وأن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراغبة أبانج حد الخنق حين يتمنى لغلبة الشح عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد .

أفبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ ؟ وهل يجوز لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هذا الحد الذي لا يفرق الإنسان فيه بين السرقة والتأثر أو الاستيحاء أو الاقتباس ؟ ويحسن بنا ، قيل أن ترك موضوع السرقة أن تهير إلى ما كتبه الدكتور مندور عن الفرق بين هذه السمكات في الفصل الرابع الذي كتبه عن السرقات في كتابه النقد المنهجي عند العرب ، إذ يقول :

« ولقد كان انشأة تلك الدراسات أثر سيء في توجيهها فرأيناها تسمى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء . ولهذا لم تستقم المبادئ التي اتخذت فيصلا فيها ، كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء . فهناك :

١ - الاستيحاء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بجمان جديدة تستدعيها

مطالعاته فيما كتب الغير .

٢ - استعارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو

قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي ، وينفق الحياة في هذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

٣ - التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ،

ولقد يكون هذا التأثر تلهذا ، كما قد يكون من غير وعي ، وإنما النقد هو الذي

يكشف عنه .

٤ - وأخيراً هناك السراقات : وهذه لانطلاق اليوم إلا على أخذ جهل أو أفكار أصلية وانتمجالها بنصراً دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستتيرة ، (١) .

هذا ، ولعله من الغريب حقاً أن يذساق الآمدى إلى اسـتخدام المفاهيم التي كانت شائعة في عصره ، وعلى الأخص في دراسته للسراقات ، فمدلى الرغم من أنه حددها في المبتدع المخترع فهو لم يفتن إلى أن هذا المبتدع المخترع نفسه موضع خلاف كبير ، نقول إن من الغريب أن تقوت الآمدى تلك المفارقات بين الاساليب المختلفة وإن اشتركت في معنى واحد ، مع أنه هو الذى يقول : « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكتشف بهاء وحسناً ورواقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد » .

أليس فى هذه العبارة ، وفى براعة الآمدى فى نقده التحليلى وموازنته بين الشعربن ، وما لا يكشف عنه فى نقده وتحليله من أصالة ودقة ، ومن ذوق عربى خالص ، نقول أليس فى هذا كله ما يناقض ما انتهى إليه من تحديد لموضوع السرقة ؟ على أنه يحسن بنا ألا نبالغ كثيراً فيما نتوقع من ناقد كآمدى ، وألا ننتظر منه أن يحقق كل الدنا نحن اليوم من أفكار ، وما بلغت دراستنا الأدبية من تطور ، بل لا بد أن تكون أكثر واقعية فنضع فى الاعتبار المجال التاريخى الذى كان له تأثيره فى فسكو الآمدى ، وطبيعة العصر وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد ، ومن قيم محددة فرضتها الحقبة الزمنية نفسها ومسع ذلك فالإنصاف يدعونا إلى أن اللامدى من الآراء والملاحظات المتصلة بمفهوم النقد الأدبى ، وعلاقة الأمر بالفلسفة والدور الذى يلعبه الذوق الأدبى فى الحكم

على الأثر اللغوي ، والاعتماد قبل الحكم على المنهج العلمي الذي يرد كل شيء إلى أصله ، والذي يلمس الدليل قبل الحكم ويتجنب التعميم الخجل ، نقول إن الإنصاف يدعونا إلى الاعتراف بأن الآءدى قد انتهى في هذه المسائل كلها إلى حقائق تلتقى بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم . وسيتضح لنا كثير من هذا فيما سنعرض له الآن من دراسة لمذهب الآءدى في النقد .

النقد التحليلي ومنهج الآءدى فيه :

لقد ذكرنا في بداية هذا البحث أن أخص ما يميز كتاب الموازنة للءءدى أنه يعتبر أول كتاب في نقد النصوص وتحليلها ، وأنه المحاولة النقدية الأولى التي لاكتفى في دراسة الشعراء بمرض لتاريخ الشاعر وحياته ، واستشهاد ببعض أبيات من شعره ، دون النظر في هذا الشعر ومحاولة تقويمه وتحليله وفق منهج محدد في نقد الشعر ، كما قلنا إنه المحاولة الأولى التي لاكتفى في الحديث عن الشعر والشعراء بالجانب النظري وحده مقتصرة على عرض بعض القضايا التي تتصل بالنظرية الأدبية ، أو ببعض الخصائص التي تميز الشعر عن غيره ، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة ، أو الفصاحة أو الذوق الأدبي ، أو الكلام في موضوعات تتصل بالنقد النظري ، مثل التكلف والطبع في الشعر ، أو مذهب البديع والصنعة ، أو غير ذلك من مسائل نظرية خاص فيها القاد العرب من قبل من أمثال محمد بن سلام الجعفي في طبقات فحول الشعراء ، وابن قتيبة في الشعر والشعراء ، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر ونقد الثر ، وابن المعتز في كتاب البديع ، وغسبر هولاء عن طرقوا موضوعات كثيرة نظرية ، حتى إذا جاء دور التطبيق والتحليل لم تجد عندهم النقد التحليلي الذي يصنع فيه النافء النص الشعري أمامه فيتأمله ويحسه

ثم يدرس ما فيه من خصائص ، ويكشف عما فيه من معان أو قيم ، مستعينا بما يستعين به للتعلم العملي من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا . ولسنا نذكر أن احتدام الخصومة بين مذهبين متباينين في الشعر العربي ، وما دار حولهما من معارك كان العامل الأول الذي مهد لهذه الدراسة التحليلية التطبيقية التي قام بها الأمدى ، ولكننا مع اعترافنا بأن شيئا من الفضل في ظهور هذا النقد التحليلي لما يرجع إلى طبيعة الخصومة نفسها ، إلا أننا حينما ننظر إلى موازنة الأمدى ودراسته للشاعرين ونضعها جنبا إلى جنب مع ما ظهر من دراسات في تلك الفترة ، مثل دراسة الصولي في كتابه « أخبار أبي تمام ، وما ألفه ابن أبي طاهر طينفور المتوفى ٨٣٠ هـ في سرقات الشعراء عامة ، وسرقات البحري وأبي تمام خاصة ، وما كتبه أبو الضياء بشر بن تميم عن سرقات البحري من أبي تمام ، وغير هذه بما ذكره ياقوت في معجمه ، وابن النديم في فهرسه من كتب الخالدين عن أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وعن كتب لأبي العلاء المعري عن « ذكرى جيب ، وعن « عبك الوليد ، وما جاء بعد ذلك من شروح لهذه الكتب مثل شروح الصولي والمهزوزي وأبي العلاء والخطيب التبريزي وغيرهم (١) » نقول لو وضعنا كتاب الموازنة جنبا إلى جنب مع بعض ما وصلنا أو أمكننا معرفته من هذه الكتب التي أثارها شعر أبي تمام لا يمكننا أن ندرك قيمة الأمدى .

ولعل أكثر الفصول خصوبة في كتاب الموازنة ، وأغناها بالتحليل والدراسة التطبيقية هي الفصول التي تناول فيها الأمدى عيوب الشاعرين وأخطاءهما في الالفاظ والمعاني ، وكذلك الفصول التي تعرض فيها لقبائح

(١) ياقوت ٣٠ من ٩٠ ط رفاعي ، الزهرست من ٢٤٦ ط مصطفي محمد .

الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشعراء وعلى الأخص عند أبي تمام ،
ففي هذه الفصول دون سواها يتجه الأمدى إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح
والتفسير ، وتمييز الجيد من الشعر ، ثم تحليل الأحكام وتأييدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإيمان يستطيع أن يجد فيها بذورا صالحة للدراسة
التحليلية في الشعر التي تنهض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوماتها ، ورؤية
المشاكل الداخلية للأثر الفني ، ومقارنتها بغيرها لترى بفضل أي العنصر وأي
الخصائص امتاز هذا الأثر عن ذلك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو
ذلك ، ولماذا وفق هنا ولم يوفق هناك .

وليس هناك من سبيل إلى تحقيق شروط المنهج التحليلي في الشعر إلا
بتوافر بعض العوامل الأساسية : أولها ثقافة واسعة بالأدب وظروبه وأشكاله
ومدارسه واتجاهاته لا تقف عند حدود العصر الذي يدرسه الناقد بل تتجاوز
العصر الذي يدرسه إلى العصور الأخرى السابقة للمرحلة التي ينقدها والمراحل
الأخرى التي أعقبها . أو بمعنى آخر الإحاطة الشاملة لحياة الأدب في عصوره
المختلفة والإلمام بهذه الحياة لإلمام إحساس وتذوق لإلمام معرفة عقلية فحسب ،
وتعنى بهذا أنه لا يكفي الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من
تيارات أدبية أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء وأخبارهم
وحياتهم والمؤثرات التي أثرت فيهم . فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل
الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع وما
يصطرح فيه من منازع فكرية أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تفي حيوها
هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيدها إفادة هامة بما تقدمه للناقد
معلومات من شأنها أن تثير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها التأثير المباشر على

فهم الأثر الفني - والكشف عن كثير من تجاياه . ولكن مثل هذه الدراسة النظرية وحدها لا تكفى بأى حال فى مجال الحكم على الأثر الفني ودراسته دراسة تحليلية . بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تتمضى على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء لإلمام ذوق وإحساس . ولن تتمحق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والمعاينة للأثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تحصل الناقد كالطبيب الذى يعلم لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطنا ، وينمى خلايانا . وثانيهما : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة وحدها ، بل يتجاوز هذا كله إلى الاعتناء على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ومن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن والتمييز بين أساليبه وورقية الدقائق والأسرار التى لا تعلم نفسها لكل قارئ . بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص . ومع إيماننا بأن جزءا كبيرا من الذوق الأدبى يمكن أن يربى وأن يكتسب بالخبرة وطول الممارسة إلا أننا نؤمن كذلك بأن فى الفنون جميعا أشياء لا يستطيع أن ندرکها بالاكتساب والخبرة وحدهما ، بل لابد من توافر هذا الاستعداد الفطرى ، أو تلك التى تجعلنا أقدر على ممارسة الشعر والأدب من غيرنا من الناس .

وثالث هذه العوامل القدرة على تحليل أحكامنا وفوق منهج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى والذوق الأدبى إلا أننا لابد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة حتى يصبح حكمنا الشخصى حكما عاما مقبولا لدى الآخرين ومقنعا لهم . وتحقيق هذا

المنهج يتوقف على طريقة الناقد في مناقشة العمل الأدبي الذي أمامه . وعلى ما يسوقه من تبريرات لأحكامه . تتخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الاستقصاء والاستقصاء ، وعلى التدرج فى الدواسة من المقدمات إلى النتائج وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى ،

وبعد . فماذا استطاع الأمدى أن يحققه من هذا المنهج ؟ إن دراسة الأمدى الأخطاء والمعانى عند الشعاعين قد أبانت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن دراية بأساليبه المختلفة . ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الأمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله . فكانت أبرز العناصر فى نقده التحليلى اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الآيات الأخرى التى تتشابه معه فى المعنى أو التى تصير معه فى نفس الاتجاه . ولا معنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبى تمام والبحرئى . بل الموازنة التى يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها فن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنباً إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه . وبيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره .

فإذا مدح أبو تمام رجلاً بقوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه
بكفئك ما ماريت فى أنه برد

فيملق عليه الأمدى بقوله :

والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأننى ما علمت أحداً من شعراء الجماهيلية والإسلام وصف الحلم بالرقية . وإنما بوصف بالهظم والرجحان والثقل

والرزانة ، ونحو ذلك ، ثم يورد الأمدى الأمثلة المختلفة التي يرد فيها وصف
الحلم عند الصحراء مقدما ، فيستشهد ببيت النابغة :

وأعظم أحلاما وأكثر سيذا وأفضل هشوعا إليه وشافعا
وبيت الأخطل :

شمس العداوة حتى يستفاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا
وقول أبي ذؤيب :

وصبر على حدث النابيات وحلم وزين وقلب ذكي
وقول عدى بن الرقاع :

أبت لكم مواطن طيبات وأحلام لكم تزن الجبالا
إلى غير هذه من الآيات التي يتضح منها موقف الشعر القديم من وصف
الحلم ، فهذه طريقة وصفهم للحلم ، فقد مدحوه بالثقل والرزانة ، وذمروه
بالطيش والخفة . عندما يورد الأمدى هذه الأمثلة إنما يستخدمها كأداة من
أدوات النقد . (١)

ولكن الأمدى لا يقف في نقد بيت أبي تمام عند هذا وحده ؛ فقد يختلف
أبو تمام عن سبقه في وصف الحلم ويأتي بالجديد من الشعر ؛ ولكن الذي أفسد
عليه بيته حين وصف الحلم بالرقة أنه شبهه بالبرد . والبرد لا يوصف بالرقة ؛
وإنما يوصف بالمثانة والصفافه ؛ وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . والتي يدعم
الأمدى حركه هذا ويجمعه مقبولا لديك يروح للشعر العربي مرة أخرى ؛
ولأمثلة والشواهد ؛ فيستشهد ببيت ابن الطائية على أن للبرد ألوانا مختلفة
فهو لا يكون من لون واحد :

(١) المرجع السابق ص ١٤٤

اشاقتك أطلال الديار كأنما معارفها بالأبرقين برود

والأبرق ، والبراق من الأرض ما كان فيها حجارة وورمل فقيل برقاء
لاختلاف الألوان فيها ، وعن ذلك الجبعل الأبرق الذي قتل من قسوى مختلفة
الألوان ، فذلك شبه الشاهر معارف البراق بالبرود لاختلاف ألوان البرود .
ثم يستطرد الأمدى فيقول :

ولولا أنه قال هريق - وواشى الحلم ، لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لسانه .
وهذا عندي من أفحش الخطأ . وليس هذا وحده سبب فساد البيت وإنما فساده
أيضا لآخر هو قوله : ولو أن حله بكفيك ، وهذا في نظر الأمدى كلام في
غاية القبح والسخافة . ويقول :

دواني لأعجب من أتباع البحري إيساه في البرد - مع شدة تجنبه الأشياء
المنكرة عليه - حيث يقول :

وليال كسعين من رفة الصيف فخيلى أنهن برود

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرقة غير البرد ؟ ولكن الجيد في وصف الحلم
وقوله تبعا للمذهب الصحيح المعروف :

خفت إلى السوداء الجفوة أمضته ولو يوازن رضوى حله رجعا
وقوله :

فلو وزنت أركان رضوى ويذبل وقيس بها في الحلم خف ثقلها

وأبو تمام لا يجعل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ،
وإياه يستمدون ، ولعله قد أورد أمثلة ، ولكنه يريد أن يتدع فيقنع في الخطأ .

وبالتأمل في ملاحظات الأمدى ، نجد أنها جميعا ممتدة على محمول وافر من الثروة اللغوية والهدمية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمة ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد وأعانته على تبرير أحكامه وتدعيمها ، والرجوع إلى الشعر القديم واستنطاقه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة في نقد الأمدى : فهو يقول تعليقا على بيت أبي تمام :

من الهيف لو أن الخلائل صيرت لها وشحا جالت عليه الخلائل

هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلائل والبرين أن توصف بأنما تعض على الاعتداد والسواعد ، وتضيق فى السوق ، فإذا جعل خلائلها وشحها تجول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلائل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جالتا على جسدها ، لأن الشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على طاقها فيستبطن الصدر والبطن ، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهى إلى المعسر ، ويلتقى طرفاه على الكهح الأيسر ، فيكون منها فى وضع مماثل السيف من الرجل . وإن كانت هذه صورة الشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسمة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لا تقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطه وإنما يوصف الشاح بالثقاق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يثق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمير البطن أكثر ، وإيس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا نحص ، وإذا كان الخلائل هو الحلقة المستديرة - وشاحا للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه إذا كانت فقد مسخت إلى غاية القماء

والصغر ، وصارت في هيئة الجمل . (١) ،

ثم يلجأ الأمدى بعد هذه المناقشة الموضوعية المدعومة بالدليل والمنطق والذوق إلى الشعر العربي يستعين به في إقناعك برأيه فيقول : وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكن تعطى كل جزء من الجسد قسمة من الوصف ، كما قال امرؤ القيس :

طوال متون ، والعرابين كالتنا
لطف الخصور في تمام وإكمال
الأتراه لما قال : لطف الخصور ، قال : د في تمام وإكمال ،
ولو قال هذا الشاعر : د لو أن الخلاخل صديرت لها حقبا ، لصح له المعنى ؛
كما قال منصور النمرى :

فلو قصت يوما حجلها - بحقبا
لكانا سواء ، لا بل الحجل أوسع
فجمل حجلها - وهو الخخال - أوسع من حقبا ، والحقاب ما تديره المرأة على
خصرها . (٢) ، .

ولا يقف الأمدى في تقديم بيت أبي تمام عند حد الاستشهاد بهذه الأبيات وحدها ، بل يمضي بعد ذلك في الرجوع إلى عادة العرب عندما تذكر الهيف وطى الكشح ودقة الخصر ، وأنها لا تذكر هذا إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ ولا يكاد يترك بيتا في هذا المجال إلا ذكره .

(١) المرجع السابق من ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق من ١٤٣ إلى ١٤٤ .

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الأمدى ، والذى يواتيه فى غير صعوبة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به ، عنصر عميق - فى الفائدة فى النقد التحليلي ، إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة . ولا يخفى فى أن فى الاستدلال بالشواهد اختبار الذوق الناقد . فنحن نستطيع أن نحكم على ذوق الأمدى ، وقدراته على التمييز بين الجيد والردىء من الشعر من خلال مقارنته وموازنته بين الأبيات . ولنصرب لذلك مثلاً بنقد الأمدى لبيتى أبى تمام الذى يقول فيها :

ولما استحر الوداع المحض وانصرفت أو اخر الصبر إلا كاظماً وجماً
رأيت أحسن مرئى وأقبحه مستجمعين لى التوديع والمعنا (١)

يعلق الأمدى على هذين البيتين بقوله : « كأنه استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها إليه بالوداع . وهذا خطأ فى المعنى ، أترام ما سمع قول جرير :

أنسى إذا تودعنا سليماً بفرع بشامة ؟ سقى البشام
فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها .

وأبو تمام استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها مودعة . وأميرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجمل الناس بالحلب ، وأقلهم معرفة بالفول ، وأغظهم طبعاً ، وأبهسهم فيها (٢) .

(١) العنق : حجر له أوصاف لطيفة كأنه نبات جارئة ،

(٢) الموازنة ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

وواضح من المثال السابق أن الأمدى لا يسوق الشاهد هنا لمجرد الإقناع المنطقي أو الاستدلال العقلي فحسب ، بل إن في ضربه للمثل بيت جرير لدايلا قويا على أن الاستشهاد هنا استشهاد ناقد يذوق الشعر ويعرف كيف يميز فيه بين الجيد والردى . فقد فطن الأمدى إلى ما بين بيتي أبي تمام وبيت جرير من فروق جوهرية ، فبينما استهوت أبا تمام الصنعة والتقسيم بين «أحسن مرثى وأقبحه» فصرفته عن الإحساس الصادق بالهظة الوداع ، وجعلته يرى في إشارة الحميدة حسنا وقبحا في وقت واحد ، نرى جريرا لا يجد في بدحبيته وإشاراتها له إلا كل جمال ، فما كادت محبوبته تلوح له بالبشام حتى دعا له بالاستتيا . بل لقد دخل البشام التاريخ منذ أن أمسكت به محبوبته ولوحته إليه به قبل وداعها .

وما يدل على أن الاستشهاد والموازنة عند الأمدى مردهما إلى الذوق السليم ، وإلى الإحساس بالشعر ، وحن اختياره للشاهد المناسب في الموضع المناسب نقده لاستعارة أبي تمام لكلمة الأخادع في قوله :

يا دهر قوم من أخذعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
وقوله :

سأشكر فرجة اللب الرخي ولين أخادع الدهر الأبى
وقوله :

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادره عودا وكوبا

يقول الأمدى في نقده للاستعارة في الأبيات السابقة : «وقد تراء يخاط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردى ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا

لدهر ، ولو جاء في غير هذا الموضع ، أو أتى به حقيقة ، ووضعه في موضعه
ما قبح ، نحو قول البحري :
وأعتقت من ذل المطامع أخدعي

ونحو قوله :

ولا مامت بأخدعك الضياع

وبما يزيد على كل جيد قول الفرزدق :

وكنا إذا الجبار صعر خسده ضربناه ستمت تستقيم الأخادع

فأما قوله : «فضربت الغتاء في أخدعيه» فإن ذكر الأخدعين هاهنا ، هل
قيحهما ، أسوخ ، لآيه قال : «ضربة غادرته عودا ركوبا» وذلك أن العود
المسن من الإبل والبعير أبدا يضرب على صفحته عنقه فيذل فقربت الاستمارة
ها هنا من الصواب قليلا . ومن التقييح في هذا قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضيجت هذا الأنام من خسررك

أى ضرورة دعته إلى الأخدعين ؟ وقد كان يمكنه أن يقول : «من اعوجاجك ،
أو قوم معوج صنعك ، أو يا دهر أحسن بنا الصنيع» لأن الأخرق هو
الذي لا يحسن العمل ، وضده الصنيع ، (١).

والأمثلة على اعتماد الأمدى على المعرفة والذوق كثيرة في كتابه ، ويكفيها
ما استشهدنا به للدلالة على مدى ما استطاعت معرفة الأمدى بالشعر العربي ،
وثقافته الأدبية والأغوية ، أن تعيينه على الدراسة التحليلية للمقارنة وعلى المناقشة
المستندة إلى البيئة والدليل . وإلى الذوق الأدبي الخالص الذي لم يفسده ولم

يضلل أحكامه الواقع بالمنطق الشكلي ، أو بالفلسفة ، فقد هسهده وعيه بحقيقة .
الادب والشعر إلى تجنب كل ما لا يتصل بالادب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية
المستحدثة . بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه
أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، متى ما حقق المقصود
والمراد منه ، ومتى ما أصاب غرضه ، وبلغ أهدافه . يقول :

وقالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبره مقصورة
عنها ، واسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة
الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده نهسا بالفاظ متعسفة ونهج
مضطرب ، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر -
قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة وممان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيماً أو
سميناك فيلسوفاً ، ولكن لا نسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغاً ، لأن طريقتك
ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، (١) .

وهكذا نرى أن تفريق الأمدى بين الفلسفة والشعر انفريق يدل على أن
الشعر عند الأمدى غير العلم وغير الفاهة وغير الحكمة ، وأنه العبرة في الشعر ليس
بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو علم أو فلسفة ، وإنما هو بمدى تحقيقه للقيم
الفنية التي انتهى إليها الشعر كما عرفناه عند العرب . ومن ثم فإن الرجوع دائماً
للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جردة شاعر أو رداؤه عند
الأمدى ، وتحكيم الذوق العربي الخالص هو كذلك العمد في الحكم على الشاعر
وتقويمه .

وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر للتقديم ، ومبدأ اللوعى

الكامل بالثقة ليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحسول بين الفنان وبين التطور الذي يشهده . فنحن لا بد أن نحتكم للتقديم ، على ألا يحول هذا التقديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة .

والآمدى في الموازنة من كبار النقاد المدافعين عن عمود الشعر . وبالتالي فهو من كبار النقاد المدافعين عن القيم المتوارثة للشعر . ونحن نقدر موقف الآمدى ، ونعلم لماذا نصب من نفسه حاميا ومدافعا للقيم القديمة في الشعر . فقد وجد الآمدى نفسه أمام شاعر يزعم أنه ، يخرج على طريقة القدماء في الصياغة ، قد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام ، ولما كان واجب الآمدى أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام ، ولما كان الآمدى لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردده إلى القديم ، وبعد أن يضمه معه جنباً إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجعله مقياساً وفيصلاً في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه .

ونحن . وإن كنا نقدر الدافع الذي دفع بالآمدى إلى الاحتكام لعمود الشعر عند النظر في شعر أبي تمام والبحتري . ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية . وخصوصاً إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزوه . أو إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا بذلك نكون قد فرغنا على الشعر لوماً واحداً لا يتعداه .

نحن قد نتفق مع الأمدى بأن محاولات أبي تمام في الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها ، وإنما لم تحقق أصالة ذات قيمة في الشعر ، فقد كان معظم محاولات ضربا من الضاية بالهكل وإسرافا في التوساتق والتزيين والزخرف ، ولسكننا مع ذلك لاتفق الأمدى في أن يجعل نفسه وحكه على الصمراء مبنا على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك انصارا أو ابتكارا فنيا لا يحق له من سائر على عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الأمدى فيما ذهبنا أن يقدم فيه من يجعل التقاليد الأدبية الحكم الأول والأخير في نقد الشعر ، فقد رأيناه يتشدد في نظراته إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كل لغة المبهورة : « اللغة لا يقاس عايبا » . دليلا على شدة محافظته ، الأمر الذي حال بينه أسيانا وبين رؤية الجديد في الأساليب والصياغة ، فهو يعتبر كل من يخرج في اللغة على ما عرفه الأولون وانتموا إليه خطأ . ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن وحركة تطوره المستمرة والتي لا تنهى عند حد . كما أنه يؤثر بالضرورة في منهج الناقد الذي قد يهمل ، في حدود هذه النظرة المحافظة ، الكثير من الجديد الذي قد يحققه الفنان ، وهذا هو ما حدث للامدئ عندما هاب على الصمراء قوله (« لا أنت أنت ») ولا الزمان زمان ، فقد رأى في قوله ، لا أنت أنت تعبيرا شعبيا وانسكرا أن يقيمه على ولا العميق هقيق .

وفي هذا ما فيه من تأمر بالاحتكام إلى القديم وحده ، وبنظراته إلى الفسحة

التقديمية نظرة تقديم (١)

كما ترى في نقده لبعض أخطاء أبي تمام تأثرا بهذه النظرة المحدودة .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى التي أخذها على نقد الأمدى التحليل أنه جعل للزعة الكلاسيكية صبغة لايسهل التحلل منها . وجعل عمود الشعر أهمية بالغة . مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لايفنى كثيرا عند ماقدمتسع الآفاق ، وحبب النظرة . ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده ، لايتجاوز فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة ، وتحديد الشكل الجميل . وشرف المعنى ووضوحه وجزالته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام الأجزاء في النظم والثامها على تخير من لذيد الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له . ومشاكل اللفظ للمعنى ، وشدة افتقارهما للقافية (٢) .

فإذا كانت هذه هي السمات الأساسية لعمود الشعر ، وإذا كانت النظرية التقديمية عند الأمدى سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله . الأمر الذي يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الأمدى من نقد تحليلي منهجي ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي ، نتحفظ قليلا فنذبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعاً لو أنه تحرر من تلك النظرة المتشددة والمسرفة أحيانا . والتي جعلت المجال أمام الأمدى محصورا إلى حد كبير في حدود مايفرضه عمود الشعر . وما يلزمنا به المورد من

شهود .

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢

(٢) الموازنة ص ٢٦

(٣) فن الشعر ص ٥٧

الذوق الأدبي ومناهج النقد

النقد في كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الاساليب المختلفة والحكم عايبها ، ولما كان من المسلم به أن الاثر الفني إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الاثر الفني من درج القيم ، لكن هذا المدرج ليس له دقة درج القيم والموازنين : ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدبي أو الاثر الفني بالتمويم والتقدير. الصعوبة ناشئة من أن هناك تنوعا في تقديراتنا للفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفارقات هي شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازها وأصالتها وتنوعه . فليس من شك في أن لكل من دانتى وشكسبير وصوفو كليس وجيته مكانا معيننا في سلم القيم هذا ، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم إنما نستند في ذلك إلى أساسين، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت . وفي عبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي أن يهككون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد . وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفوقوا على تفضيل أثر على أمر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلا عندما يستوى الاثر الفني فيصبح ذا قيمة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقنين وأصحاب الذوق . ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق الأدبي حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الاثر الفني ؟ وكيف نثق في هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الأدبية فيعدل في الحكم عليها وتصديق أحكامه عند الناس .

لقد قلنا إن الصعوبة في تقويم الأثر الفني راجع إلى التسرع في تقديره، وإلى الخوف من أن يترك في مام الأمر إلى الذوق الشخصي فتتصرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي وانحرافات الأهواء . ومن هذا الخوف الباطل نشأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع للنقد المذاهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب ، وترمي إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية . فما صلح مع هذه القوانين كان جيداً وما تعارض معها كان رديئاً . مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافى أصلاً وموضوع الأدب ، قد نشأت من الخوف الذي يتوهمه بعض النقاد من تحكم الذوق ، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود . فإن الذوق الذي يتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على أثر فني ، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف ، وأولى هؤلاء الذين يحرصون على روج العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهي أنه منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم ، وما دمتنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته ، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته ، وأن جانب الفردية متوافر فيه بل شرط أساسى لامتيازِهِ فيكون من البديهي أن نسام بذلك في منهج دراسة الأدب نفسه . يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثيرى في الأدب ، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفنى وتقدير قيمته . يجب ألا نتردد في الاعتراف بالمنصر الشخصى في الأدب ، وأن نعترف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقاً مع نفسه « لانسون » عندما وضع منهج البحث في دراسة الأدب فقال : « إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذى نريد معرفته ، فإننا نكون أكثر تهيئاً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرة Impressionism في دراستنا ،

وتنظيم الدور الذي نلعبه فيها ، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعية لا يجرها ، فإن هذا المنصر الشخصي الذي نحاول تجنبه سيقتل في خبث إلى أفعالنا ، ويعمل غير ضايع لقاعدة . وما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستغده في ذلك صراحة ، ولكن لنقتصر مع ذلك في عزم . ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ، ونقدره ، ونراجعه ، ونعده . وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه . ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، (١) .

فالدوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قياسه ، على أن يكون الذوق الذي تربى وتوالت أسانيده ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة ، فقال ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء (٢) : « قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالعمر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ » وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي وهما أولاً اعترافه بمبدأ التدوق والتأثر . والثاني الحد من هذه التأثرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدرباً . فليس مجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجرودة وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان من هو أصيل في هذا الفن طرف به . وفي هذا يقول ابن سلام أيضاً : « للعمر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما يتقنه العيون ، ومنها ما يشقفه اللسان ، من ذلك الأثر

(١) ل. اليزان الجديد للدكتور محمد منصور.

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي

والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بمن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة
بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس
ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها
ومفرغها (١)

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني شيخ نقاد العرب ، نراه قد أبان غير
مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه ،
فقد أفرد باباً في آخر كتابه دلائل الإعجاز ، جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في
إدراك البلاغة فيقول:

إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ،
ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تذبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون
مهتماً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجده لهما
في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على
الجملة ، ومن إذا تصقح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء (٢) ،
ويقول في موضع آخر : إن هذا الإحساس قليل في الناس فليس تملك إذن من
أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ورهه وقلب إذا أريته رأى ، (٣) .

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم ، أن الرجوع إلى الذوق
أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره . ولا يمكننا يجب أن نبادر

(١) المرجع نفسه

(٢) س ٤٢ دلائل الإعجاز

(٣) س ٤٢١ ، ٤٢٢ من نفس المرجع .

فبقول : أننا إذ نتحدث عن الذوق لانعنى به الأثر النفسى السريع الذى يتركه فى نفوسنا بيت من الشعر ، أو المتعة الوقتية الحافظة التى تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد ، وإلا لكان مثلنا فى هذه الحالة مثل الذى يشغله الهيكل العظام عن روية التفاصيل الدالة الموحية ، وكان حكماً على الأثر الفنى حكماً فجاً غير صادر عن تأمل . وإنما نعنى بكلمة الذوق الأدبى تلك الموهبة الإنسية التى أنصجتنا رواسب الأجيال السابقة ، وتيارات الثقافات المعاصرة ، والسق امتزجت جميعها فكانت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو التذوق الأدبى ، الذى ليس بمجرد تأثرية خرقاء ، كما أنه ليس إحساساً أروعاً ، ولا هو لذة شخب . والذين يتصورون أن الذوق الأدبى هو مجرد اللذة التى تشبع فى النفس عند قراءة الآثار الفنية قوم غابت عنهم الحقيقة ، فذهب اللذة فى فلسفة الفن مذهب معروف ، سار فى خلال التاريخ ، فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومازال يظفر فى أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرونهم فى الفن لذاته النفسية المباشرة . إننا لاننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفنى ، ولكننا نمنكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التى تصاحب الخلق الفنى . وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة ، والفرق واضح بين اللذة والفن ، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأننا نتواظ فى نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة من الناحية الفنية رديئة . ومن هنا ينبغى أن نحذر تماماً من رعونة الاندفاع وأن نحتكم إلى الذوق المدرب المثقف المبصر المتروى . وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول فى مقال عن تذوق الشعر The appreciation of Poetry ، إن الأساس فى النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ، وإهمال أخرى رديئة . وإن أسمى اختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى قدرته على تفضيل قصيدة

جسيمة وفي الاستجابة الصحيحة لخلق فنى جديد ، وأن الخبرة التي
تتطور وتنمو في الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط بمجموع التجارب الناشئة
عن رؤية القوائد الجميلة . فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيمًا خاصًا
لهذه التجارب . فليس فينا أحد ولد ومعه عصمة الذوق وسلامة
التمييز ، كما أن أحدا منا لم يكتسب ذلك فجأة ، ومن هنا كان الشخص ذو
التجارب المحدودة في هذا الميدان عرضة دائما أن يؤخذ بالخدعة أو أن يقع
في الخطأ ، (١) .

وهكذا يؤكد T. S. Eliot بجانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورها
أساس في تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدي عمله في نشاطنا النقدي ، ولقد عزز
نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin في كتابه مقدمة لدراسة
الأدب، Introduction to the Study of Literature قال : « الذوق شيء
يتكون من الاستمرار في مصاحبة ومعايشة الجيد من الآثار الفنية ، وعلى الناقد
أن يكون قادرا على أن يعطى أسبابا معقولة لمفاضلاته ، وإذا بدأت ثقافة الناقد
مبكرة تكبرا كافيا قبل أن تتمتع في النفس بـذور الذوق الرديء ، أمكن
للذوق في هذه الحالة أن يسمى غريزيا ، والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن
يتكون ، إنه ليس غريزيا بكل معنى الكلمة ، بمعنى أن يولد به
الإنسان أو لا يولد ، فكثير منا قد نما ذوقه في ناحية خاصة أو إتجاه معين ،
فما من يتطور عنده الذوق الأدبي في الوقت الذي لا يعتبر صاحب ذوق ناضج في
أنواع أخرى من الفنون ، (٢) .

Selected Prose p, 50-51 (١)

Introduction to the Study of Literature (٢)

والبحث في الذوق من حيث إنه فطري أو مكتسب أمر لا يعنينا التوغل في بحثه ، وإنما الذي يعنينا أن نؤكدده هو أن في الذوق قدرا مكتسبا هو الجانب العمل المكون من طول الممارسة والمصاحبة لا كبر قدر من الآثار الفنية . « فإن كثرة المدارس لتعدى علم العلم ، ، كما يقول ابن سلام الجهمي في مقدمة كتابه « طبقات الشعراء ، ، إن مهمة الناقد أولا وقيل كل شيء مهمة عملية تنفأ فقط عند مباشرة النصوص الأدبية ، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر ، وروية الخصائص المميزة في العبارة الشعريه هي النقد . ولن يستطيعها إلا ذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة . وسواء تغلب الجانب المكتسب في الذوق على الجانب الفطري ، أم كان العكس هو الصحيح ، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق في النقد أمر معترف به ، ولن يقال من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلساء الذين يمتقدون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخي في الحكم على الآثار الأدبية تحصين لنا عما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فنزل عن القصد ونميل مع الهوى ... فإننا مع احتفاظنا بالمنهج التاريخي بقيمته ، وأصترافنا بضرورته التي تمنعنا في إلقاء الضوء على الأثر الفني وتقصى الملابسات والظروف التي تكتنف حياة الشاعر أو للكاتب ، والتي تعين في فهم النص الأدبي ، وتساعد القارئ أو الناقد في إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقيق من صحتها إلا أننا لا نستطيع أن نكتفى به وحده . فنحن في دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخي . أما أن نعتمد عليه ، ونهمل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ ، وألا نرجع إلى أنفسنا شيئا من التفسير ، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخي ، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج ، وبعض آخر إن أصحاب المنهج التاريخي يريدون من النقاد أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فني إلى مرحلته

من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للمصر الذى أخرج فيه هذا الأثر الفنى ، وأن نراه بنقص العين التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها . هذا الاتجاه فى المنهج التاريخى من شأنه أن يازم الناقد الحديث الموقف الصلبى بالنسبة إلى نص كتب فى عصر قديم . ويحرص أنصار هذا المنهج على شل المنظر الذوقى ، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه . ونحن لا نستطيع أن تنكر الدور الذى يقوم به المنهج التاريخى فى عملية النقد والذى لنخصه مقال لفيليبس م . جونز جاء فيه :

« إن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المجهّم فيما نقرأ ، وأن ينظم النص تنظيمًا يخرجنا من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعث العهد الذى كتب فيه وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره ،^(١) نقول إن مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبى من الفوضى وعدم الاستقرار ، ومن الفوضى الذى يترى نسبته إلى قائله وسسلاّمته من الريبة والتعريف ، هو من غير شك دور نافع وأصيل فى ميدان النقد ، على الرغم من ميل القارئ للحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نفسه على شرح أو تحقيق النص الأدبى . وأصحاب هذا الرأى يعتقدون أن الاجتياز القسامة إن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة . فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد أو تعثرية الفوضى كما كان الحال بالنسبة للشعر القديم . فإن الناقد المعاصر سيكون قد

(١) عنارات لى النقد الأدبى المعاصر .

وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مبهما فبما يكتب الكاتب أو الشاعر المعاصر قيل وفاته .

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون في الحكم على الأثر الفني إلى التاريخ . من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت. س. اليوت الذي يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه . بل إن قيمة العمل الفني عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصنائه بمن سبقه من الشعراء . فأنت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده . بل يجب لكي تفهمه أن تقارن بينه وبين أسلافه . وهنا يجعل اليوت للمنهج التاريخي قيمة أخرى، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية . فكل أثر فني عند اليوت تتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار . ومن ثم فإن اليوت يدرك الشعر ككل حتى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر . والكاتب أو الشاعر عند اليوت لا يحس بجمله فحسب حين يكتب ، وإنما يحس بالأدب الأوربي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده . وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءا من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن هاضروه (١) .

وهكذا سترى إذا تعمقت البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد ، سواء منها التاريخي والنفسى

والجهل والفقه . وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد . ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه ، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره ، فبقدر ما لهذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة . فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فنكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء أخرى . وكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية في النقد يفلبرون عاطفتهم على كل شيء . فهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني . مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه : نفس مرهقة الجس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية ، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرن في مقاله عن النقد الجديد بقوله : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعيننا . وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساهروننا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل أن نقدكم ليحاول دائماً أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم ، (١) .

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يفهموا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ المياسة . وكذلك النقد للميكولوجي ، فبدلاً من أن يوجه اهتمامه بالقصيدة نفسها يحاول إبعادنا عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك والتي جعلته يسلك هذا السلوك أو ذلك .

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة

(١) مختارات من النقد الأدبي المعاصر .

أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم الجمال، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه، أو قل هي تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها
لترى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا
أحدث هذا الأثر أو ذلك في نفس قارئها.

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يشير بأن النقد في سبيل تركيز أنفسهم في الحدود المكفولة لهم، فلم يعد في أيامنا هذه معنى في كثير أو قليل بالبحث في قيمة القصيدة الخلقية أو الفلسفية. كما أن التزام قواعد معينة في النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بمصر الشعرة والخرافات، ونحن أيضاً قد تخافنا من كثير من النظريات القديمة التي كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير والتي كانت تحمل النصائح والبلاغة وضرور التشبيه موضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبي. كما لم يعد أحد في هذه الأيام يقول ما كان يقول هوراس بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفني أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هي أمور على هامش النقد وليست في صلبه ما دامت تنقل اهتمامنا من الأثر الفني إلى غيره من الأمور.

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقدية الحديثة تجعلنا نطعن إلى الدارس الحديث ونربأ به أن يزل أو يخطيء أو يأخذ الحساس بفكرة أو مذهب فيفضل عن جوهر الشيء وأصله.

أهم المراجع

(أ) المراجع العربية والمترجمة :

- ابراهيم مصطفى : إحياء النحو - القاهرة ١٩٣٧
ابروكرومي (لاسل) : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد -
القاهرة ١٩٥٤
أبن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -
القاهرة ١٣١٢ هـ
أبن المعتز (عبد الله) : البديع
أبن جنى : الخصائص - القاهرة ١٩١٣
أبن رشيقي (أبو علي الحسن) : العمدة - القاهرة ١٩١٥
أبن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة - القاهرة ١٩٥٢
أبو العلاء المعري : (١) شروح سقط الزند - القاهرة ١٩٤٦
(٢) لزوم مالا يلزم - القاهرة ١٩١٥
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين - القاهرة ١٩٢٠
أبو تمام (حبيب بن أوس) : ديوان الخاسة - القاهرة ١٣٢٥ هـ
إحسان عباس : (١) فن الشعر - بيروت ١٩٥٩
(٢) ت.س. الموت الشاعر الناقد (ترجمة) - بيروت ١٩٦٥
أحمد شوقي : الشوقيات - القاهرة ١٩٦١
أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي - القاهرة ١٩٥٣
الأصفهاني (أبو الفرج) : الأغاني - طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق
الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام والبحتري - القاهرة ١٩٦١

البيانات : إحصاء القرآن

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : (١) البيان والتبيين - القاهرة ١٠٣٢

(٢) الجيوان - القاهرة ١٩٠٧

الجهني (محمد بن سلام) : طبقات فحول الصحراء - القاهرة ١٩٥٧

الوزني (أبو عبد الله الحسين) : شرح المعلقات السبع - بيروت ١٩٦٣

السبكي (عبد الوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى

السكاكي (أبو يعقوب يوسف) : مفتاح العلوم - بدون تاريخ

السيوطي (جلال الدين) : بغية الرعاة

الصولي (أبو بكر بن الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٣٦

المنجي (أبو الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٢٦

أمين الخولي : فن القول - القاهرة ١٩٤٧

وكي نجيب محمود : فلسفة وفن - القاهرة ١٩٦٣

سيد نوفل : البلاغة العربية في دور نشأتها - القاهرة ١٩٤٨

شوبنهاور : فن الأدب ترجمة شفيق مفار - القاهرة ١٩٦٩

شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة ١٩٦٥

طه ابراهيم : تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري - القاهرة ١٩٣٧

طه حسين : (١) تمهيد في البيان العربي - نقد النثر - القاهرة ١٩٢٩

(٢) حديث الأربعة - القاهرة ١٩٦٢

عبد القاهر الجرجاني : (١) أسرار البلاغة - تحقيق ريتز - اسطنبول ١٩٥٤

(٢) دلائل الإعجاز - القاهرة ١٩٣١

علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتبني وخصومه - القاهرة ١٩٤٥

قدامة بن جعفر : (١) نقد النثر - القاهرة ١٩٢٨

- (٢) نقد الشعر - القاهرة ١٩٤٩
- (٣) جواهر الألفاظ - القاهرة ١٩٣٣
- كروتشه (بندتو) المجلد في فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروين - القاهرة ١٩٤٧
- لالاند (أندريه) : محاضرات في الفلسفة ترجمة الزيات وكرم - القاهرة ١٩٢٩
- محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية - القاهرة ١٩٤٧
- محمد خليفه التونسي : فصول من النقد عند العقاد - بدون تاريخ
- محمد زكي العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة - الاسكندرية ١٩٧٤
- محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربى في المجر - القاهرة ١٩٥٥
- محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث - القاهرة - ١٩٦٢
- محمد مصطفى بدوى :
- () الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سيندر - القاهرة ١٩٦١
- (٢) كولردج - القاهرة ١٩٥٨
- (٣) مبادئ النقد الأدبى (ترجمة) تأليف ريشارد دز - القاهرة ١٩٦٣
- (٤) دراسات في الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨
- (٥) الشعر والأمل (ترجمة) تأليف هاملتون - القاهرة ١٩٦٣
- محمد مندور: (١) في الأدب والنقد - القاهرة ١٩٤٩
- (٢) في الميزان الجديد - القاهرة ١٩٤٤
- (٣) للنقد المنهجي عند العرب - القاهرة ١٩٤٨
- (٤) منهج البحث فى تاريخ الادب - القاهرة ١٩٤٣
- ميخائيل نعيمة: (١) همس الجفون - بيروت ١٩٥١
- (٢) الغربال - بيروت ١٩٥١
- نوار قباني : الشعر قنديل أخضر - بيروت ١٩٦٣
- نيكول (الارديس) : علم المسرحية ترجمة دويى خشية مجموعة الآلاف كتاب

المراجع الأجنبية

1. BREIT (E.L.)
Reason and Imagination Oxford 1961.
2. CROCE (B.)
Aesthetics London 1953.
3. DAY LEWIS
The Poetic Image London 1951
4. ELIOT (T.S.)
 - a) *Selected Essays London 1932.*
 - b) *Selected Prose London 1953.*
 - c) *The Use of Poetry and The Use of Criticism Lond.*
5. GRUNEBaum (VON)
 - a) *The Journal of the American Oriental Society 1926.*
 - b) *A document of Arabic Literary Criticism in the Tenth Century A. D.*
- 6) NEEDHAM (H.A.)
Taste and Criticism in the 18th. Century, Lond.1952.
- 7) PLATO
ION Translated by J. A. Prent in 1892.
- 8) READ (SIR HERBERT)
The Meaning of Art, 1950-1651
- 9) RICHARDS (I.A.)
 - a) *Practical Criticism Lond. 1946.*
 - b) *Philosophy of Rhetoric Lond. 1936.*
 - c) *The Foundation of Aesthetics Lond. 1925.*
 - d) *The Interaction of Words (Language of Poetry)*
London 1924.

10. **SAINSBURY.**

A History of Criticism and Literary Taste in Europe,
London 1922.

11. **SCHOPENHAUER.**

The Art of Literature London 1926.

12. **SPENDERS.**

The Making of a Poem London 1955.

13. **STARE, N.C.**

The Dynamics of Literature London 1942.

14. **WILLIAMS (W. E.)**

A Book of English Essays London 1952.

15. **WISMATT (W.K.)**

Literary Criticism London.

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
أ- ٥	مقدمة
٢٦- ١	١ - الذاتية والأدب :
	الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية - الحقائق العلمية لا تترك مجالاً للصفات الفردية - معنى الصدق في الحقيقة العلمية والفنية - رأى هكسلي رأى ريتشاردز - أثر الذاتية في الفن - مهمة العلم ومهمة الفن - الاكتساب والذاتية - رأى تين - الذاتية والأدب الخادف أو الملتزم . <u>الأدب تعبير عن المجتمع - المجتمع مصدر إلهام ولكنه لا يشكل القيمة النمائية للعمل الفني .</u> <u>اللغة ظاهرة اجتماعية - الذاتية ولغة الجماعة - استخدام الجماعة للغة واستخدام الفن لها - العلاقات اللغوية موضع ابتكار الفنان - حكم المجتمع على اللغة وحكم الفن عليها .</u> موضوعية الأدب في النقد الحديث - الأدب خلاق وليس تعبيراً - المعادل الموضوعي - رأى لايبوت - حيدة الفنان وموضوعيته - قيمة العمل الفني مجالها المعنى الفني نفسه لا شخصية كاتبه - تجارب الفن المباشرة وغير المباشرة .
٢٧ - ٤٢	٢ - الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني :
	الشروط التي تتوفر للخلق الأدبي - الالتحام بين الذات والموضوع - الحدس والخيال - معناها - مفهوم كروتشة للحدس - المضمون في

الموضوع	صفحة
الخلق الأدبي - الموضوع في الشعر - اللغة والخلق الأدبي - قيمة الخلق الأدبي في الصياغة وليست في الفكرة أو الموضوع - أمثلة تطبيقية من الخيام وجبران - تحليل رثاء شوقي وحافظ لسعد - رثاء أبي العلاء للفقيه الحنفي - الخلاصة في ماهية الخلق الأدبي .	
٣ - الخيال :	٤٤ - ٥٤
تحديد معناه - الخيال والوهم - الخيال عند اليونان - الخيال عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين - الثورة على الكلاسيكية في المسرح والشعر - ما أحرزته من تطور نقدي - الخيال عند الرومانطيين - عند وردزورث - الخيال المنتج - عند شيلي - عند كيتس .	
٤ - نظرية الخيال عند كولردج :	٥٥ - ١٢١
العوامل التي هيأت كولردج لهذه النظرية - الفلسفة المثالية التي تأثر بها - ما أخذ من كانت - تأثره بشيلنج - مضمون فلسفته - تعريفه للخيال - غموض التعريف - رأي إليوت ورييتشاردز في غموضه - الخيال الأول والثانوي - عملية الإدراك العام مثال لعملية الإدراك - الخيال الثانوي أو الخيال الشعري - الصورة في الخيال الشعري أو الثانوي يفترض عدم وجود الشيء المتخيل - أهم العوامل التي تميز بين الخيال الأول والخيال الثانوي - وظيفة الخيال الثانوي الفرق بين الخيال والوهم : الأنفعال الأصيل عند برجسون - مثال من شعر المتنبي - مثال من شعر شوقي - الصورة في شعر النظم	

صفحة

الموضوع

مثال من شعر سافظ ابراهيم والبهاء زهير - مثال لشعر الخيال عند مطران ، وإيليا أبو ماضي - خلاصة القول في الخيال والنوم .

الخيال ووحدة العمل الفني : تحديد كولدريج لمعنى الوحدة - العلاقة بين الخيال والوحدة - وحدة الإحساس أو الصورة - رأى كرونش - العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكها - كرونشمة والوحدة العضوية - رأى الدكتور مصطفى بدوى - وحدة المتكلم - وحدة الموضوع - الوحدة المنطقية - الوحدة العضوية - ماهية الوحدة العضوية في القصيدة .

الوحدة العضوية في المسرحية - هيمنة الإحساس في المسرحية - وحدة الصورة في المسرحية - الفرق بين وحدة القصيدة ووحدة المسرحية - أرسطو ووحدة الفعل - الفعل في المأساة والفعل في التاريخ - الصور المجازية في المسرحية - الخطأ الفني والخطأ العرضي عند أرسطو - اللغة والصورة وعلاقتها بالوحدة العضوية في المسرحية .

١٢٢ - ٢٢٦

٥ - الوحدة العضوية في القصيدة العربية:

لإمكان وجودها في الشعر القديم - رأى الدكتور طه حسين - العوامل التي حددت شكل القصيدة القديمة - المآمل الجغرافي - الاقتصادية - السياسي - الاجتماعي - تحليل للحياة العربية في انجازها المختلفة - النظام القبلي في العصر الجاهلي - وحدة المعكرو وحدة

الصراع — إرادة الحياة والانتصار على الموت — أمثلة لوحدة
الصراع من أجل الحياة في الشعر الجاهلي — في الغزل — في
الفخر — في الحرب — في الكرم — في الحماسة — الوصف — صورة
الناقة — صورة الحمار الوحشى — التفكير العقلي المرتبط بالواقع —
فكرة الموت — الفرق بين نظرة العرب ونظرة قدماء المصريين
للموت — تصور طرفه للموت — الموت في شعر الحماسة — الفرق
بين وحدة الشعر والوحدة العضوية — تحليل لمعلقة لبيد —
المقطع الغزلي والصراع بين الحياة والموت — وصف الناقة
بقصمها — الإحساس المبهض على كل منهما — التهام القسامين —
الصور الإيجابية الرمزية فيهما — صورة الناقة رمز لانتصار
الحياة — بناء التناقض بين الأتانه الوحشية والبقرة المسبوعة —
الرد على ما يزعمه الدكتور بدوي من وجود تناقض بين المقطعتين
الانتقال إلى الفخر — التهام المقطع الأخير بالمقاطع السابقة —
تحقيق القصيدة للإحساس بالمصر — وحدة الصراع والوحدة
العضوية في معلقة لبيد — الوحدة في غير معلقة لبيد — معلقة
طرفة — النمو الداخلى فيها — الأوصاف الحسية الخارجية في
الشعر الجاهلي — وصف الغيث عند امرئ القيس — تصوير
المرئيات وتجسيدها — الصورة الإيجابية والصورة التقريرية في
الشعر القديم — خلاصة القول في وحدة القصيدة القديمة —
تحقيق الوحدة في بعض نصوص الشعر القديم — جهد النقد
العربي في موضوع الوحدة — ثورة المحدثين على الشعر القديم —

الموضوع
 أسباب هذه الثورة - موقف شعراء الديوان - تطور بنية
 القصيدة الحديثة شكلاً ومضموناً - الوحدة العضوية في الشعر الحديث
 تحليل قصيدة الطمانينة لميخائيل نعيمة - الموقف العام - موقف
 القصيدة من الديوان - التحليل - التعليق.

٢٠٧ - ٢٦١

٦ - الشكل والمضمون

ما يعنيه النقد الحديث بكلماتي الشكل والمضمون - الانقسام فيها إلى
 مدارس - الإدراك العقلي والحسي للكلمات - أرسطو والتلازم بين
 الصورة والهيولى - مبدأ رمزية اللغة - اتحاد الشكل والمضمون
 عند كولردج - القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى عنده - تفريجه بين
 لغة الإشارة واللغة الحية - الوزن والموسيقى - علاقتها بالانفعال
 وسائر أجزاء العمل الفني - مصادر الوزن والموسيقى - تأثير
 الوزن والموسيقى في الشعر .

الشكل والمضمون عند كروتشه - التمييز بين المضمون والصورة -
 التمييز بين الحدس والتعبير - التمييز بين التعبير والجمال - النظرة
 المنطقية إلى اللغة - علاقتها بالبلاغة ودراساتها - التوحيد بين اللغة
 والشعر

١٦٢ - ٣٠٧

٧ - اللفظ والمعنى في النقد العربي:

غلبة النظرة المنطقية للغة في الدراسات البلاغية والنقدية - اختلاف
 مفهوم البلاغة بالحطابة - تحديد الجاحظ لمعنى البلاغة - النزعة
 العقلية والتفكير البلاغي - تأثر النقد العربي بكتابه البيان والتبيين

صفحة

الموضوع

النتائج التي ترتبت على ذلك - اللفظ والمعنى عند الجاحظ - مفهومه
للمعنى - مفهومه للفظ - فصله بين اللفظ والمعنى - الإسهال من قيمة
الشكل وتفضيله على المضمون .

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة - نظراته الصائبة وتناقضها مع ما انتهى
إليه من نتائج - توارطه في الخطأ الذي حذرنا منه - إسهاله وراء
الزعة الإحصائية - تأثره بالمنطق - تقسيمه للشعر - دراسة
شواهد - تحديد ما يعنيه بكلمتى اللفظ والمعنى - النتائج التي
انتهى إليها .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر - مذهب العمدة والعناية بالشكل
هدف ابن المعتز من كتابه - أقواله في محاسن الكلام والشعر -
دراسة للعمدة العمري - النتائج التي انتهى إليها - نظرة قدامة للغة
والشعر - طغيان المنطق الشكلى على تفكيره - تعريفه للشعر - تعريفه
للبلاغة - استقلال اللفظ عن المعنى عنده - تفضيله الشكل على المضمون .
مع أبي هلال العسكري وابن رشيق - أبو هلال وقيار اللفظية - تأثره
بالمجاهظ - موقف ابن رشيق من اللفظ والمعنى - ملاحظاته على
ضرورة التلاحم بينهما - تحديده لموقف النقاد السابقين .

مع ابن سنان الخفاجى - دراسته للأصوات - مزايا الحروف ومقاطع
الصوت - معايير الحسن فى اللفظ المفرد - معايير الحسن فى اللفظ
المنظوم - تأثره بالمجاهظ وقدامة - اهتمامه بالجوانب السلمية - وإغفاله
للملاقات الإيجابية للأصوات - مزايا اللغة العربية عنده - خضوعه
للفظ والمعنى .

الموضوع
٨ - نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني :
صفحة
٣٧٢ - ٣٧٢

نظرته إلى اللفظة - لغة الإشارة ولفظة الأفعال - تحمديده لقيمة
اللفظ المفرد - السياق هو الذي يحدد القيمة - اللفظة عنده أوثق
اتصالاً بالشعر منها بالمنطق - مفهومه للنحو - التقاء النحو بعلم
المعاني والبلاغة - هجومه على من قلل من قيمة النحو - أهمية
النحو في بيان الأعجاز - التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللفظة عنده -
جهوده في التوحيد بين اللفظ والمعنى - فضاؤه على ثنائية اللفظ
والمعنى في عملية الخلق والنقد على السواء - تعابه أقواله بأقوال
النقاد المحدثين - قضية ممارسة اللفظة عند ويثماردز - تداخل
الكلمات عنده - اتفاقه مع عبد القاهر فيما انتهى إليه في كتابه
فلسفة البلاغة - معنى المعنى عند عبد القاهر - الفرق بينه وبين
ابن قتيبة في نظريته إلى المعنى - موقف عبد القاهر من الصوت
والنغم والموسيقى - مفهوم الفصاحة والبلاغة عنده - موسيقى
الكلمة عند إيلوت - إهمال عبد القاهر لقيمة الصوتية -
أبركرومي والقيمة الصوتية للكلمات - الموسيقى التي تنظم
الألغاز - الصفة الصوتية للمقاطع - التأثير النفسي للكلمة -
خلاصة القول في موقف عبد القاهر من قضية اللفظ والمعنى -
التعبير العاري والتعبير المزخرف - فضاؤه على القسمة بينها -
دراسته للاستعارة وتحليله لها - قيمتها ليست في ذاتها بل في تفاعلها
مع السياق - أمثلة تطبيقية .
الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي - موقف البلاغيين

صفحة

الموضوع

بعد عبد القاهر - أسلوبهم في دراسة البلاغة - إسهامهم التحليل
والذوق - اهتمامهم بالتقسيم والتعنين وصحة المقاييس والبراهين -
سيطرة المنطق على تفكيرهم - دراسة السكاكي للاستعارة -
أقسامها وفروعها - دراسته للتشبيه وأبوابه - مفهوم البلاغة
قديمًا وحديثًا - درس البلاغة اليوم - البلاغة وسيلتنا في الكشف
عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها - رأى الدكتور شوقي ضيف
في منهج السكاكي - الرد على من يشككون في منهج عبد القاهر .
منهج عبد القاهر في تحليل النصوص :

استقلاله لما في اللغة من إمكانات - أمثلة تطبيقية توضح منهجه -
الذوق وأهميته عند عبد القاهر - رأى لابوت وهيوم في المنهج
القوى - أهم خصائص منهجه التحليل .

٩ - منهج الآمدى في الموازنة : ماله وما عليه :

عوامل ازدهار النقد في القرن الرابع - الخصومة بين أبي
تمام والبحرئى - الخصومة حول المتنبي - أم ما ألف من كتب
حول هذه الخصومات - منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه -
أهم شروط المنهج العلمى - تتبع الخصومة بين الشعراء في
مظانها المختلفة - خطوط المنهج في تجويبه لهكتابه - باب
السرقا - اختيارات أبي تمام ومحفوظه - تعليل الآمدى
عليها - ما أخذه أبو تمام عن غيره - ما ألف في سرقا أبي تمام
نقد الآمدى لها - تحديد الآمدى لمعنى السرقة - رأى طه إبراهيم -
اهتمام الآمدى بسرقا أبي تمام - الرد على من اتهمه بالتعصب -

صفحة

الموضوع

ما حثته من شروط المنهج العلمى فى السرقات - المآخذ التى تؤخذ
عليه - عيد القاهر والسرقة الشعرية - السرقة فى النقد الحديث -
رأى الدكتور مندور .

النقد التحليلى ومنهج الأمدى فيه - العوامل التى هيات لهذا
المنهج عوامل النقد التحليلى وأدواته = الثقافة النظرية - الممارسة
المعملية - الذوق - تحليل الأحكام - الموازنة وقيمتها فى النقد
التحليلى - نماذج من تحليل الأمدى للشعر - مقاييس النقد عنده -
استثناء الموروث والرجوع إلى القديم - حافظته ومحصوله الوفير
من الشعر - أثر هذا فى نقده - تفريقه بين الشعر والفلسفة - دفاعه
عن عمود الشعر - اللغة لا يقاس عليها وخطر هذا على النقد .

٤٢٩-٤٢٩

الذوق الأدبى ومناهج النقد

٤٢٦-٤٢٦

١١ - أهم المراجع

٤٤٥-٤٢٧

١٢ - محتويات الكتاب

