

النَّفْسُ الْأَدَبِيَّةُ

في جزأين

جزؤه الأول في أصول النقد ومبادئه
وجزؤه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب

تأليف

أحمد أمين

الطبعة الثالثة

مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن محمد وأولاده
٥ شارع عسكيت ١٥٥ القاهرة
١٩٦٢

النشيد الأدبي

في جزأين

جزوه الأول في أصول النقد ومبادئه
وجزوه الثاني في تاريخه عند الإفرنج والعرب

تأليف

أحمد أمين

الطبعة الثالثة

ملزمة التوزيع
مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن محمد وأولاده
9 شارع عدلي باشا بالقاهرة

١٩٦٣

10/51A

القاهرة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

مقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عُهد إلى تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول حول سنة ١٩٢٦ فاشتقتُ إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج وما كتبه العرب في هذا الموضوع ، واستفدت فوائد كثيرة من هذه المقارنة ، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي ، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني الموضوع . وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام ، وطبقات الشعر لابن قتيبة ، والصناعتين لأبي هلال العسكري ، ونقد الشعر ونقد النثر لقدماء ، والمثل السائر لابن الأثير ، والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني ، وعرفت طريقة هذه الكتب كلها . فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم ، له قواعد وأصول . على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها لم تؤصل الأصول . وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد ، لا تروى الغليل . فاقترحت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب ، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك ، وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأينا أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي ، وأتينا بحجج على ذلك . فكان هذا الدرس على هذا الموضوع أول درس في مصر في النقد الأدبي على النمط الحديث فيما أعلم .

وقد تفضل بعض زملائي في الكلية فدرّسوا هذا الموضوع بعدي وأخرجوا فيه بعض المؤلفات القيمة . وقد ظلتُ بعد ذلك نحو عشر سنين أختار كل سنة موضوعاً جديداً ، وأدرّسه ، فرة عناصر الأدب ، ومرة الشعر والنثر ، ومرة القصص . . الخ .

ثم اتجهت إلى تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب فتبعته في أصوله . وقد تفضل الدكتور محمد النويهي الأستاذ الآن في جامعة عُردون بالحرطوم بترجمة بعض الفصول في تاريخ النقد الغربي ، فاستفدت منه واقتبست من ترجمته . فله الشكر .

وكنت كلما حاولت دراسة موضوع كتبت له مذكراته الخاصة به وحفظتها عندي . فلما كثرت رأيتُ من الخير أن أجمعها كلها في كتاب بعد تنقيحها وزيادتي ما أرى زيادته عليها ، فكان من ذلك كله هذا الكتاب الذي أقدمه للقراء اليوم ، راجيا النظر فيه ، والإبانة عن مواضع النقص . ولعله يعرض على القراء وجهتي النظر الغربية والعربية فيستفيد القارئ من ذلك فائدة كبيرة .

وقد حاولت حين أعرض لقاعدة في النقد غربية أن آتي لها بأمثلة عربية ، لتكون أدنى إلى ذوق القارئ العربي .

وقد يؤخذ عليّ في تاريخ النقد عند الإفرنج أني اعتمدت في تاريخ حركة النقد وتاريخ النقاد ومذاهبهم ومزاياهم وعيوبهم ، على ما كتبه بعض المؤرخين الغربيين من غير رجوع بنفسى إلى المصادر الأولى نفسها ، لأكون فيها رأياً خاصاً أكون أنا المسئول عنه ، وهذا حق . ولكن عارى في ذلك أن هذا العمل الشاق يحتاج إلى معرفة لغات كثيرة من فرنسية وإيطالية وألمانية ، بل ومن معرفة يونانية ورومانية ، وهذا مع الأسف لم أوفق إليه . فرأيت الاعتماد على الكتب المتداولة في ذلك ، لئلا يأن الفائدة ولو قليلاً

خير للقارئ من الحرمان الشديد : وعندنا في الأمثال « ما لا يدرك كله ، لا يترك كله » وأرجو أن يأتي بعدى من له حظ واسع في اللغات فيؤرخ النقد بنفسه ويحكم بنفسه .

وقد رأيت بعد كتابة القسم الأول من الكتاب في عناصر الأدب وعناصر كل موضوع أدبي أن أتبعه بملاحظات مرقمة متنوعة ، تفيد القارئ بموضوعات مختلفة . وقد اتبع هذه الطريقة بعض الفرنج في كتبهم فقلدتهم لما احتجت بعدُ إلى تعليقات لم أؤكد أين أضعها في محلها . والله المسؤول أن يكون قد وفقني فيه كما عودنا أن يوفقنا في كل ما كتبناه من قبل .

أحمد أمين

القاهرة في ٢٥/٣/١٩٥٢ م

To: www.al-mostafa.com

موضوعات الجزء الأول

صفحة

ح المقدمة

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

- ١ تحليل له — الغرض من دراسته ١ — خضوعه لقواعد خاصة ٢ — اتصاله بالفلسفة ٣ — ضرورة فهم الجوال الذي ينشأ فيه المؤلف ٤ — قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ٦ — طريقة تين العلمية في خضوع الأدب لعناصر ثلاثة ٨ — النقد أقرب إلى الفن من العلم ١١ — اعتراضات وأجوبة عليها ١٢ — الاهتمام بمبدأ الصدق ٢٠ — تحديد لمعنى الصدق ٢١ .

عناصر الأدب

٢٢

- (١) العاطفة — (٢) المعنى — (٣) الأسلوب — (٤) الخيال — كلمة مجملة عن العناصر — تفصيل لكل عنصر ٢٢ .

العاطفة

- كلمة عامة عن العاطفة ٢٨ — بم نقدر ؟ ٣٠ — وعلام يعتمد ؟ ٣٢ — وبأى شيء تقاس ؟ ٣٢ — هل الصبغة الخلقية لازمة للأدب ؟ ٣٥ .

الخيال

٣١

- ما هو الخيال ؟ ٣٨ — احتياج بعض أنواع الأدب إليه دون بعض ٣٩ — تقسيمه ٣٩ — قيمته في الأدب ٤٤ — ارتباطه بالعواطف ٤٥ — لم رى لشعر العربى بضعف الخيال ٤٦ .

المعاني

٤٦

ما يجب اشتراطه في المعاني ٤٦ - تفصيل كل شرط ٤٧ - اختلاف الناقدين في مدى صحة المعاني وحققيتها ٤٩ - الأدب والحياة الواقعية ٥٠ - كلمة عامة عن الأديب والفنان ٥٢ - عنصر الكمال - في الأدب ٥٣ .

نظم الكلام

٥٥

كيف تنقل الفكرة ؟ ٥٥ - وكيف تعرضها ؟ ٥٥ هل كل الكلمات يأتلف بعضها مع بعض ؟ ٥٦ - اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية ٥٨ - بم يقاس الكمال في النظم ؟ ٥٨ - استشهادات ٥٩ - فذلكة عامة عن العناصر ٦٠ .

الشعر

٦٣

محاولة لإيجاد تعريف له ٦٣ - ما الذي يجب توافره في الشعر ؟ ٦٤ - أهم الفروق بين الشعر والنثر ٦٤ - الشعر والموسيقى ٧٠ - هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو المعنى ؟ - اختلاف أقوال العلماء في ذلك ٧٣ - رأي الشخصي في المسألة ٧٤ - لم لا تخرج الجامعة شعراء ؟ ٧٦ - كلمة قصيرة عن أقسام الشعر ٧٦ - الشعر الذاتي ٧٧ - الشعر الموضوعي ٧٩ - الشعر التمثيلي ٧٩ - تقسيم آخر للشعر ٧٩ - كلمة عن كل قسم ٨٠ - الصنعة الشعرية ٩٠ - كيف نقدر الشعر ؟ ٩٢ .

النثر

الفرق بين الملاءمة في الشعر ، والملاءمة في النثر ٩٢ - ذائفة دراسات النثر في الأدب ٩٣ - "نساء" - كلمة عن المقالة ٩٩ - القصة التمثيلية النثرية ١٠٠ - قصة القصص في العصر الحاضر ١٠١ - تقوم القصة بشيئين ١٠٢ - لم كان الحب موضوع أكثر الروايات ؟ ١٠٣ - نقد نظرية "الفن للفن" ١٠٥ -

نثر الصحافة ١٠٦ — نثر الإذاعة ١٠٧

دراسة العناصر الأساسية للأسلوب

الكلمه ١٠٧ — الأصناف التي تقسم إليها الكلمات ١٠٨ — طريقتنا
دراسة الأسلوب ١١٤ .

الرواية

١١٦

الفرق بين القصة والرواية المسرحية ١١٦ — التصميم ١١٧ — أهمية
الأشخاص ١١٨ — التصميم المفكك والتصميم المحكم ١١٩ — التصميم
البسيط والتصميم المركب ١٢١ — التشخيص أو تصوير الأشخاص
١٢٢ — الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية في التشخيص ١٢٣ — التشخيص
والخبرة بالحياة ١٢٤ — الحوار ١٢٥ — الفكاهة في الرواية ١٢٦ —
العنصر الاجتماعي ١٢٧ — النقد الروائي للحياة ١٢٩ — الدراما ١٣١ —
اعتمادها على ظروف المسرح ١٣٤ — المأساة الإغريقية ١٣٤ — الدراما
الشكسبيرية ١٣٦ — التصميم في الدراما ١٣٨ — التشخيص في الدراما
١٣٩ — شروط التشخيص ١٤٠ — الحيات الشخصية ١٤١ — طرق
التشخيص ١٤٢ — الحركة ١٤٢ — المحاور ١٤٣ — حديث الفرد إلى
نفسه ١٤٤ — التقسيمات الطبيعية لتصميم الدراما ١٤٥ — المقدمة أو العرض
١٤٨ — الحادثة الابتدائية ١٥١ — حركة النهوض ١٥١ — نقطة التحول
١٥٢ — حركة المهبوط أو الخلل ١٥٣ — الخاتمة أو الكارثة ١٥٤ —
بعض الاعتبارات العامة ١٥٥ — بعض ميزات التخطيط الدرامي ١٥٦ —
المشابهة ١٥٧ — المعارض ١٥٨ — السخرية الدرامية ١٥٩ — الإخفاء
والإدهاش ١٦١ — أنواع الدراما ١٦٢ — الدراما الإغريقية ١٦٢ —
الدراما اللاتينية ١٦٤ — البداية المبكرة للدراما الحديثة ١٦٥ — مقارنة
بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية ١٦٦ — الدراما المعاصرة
١٦٩ — الدراما كنقد للحياة ١٧٠ .

نظرة عامة في النقد

١٧٣

ما هو النقد ؟ ١٧٣ — الحملة المعهودة ضد النقد ١٧٣ — النقد كأدب
١٧٥ — ضرر النقد ١٧٦ — فائدة النقد ١٧٨ — مهمتنا النقد ١٨٠ —
الناقد كمفسر ١٨٠ — النقد الاستدلالي ، والنقد الحكيم ١٨١ — الطرق
القديمة للنقد الحكيم ١٨٦ — تأثير الروح الجديدة في النقد ١٨٩ —
ضرورة النقد الحكيم ١٩٠ — دراسة النقد كأدب ١٩٣ — النواحي
الشخصية ١٩٤ — بعض المؤهلات للناقد الحق ١٩٤ — ذخيرة الناقد ١٩٧ .

٢٠٠ النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة ٢٠٠ — الدراسة التاريخية للنقد ٢٠١ — تغير الآراء
عن المؤلف الواحد ٢٠١ — كيف نفسر هذه التغيرات ٢٠٢ —
النقد والإنتاج ٢٠٣ — مشكلة تقدير الأدب ٢٠٤ — الاختلافات في القيمة
بين الأحكام الشخصية ٢٠٦ — الاستمتاع الشخصي ٢٠٨ — بعض
النواحي العميقة لهذه المشكلة ٢٠٩ — هل النقد عمل يافى بعضه
بعضاً ؟ ٢١٠ — ما معنى اتفاق النقاد ؟ ٢١١ — مبدأ العالمية في الأدب ٢١٤ —
الصراع في سبيل البقاء والخلود في الأدب ٢١٤ — لماذا تبقى بعض
الكتب ٢١٥ — تقدير الأدب المعاصر ٢١٧ — الكلاسيكيات كمقاييس
للمقارنة ٢١٨

الباب الثاني

تصنيفات وموضوعات عامة

٢٢٠

استشهادات متفرقة لكل ما سبق في ثنايا الكتاب كتوضيح وتبيين ،
وتعليق على أغلبيتها بما يناسب ٢٢٤ — إلى آخر الكتاب .

فهرس الجزء الثانى

صفحة

الباب الثالث

٢٦٥ تاريخ نقد الأدب عند الإفرنج والعرب

الكتاب الأول

تاريخ نقد الأدب عند الإفرنج

٢٦٧ عوامل انحلال الكلاسيكية الحديثة

بم يختلف النقد الحديث عن النقد القديم ٢٦٧ — الخطوات الأولى التي
اتبعها النقد ٢٦٩ — تطور النقد ٢٧٠ — بودمر وبريتنجر ٢٧٠ — تأثيرهما
فى بدء نهضة ألمانيا ٢٧١ — عداوتهما للناقد جوتشد ٢٧٢ — لسنج
٢٧٣ — أشهر أعمال لسنج ٢٧٥ — ملاحظات عليه ٢٧٦ .

٢٧٧ السابقون الأولون من النقاد الإنجليز

٢٧٧ جراى

موقفه الفريد فى تاريخ النقد ٢٧٩ — مقالته عن الأسلوب فى الشعر
القصصى ٢٧٩٩ — دراسته النقدية ٢٨١ .

٢٨٢ ديدرو والتطور الفرنسى

من هو ديدرو ؟ ٢٨٢ — أبرز ميزة فيه ٢٨٣ — منزلته فى عالم النقد ٢٨٤

جان جاك روستو

٢٨٥

مدرسة الجاهليين وتأثيرها

٢٨٦

التغيرات التي طرأت على نقد القرن الثامن عشر ٢٨٦ — ديكرات
أبو الفلسفة الحديثة ٢٨٧ — كيف نشأت الدراسة الجاهلية في ألمانيا
٢٨٨ — في فرنسا — في إيطاليا — ٢٨٩ — في إنجلترا ٢٩٠

بين الكلاسيكية والرومانتيكية

٢٩١

المعنى اللغوي للكلاسيكية ٢٩١ — متى بدأت الحركة الكلاسيكية ٢٩٢ —
ماهي النهضة ؟ ٢٩٢ — أشهر أسبابها ٢٩٣ — كلمة عن دانتى وبترارك
وبوكاشيو ٢٩٤ — العوامل التي أضعفت الحركة الكلاسيكية ٢٩٦ —
إجمال الكلاسيكيزم في أمور ثلاثة ٢٩٨ — بوب واتصاله بالكلاسيكية
٢٩٩ — أثر الكلاسيكية في النقد ٣٠٠ — تدهور الكلاسيكية في أوروبا
٣٠٤ سمو الرومانتيكية ٣٠٦ — تايخيمها في أمور ٣٠٧

فصل تحليلي عن الكلاسيكية

٣٠٩

الكتاب الثاني

نهضة النقد

٣١٨

وردسورث، وكولردج ٣١٨ — مقارنة بين وردسورث ودانتى ٣٢٦ —
منزلة كولردج في النقد ٣٢٨ — لا ب ٣٣٠ — بم ممتاز لامب ؟ ٣٣١ —
هازلت ٣٣٢ — مقارنة بين كولردج ٣٣٣ — أشهر عيوب هازلت ٣٣٣ .

النقد الفرنسي من ١٨٣٠ - ١٨٦٠

سنت بيث

٣٣٦

كلمة عن مؤلفاته ٢٣٦ - معالجته للموضوع ٣٤٣ - عيوبه ٣٤٤ -
ميزانه ٣٤٥ - معاصروه ٣٤٥ - فكتور هوجو ٣٤٦ - نزار ٣٥٠ -
جوتيه ٣٥٣ - ميريه ٣٥٤ .

جوته ومعاصروه

٣٥٥.

استعراض لأعماله النقدية ٣٥٦ - ملاحظات عليه ٣٥٧ - منزلته ٣٥٨
مواطن النقص فيه ٣٦٠ .

شيلر

٣٦٢

دراساته الجمالية ٣٦٢ - منزلته النقدية ٣٦٣ .

خلاصة الثورة الرومانتيكية

٣٦٥

الكتاب الثالث

أواخر القرن التاسع عشر

خلفاء سنت بيث

٣٧٤.

تين ٣٧٤ - طريقته التي سلكها ٣٧٥ - المجال الذي طبق فيه
نظريته ٣٧٦ - كتاباته النقدية ٣٧٨ .

النقد الإنجليزي بين ١٨٣٠ - ١٨٦٠

ما كولي

٣٧٩.

أهم ما يلاحظ في حياته ٣٧٩ - حرازاته السياسية ٣٨٢ .

كارلايل

٣٨٤

موقفه من الفن للفن ٣٨٥ — نقطة اللقاء بينه وبين ماكولي ٣٨٦ —

ماتيو آرنولد

٣٨٨

آرنولد الشاعر ٣٨٨ — آرنولد الكاتب ٣٨٩ — تصريحه عن عقيدته
٣٩١ — أشهر كتبه النقدية ٣٩٣ — نظريته في أهمية الموضوع ٣٩٤ .

تاريخ النقد في القرن العشرين في فرنسا

٣٩٨ عصر الرمزية وما قبل الحرب العالمية الأولى

الشعر ٣٩٨ — القصة ٣٩٩ — المسرح ٤٠٠ — النقد ٤٠١

بعد الحرب العالمية الأولى

٤٠٢

مارسيل بروست ٤٠٢ — أندريه جيد ٤٠٢ — پول فاليري ٤٠٣ —
مذاهب أدبية جديدة ٤٠٣ — الخلاصة ٤٠٣ .

٤٠٥ الأدب والنقد عند الإنجليز في القرن العشرين

٨ : ج . ويلز ٤٠٦ — جورج برناردشو ٤٠٩ :

٤١٥ تاريخ النقد عند العرب في الجاهلية

أول ما نشأ من الشعر ٤١٥ — أثر التقلات العربية ٤١٦ — أنواع النقد ٤١٧ .

٤١٩ النقد في العصر الأموي

الحجاز — كيف كان النقد فيه ٤١٩ — النقاد — ابن أبي عتيق ٤٢٢ — السيدة سكينة ٤٢٣ .

٤٢٤ النقد في العراق والشام

عكاظ والمربد ٤٢٤ — اتباع النقد للأدب ٤٢٥ — كيف كان النقد متجهاً ٤٢٦ — حركة العراق ٤٢٧ — زنة الخوارج للشعر ٤٢٩ — تلون الأدب ٤٣٠ — عبد الملك بن مروان والنقد ٤٣١ — مشاركة الشام للحجاز في الغزل الظريف ٤٣٣ .

٤٣٥ النقد في العصر العباسي

تحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ٤٣٥ — اتجاه النقد ٤٣٦ — أقدم ما وصل إلينا من كتب النقد ٤٣٨ — انقسام الناس إلى معسكرين ٤٤٠ — النقاد : ابن قتيبة ٤٤٢ — ابن المعتز ٤٤٤ — قدامة بن جعفر ٤٤٥ — الصولي والآمدي ٤٤٥ — أبو الطيب المتنبي ٤٤٧ — التتالي ٤٤٩ — أبو الفرج الأصفهاني ٤٤٩ — أبو هلال العسكري ٤٥٠ — الجرجاني ٤٥٠ — تيار آخر للنقد ٤٥١ — أبو العلاء المعري ٤٥١ — ابن شهيد الأندلسي — ابن خفاجة ٤٥٢ — أهم الكتب النقدية ٤٥٢ — حركة النقد في العصر الحديث ٤٥٤ .

المجلد الأول

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

النقد الأدبي مكوّن من كلمتين : أدبي منسوب للأدب ، وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة . ونقد ، وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب ، ومنه حديث أبي الدرداء : « إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك » أي إن عبتهم . وتستعمل أيضاً بمعنى أوسع ، وهو تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبيح . وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة ، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جودها من رديتها . فعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها ، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيباً بعضها . وهو بهذا المعنى ضد التقريظ ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه ، مأخوذ من « قرظ البلد » إذا بالغ في دباغته بالقرظ ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب المحدثين ، فيقولون في المجالات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوي والمحاسن . ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشيء من رديته . والنقد في اصطلاح الفنين هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدباً أو تصويراً أو حفرأ أو موسيقى .

وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق ، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتى توضيح ذلك .

والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيّدة أم غير جيّدة ، فإذا كانت جيدة أو رديّة فما درجتها من الحسن أو القبح ومعرفة الوسائل التي تمكّنتنا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية .

فالنقد الأدبي متصل اتصالاً كبيراً بجملة علوم وفنون ، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء ، والنقد أقل من الإبداع ، لأنه ينتظره حتى يتم فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح .

ويلاحظ أن هناك دائماً عداً بين النقاد والأدباء الإبداعيين ، وفي الغالب ينتصر الأديب على الناقد ، كما يقال أيضاً إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب ، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن ، يسير حسب ذوقه ما أمكن والنقاد يتبعون غالباً قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها .

وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا . وكما يلاحظ ثالثاً أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديباً جيداً ، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في البحر الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب .

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل ، وحظ كبير من اللوق . ويتجادل الباحثون في أنه هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر في نقد لغة أو ليس بضروري . وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى بوسع أفقه ويزيد في تجاربه .

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم ، وكما تخضع الفلسفة . وهنالك القواعد مأخوذة بعضها من الفلسفة ، وبعضها من علم النفس ، وبعضها من الأخلاق ، وبعضها من علم الجمال .

والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين ، فلو سئلت عن ناشئ مريد أن يعد نفسه ليكون ناقداً أي طريق يسلك ؟ أقول : إنه يجب عليه أولاً أن يسكن من قراءة الأدب ويتفهمه ويحاكي جيده ، كالذي

رُوى أن ناشئاً عربياً سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب ؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره ثراً بليغاً . فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة ، ثم أمره أن ينساها ، والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسى مادتها وبقيت أنماطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها . ثم يجب أن يسأل نفسه بعد هذا هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أو حكيم ؟ أعني أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط ، ويكتفى بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه ، أو وظيفته أيضاً الحكم عليها بالحسن أو القبح . قال بهذا قوم ، وبذلك قوم ، وسيأتي توضيح ذلك . ثم يسأل نفسه : هل قوانين الأدب مبررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان ؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده ؟

والنقد له اتصال وثيق بالفلسفة . وقد أبان « كانت » في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد ، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء « كانت » الفلسفية في هذا الموضوع .

والنقد ترقى كثيراً بكثرة المراتب وزيادة الخلف عما فعله السلف ، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تعليل . وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس وعلم الاجتماع سبباً كبيراً في رقيه ، فقد بحث علماء النفس مثلاً فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع وحب نفسه وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره .

وبحث علماء الاجتماع مثلاً في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد بل يترك نفسه نتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ (الفن للفن) .

وإذا كان النقد الأدبي فناً وجب أن يخضع لكل قوانين الفن ، فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب . وهذه القواعد منها

ما هو مستمد من علم النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك . وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي . والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة ، فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية ، فهم مثلاً يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي ، ثم العصر العباسي وهكذا . وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية وممثل لها ، ولا يمكن فهم الأدب حتى الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجت . فثلاً لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم ، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر وينفق عليهم وعلى نفسه ماله . ولا نفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده ، ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك ، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث ، والدواعي التي دعت إلى قول الشعر فيها ، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك ، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي . ولا نفهم أباً نواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبو نواس ، وكيف كانت حالته الاجتماعية . والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية ، فلنستطيع أن ننقد جريراً والفرزدق والأخطل ، وتقدير شعرهم تقديرًا صحيحاً إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته ، ومنزلة قبيلته من القبائل ، والحالة الاجتماعية والسياسية إذ ذاك ، والدواعي التي دعت إلى التهاجي بينهم .

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها ما ينبغي أن نفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي ألفت فيه ، فكتاب الأغاني مثلاً إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من بيئة ، ولنسأل الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره ، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف

الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بنى أمية ، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور ، ولماذا يعتمد على رواية السند ، ونحو هذا من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره . بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول : إن أفكار الشاعر أو الأديب هي للدرجة كبيرة وليدة بيئته ، فحال أن يكون طرفه عباسياً أو أبو نواس جاهلياً ، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسياً عراقياً ، ولا يمكن أن يكون البهاء زهير إلا قاهرياً أيوبياً ، بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها .

قد يقال إننا نرى بعض الشعراء ينبغون في عصر واحد وفي قطر واحد ، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم . ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره ، وهما متعاصران ؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته ، والفرزدق وخشونته ؟ بل مالنا نذهب بعيداً ونحن نرى الفرق كبيراً بين شعرائنا اليوم في مصر ، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ ، والآخرون قريب الخيال غريب اللفظ ؟ فنقول إننا لا ننكر أن هنالك فروقاً كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ ، وفي الأسلوب ، وفي المنحى الذي ينحوه في أدبه ، ولكن شيئاً من ذلك لا يضعف ما نقول ، فإن شعراء كل عصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة ، وتوَلَّف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها الذكر والمؤنث ، والغضوب والحليم ، والذكى والغبي ، وهذا كله لا يمنعهم أن ينتسبوا إلى أسرة واحدة .

وقد قرأت رواية روسية مغزاها أن ثلاثة أشقاء من أسرة واحدة تفرقت بهم السبل ، فكان أحدهم قسيساً والآخرون ضابطاً في الجيش والثالث مدرساً ، ومع هذا إذا تعمقت في نفوسهم مع اختلافهم الكبير في وظائفهم وجدتهم متحدين في جوهر الحياة ومبادئها الأساسية ، ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض .

كذلك من الواضح أن كل أمة زعصر من العصور لها طابع خاص يطبع

أدبها وهذا الطابع هو نتيجة بيئته . والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته ، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي وكلاهما غير الأدب الأندلسي ، وكلها غير الأدب المصري .

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علماً تاماً يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها ، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه أن يعرف من أي إقليم هو ، وفي أي عصر كان ، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس ، ولم كثرت الأزجال في مصر ، ولم كثرت المقامات في العراق .

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب ، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء ، وأبانوا خضوعه لهذه القوانين ، وألفوا كتباً في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه أخذ في سلم الرقي تبعاً لرقى الأمة الاجتماعية ، ولكن هذا المنحى من غير شك لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبية ، ومعرفة قيمتها ، ودرجتها الفنية .

والخلاصة أن الأديب الكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة ، فله صلاته التي تربطه بالماضي والحاضر ، وفي هذه الصلات يقودنا هو بالضرورة إلى معاصريه ومتقدميه ، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قومي موحد ذي كيان قائم بذاته ، وحياة مستمرة خاصة ، ولكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة . ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أمرين اثنين : الأول : ما فيه من حياة مستمرة ، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه ، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة ، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية ، ويعبر عن هسله الروح . وليست دراسة الأدب التاريخية تعنى فقط سرداً زمنياً

للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة ، والكتب التي ألفوها ،
والتغيرات التي طرأت على اللغة والأذواق ، ولكننا نعى الاستكشاف
المستمر عصرًا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها .

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القوي ، ولكن عبقريته رغم
ذلك ستظل تستمد الروح المميزة لجنسه ، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية ،
أو الروح العربية ، ولنا نعى أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة
واحدة ، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة ، وإنما نعى أننا
حين نلغى كل الاختلافات كالتي تكون بين الرجل والرجل ، والرجل
والمرأة ، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسي ، ويبقى
عنصر قوي يشمل كل الإغريق وكل العرب .

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليوناني الفروق
الاجتماعية والنوقية بين الأدبين . فالعرب بنوقهم العربي وبهيتهم العربية
لم يستسيغوا الأدب اليوناني كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم ، لأن
الأدب ذوق عاطفي ، والذوق والعاطفة مختلفان . وأما العلم والفلسفة
فعقليان ، والعقل متقارب . وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى الشرقية
كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربي . هذا إلى أن الحياة
الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح
اليوناني وتعدد آلهته وتنادر نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع
اقتباس العرب منهم .

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقي أو العربي
وهكذا يصبح الأدب ملحقاً لما نسميه التاريخ وشرحاً عليه ، فالتاريخ يعنى
في الأمم بالآشياء التاريخية من حضارة الناس ، ويصور الصورة الظاهرة
لوجودهم ، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا .

أما الأدب ، فهو الذى يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم
ميزات الأمة العقلية والنفسية وعبوبها .

وبهذا يكون الأدب هو روح العصر ، وتنتاج المجتمع ، وتكون دراسة
أدب عصرنا تعبيراً عن روحه ومثله . والقارىء لهذا يروحه أن يجد صفات
كثيرة متحدة تبلو في أدباء العصر الواحد . وحسبنا أن نقارن بين امرئ
القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك . ومع الفرق بين زهد أبي
العتاهية وخلاعة أبي نواس فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة . .

وهذا ما اتجه إليه في بحثه الناقد الفرنسى « تين » فإنه أبان بطريقة
علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة : الجنس والوسط والزمن . ويعنى
بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية ، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم
من مناخ وبيئة طبيعية ، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها . وبالزمن روح
العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومى الذى وصلت إليه الأمة في
ذلك العصر .

ويتبع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة
الأدباء أفراداً لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر ، فإن
كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه
التغير التام في الجو الفكرى والخلقى .

ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض كان على
الدارس أن يلاحظ في دقة الفروق بين الأدباء والعصور ، وأوجه الاختلاف
الأساسية التى تظل مهمة عادة ، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل
التعبير وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض ، وغيرة وأمل ،
وأفراح وأحزان ، ومشاكل القدر الخالدة ، وكيف يكون التعبير عن هذه
المسائل ونحوها باختلاف العصور .

وسيالاحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف ، فبينما يختفى

موضوع من الموضوعات ، ويصبح عديم الأهمية ، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام .

وكيف يبرز موضوع عند أمة ولا يبرز عند الأخرى ، وكيف تعبر أمة عنه ، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى ، وهكذا من مسائل عديدة ، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عابليها في الأدب العربي ، ثم هو نفسه يعابليها بطريقة أخرى إذا عابليها في الأدب الفارسي ، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي .

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فن وقالوا : إن الذي يعيننا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيتها أو قائلها وأن نجيب عن الأسئلة الآتية : ما منزلة هذه القطعة الفنية ؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها ؟ ما الذي جعلها أثراً فنياً على كثر الأجيال ؟ وهذه الأسئلة ترينا قلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب ، فكثيراً ما نجد في ديوان الحماسة أو غيره : « وقال آخر » ولا يذكر القائل ، ولا يُبين هل إسلامي هو أم جاهلي ، وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالأبيات أحياناً ووضعها في درجتها التي تليق بها . فالغرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثراً فنياً أدبياً .

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه فوجهوا عنايتهم نحو تأثير الأدب بالأديب وصدوره عنه ، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية . فيجب أن تُدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها ، فالكتاب الذي ألفه القصيدة التي نظمت لا يمكن فهمها حق الفهم إلا إذ فهمت نفسية القائل - وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة ، فأتت لاتفهم ديوان الأنخلط إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار تدينه ، ولاتفهم قصائد البارودي فهماً صحيحاً

إلا إذا علمت نشأته والمناصب التي تقلب فيها وألحن التي انتابته . . بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتل نوعين من التأويل والشرح ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين .

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء ، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر ، أو قدم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة وترى الفرق كبيراً في فهم النوعين من الدواوين فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر ، وذكر الظروف قد ألقى نوراً على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور . على حين أن ترتيب الديوان على حروف الهجاء لم ينفذ من هذه الناحية أية فائدة . وكذلك الشأن في الكتب ، فأنت إذا علمت أن أُمّالي القائل ألفها أبو علي للأندلسيين ، وأنه أراد أن ينقل علم المشاركة إلى المغاربة أعطاك ذلك للكتاب لوناً صحيحاً يعينك على فهمه وترتيبه . وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج البلاغة شيعي معزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب . فإذا علمت أن مؤلفاً لم يكن ثقةً قدّرت الكتاب تقديراً أقرب إلى الحق .. وهكذا .. ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن فكثيراً ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سبباً في عدم تقدير القطعة الفنية تقديراً صحيحاً ، فقد يبغض بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضاً ، وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة الفنية ما تعرفه عن منشئها من ورع وسموّ خلق ، أو تهتك أو ضسعة ، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أو لا يعجبك .

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص وعدم حساب ذلك في تقديم الفن . وقالوا ليس يهمنا كثيراً معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصاً حقيقياً أو خيالياً ما دمنا نستطيع أن نقوم القصائد المنسوبة إليه نقوياً حقيقياً . وليس يهمنا من الناحية الفنية أكان ديوان امرئ القيس من

شعر امرئ القيس أم من شعر خلتف الأهر أو غيره ، كما لا يهمننا إن كانت هذه الصورة لروفاثيل أو لغيره . . . إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن ولكن لا يهم الناقد ؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكة ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبورها . وهم يقولون إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها فأصدر حكمك عليها وحدها . والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها . والواجب أن يُحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو .

والحق أن قدرنا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن ، وهو القدر الذي يُرسل الضوء على الآثار الفنية . فأما ما وراء ذلك فليس يهمننا في موضوعنا وهو النقد الأدبي .

والنقد ، بهذا الشكل ، أقرب إلى العلم منه إلى الفن . فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها ، ولكن لا يتعرض كثيراً لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فناناً .

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة ، فالفرق بينهما من وجهين : الأول أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة ؛ أما النقد فيوضح النظريات التي تقدر بها تلك القطع .

والثاني ، أن البلاغة أكثر ما تُعنى بالشكل وصورة الكلام ، فهي تفرض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب ، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ . أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل بمقدار ما في القطعة مثلاً من عواطف ، وبمقدار ما في القصيدة من خيال . . . وهكذا . فإذا عُنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب ، فالنقد يُعنى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل .

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأى مؤلفي العرب - (وقد قسموا العلوم إلى علوم نضجت واحترقت ، وعلوم لم تنضج ، وعلوم نضجت ولم تحترق) لم ينضج بعد ولم تحدد موضوعاته تحديداً دقيقاً لأنه لا يزال في طور التكوين بخلاف فنّ البلاغة أو كما يقولون علم البلاغة :

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العناصر التي لا بد منها لما يسمى أدباً والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة الأدبية ، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لنعرف قيمتها .

ولكن هل هذا ممكن ؟ وهل هناك أصول للصفة التي وصفوها ؟ وهل يمكن تأسيس علم غرضه ما ذكرنا ؟

شكّ قوم في إمكان هذا ، بل أحالوه ، ووُجّهت اعتراضات عديدة على هذه المحاولات .

وأهم هذه الاعتراضات ، أولاً : أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق ، والذوق بحكمه على الأشياء لا يستند على أحكام عقلية ، وإذا ذاك لا يمكن أن تكون هناك قواعد يصدر عنها الحكم وتتخذ مقياساً . ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة فنية لم يستطع أحدهم استخراج حُجج عقلية يُقنع بها الآخرين . فالأدب فنّ شأنه شأن الحب ، وكما قال الشاعر :

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحبيج
بُنِيَ الحُبُّ على الجور فلو أنصفَ المحبوب فيه استسج

وإننا نرى هناك مقياساً لكل المسائل النظرية ، وللبحث عن الحقائق نتحاكم إليه ، ووُضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان . ونستطيع أن نقول بعد الامتحان إنّ هذا صواب وهذا خطأ . ولكن فيما يتصل بالفن وفيما يتصل بالأشياء التي تصدر عنه وفي الأحكام التي

تصدر عنها ، ليس الشأن كذلك ، فإذا رأيت صورة * وقلت إنها جميلة ، فمعنى ذلك أنها تسرني وتلائم ذوقي ، وليس في إمكانك أن تقول إن هذا حق أو باطل كما تقول في الحقائق العلمية ؛ وليس الأدب إلا ضرباً من الفن ، فإذا سمعت أو قرأت قطعة فأعجبني قلت إنها جيدة ، أى إن ذوقي يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقك ؛ وليس هناك مرجع نحتكم إليه . وكل ما قيل في شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلا ضرباً من التحكم أو اللعب بالألفاظ أو استخدام القدرة البلاغية تعمل في الإقناع كحمل الحجج المنطقية ومحال ذلك . وإن شئت مثلاً لذلك فاقراً ما يقوله عبيد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ، يقول : « وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع ، فلفظ الأخدع في بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليبتا وأخدعا
وبيت البحري :

ولاني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من ريق المطامع أخدعي
فلان لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرفك
فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت
هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة . . . هـ .

فأنت ترى أن عبيد القاهر لم يرجع في كلامه إلى حُكم عقل ولا تعليل منطقي ، وإنما ترى أن الدعوة والبرهان من صنف واحد ، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة .

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن مما لاشك فيه ، ومما يسلم به كل

باحث أن هناك فرقاً بين ذوق وذوق ، وأن هناك ذوقاً أرق من ذوق كما قال الأستاذ « بين » : « إن الفكرة الأولى في الجمال تنشأ عن الألوان ، فالطفل قبل أن يشعر بلذة الجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة ، وإني أميلُ إلى تقرير ذلك عند القرويين فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمال حتى في تقدير جمال النساء ، فمن أخذوا بحظ قليل من المدنية يميلون إلى الألوان القوية كالأخضر القاني والأصفر الفاقع ويعجبهم من الثياب الألوان الكثيرة الصارخة ، أما المتمدّنون فتعجبهم الألوان الخفيفة المتناسقة الخافتة ،

ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء وجدنا الصفات المادية من مثل قوله :

بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فأدّتها وأجلتها
حجبت نحيبتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وأقاتها
ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح ، كما يقول
بشار العباسي : . وحديثها السحر الحلال لوانها
لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة .

وقل مثل ذلك في الأدب ، فالقطع الأدبية التي تعجب الشعب المنحط لا تعجب الأديب الراقى من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني . وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوق وتدرجه في الرقي ، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن ، واستهجن ما لم يكن يستهجن تبعاً لرقى الذوق ، وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها . وهناك منابيس للذوق الراقى والذوق المنحط يمكن أن نصاغ في قالب قواعد علمية ، بل صيغت بالفعل في علم الجمال وإن لم يستكشف جميعها بعد . فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطاً أو يلعب فيه بالألفاظ ، وإنما هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي .

الاعتراض الثاني : اعترض أيضاً بأننا نرى حتى الأدباء المتصلتين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب فنرى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل ، جرير أم الفرزدق أم الأخطل؟ وأيتهما خير : مقامات الحريري أم مقامات البديع . . . ونحو ذلك . ونراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نؤاس والمتنبى ، وأحسن قول قاله امرؤ القيس أو النابغة . وإذا كان الأدباء - وهم الخبراء في الفن - يختلفون هذا الاختلاف فليس هناك من أمل في وضع قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياساً .

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مُسلم به ؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ، وليس بينهم من يشك في أن كلا من الفرزدق وجرير والأخطل شاعر عظيم ، ولا أن امرأ القيس والنابغة فرسا رهان ، ولا أن مقامات البديع فيها مزايا وعيوب ، كما أن مقامات الحريري كذلك ، وأن عدى ابن زيد شاعر ضعيف . وهكذا . هناك ضروب من الاتفاق عدة ، وهذا الاتفاق دَلِّل على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقاً عليها يصدر عن هذه الأحكام المتفق عليها فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك ، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أوهى في نفوسهم محل اتفاق - شخصية تسبب هذا الاختلاف ، فن غلبت عليه فكرة التشاؤم وألم من عيوب الناس واحتقر شؤونهم مثلاً يعرج إلى شعر أبي العلاء . ومن قضى حياته في هو وسرور وخر وتشييب ونحو ذلك فضل شعر أبي نؤاس . وهكذا . وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيراً في قواعد النقد التي تقرر مركزاً أدبياً ممتازاً لكل من أبي العلاء وأبي نؤاس .

الاعتراض الثالث : واعترض ثالثاً بأن مجال الأدب غير محدد ونتاجه متنوع تنوعاً لا يُحصى ، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدد قواعد محدودة

تحيط به وتنطبق على كل أنواعه . فـ شعر أبي العلاء الباكي وشعر أبي نواس الضاحك وشعر أبي العتاهية الجاد ، وشعر ابن الحجاج الماجن ، وشعر المتنبي العاقل ، وشعر العباس بن الأحنف العاشق ، وشعر مؤدب ، وشعر فاحش ، وأنواع من الشعر لا تُخصى ، ومن النثر الفنى لا تُحصى : كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعهم ومقاييس تقتبس منه . لأن الأدب سجل الحياة . ومناحي الحياة عديدة ومتابعا مختلفة : عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك ، وكل منبغ من هسذه المنابع له ضروب وألوان لا يحصرها عدد فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها . وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبي صعبة لا مستحيلة . فوراء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقاييس لها ، فثلا مجال الخيال متنوع أنواعاً لأعداد لها ولكن هذا لا يمنع أن يُضبط الخيال وتوضع له قواعد ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة .

الاعتراض الرابع : وهناك اعتراض رابع وهو أن الأدب إنما يصدر عما في نفس الأديب من عبقرية ونبوغ ، والقطعة الأدبية تتلون بذن هذه العبقرية وما للأديب من شخصية ، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، ومن أجل هذا كان نتائجها ، وهو القطع الأدبية له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها ، وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل ، إن واجب النقد أن لا يكتفى ببيان شعر المتنبي مثلاً وما يشبه فيه غيره من الشعراء وما يتفرد به . لأن هذا لا يعرفنا المتنبي حق المعرفة ، وإنما واجبه أن يُشعر الفارئ بطعم المتنبي ويجعله يتذوقه ويحس أن له طعماً خاصاً يخالف بقية الطعوم ، وهكذا في كل الأدباء . وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة .

وجوابنا هنا كجوابنا السابق ، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث

ولكن لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث وأيضاً فليس من خصائص النقد أن يشعرك بطعم كل أديب فهذا شيء لا يكونه النقد ؛ بل تكونه القراءة الشخصية لآثار الأديب . وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللاً معقولة ؛ وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان ، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أو لا .

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة وهي أن هذا العلم مخوف بصعاب كثيرة ، وأن هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء ؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة ، كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعليل ، فكل ما كان مبنياً على ذوق الناقد وحده ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بايغ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيراً في موضوعنا ولا يصح أن يعد من علم النقد كذلك يجب أن ننبه هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية ، فليس الغرض الأساسي منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر ، ولا الكاتب كيف يكتب . وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية . فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطاً منها ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلاً كبيراً في قيمة الناقد ؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب .

وأياً ما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولاً قراءة دراسية ؛ ثم يقرأها بعد ذلك قراءة نقدية ، ففي

القراءة الأولى يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يفهمها وأن يملأ قلبه بما كان يفعمه من عواطف وإحساسات ، أن يحيط نفسه بنفس الجواهر الشعورية الذي كان الشاعر فيه ينشئ قصيدته . أما في القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها ويزداد تعمقا في فهم لحاياتها وتبين إشاراتها .

وبديهي أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى ، فنحن لن نقد قصيدة حتى النقد إلا إذا درسناها أولا وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها وتعمقنا في عواطفه وشعوره وانسجمنا في جوه العاطفي . ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان .

ونحن في نقدنا للقصيدة لا نعني إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخلقية أو المناقشات الفلسفية . فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبي .

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه - وغير ذلك من ألوف المصطلحات . فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريد الإنسان . فقولنا اثنان واثنان أربعة تعبير جيد لأنه يبين ما نريد أن نقوله في جلاء ، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة ، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في الدرجة من الاعتماد على العقل ولا هذا التعبير أيضاً فيه جمال فن ، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط ، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله ، ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعمق هذا الكيان . فيكون التعبير عنها نوعاً آخر لا يكتفى بمجرد هذا التعبير السهل البسيط الذي وجدناه في تعبير « اثنان واثنان أربعة » بل يلجأ إلى فنون أخرى يلجأها في الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير كالتأنيب والاستعارة والحجاز والكناية ونحو ذلك

مما وُضِعَ له علم البلاغة . ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف والاختلاف في النفوس . ولهذا أيضاً اختلفت أساليب الأدباء اختلافاً كبيراً . أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف ، بل هي متحدة متشابهة . وسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده والعقل يكاد يكون قدراً متشابهاً عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم في العواطف ، وتضارب العوامل النفسية ، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض هذا العقل متقاربة متشابهة . بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز المطبقة الحسائية والبحرية والهندسية ، فيقل هذا الاختلاف في التعبير .

وبعكس هذا تماماً نجد الأساليب الأدبية ، فهي متنوعة متعددة الصور كما قلنا ، وهذا يسلمنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقد بها كل أنواع الأساليب الأدبية ، ويحكم بها على جودتها وإنما نحكم على كل أسلوب بأحكام نستمدّها من الأسلوب نفسه . فننظر إلى طبيعة الأسلوب وطبيعة المعنى ومقدار انسجامها وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى ، ولكن هناك أشكالاً من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها ، فالأسلوب العلمي لا يراد منه إلا الإفهام ، ولذلك يجب أن يكون سهلاً خالياً من كل تعقيد . بسيطاً عارياً عن كل زخرفة أو تنميق . مساوياً للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص مرتباً ترتيباً منطقياً متيناً .

أما الأسلوب الأدبي فلا يشترط فيه هذا . لأن غرضه ليس مجرد الإفهام ، بل له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب . فالخطيب مثلاً حين يخطب الناس ليس غرضه أن يفهمهم ما يقول . بل غرضه أن يستميلهم إليه ويجتذبهم إلى موافقته على ما يقول ، فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف ، بل يلجأ إلى جعل يستثير بها عاطفة السامعين ويتملق قلوبهم ويستدعي إعجابهم . تلك الوسائل هي التي تكتشفها البلاغة . وكذلك شأن

الشاعر في قصيدته إذ هو يريد أن يستثير عواطف معينة ، وانفعالات خاصة لدى سامعه وقارئه ، لا تكفي في استثارته هذه اللغة الأولى .

ولكن الأدباء أنفسهم يختلفون في خلجات نفوسهم وفي صبغتهم العاطفية ، فتختلف لذلك أساليبهم ، فأديب واقعي يعبر عن الحياة الفعلية ، وأديب مثالي يعبر عن أدبه تعبيراً مثالياً . ويجب عند دواستنا للكتب الأدبية أن نفرق بين ما يسميه كارليل الأصوات المبتكرة ، وبين ما هو مجرد أصداء ، أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلاماً صادراً عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلاً عن الآخرين ، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته . « قد قرأتُ كتاباً جديداً وليس طبعة جديدة ، وليس انعكاساً لأي كتاب آخر » . ولست نحقر الأصداء والانعكاسات ولا نذمها ولا نبالغ في انتقاصها إذ أنها إن كانت جيدة في نوعها ، كان لها مكانها وفائدتها ، ولكن لكي نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نميز الأدب الذي يستمد حياته من شخصية المؤلف وتجربته عن الأدب الذي يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم ، فهذا النوع الثاني يجب أن يوضع دائماً دون الأول في المكانة .

وعلى كل حال يجب أن نغير اهتماماً لما يسمونه مبدأ الصدق . وقد كان أفلاطون أول من أعلنه ، وهو أن أساس كل عمل جيد ونخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة وهذه الصفة من الإخلاص هي التي عدها « كارليل » العنصر الضروري لتكوين كل عظمة وبطولة ، وهذا المعنى هو الذي عبر عنه « ألفريد دي موسيه » بقوله « إنني أنا الذي عشق » . وقد تبدو هذه العبارة عادية ، ولكن كم منا يستطيع أن يتو لها في صدق ؟ وكما قال جورج هنري لويس : « نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته ، ولا نستطيع أن نطالب منه تجربة غير عادية ، ولكننا نطلب

منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع ، ولن يكون هذا الأحسن شيئاً يملكه غيره . . . وكم من الناس قد فقدوا قيمتهم بكتبهم نفوسهم وجريهم وراء غيرهم في أسلوبه وموضوعه . وهذا هو الذى يفسّر أننا نرى الرجل كبيراً في ملكاته الطبيعية واسع الثقافة كاملاً في الفن . قد فاقه غيره بسبب أن الأول أقلّ صراحة وأضعف جرأة في التعبير عن نفسه . وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عملٌ حىٌ . وميزة التجديد في الأدب التي يدّأب الناس في البحث عنها ليست في البلدة ، ولكنها في الصدق . والإنسان سواء كان مُحيط تجربته وقوته الخاصة كبيراً أو صغيراً فإنه يجب أن يكتب عما تقوده إليه أقدامه وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكّر فيه وأحسه بصدق وأمانة ونعنى بالصدق أن يُعبّر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس غيره وشعوره . فأبو العتاهية مثلاً حين يعبّر عن الزهد ، وأبو نواس حين يعبّر عن غرامه بالخمير ، إنما يعبران عن صدق وإخلاص ، والرجل الصالح التقيّ الذى لم يتعرض يوماً ما لحبّ مذكر ، والتغزل فيه لا يكون صادقاً حين يقول الشعر في غزل المذكر وهكذا .

عناصر الادب

أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكوّن من عناصر أربعة :
العاطفة ، والمعنى ، والأسلوب ، والخيال . ونعني بذلك أن كل نوع
من الأدب لا بدّ أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر
منها ، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من
بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر . فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار
من الخيال أكثر مما يحتاج إليه الحكم ، والحكم يحتاج إلى مقدار من المعاني
أكثر مما يحتاجه من الخيال وهكذا .

العاطفة

هي عنصر هام في الأدب . ومع علم الأقدمين بها فإنّ اسمها لم يستعمل
في الأدب العربي إلا حديثاً كالذي قالوا عن الأدب الألماني فيه عشق كثير ،
ولكن ليس فيه كلمة عشق . فأنت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلاً
فتجد فيه قول الشعر للرغبة أو الرهبة ، ولكن لا تجد فيه كلمة العاطفة
لأنها لم تخترع إلا في العصر الحديث ؛ وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق
وفي غيره من الكتب . على كل حال فهي عنصر هام . وقد كثّر في تعبير
الأدباء المُحدّثين أن فلاناً مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة .
وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها بالخلود . فنظريات
العلم ليست خالدة ؛ فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبقيت
الإلياذة ، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقي شعر المتنبي . ولم يبق
العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ . والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل ،
والعقل سريع التغير حتى في الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى
شيخوخته ؛ فقد يرى الرأي في زمن ثم يرى غيره في زمن آخر وهكذا .
أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلاً ، وإذا تغيرت تغيرت في أشكالها دون أساسها .

فمثلا عاطفة الحزن على ميت قد تضبط عند الألمان والإنجليز ولا تكون مضبوطة عند المصريين. ولكن الحزن هو الحزن. وعاطفة الإعجاب بالبطولة قد تتخذ شكل عبادة الأبطال عند البدائيين ، وقد تبعث على إقامة تماثيل عند الأوربيين ، وقد تتخذ أشكالا أخرى عند غيرهم ، ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع ، وهكذا .

وأيضاً فإن العلم يتعلق بالموضوع ، والموضوع تتغير قوانينه كلما جد جديد . أما العاطفة فتتعلق بشيء ذاتي قليل التغير . وما خلا من العاطفة كالتقاويم والنتائج والأخبار المحلية والمعادلات الجبرية وقوانين اللوغاريتمات وكتب الإحصاء . فلا تسمى أدبا بحال من الأحوال . وكذلك كتب الرياضة وكتب علم طبقات الأرض أو علم النفس . على حين أننا نعدّ أبياناً من الشعر ولونافهة في فتاة أو زهرة أو خصلة من الشعر أدباً . ذلك لأن النوع الأول غير مرتبط بالعواطف والثاني مرتبط بها .

وكتب التاريخ قد تعد أدباً وقد لا تعد ، فإذا كان كتاب التاريخ لا يشتمل إلا على حقائق مجردة من العواطف ومستندة فقط على الوثائق والإحصاءات لم يعد أدباً . أما إذا مزج فيه المؤرخ حقائقه بعواطفه وضحك أحياناً وبكى أحياناً وأتبع الحادثة برأيه فيها ، وأكمل بخياله ما نقص ، وبعث عند القارئ ما حسه أو خذله كان أدباً بمقدار ما فيه من عاطفة .

وإذا كانت العواطف أساساً من أسس الأدب وهي التي تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير حَسْبَ إلينا قراءة الشعر مراراً . فنحن لا نملّ من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء ، على حين أننا نملّ بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنّا نعلم ما فيه لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة . وشيء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالاً لتوضيح الشخصية . ففهم الحقائق العلمية فهماً مطابقاً للواقع والتعبير عنها يشترك فيه الناس على السواء تقريباً . فنحن إذا قلنا : الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه .

الحقيقة عامة يستوى الناس إلى درجة كبيرة في فهمها والتعبير عنها .
فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية ، ولكن ما أشعر به إذا رأيت
نجما في السماء يخالف ما أشعر به من* بجاني ، وتعبيرى عنه يخالف تعبیر
صاحبي ، على حين أن الفلكيين في كلامهم عن النجوم وأحجامها ، وبعدها
وحركاتها متقاربون في الإدراك العقلي والتعبير القولي . وعندما تدخل
العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب .

وإذا أردت أن تعرف شخصاً أعالم هو أم أديب أم هو عالم* وأديب*
معاً ، فانظر بنتاجه أبوثر كلامه في العقل أم في العاطفة أم فيهما معاً ، فالأول
عالم والثاني أديب والثالث عالم وأديب معاً .

معنى الأدب : وهم يعرفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج
معانيها . ومن الواضح أن استخراج معاني الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان
إلى ما للإنسان من قوة عاطفة لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها
الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلي بقدر ما تسيطر
عليها العواطف ، والعواطف هي التي تحركنا إلى العمل وهي التي توجه
الإدارة وهي التي تحدّد مجرى الحياة .

ولذلك نلاحظ أن أعمال الحياة ليس ينطبق عليها كالمناطق ، لأن
المنطق قانون العقل لا العواطف ، والحياة خاضعة للعواطف والعقل معاً ،
ولذلك تراهم يقولون إذا عجزوا عن تطبيق المنطق العقلي : إن هذا
ما يقتضيه منطق الواقع . بل قد يكون منطق العاطفة أحياناً مخالفاً لمنطق العقل
كالعطف على ابن عاق والبكاء على شرير ، وتفضيل ابن الزوجة الجميلة
ولو لم يكن كفواً ، كما كان من هرون الرشيد في تقديمه الأمين على المأمون .

والأدب أداته العواطف ، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب ويشير
شعور القارئ ويسجل أدق* مشاعر الحياة وأعماقها .

ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره العواطف أدبٌ فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس ، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يُسمى أدباً ؟ ؟

والجواب أن هذا صحيح أيضاً ، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يُسمى أدباً . فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة يُسمى أدباً وإلا كان علماً . والشروط التي وضعوها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحي الموضوع والإنصاف في الحكم هي شروط من الناحية التاريخية ، فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ . . ولكنه إذا كان ذا أثر في العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية . والسبب في أننا نعدّ كاتباً أو ناقدًا أو باحثاً أدبياً وآخر غير أديب . أن الأول يثير الحقائق التي يذكرها ويقوّيها ويلهبها باللعب بالعواطف .

ثم إنه أحياناً تكون كميات العناصر الأخرى كبيرة ، وهي عنصر العقل والخيال والأسلوب . ولا يكون فيها شيء من العواطف ، كبعض حكم المتنبي ، وبعض الأمثال ، فهذه يختلف النقاد فيا ، وبعضهم لا يعدها أدباً لخلوها من عنصر هام ، وهو العاطفة . وبعضهم يعدها أدباً لما كان من التعويض بزيادة العناصر الأخرى ، وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوى الأسلوب فمن البعيد ألا يؤثر في العاطفة .

وعلى الحماية فإثارة العواطف هي العنصر الظاهر في الأدب ، فإذا كانت هذه الإثارة هي أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كفن من الفنون الجميلة ، وإذا لم يُثر هذه الإثارة بحال من الأحوال صعب أن نسميه أدباً ، بل ربما كان علماً ، وإذا كانت الإثارة وسيلة لا غاية فقصدها إليها الأديب أو كان غرضاً عرضياً لا أساسياً قلنا إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إثارة العواطف . ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء

ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء الأخرى وعلاقتها بالظروف التي تحيط بها ، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية . فالعالم الناقى مثلاً يدرس النبات ، يدرس كل شيء فيه على طبيعته الخاصة به فيدرس أوجه الشبه بينه وبين أمثاله من النباتات الأخرى ، ويدرس وظيفة كل جزء منه ، ويدرس التغيرات التي تطرأ عليه كلما نما حتى وصل به إلى الموت والفناء . وغرضه من ذلك عقلي محض ، يسعى وراء الحقائق والقوانين التي تنتظم وهذا النبات . أما الأديب فكل هذه الأشياء التي تتصل بالنبات ثانوية عنده وإنما ينظر إليه ليسأل نفسه لم يخلق ؟ إن أجزاءه المختلفة متناسبة متناسقة وهو يلائم الأوساط التي عاش فيها ، وهذا ما يضمن البقاء لها . . . ولكن لم كان كل ذلك ؟ ثم لا يلبث أن يجيب عن هذا بأن النبات "خلق" لجماله وأن شجرة الورد إنما "خلقت" لزهرة الورد ، وليس في النبات شيء إلا زهرته . نعم ، إن كثيراً من أنواع الكتابة عليه ظل من العلم وظل من الأدب ، ولكن هذا لا يمنع من التفرقة الواضحة التي ذكرناها بين العلم والأدب . والحق أن إثارة العواطف وتشبيها عنصر كبير في الأدب ، ولكن ليست هي كل العناصر فلا بد من كل الآثار الفنية من مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية بالخيال . وهذا هو ما يفرق بين الأدب والموسيقى . فالموسيقى تخاطب العاطفة وتثيرها من غير اعتماد على حقائق علمية أو مادة عقلية ولنا نتساءل في قطعة الموسيقى ما معناها وعلام تدل من الناحية العقلية ، ولو فعلنا ذلك لكان ضرباً من السخف ولبعُدنا عن الفن الموسيقي . نعم إن التلذذ بالموسيقى قد يزداد إذا "قرن" بشعر لذيذ . ولكن هذا لا يمنع من أن نقول إن "الموسيقى تستثير الشعور بنفسها ، وأوضح دليل على ذلك أدوار الموسيقى ، كالأدوار التي لا تُصحب بشعر غنائي ، فإنها "تأيد" بنفسها من غير أن يفهم أى معنى منها ، بل إن بعض الأفراد يُقلل لذتهم اقترانها بما يفهم منه معنى عقلي . فالموسيقى أوضح لغة للعواطف لا يشاركها في ذلك إلا

الضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك ، فهي جميعها لغات العواطف ، ولكن الموسيقى أقواها وتأثيرها أسرع في الانتقال ، وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معانٍ عقلية فهي لا تسترعى العقل ولكن تسترعى العواطف . أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعاني ويصعبه المقدار الفني الأدبي الذي يثير العاطفة .

ويظهر أن الموسيقى في هذا هي التي ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى ، فالنقش والتصوير مثلا لا بد أن يضعنا أمام أعيننا شيئا جميلا فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة . وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقى فهو يسترعى العواطف ، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معان وأفكار حتى يشعر نفسه لا بد أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها المشاعر وبدون هذه الحقائق والمعاني لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة . وإذا لم يُدعم القول بمعان صحيحة أثار عواطف مريضة .

الخيال

كذلك لا بد للأدب من عنصر الخيال وهو ضروري في كل أنواع الأدب وهو الكوة التي نستطيع بها أن نصوّر الأشخاص والأشياء والمعاني ونمثلها شاخصة أمام من نخاطبه ونستثير مشاعره .

وأخيراً لابد من عنصر رابع وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب ، أعني العاطفة والخيال والمعاني لا بد أن يكون لها لفظ ونمط راق من القول يدل عليه ، وهذا هو الذي نسميه نظم الكلام ، وهذا النظم وسيلة لأداء المعاني لا غاية ، ولكن له من الأهمية ما لباقي العناصر ، فإثارة العواطف

وهي أهم عنصر في الأدب تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم ، فإذ نرى أن المعنى قد يكون مطروقا شائعا حتى إذا أجيد نظمه خرج كأنه جديد ، بل يفوق المعاني الجديدة إذا أسىء التعبير عنها ، والقدرة على تأليف الكلام هي مظهر الأديب وهي أقوى أدواته وهي تساوى ما عند الفنانين الآخرين من قدرة على التصوير والنقش أو إبراز الموسيقى قطعة فنية وهي إنما تكون بحسب الاستعداد وكثرة المرات .

والخلاصة التي نصل إليها من كل هذا أننا إذا امتحنا العناصر التي في الأدب وجدناها أربعة :

١ — العاطفة وهي أظهر ميزة في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر .

٢ — الخيال وبدونه يكون من المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة .

٣ — المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا الموسيقى . وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالحكم .

٤ — نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية ولكنه وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء ، ولكن له من القوة ما يجعله عنصراً قائماً بنفسه . والأدب يؤثر ما يؤثر بعناصره الأربعة وليس لعنصر وحده قيمة إلا بتأثير باقي العناصر الثلاثة . هذا وسنتكلم — إن شاء الله — على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة بشيء من التفصيل .

وحصر بعض الأدباء العواطف الشعرية ، أو بعبارة أخرى العاطفة الأدبية في أربعة : حكى ابن رشيق في العمدة قال : « قواعد الشعر أربعة : الرغبة ، والرهبة ، والطرب ، والغضب . فع الرغبة يكون المدح والشكر — ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف — ومع الطرب يكون الشوق ورقة

النسيب — ومع الغضب يكون الهجاء والوعيد والعتاب . « ا ه . والذي يلاحظ أن قائل هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لا عواطف السامعين وهو الذى نقصده

وقد حاول قوم آخرون إرجاع كل المشاعر والعواطف إلى شيء واحد ، ومن هؤلاء من قال : إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال ، واقتصر على ذلك ؛ فكأنهم يريدون أن يقولوا إن كل العواطف التى يثيرها الأدب مرجعها جميعاً إلى الشعور بالجمال ، والقائلون بهذا يذهبون فى تحديد الجمال إلى مدى بعيد ، وهم يعرفونه بأنه اللذة التى تحدث من إدراك صفات الشيء سواء كان هذا الشيء امرأة أو شعراً أو فكرة أو حركة أو عملاً أو غير ذلك . وهذا التعريف كما ترى يشمل حقيقة كل العواطف التى يثيرها الأدب ؛ ولكنه كذلك يشمل غيرها حتى ليعد شعور من قويت شهيته عند أكلة لذينة جمالا ، ولكن الاستعمال الدقيق يحصر الجمال فى دائرة أضيق من ذلك . وهناك آخرون أرجعوا كل العواطف الأدبية إلى المشاركة فى الحياة ، فنحن نشعر بأن ما يزيدنا شعوراً بالحياة يزيدنا لذة وما يضعف ذلك يشعرونا بألم . فكل مصادر الأدب والفن منشؤها أنها تزيد فى شعورنا بالحياة . فمثلاً عاطفة الإعجاب بالقوة منشؤها على ما يظهر شعورنا بالمشاركة فى القوة التى نعجب بها ولو من طريق التخيل ونحن نعجب بالقوة دائماً ما لم تهدد أمننا فعند ذلك ينقلب الإعجاب إلى خوف ، كمواجهتنا للأسد . وكذلك الشعور بالسرور والحب فى جميع أشكالها فهو عواطف تزيد فى حيويتنا . ومثل ذلك العواطف الأخلاقية كالميل إلى الصدق والعدل وحرمة الدين ونحو ذلك فكلها تشعرونا بقوة وسمو فوق الحياة المادية . وهناك مشاعر غامضة يصعب تحديدها كالذى يحدث عند سماع قطعة موسيقية ، أو رؤية بعض المناظر الطبيعية التى تبعث وجداً أو حزناً لا ألماً ، أو تهزّ فينا عاطفة القلق والاضطراب ، ولكنها مع هذا تجعلنا نشعر بأن حياتنا طامحة إلى مثل عليا ، وفى هذا معنى الحياة .

وهنا يعرض لنا سؤال هام ، وهو كيف نقيس هذا العنصر أى عنصر العاطفة فى الأدب ؟ ويجب أن ننبه إلى أن صلاحية القطعة الأدبية لإثارة عواطف كثير من الناس ليست برهاناً على جودتها ، فكثيراً ما تُثار عواطف الجمهور بشئء ليس له قيمة أدبية . بل هو مجرد تهريج ؛ وإنما تُثار عواطف الجمهور عادة بأشياء لا تدخل لها فى رفع مستوى الآثار الأدبية مثل جدّة الموضوع ، أو جدّة الشكل . وهذه الجدّة قد تلفت النظر إلى القطعة أو الكتاب ، وتثير الانفعال ، ولكن إثارة الانفعال شئء وقتى لا يدوم ، وقد تكون إثارة العواطف الأدبية نشأت عن موضوع حاضر سواء كان دينياً أو سياسياً أو اقتصادياً . وإذا فتر هذا الموضوع ففتر القطع الأدبية التى قيلت فيه ، وهذا فى كثير من الأحيان ينطبق على الروايات والخطب . أو أن يكون الأثر الأدبى سهلاً بسيطاً يتفق وعقلية الجمهور . وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مתיاساً صحيحاً فلنبحث عن المقياس الصحيح وسنجدّه :

يقدر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها : ونعنى بصحتها واعتدالها أن الأسباب التى أثارها أسباب صحيحة جيدة . يقول «راسكن» : إن الإعجاب قد يُثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الحوانيت فى شارع من الشوارع ، ولكن هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية ، لأن الأساس الذى بنيت عليه باطل مُزيف وليس فيما ذكر شئء يستحق الإعجاب ، ولكن الإعجاب من انعقاد الزهرة تم تفتحها عاطفة شعرية ، كان ظهور هذه النوة الروحية التى تعمل فى تكوين الزهرة وما فى ذلك من جمال حى لا ينتهى الإعجاب بها . اهـ . فإذا أردنا أن نتوّم عاطفة فى قطعة أدبية ، فلتسأل هل العاطفة التى تثيرها هذه القطعة قوية . وصحيحة ؟ وهل هى نبأت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا نحن استعرضنا مثلاً عاطفة الحب عند مجنون ليلي أو فى رواية غادة الكاميايا ، وجدناها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة . وهذا ما تلمحه فى كثير من شعر لزوميات أبي العلاء : فهو شعر منشآت

حزين نشأ عن عاطفة مريضة ، فقد يصب غضبه على الدنيا وما فيها لأن إنساناً جنى على الأخلاق أو يفضل الصخرة على الإنسان لأن الصخرة لا تظلم ولا تكذب . وهكذا كل شعر الغزل الممعن في وصف ما يلاقى المحب من الضنى والذي يذوب رقة وحناناً ليس ناشئاً عن عاطفة صحيحة قوية ، وكذلك شعر العباس بن الأحنف فهذا الشعر وأمثاله إن أرضى الجمهور ولذتهم فهو في كثير من الأحيان أجوف وهو في كثير من الأحيان ناشئ عن عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص ، وليس من المستحسن أن يعطى الممدوح الشاعر حفنة من الدراهم فتثور عاطفته وينبعث عنها شعر كثير . والشاعر الجيد على هذا القياس هو الذي يثير العواطف بقدر وبينها على أساس عميق . أما إن تغالى في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية فإنه يكون شعراً خفيفاً ضعيف القيمة مهما استلذه الناس .

٢ — تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها ، فإذا عرض علينا كتاب أو قطعة أدبية تساءلنا هل حرك هذا الكتاب وهذه القطعة عواطفنا وأهاجت شعورنا ؟ هل وسعت نظرنا وأحيت قلوبنا ؟ إن كانت كذلك كانت أدباً رفيعاً . وكلما كان فيها هذا المعنى واضحاً كانت القطعة أقرب إلى الكمال في الأدب . يقول إميرسون : « ليس للكتاب قيمة إلا أن يوحى » . ويجب أن يُعلم أنه من المستحيل أن تجد مقياساً عاماً للعواطف المختلفة ، فهناك عواطف حنان وعواطف جلال ، وعواطف جمال وعواطف إعجاب وعواطف كره واشمئزاز إلى آخر ما هنالك . ومن الصعب أن نقول إن هذه العاطفة أقوى من تلك كما لا يصح أن نقول إن العسل أفضل من البصل فلكل فائدته . وكذلك يختلف الناس باختلاف طبائعهم وأمزجتهم في العاطفة التي تهيجهم ؛ فإنسان تثيره عاطفة الحزن وآخر عاطفة السرور ، وثالث عاطفة الإعجاب . . ولهذا كان من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أى العواطف أقوى ، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبية ما فيها من قوة عاطفة .

وتعتمد قوة العاطفة : أولاً على طبيعة الكاتب أو الشاعر ، فيجب أن يكون هو قوة الشعور فيما يكتب وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئ . وكثيراً ما يكون الكاتب أو الأديب مزوداً بأسباب كثيرة من القوة كمحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل لأنه تنقصه قوة العاطفة . وكذلك قد يكون له حين تدرك الخيال وشعور رقيق وفكاهة حلوة ، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل ، بل كثيراً ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوّض نقصه في النواحي الأخرى . ولسنا نعني بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة المرعبة الهائجة المضطربة فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها وتفضلها العاطفة القوية في ثبات . وبخار حار مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة الخمود ثم هي لا تضبط .

ثانياً : وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضاً على قوة الأسلوب وسنجد فيما بعد أن لقوة الأسلوب مدخلا كبيراً في إثارة العواطف ووضوح المعاني . والأديب قد يستطيع أن ينقل إلى سامعيه معانيه ، ولكن لا يستطيع أن ينقل عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب . ويظهر أن هناك شعراء وأدباء قد ملئوا شعوراً ومنحوا عواطف قوية ولكنهم لم يُسحوا أسلوباً ينقلون به عواطفهم إلى سامعيهم وقارئهم . وسبب ذلك ضعف أسلوبهم . نعم إن كثيراً من صنوف النثر يكون القصد منه ليس إثارة العواطف وإنما القصد منه نقل المعاني ، ولكن ليس هذا الصنف ممعناً في باب الأدب وما نسميه قوة وجزالة وحياة إنما يرجع في أغلب الأحيان إلى قوة الأسلوب .

ثالثاً : وتقاس العاطفة أيضاً باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان : الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمناً طويلاً فتكون كالقطعة الموسيقية يسمعها السامع ثم لا تزال ترن في أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمداً بعيداً . وكذلك الشأن في الأدب ، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيراً وقتياً وآخر يبقى في الذاكرة طويلاً ، والمعنى الثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعوراً متجانساً متسلسلاً ، وبعبارة

أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة . ولسنا نعى أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقاً من عاطفة إلى أخرى ، وإنما نعى أن يُحكيم كل منهما الربط ، كما هو الشأن في الموسيقى ، حتى لا يكون انتقال فجائي . وقليل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى ، وقد يكون السبب في ذلك راجعاً إلى غموض العواطف في نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها ، فإذا أخرجها في آثاره الأدبية بدت مضطربة لا اتساق فيها . وفي الحق أن الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور لاسيما في القصائد الطويلة ، ويتيسر ذلك للشاعر في الأشعار القصيرة كالشعر الغنائي والمقطّعات ، ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية لما فيها من وحدة العواطف ، ومن ثم كان الشعراء الغزليون من أتقن الناس لهذا الباب .

رابعاً : أن تكون العواطف خيصة غنية متنوعة وقلماً يوهب الأديب هذه الموهبة . وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة ، ونعني بها كثرة التجارب التي تجعل في استطاعته إذا تعرض لنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها كما يستطيع أن يتوَّع في كتابته أو شعره فيمسّ مشاعر مختلفة وهو في كيل منها غزير . وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب ، وإنما هم يخلقون أشخاصاً يمثلون نواحي الحياة المختلفة ويصفونها وصفاً دقيقاً . وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها ، وليس في طاقة ذوى المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسللوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة في الطفولة والشباب والكهولة ، وفي الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصلحاء . كما أنهم لا يسعهم أن يتعمقوا في بواطن الأمور وأغوار النفوس ليبينوا حقيقة لها ، ويكشفوا مكانها . فالأديب لا بد أن يكون واسع المعرفة بجمّ المشاعر ، قد ذاق كل طعم وتعلق من كل شيء بسبب .

خامساً : تُقَوِّم أيضاً القطعة الأدبية بنوع العاطفة ودرجة رفعتها أو وضعتها ، وهنا يعرض أمر أكثر حوله الجدل لأنّ القول بأنّ للعواطف درجات يستلزم أن هناك عواطف سامية وأخرى وضعية ، وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس ؟ أعني ما هو نوع العواطف التي نسميها سامية والتي نسميها وضعية ؟ لم يتفق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال وإن اتفقوا على القول باختلاف درجاتها . فهناك عواطف جليلة ، وأخرى هُزأة ، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة ، وهناك عواطف تثيرها موسيقى الشعر وجناسه ، وهناك مشاعر تثيرها معاني الشعر ، وهناك أدب يثير لذة حسية كالليل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك ؛ وهناك أدب أرق يثير شعوراً أخلاقياً كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة . وإنما يجب أن ننبه هنا إلى أننا لا نقصد بالشعور الأخلاقي المعنى الضيق الذي يفهمه الأخلاقيون من حث على الفضيلة أو نهى عن رذيلة ، وإنما نفهمه بمعنى أوسع وهو ما يمس الحياة ويبعث على ترقيتها . فالشعر الذي يشكو الحياة وآلامها والحب وآلامه ، والذي ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشوئونها شعر أخلاقي بهذا المعنى ، والعاطفة التي تتصل بحياة الناس وسواكهم أرقى من عواطف تثير لذة الحواس ، ومن هذا نستنتج أن أرقى العواطف الأدبية هي التي تحي الضمير وتزيد حياة الناس قوة ، وحينئذ إذا نحن أردنا أن نقوم قطعة أدبية أو كتاباً تساءلنا : هل هو يثير فينا انفعالات وميلاً إلى الحياة الراقية أم لا ؟ فإذا لم يكن لم يكن أدباً راقياً .

يُستنتج من هذا أن الأدب الراقى ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية . ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة ، وينمي طبيعتنا ، ولسنا نعني بقول من يقول إن قيمة الأدب كبقية الفنون في قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبرون عن ذلك عادة بقولهم : الفن للنس . والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته وإنما قيمته في أنه يمدنا باللذة الراقية ، ومن الحمق أن تعدّ فنناً راقياً من لم يصبغ فنه بالصبغة الخلقية .

يحتج القائلون بأن الأخلاق لا تصح أن تكون مقياساً للآدب ولا يجب أن يخضع لها الآدب بجملة حجج ، منها أن الآدب مثله مثل سائر الفنون لا يُقاس بالأخلاق ، فالموسيقى من الصعب أن يُقال في قطعها إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية ، والنحت والتصوير وغير ذلك إنما يُعنى بالشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال ، ومنها المبدأ المشهور وهو : الفن للفن . فإن هذا المبدأ يقضى بأن الآدب وهو فن لا ينبع من الأخلاق ، وليس الشاعر وإعظا يبشر بالأخلاق ، وليس ينكر أحد أن هناك شعراً قوياً ولا نعهه أخلاقياً ، فن الحُرِّق أن نقول إنَّ الشعر خاضع للأخلاق ، بل يذهب هؤلاء إلى أن الآدب مهما كان لا يخلو من صبغة خلقية ففى كان فناً جميلاً فالشاعر التى يبعثها ولو كانت هى إثارة المشاعر الحسية ، لا تتجاوز من نعمة خلقية ، وكما يبعث المنظر الجميل والشكل الجميل كذلك يبعث القول الجميل فى الحب ونحوه شعوراً خلقياً .

ومهما اختلفت القائلون فالذى نذهب إليه أن الصبغة الخلقية ليست لازمة للآدب بل قد يكون الشئ أدباً ولو لم يكن خلقياً ، ولكنَّ المشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من المشاعر ، وبعبارة أخرى لا يمكن أن يقاس الآدب الراقى بقياس اللاخلقية .

إن غرض الأخلاق واضح بسيط ، فهو يتطلب أن كلَّ أحد ، أدبياً أو غير أدبى ، يجب أن يرفع مستوى العواطف ولا يخدع الضمير ولا يضعف الإرادة ، والأخلاق ذات سلطان كبير على الناس ويجب أن يكون لها هذا السلطان ، فهل تتعارض مطالب الآدب مع مطالب الأخلاق ؟ هلاً يمكن أن يكون الأديب أدبياً راقياً إلا إذا خضع للقوانين الأخلاقية ؟ يقول قوم إن الأديب ليس له وظيفة إلا أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها ، ويجب أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير أو شر ، وبما فيها من شهوات حادة أو معتدلة . وليس الفن درس وعظ وإنما يعرض لما ينظر وما يتخيل

لذلك لا يستطيع أن يتقيد بقيود الأخلاق ، فالروائي أو الشاعر أو الكاتب لا يستطيع أن يقف ليسائل الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا ، ولو فعلنا لضاقت دائرتهم ولم يتسع مجال القول لهم . إننا نعجب بأشياء كثيرة لا تتصل بالأخلاق ، ونعجب بالقوة كائنة ما كانت . نَعْجِبُ بِخَمْرِيَّاتِ أَبِي نَوَاسٍ وَبِغَزَلِهِ وَلَوْ كَانَ بِالْمَذْكَرِ ، وَنَعْجِبُ بِنَابِلْيُونِ وَأَمْثَالِهِ مَنْ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَبْرِرَ جَمِيعَ أَعْمَالِهِ وَمَنَاحِي قُوَّتِهِمْ مِنَ الْوَجْهِةِ الْإِخْلَاقِيَّةِ ، فَيَجِبُ أَنْ تَطْلُقَ الْعَنَانُ الْأَدِيبُ بِصُورِهِمْ وَيُعْجِبُ بِهِمْ وَيَصِفُهُمْ وَصِفًا دَقِيقًا وَلَوْ لَمْ يَرْضَ الْأَخْلَاقُ .

فنجيب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا لذاتها بل لغاية ، وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها ، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعافها منعناه من ذلك . والحق أن هناك كثيراً من الكتب الأدبية في درجة راقية تمثل الجمال والقوة والحقيقة ، وهي من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتُسمِتُ الوجدان وتُضعِفُ الإرادة وتحمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية . ولكن هل كان هذا الانهماك في الرذيلة ضرورياً لبلوغها هذا المبلغ من الأدب ؟ الجواب لا . وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى في الأدب من غير طريق الرذيلة ، وليست الرذيلة عنصراً من عناصر الأدب الراقى ، فالتعبير الصحيح أن الأدب ليس راقياً لما فيه من ضعف الخلق . ولكنه راقى برغم ما فيه من ضعف خلقى . فالذئع الأدبية الراقية يجب أن نحكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة ومن الناحية الخلقية ضعيفة . فإذا قيل إن الشاعر أو الروائي يجب أن يُمنَحَ الحرية التامة لشرح نواحي الحياة المختلفة قلنا نعم يجب أن يمنح هذه الحرية في حدود أنه يثير مشاعر مشروعة ، فليتمثل كل ناحية من نواحي الرذيلة ولْيَقْلُ الشَّعْرُفِيَّةُ ، وَلَكِنْ لَا يَدْعُو إِلَيْهَا وَلَا يثير المشاعر لارتكابها ، يجب أن يتحمل على أداء الواجب ويوحى النبل والشرف وإلا كان سطحياً ، وإلا كان أيضاً بعيداً عن الذوق الجميل والفن الجميل ، فالن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضاً ، فيجب

أن يضيقا ، فالأماسة التي تصفى النفس بما تبعته من شفقة وأسى وتوجع .
والمهزلة التي تبعث السرور والفرح نقياً طاهراً ، وتستعزى بالباطل وبالرذيلة
وتثير الضحك والسخرية بهما . والرواية التي تصوّر لنا الحياة كما يحياها
الرجال والنساء ، والشعر الذي يصوّر أعمال الناس ، كيف يكون كل هذا
حقاً وصحيحاً إذا تجاهل الحقائق العميقة للطبيعة الإنسانية ؟ أم كيف يكون
حقاً وصحيحاً إذا كتبها قوم ليس لهم قوة خلقية تقوم الحقائق خير تقويم ؟
فقول أبي العلاء المعري :

يحسن . رأى لبنى آدم . وكلهم فى الذوق لا يعذّب
أفضل من أفضلهم صخرة . لا تظلم الناس ولا تكذب

وكثير من شعر مجنون ليلى ورواية غادة الكاميليا ونحو ذلك كلها
ناشئة عن عاطفة مريضة . ولكن قول أبي العلاء :
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها وعدوا مصالحها وهم أجراؤها
ناشئ عن عاطفة رزينة ثابتة ، وشعره له رنين ثابت فى النفوس .
وقول أبي نواس :

دع عنك لوى فإن اللوم إغراء وداونى بالئى كانت هى الداء
شعر يحسن فى الذوق ، ويحمل فى ميزان الفن ، وإن كان لا يحمل فى
ميزان الأخلاق .

الخيال

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب ، فكل أدب كما قلنا يثير العواطف ،
ولكن مما لاشك فيه أن للخيال دخلاً كبيراً فى إثارة تلك العواطف ،
فنحن إذا قرأنا خبراً عن ثورة بركان أو شوب حريق أو تخريب زلزال
فمجرد قراءتنا له لا تثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركانا ثار

ودمر ألف منزل وأمات آلاف النفوس . ولكن قطعة من رواية خيالية تهيئنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقى ، فيهيئنا أن نرى منظراً أو تعرض علينا رواية ، والنذى يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال وهى قوة لا بد منها للأديب شاعراً كان أو روائياً أو كاتباً ، فما هو الخيال ؟

إن تعريفه ككل المعانى عسير ، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل فى أنواع مختلفة من العمليات العقلية ، وكما قال رسكين : « إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها إنما يمكن معرفتها بأثرها » . فلنصف ملكة الخيال بآثارها المختلفة — إذا تصورت فى ذهنى صورة حيوان رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب ، فهذا يسمى خيالا ، وإن كان ذلك خيالا بسيطاً لأن رأس الطائر قد رأيت وكذلك جسم الكلب ، وإنما الجمع بينهما هو عمل الخيال ، وكذلك لو أن حفاراً تصور شكلاً يريد حفره فى قطعة رخام ، فهذا خيال وكذلك لو تصورت قطعة من الأرض فيها تلال حول واد يجرى فيه نهر على جانبيه مزارع ترعى فيه الإبل ، وكنت لم تر هذا المنظر من قبل ، ولم يكن مجرد استدكار لما رأيت فهذا خيال .

فى هذه الأمثلة عنصر الخيال ضعيف ، إذ أساسه المدركات بالنظر . ولكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه وأوسع مجالا . من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع كالروائى يخلق خياله أشخاصاً من رجال ونساء ، ونحن لكل شخصية خاصة معتمداً فى ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التى لم تكن فى الخارج وإنما خلقها الروائى خالقاً ، وليس هذا من عمل العقل المفكر بل من عمل الخيال . فالروائى يرى الرجل الذى يخافه ويتحققه ، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتى الصور على ذهن الروائى من كثرة تجاربه ومشاهداته لا عن عمل وإرادة وكثرة تفكير .

ويشرح رسكين عملية الخيال فيقول : « كل من الشاعر والمصور ياتمقط

كل ما رأى وما سمع طول حياته ، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طبقات الملابس أو حفيف أوراق الشجر ، ثم يخزناتها ثم يهيم الخيال ، فيستخرج منها صورا وآراء متناسبة منسقة في الأوقات الملائمة . ومن هذا نرى أن الصور التي يخلقها الخيال لا أعداد لها . و هو يدخل كثيرا أو قليلا في عملياتنا العقلية ، فهو الملكة التي تربط الحقائق المفككة للحياة .

وبعض أنواع الأدب أحوج إلى الخيال من بعضها الآخر ، فالشاعر والروائي يحتاجان إلى قدر من الخيال أكبر مما يحتاجه قائل الحكم والأمثال .

والإنسان دائم التفكير في ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال مهيبة تصور حالة كان يجب أن تكون في الماضي أو ينبغي أن تكون في المستقبل . وأكثر الناس ليس لديهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا في عواطف غيرهم تأثيرا كبيرا ، إنما يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء ، فهم الذين يستطيعون أن يجعلوا عالمهم الخيالي حيا قويا مؤثرا أكثر مما تؤثر الحقيقة .

وبعض الخيال يكون كحلم النائم ، ففي الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له وتُسَر أو تُرْهَب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمت أن حلمك لم يكن معقولا وأنت وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل لأن العقل نائم والخيال يقظان . وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلي ولا يركز على قوانين طبيعية ، فنسميه لذلك « وها » ، ويسمى الفرنج Fancy فالوهم إذن خيال يسبح في الفضاء لا يقبده عقل مثل قولك : هو يفتت أكباد الشهوات . (والله يبقى الأمير وأنجاله مُسلسلين بقيود النعمة في ثُتاد الدوام) .

وبتلخص لنا من هذا أن هناك نوعا من الخيال يسمى خيالا خالقا وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لاتتافى الحياة المعقولة ، فإن ناقثها كانت وهما .

وهناك نوع آخر مثل أن ترى شجرة مزهرة ناضرة أحياء الربيع وأمسك عليها جماله ثم يأتي الشتاء فيعثر أوراقها وأزهارها ، ويرى الشاعر هذا المنظر فيعمل فيه خياله ويقارن بينه وبين منظر آخر كشعر ابن الرومي في وصف الخباز :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة مثل الملح بالبصر
ما بين روثيتها في كفه كسرة وبين روثيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تتسdach دائرة في بلحة الماء يأتي فيه بالحجر
وكقول الأندلسي :

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاء مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا حنوا المروضعات على القطيم
يروع حصاه حالية العسداري فتلمس جانب العقيد النظيم
فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك
وبين رجل يسير في واد جميل الحصا حتى ليشك في هذا الحصا : أهو حصا
أم أحجار كريمة .

ويصح أن نسمى هذا النوع من الخيال « الخيال المؤلف » ، لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة ، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه ، وهذا يستدعي عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه كالذي يقول أبو تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرَف طيب عَرَفِ العود

فالشاعر شعر بشيء عند مهاجمة الحسود لفضيلة من فضائل الحسود وشعر شعوراً مماثلاً لذلك عند احتراق عود الطيب ، فألف بينهما ، وصاغ من ذلك هذين البيتين . وفي هذا الضرب من الخيال يأتي الوهم أيضاً ، وذلك إذا كان الشاعر يتصور صوراً لم تنبع من العواطف المألوفة ، ولم ترتبط برباط معقول ،

إنما كانت الصلة بينها اتفاقية . وإذا كان الشاعر ليس لديه قوة على أن يلقب
الجمال ويفهمه بسرعة ، إنما يغلب عليه العقل أكثر مما يغلب الشعور بالجمال
ضعف خياله وتفهم شعره : ومن هذا الضرب بعض الشعر الصوفي . ونجد
في ابن الفارض أمثلة كثيرة من هذا النحو .

ونوع آخر من الخيال ولنسبه الخيال الموحى أو الموعز ، ويختلف عما قبله
من الخيال المؤلف بأنه بدل أن يقرون صورة بصورة يفيض على الصورة التي
يراهها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس ، وبعبارة أخرى يغوص في باطن
الشيء ، فيصل إلى مكان الحياة منه ، ثم يخرج إلى الناس كما يشعر به .
ويستطيع الأديب به أن يصل إلى قمة الشيء الروحية ، ثم يظهر صفاته مظهراً
أخذاً . وعملية الخيال هنا هي شرح لما أفاض المنظر على روح الشاعر . فمثلاً
إذا أبصرت بحراً فلست ترى إلا ألواناً معينة يبصرها كل إنسان ، بل وكل
حيوان . ولكن ليس ذلك هو الذي يسمو بك ويؤثر فيمن سمع شعرك . وإذا
أنت حللت أجزاء ما ترى لم يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور
أو الزرقة أو أن الماء مكون من عناصر كيمياوية معينة ، وكل ذلك لا يمكن أن
يوضح قوة ما ترى . ولكن المنظر بأكمله يكون وحدة بما صبغته نفسية
الشاعر وبما أثار فيه من قوة معنوية روحية . والخيال هو الذي يعمل هذه
العملية فيدخل أعماق الشيء ليترك روحه ومعناه .

كقول ابن الشبل البغدادي في وصف الإنسان :

متصرف وله القضاء مصرف	ومكائف وكأنه مختار
طوراً به تصبو الخطوط وتارة	حظ تحيل صسوابه الأقدار
فتراه يؤخذ قلبه من صدره	ويرد فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب بالملامة نفسه	ندماً إذا لعبت به الأقدار

فقد تغلغل في باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر في أسلوب
يبعث على التفكير .

ومثل قوله تعالى : (حتى إذا أخذت الأرضُ زُخْرُفَها وأزْيَنْتُ وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تغن بالأمس) فهي تلف الدنيا بجميع مظاهرها وزخرفها وتوعز إلى الإنسان بالتفكير في منتهاها من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا تفاصيل منتهاها .

هذا الضرب من الخيال هو للذي يوضح أسرار الطبيعة ؛ وأما وصف الجزئيات فتتميمٌ في الشعر والكتابة لأنه لا يربنا الشيء ، رؤية تامة ككُلِّ حتى ولا التصوير نفسه يمكنه توضيح صورة طبق الأصل ، ألا ترى أن الإنسان لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التي يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه ؟ . فإذا كان هذا حالنا في منظر رأيناه بأنفسنا فكيف بنا إذا وُصف لنا منظر لم نره ؟ .

وحسبي لو أبان لنا التفاصيل لما أغنت شيئاً لأننا رأينا أن تأثير المنظر في العواطف لا يتأتى من جزئياته التي نراها بل من الأثر المعنوي الروحي الذي يسبغه الشاعر على قوله — والفرق بين معالجة المناظر الطبيعية بقوة الخيال ومعالجتها بغيره أن الأول يحاول أن يصف كل أجزاء الشيء ، على حين أن الآخر يصف أثر الشيء في نفسه ، وقد دلت التجارب على أن المناظر إذا عُرِضت على عين الخيال أو العقل كانت أجمل مما إذا عُرِضت على العين الحسية وكأما قوى خيالنا قويت لذاتنا . وقوة الخيال تصحب النواظر دائماً وتكون عاملاً مهماً في تفهيم الشيء وإيضاحه والاستنباط منه على حين أن إطالة تصوير النظر للشيء لا يجعله أكثر وضوحاً ، إنما الذي يجعله أكثر وضوحاً أن نأخذ الأشياء الأساسية ونترك للخيال المجال في تفهيم قوة الشيء الروحية ، والأمثلة على ذلك كثيرة . لذلك كانت الأخبار الخفية في الجرائد ليست أدباً لأنها تصف الوقائع مثل فلان حضر وفلان سافر وفلان رزق بمولود وكذلك الوفيات . والحِكَم كذلك ليست ممعنة في الأدب لغلبة العقل فيها على الخيال ، أما إذا سمعت أنت قول الشاعر يصف شمعة :

كأنها عمر الفتى والنار فيها كالأجسل

أدركت عمل الخيال في تحريك الشعور .
وكذلك قول عنتره :

أراعى نجوم الليل وهى كأنها قوارير فيها زئبق يترقرق
أو إذا كان الشاعر لم يحسن الرباط بين الصورتين كما فعل البحترى في
عدم إجادته الربط بين الصورة الغزلية وكرم الممدوح ، كقوله في قصيدته
الجيدة التى مطلعها .

متى لاح برق أو بدا طلل قفر .
لعمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقى الفتح بن خاقان والقطر
وقد تغزل فيها كثيراً . ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول
وكقول أبي نواس في وصف الخمر :

فاسقنى كأساً على عسل كرهت مسموعه أذنى
ويستمر في وصف الخمر إلى أن يقول :

تضحك الدنيا إلى ملك قسام بالآثار والسنن
سنّ للناس النسدى فندوا فكأن البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الخمر ومدح
الممدوح والأمثلة على ذاك كثيرة . ويسمى أصحاب البديع هذا الضرب من
عدم التوفيق (الاقتضاب) . وليس يستطيع حسن الربط وجودة الانتقال
من غزل إلى مديح أو نحو ذلك إلا شعراء ماهرون ، وإنما يحدث لهم ذلك
في الفينة بعد الفينة .

فكلّ هذه الأشعار ونحوها تدلنا على أن الشاعر يوضح الطبيعة من غير
أن يدخل إلى تفاصيل الشئ .

وليس هذا الخيال مقصوراً على وصف المناظر الطبيعية بل يتعداها إلى
وصف الأخلاق والشخصيات ؛ فعند ما ينسى الروائى ذلك ويتبدى يحلّ

النفس كتحليل الكيماوى فى المعمل ويترك لإظهار باطنها ككل . يكون قد تركفته ، وإذ ذاك نترك نحن قراءته .

وقد قسمنا الخيال إلى هذه الأقسام الثلاثة حرصاً على توضيحها فقط ويجب ألا يعزب عن الذهن أن هذه الأنواع الثلاثة عند العمل لا تبقى أبداً متميزة منفصلة بل على العكس يلتقى كل منها ظلاً على الآخرين وكل عملية خيالية تكون عليها مسحة من الأنواع الثلاثة .

من كل هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة فى الأدب إن لم تكن أقوم الملكات ؛ وكل ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال ، وكلما رقى الموضوع فى سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح ؛ فالشعر والقصص وهما خير ما يمثل الأدب وخير ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتها إلى الخيال عن البيان . وكذلك ما يسمى من التاريخ أدباً بل التاريخ على العموم فى كتابته لا بد له من الخيال ، فالمؤرخ لا بد له من خيال يكمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث ممسكاً بين يديه من قطع وأجزاء وتواريخ . وهى كثيراً ما تكون متضاربة . ويستطيع المؤلف بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصاً كأنهم يعيشون تحت أعيننا ؛ فبقوة خياله يستطيع أن يقدر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التى كانت فى عصره ثم يرتب الحقائق ويصنعها ثم يحكم حكماً عادلاً عليها ، فالمؤرخ الحق هو الذى يصور لنا الماضى كأننا نراه بأعيننا اليوم ولا بد له فى كل ذلك من خيال . أما سرد الحوادث كقوله فى سنة كذا حارب فلان أو مات فلان أو ولد فلان فلا يصح أن بعد كتاباً تاريخياً حقاً . وبالأولى لا يعد كتاباً أدبياً . وليس هناك مؤلف تاريخى له قيمة أدبية إلا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض القصص والحوادث فى وضوح وملأها بالحياة ومثلها أمام مخيلاتنا تمثيلاً حسناً .

وهذه الحاجة إلى الخيال يمكن ملاحظتها فى جميع أنواع النثر الفنى أيضاً ؛ فالكاتب الناقد لا بد له من الخيال يصور به شخص الكاتب

الذى يتقده ، ولا بد أن يلمس عواطف القراء ، وهو في كل ذلك لا بد له من الخيال ، لأنه لا بد له أن يمثل المنقود ويصوره بما أحاط به من ظروف ، ثم بما ينفعه في كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد . وهو على العموم أحوج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف ، أما الكاتب الذى يسرد الحقائق فقط جافة جامدة فن الصعب أن نسميه أديباً .

في كل ما سبق تكلمنا عن الخيال من حيث استعماله في الأدب ، وهو كذلك ضرورى لكسب معلوماتنا ، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات ، فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها فإن الخيال عندئذ يودى وظيفة كبرى فإن ما نقرؤه ترسم صورة منه في أذهاننا بواسطة الخيال ، وبهذا يكون الخيال عاملاً قوياً في تعلمنا . والتقدم العقلى للأطفال يكون مرتبطاً إذ ذاك بقوة خيالهم على رسم هذه الصورة ، فإذا تقدمنا كذلك كان الخيال عاملاً كبيراً في توضيح ما نقرأ أو نسمع وفي ربط الأسباب بالمسببات ، ففي تعليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلاً إنما يعمل الخيال ، والقوة العاقلة تأتي بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وصحة ربط الأسباب بمسبباتها ، فالفرق بين الخيال العلمى والخيال الأدبى أن الأول نتيجة لدافع عقلى ، والآخر نتيجة لدافع أدبى ، وكلاهما يعطينا صورة واضحة للشيء ، وهذه الصورة أحياناً تهتم العقل وأحياناً تهتم العاطفة .

وللخيال الأدبى كما أشرنا ، ارتباط كبير بالعواطف ، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوى يعين عليها ، وضعف أحدهما يؤثر أثراً كبيراً في ضعف الآخر ، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغة ذهب الخيال كل مذهب وكان وهماً ككثير من شعر أبى تمام في الأدب العربى كقوله :

لا تسقنى ماء الملام فلانى صب قد استعذبت ماء بكافى

ومثل شعر « شلى » و « كيتس » في الأدب الأوروبى ، وإذا كانت قوية

في اعتدال وعميقة متينة فإن الخيال يكون ، تبعاً لها ، صحيحاً سليماً ككثير من شعر البحري والمنتجب في الأدب العربي ، وكما هو الشأن عند شكسبير في الأدب الغربي . ويرى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى لقلة ما فيه من قصص وأساطير خرافية . نعم كان فيه أسطورة شق وسطيح ، وأحاديث العقاويت ، وأيام العرب ، وشياطين الشعراء ، ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير اليونان ، أو إذا قيست آلهة العرب التي هي عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان التي خلعوا عليها أثواب الحياة وجعلوها أرواحاً عبدوها كما عبدوا إله الحب والجمال وقالوا فيه إن له جناحين من ذهب وأنه يحمل أبداً سهاماً حادة ومشاعل ملتهبة ، وجعلوا كل إلهة رمزاً لفكرة ، وجعلوا للحكمة إلهاً وللشعر إلهاً وللموسيقى إلهاً .

“ “

والشعر العربي في الجاهلية وصدر الدولة الأموية قلتما يتغنى بالطبيعة وجمالها وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر في الطبيعة ، ولكنه كان عبارة عن صور بهوانية تُعنى بالإمعان في الاستعارات والمجازات ، وقائماً تعنى بالجوهر حتى يذوب الشاعر في نفس المنظر الطبيعي أو يذوب المنظر الطبيعي في نفسه ، فعنايتهم موجهة إلى الشكل لا الجوهر . وهذا ما حدث في الشعر الأندلسي وشعراء المغاربة كما حدث لشعراء المشاركة .

عنصر المعاني في الأدب

للمعاني قيمة كبرى في الأدب ، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر قيمة ككتب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال . فالغرض الأول منها ليس هو الالذة وإنما هو المعاني والحقائق ، وليست إثارة العواطف فيها بالمنزلة الأولى وإنما المنزلة الأولى فيها للإخبار بالحقائق وأداء المعنى . وإذا ذلك يجب في أداء هذه المعاني أن تكون : (١) غزيرة فياضة ، (٢) دقيقة ، (٣) واضحة .

ففي الكتب التاريخية والنقدية وفي الأمثال والحكم يجب أن تعطيلنا من الحقائق أكثر ما نستطيع ، وأن تؤديها في دقة ، وأن تستعمل في أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها . وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث وكيفية الوصول إليها أليق بعلم البلاغة وإنما تعدّ هذه الفروع الثلاثة التي تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر — والناس يختلفون في هذه المقدرة اختلافا كبيرا كاختلافهم في العواطف والخيال ، فإذا استطاع الكاتب أن يشع على ما عنده من معانٍ وحقائق حرارة من عاطفته وحيوية من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حية قوية . وإذا عَدِمَ الكاتب هذه المقدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق ، وتكون كأنها تقويم أو أخبار محلية أو مجرد تعداد ، وبذلك لا يصحّ أن تعدّ أدبا إنما تعدّ مادة خامّة للأدب ، أو مادة علمية إذا كانت حقائقها علمية .

أما إن نحن نظرنا إلى ما يُعدّ أدبا صرفا كالشعر والقصص ، أعني ما كان القصد الأول منه إثارة العواطف ، فمراعاة المعاني والحقائق فيه أمر ثانوي ، ونحن نرى أنه حتى في هذا القسم ليست الحقائق والمعاني فيه قليلة القيمة ، بل يجب أن تعدّ من مقوّماتها . وفي الفصول السابقة رأينا أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح ، وهذا الأساس هو الحقائق . والشعر — وهو أكبر مثل في الأدب الصرف — يجب أن يُقاس أيضا إلى درجة كبيرة بما فيه من معانٍ ترتكز عليها العواطف وأكبر الشعراء قوم صحّ حكمهم واتسعت تجاربهم في الحياة ، وكان لهم علم عميق بكثير من الأشياء التي تحيط بهم ، وكما قال كارلايل : « إن الشاعر الذي يجلس على كرسيه يتمطى ثم يخرج قطعة الشعر لا يستحق شعره أن يقرأ . » وفي الحق أن الحقائق العميقة التي تتعلق بحياة الناس وبما للناس من عقائد ونظرات في الحياة في العصور المختلفة إنما تُقرأ في الشعر أكثر مما تُقرأ في كتاب آخر . ويقول بعض النقاد الانجليز : « إن شكسبير أفادهم في الحياة

الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة ، وإن تيسون وبراون وماثيو ارنولد أفادوهم عن عصر فكتوريا أكثر مما أفادهم المؤرخون « . فلنا الحق إذا رأينا أى أثر أدبي أن نتساءل : ما معانيه ؟ ما الحقائق التى يشتمل عليها ؟ وسنجد أنه لا يحق أن يسمى أدباً إلا ما كان له حظ من أفكار راقية ومعان سامية ، وأن قيمة الأثر الأدبي تكبر بما فيه من عمق في المعساني وكثرة في الحقائق .

ويجب أن يلاحظ أنه في الأدب من هذا النوع ليس من الضروري أن يكون ما فيه من المعاني والحقائق جديداً كما هو الشأن في العلوم الأخرى فلما لا نقرأ كتاباً في التاريخ أو في أى علم إذا كنا نعلم ما فيه من قبل ، ولكن في الأدب لا نتطلب ذلك ، فيصح أن تكون فيه الحقائق التى تتضمنها القطعة الأدبية معروفة ، ولكن الجديد فيها صياغتها أو نوع الشعور بها وإعمال الخيال فيها حتى تخرج كأنها جديدة ، فكثير من الروايات المؤلفة حقائقها التاريخية أو وقائعها معروفة ، ولكن الأديب استطاع أن يخرجها بحلة جديدة حتى كأن معانيها جديدة .

وليست وظيفة الأديب أن يعلم الحقائق ، إنما وظيفته أن ينتفع بالحقائق المعروفة ويهيج بها عواطف الناس ، ويجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل ، ولا تكاد تجد كتاباً أدبياً أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معانٍ معروفة للخاصة فقط . فإذا حاول الأديب أو الشاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يعرف إلا عند طبقة خاصة قليلة ولم يستطع أن يكون شاعر أمة أو شاعر شعب . وقد حاول بعض الأدباء ذلك فلم يُعترف لهم بالأدب إلا في أوساط خاصة . وكما قال بيرك (ليس هناك مكتشفات كبيرة في الطبيعة الإنسانية . والحقائق التى تتركز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعاً فلسنا في حاجة إلى تعلمها وقد تعلمناها من قبل لأنها ليست إلا تطبيقاً لإدراكاتنا الغريزية على تجاربنا في الحياة العادية) وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه

الحقائق لا أن نعلمها وأن يستخرج منا الانفعالات التي تناسبها ، وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هي التي تكون أكثر ما في الأدب من حقائق ولأنه ليُعدّ أدبياً كبيراً من استطاع أن يجعلنا نشعر بهذه الحقائق شعوراً تاماً ويوسع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها .

واعتبر ذلك في أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خيلاً من المعاني القيمة ، وكان عماده كله على السجع والمحسنات البديعية . وكان المثل الأعلى له مقامات الحريري والعماد الأصمهاقي فتعدّ لذلك أدباً تافهاً قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأدباء جدد أطلقوه من أغلاله وزودوه بالمعاني العميقة فتعدّ هذا نهضة قوية ، وقوم الأدب الحديث أكثر مما قوم الأدب الذي قبله ، كأدب المولحي والمنفلوطي والشيخ علي يوسف وأمثالهم . فإذا نحن قارنا بين كتابة ابن لياس في بدائع الزهور أو الجبرني في تاريخه أو البكري في صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقاً واسعاً ونهضة مباركة — بل نكاد نقول إن هناك فرقاً كبيراً بين كتابات الشيخ محمد عبده في أول عهده بالكتابة وكتابته في آخره تبعاً لروح العصر وروح النهضة واعتبر أيضاً بما حدث في تاريخ مصر الأدبي وهو أن كُتّاباً تعلقوا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو المزاجية ومارسوها في كل كتاباتهم فغلبهم الزمن وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التي تُعنى بالمعاني أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجواهر أكثر دون العرض ، وسارت في طريقها سيراً حثيثاً بينما تخلفت مدرسة مقلّدي الأقدمين .

وهنا يصحّ أن نشير سواً لا آخر وهو : « إلى أيّ حدٍ نشترط في هذه المعاني أن تكون حقّة وصحيحة ؟ كم نشترط في المعاني أن تكون جديدة ، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معني الكلمتين ؟ ألسنا نرى كثيراً من الشعر الراقى أو القصص الراقى قد أسس على نظر إلى الحياة منطّية أو على آراء باطلة ؟

قد اختلف الناقدون في الإجابة على هذا السؤال فالأكثر على اشتراط هذا الشرط والأقلون على عدم اشتراطه . يقول بعض الناقدين إن المعاني في الشعر لا تقاس بصحتها من الناحية الفلسفية ولكنها تقاس بمطابقتها لغرض الفن ، وذلك ككثير من شعر أبي نواس الذي يرى أن الحياة خلقت ليتمتع فيها الإنسان بالخمر والنساء والغلمان ، وفي قصيدة ابن سينا العينية التي أسست على أن الإنسان كان في عالم قبل هذا العالم عالماً بكل شيء ، فلما هبطت نفسه إلى الأرض واتصلت بالجسم نسي ما كان يعلمه ، وما يعلمه الإنسان بالغريزة وما يعلمه باللقانة إنما منشوئهما تذكر ما كان فيه قبل أن يحل في عالمنا هذا ، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران .

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة وما عد منه أدباً إنما عدّ أدباً لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب ، وكان يكون أتم لو اشتمل على هذا العنصر أيضاً . وشأن الأدب في هذا شأن كل فن . فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويُرِيها الناس وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها ، وهذا صحيح مهما تعد الخيال ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية جيناً أو ملائكة ، فنحن لا نقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تُسمَلْ لنا ناحية خفية من حياتنا الإنسانية كما هي أو كما يجب أن تكون .

وهذا يُسلمنا إلى موضوع آخر وهو : إلى أي حد يجب أن يصور الأدب الحياة الواقعية ؟ هل يجب ألا يخرج الأدب كثيراً عن تصوير حياتنا كما نحيها ؟ وهذا السؤال أثير في كل فن تقريباً وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين : مذهب الواقع ومذهب الكمال ، فذهب الواقع يرى أن الفن يرمى إلى تقليد الطبيعة كما هي أو على الأقل إلى القرب منها بجهد المستطاع ، ومذهب الكمال يرى أن الفنان إذا أراد أن يقلد الطبيعة يجب أن لا يقلدها تقليداً تاماً بل

يتصور الكمال فيها ويُخرجها إلى الوجود مازجاً فيها الواقع بتصوراته وعواطفه . يُحاكي الطبيعة ولكن يُعدها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجماً بها عما في نفسه ، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هي في الواقع فيجعلها أعظم تأثيراً في العقول من حقيقتها . فالمذهب الكمالى يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيمثل الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملاً .

وعلى الأساس الثانى وضع بعضُ الكتاب كتبهم في المدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليُوتُوبيا) وقد نقدوا الحياة الواقعية من جملة نواح ولم يعجبهم النظام الحاضر فتخيلوا عالماً خلا من كل هذه العيوب التى يشكون منها ورسّموا عالماً مثالياً كاملاً منزهاً من كل عيب ، وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعى . ولو سار العالم على المبدأ الواقعى وحده ما تقدم منذ كان آدم ، ولعاش عينة الحيوان . يعيش اليوم كما عاشت أجداده .

هذا البحث بُحث في الأدب ، فالواقعى في الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصور خير تصوير بالأحوال العادية التى تجرى بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة ، وغرض الأديب الواقعى أن يُخرج لنا صورة الحياة كما نراها ونلاحظها في حياتنا المألوفة ويكره الحياة الرومانتيكية التى لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة ، كما هو الشأن في حياة مجنون ليلي أو ذات الكاميليا . وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلد الناس الذين هم في حالة عقاية خاصة كقصص العقاريت وقصة عنزة فهى تثير العجب عند الأطفال ومن في درجتهم ، ولكن لا تكون غذاءً صالحاً لمن نضجت عقليتهم . ويرى هذا الواقعى أن الحياة كما نحيها وما فيها من حقائق نجربها ونعلمها هى مقياس الأدب الصحيح .

ولكن لا ننكر أن الخيال كذلك قيمة كبرى في الأدب ، وأن هناك

نوعاً من الأدب راقياً كالشعر لا يمكن أن يُحصَر في حدود الواقع ،
بل يجب أن يُفتَسَح له في الخيال فلنُنبِئَنَّ هذا الواقع بالخيال .

من المسلم به أن الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصوِّر
الحقائق كما هي تصويراً تاماً بل لا بد أن يخرج عنها قليلاً أو كثيراً
مثلاً لذلك الحياة الحديثة في الرواية ، فالروائي لا بد أن يخرج عن تمثيل
الحادث الذي وقع في الخارج تماماً إلى شيء من التنقية والتصفية ، وأيضاً
الفنان على العموم لا يصح أن يسرد الحقائق كلها ويُقلِّد الحياة تقليداً
دقيقاً لأن غرض الفن ليس أن يُقلِّد ولكن أن يوعز ويوحى ليس
غرضه أن يخبرك بكُنه الأشياء ولكن غرضه أن ينقل لك ما أثار الشيء
في الفنان ، وهذا بعينه هو الذي ينطبق على الأدب ، فالأديب إذا تعرض
لوصف الأعمال أن الأشخاص أو المشاعر لا يصفها كما هي في الخارج
بل كما أثَّرت فيه .

وهنا يجب أن نُنبِئَ إلى شيء هام وهو أن الأديب والفنان على العموم
لا يستطيعان أن يقصا تفاصيل الشيء جميعها إنما يتخيران منها ما يعدانه
موضع التأثير ، وبهذا يختلف الفنانون فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم موقفاً
واحداً ، بل قد يتأثر كل بتأثير غير التي يتأثر بها الآخر فيُخرجها كل
كما تأثر بها ، وهذا ما يصنع فنه بالكأالية فهو لا يخرج الشيء كما هو في
الخارج ، ولكن كما يتصوره ويتخيله ويتأثر به ، فكثير من الأشياء كغروب
الشمس في البحر ، ومنظر البحر يوحى إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي
في الواقع ، فالأديب يشعر بها ويُخرج أثره الفني ممزوجاً بهذا الشعور .

قلنا إن موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية ، ولكن ليس كل شيء
يفعله الإنسان أو يقوله أو يفكر فيه يصح أن يكون موضوعاً للأدب لأن
هناك فرقاً بين العلم والأدب ، فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة ويريد أن

يوضح ويصنف كل شيء ، ولكن الأدب فن ، غرضه الأول أن يثير العاطفة فيجب أن يختار منها ويوفق بين ما يختار خاضعاً لما استكشف من قوانين الجمال . وخير للأديب أن يمزج ما يختاره بتخيلاته ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شيء يقع تحت حسه ، وهو بذلك يمزج الواقع بالكمال ، والأديب في هذا واقعي كمالى معاً . والقطعة الأدبية إذن تُفاس بما فيها من معانٍ وحقائق وبما فيها من شعور وعاطفة تثير مشاعر القارىء أو السامع .

أما الكمال فيميل إلى أن يتعمق في باطن الشيء ويسبح فيما يوحى إليه الشيء . — وأحياناً نستعمل كلمة الواقع في مقابلة رومانتيك ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة — والحق أن الأدب في حاجة إلى أن يُلَوّن بالواقع والكمال معاً وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان ؛ ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا ويوحى إلينا بالمعاني ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح وهذا هو الجانب الكمال . وفي الوقت عينه يؤدّي حقائق الحياة الخارجية التي تؤدّي إليها ملاحظتنا في أمانة وإخلاص وهذا هو الجانب الواقعي .

وعنصر الكمال في الأدب له من غير شك قيمة كبيرة ، فقل أن تعد قطعة ذات قيمة كبيرة في الأدب ما لم توح إلينا بحياة خير من حياتنا الواقعية ، وتبعثنا على تعمق النظر في الحياة ، أو ترفعنا إلى مستوى أرق من مستوانا في الحياة العادية ، وبعض من الشعراء بفضل آخرين لأن الأولين أذهب في الكمال ، أولئك الآخرون عواطفهم خفيفة الوزن ، يدعون مثلاً إلى إرواء شهواتهم المادية ويوجهون الناس في شعرهم إليها ، وأفكارهم وآراؤهم واضحة ، ولكنها محدودة ضيقة ، وأرضية لا سماوية ، ولا يكادون يلمسون عمقاً ولا رفعة لعالمهم .

حقاً إن الواقعي يمثل حقائق العالم كما هي ، ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة ، ويمثلها كما هي ، غير أنه يتقصد في الوقت عينه تصوير المعنى الروحي للمنظر . كذلك الأدب (وذلك واضح في الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجاً بالخرافات والتقاليد وكلما تقدم في الفن كسب قوةً على تصوير الحقائق مجردة عن الخرافات وفوق ذلك استطاع أن يُرينا معاني الحقائق وروحها فالواقع يمثل الحقائق كما هي ، والكمال يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعاً راقياً ، وبعبارة أدق : الواقعي يمثل الحياة عادية ، والكمالي يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمى إليها .

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع في الأدب ، فإذا كانت لدى فكرة وأردت أن أنقلها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلاً حرفياً ، فهذه اللغة التي استعملتها لا تُسمَّى أدباً ، أما إذا كانت لدى عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أولاً ، فنقلتُ إليه باللغة فكرى وعاطفتى فهذا أدب ، وإذا كان المقصد الأول مما أنقله هو الفكر ، والعاطفة ثانوية بالنسبة للفكر ولم تُستخدم العاطفة إلا في إظهار جمال الفكرة أو كمالها ، فهذا نوع من النثر الأدبي كالتاريخ والنقد . أما إذا كانت العاطفة هي المقصد الأول ، والفكرة تأخذ مجراها في ذهنه عن طريق مشاعره فهذا ما يُسمَّى فن الأدب الجميل ، أو الأدب الصرف ، سواء كان شعراً أو نثراً .

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشيء عليك كما إذا تأثرتُ من منظر وردة فقدمتها إليك فأثارتُ إعجابك بجمالها ، فليس في هذا شيء من الفن مطلقاً ، إنما يجب أن يقوم الفن على وسائل غير تقديم الشيء نفسه ليثير مشاعرنا — هذه الوسائل في الأدب هي التي نسميها نظم الكلام . ولا يمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها في قول مجرد ، وإنما الكلام في موضوع يثيرها معتمداً إلى حد ما على الخيال . ولاستعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة ، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك بوردة فقد أثيره بالكلام في جمال لونها وشكلها وشذاها ، وربما أثرته بما توحى به الوردة من معان ترتبط بها مثل اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل ، ومن هذا كله أختار في كلامي ما يتناسب مع عواطفى ويلائم شخصيتى ، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد . ويعتمد نظم الكلام أولاً على اختيار الكلمات ، لا من ناحية معانيها فقط ، بل من ناحيتها الفنية أيضاً بما توحىه من أفكار ترتبط بها ومن ناحية وقعها الموسيقى ، فقد

تأثلف كلمة مع كلمة ولا تأثلف مع أخرى ، وقد تفعل كلمة في إثارة
العواطف ، ما لا تفعله مرادفاتها .

مثال ذلك ، قول المتنبي :

تلذ له المروعة وهي تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام
وقوله تعالى (فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان
يوذى النبي فيستحيي منكم) فإن لفظة (تؤذى) في الآية أجمل من (تؤذى)
في بيت المتنبي . والحكم في ذلك الأذن الموسيقية .

ومثل (العسل) في قوله :

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُـم الأجل
الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي :

إذا بي مشت كحفت على كل سابع رجال كأن الموت في فمها شهند
فكلمة (عسل) و (شهد) مترادفتان ، ولكن كل منهما جميلة في موضعها
ومثل قوله تعالى : (تلك إذن قسمة ضيزى) فقد تكون كلمة ظالمة
أو جائرة أحلى ، ولكن (ضيزى) في موضعها أجمل - لأن الصورة كلها
وهي (والنجم إذا هوى ، ما ضل صاحبكم وما غوى) مختومة بالألف ،
ولا يتسنى ذلك إلا في ضيزى . بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع
ولا تحسن هي نفسها في وضع آخر ، مثل قوله تعالى : (ما جعل الله لرجل
من قلبين في جوفه) ، وقوله تعالى (ربّ إني نذرتُ لك ما في بطني
محرراً) . ف (جوفى) و (بطنى) مترادفتان ، ولكن كلا منهما جميل في
موضعه ولا يحسن في غيره .

بل إن الكلمة الواحدة قد يلطف جمعها الخاص في موضع ، ولا يلطف جمعها
الآخر في موضع آخر ، فجمع العيون أجمل من الأعين ، والنساء أجمل من النسوان
وهكذا . ثم قد تكون كلمة في الجملة جميلة ، ولكن ينقصها الجمال الكلى ،

كالوجه ترى فيه كل عضو جميلاً ، من جبهة وعين وأنف ، ثم لا تراه كله جميلاً وكذلك الألفاظ . والاعتماد في ذلك كله على الأذن الموسيقية ، وربما كان من الأسباب أيضاً اعتماد الألفاظ على الحروف ، فبعض الحروف يدل على القوة (كالقاف) ، وبعضها يدل على الرقة ، (كالسين) . وهناك ألفاظ تتخيل فيها الجذلة دون الرقة ، وألفاظ رقيقة غير جزلة ، وينبغي أن يُستعمل كلٌّ في موضعه فكما قال ابن الأثير : (هناك كلمات إذا سمعتها تخيلت رجالاً قد ركبوا خيولهم واستلّوا سلاحهم ، وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان ، عليهنّ غلائل مُصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحلّ) .

والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما في أنفسهم من المعاني بل إنّ الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد — نعم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضية مثل $1 = 2$ و $3 = 4$ ولكن عند ما يراد التعبير الأدبي وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا . وأيّ اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافاً في التأثير . فلو أنك غيرت ولو تغييراً طفيفاً كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شعرت تواءم باختلاف الأثر الذي يوحيه . وهذا هو السرّ في أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة ، وهذا أيضاً صحيح في النثر الفني ، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر .

ولسنا نريد أن نقول إن الشعر أو أي ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثراً كبيراً بأسلوبه وطريقة نظمه من غير أن يكون متضمناً معاني شيقة ، بل الحق أنه لا بدّ في الجودة وقوة التأثير فيهما معاً . والحق أيضاً أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني . . نعم إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجها في كل شكل يدعو إلى الإعجاب ، وأحياناً تطفئ قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المنطقي ، ولكن على كل حال لا بد من معان قيمة ولا يمكن

للأديب أن يتبوأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان مصاباً بالفقر العقلي — والإعجاب إذا كان محور الأسلوب وحده لا يستمر طويلاً وما أسرع ما يملئه الناس ويدركون خفة وزنه كالألعاب البهلوانية .

ومما يلاحظ أن اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار والمعاني لا العواطف ؛ فإذا كان لدى فكرة ، أو لاحظت حقيقة وأردت التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة وتنقل إلى ذهن الآخر . أما العواطف فليست اللغة قادرة على نقلها نقلاً تاماً صحيحاً كما هو الشأن في المعاني ؛ وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح . أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها ، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية أو عقلية ، وهذه الكلمات الفكرية أو العقلية إنما تعبر عن العواطف من طريق الإيعاز والإيحاء لا من الطريق المباشر . وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف . ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء ، وأحياناً بالسجع والمحسنات البديعية وأحياناً بالتشبيه والاستعارة ، وأحياناً بالإشارات وحركات اليد ، ونحو ذلك ، وأحياناً بتجويد العبارة وتقليبها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور ، وفي هذا كله يختار الناس . فقد يكون هناك عالم قدير ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه ، وهناك على العموم أشخاص لا تناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع مقدرتهم في التعبير . فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية ، أو عواطف راقية ولكنه مُصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير . أو الضعف في نظم الكلام وتأليفه ، ويستعيب القارئ ويُسئله في استخراج ما يريد من معان ، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع . ينتج من هذا أن الكمال في النظم يُقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلاً صحيحاً صادقاً . فالنظم هو التعبير الخارجي لحالة داخلية فتى صدق التعبير

الخارجي وأدى في أمانة شرح الحالة الداخلية كان نظماً جيداً ، وإذا قلنا
بجمال اللغة أو الأسلوب : فلا بد أن نشرك في ذلك المعساني والعواطف
ومطابقتها لها لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بجمالها مجردة عن ذلك ، وتعدُّ
اللغة جميلة وبالغة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعاني والعواطف — وأهم
صفات الكتابة الجيدة شيان متقابلان وهما القوة والركة . فالكتابة أحياناً
في حاجة إلى القوة لتثير اهتمام القارئ وتؤدي ما عند الكاتب بأمانة
وصدق كالكتابة في موضوع الحرب ، وفي حاجة إلى الرقة لتنقل العاطفة
في لطف ودقة كالكتابة في موضوع الحب . وقد يكون في الأسلوب
إحدى الصفتين دون الأخرى ، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين
فأسلوب بعض الكتاب قوى فقط يلوّن كتابته بألوان قوية ، وينقل إليها
ما في ذهنه أو شعوره نقلاً قوياً ، ولكن لا يشعوك بلطفه ودقته ،
وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعذوبة ولكن لا يؤثر فيك
أثراً قوياً .

فثل الكلام القوى قوله في مهاجمة أسد :

وأطأقتُ المهتد عن يميني	فقدّ له من الأضلاع عشرة
فخرّ مضرجا بدم كآني	هدمتُ به بناءً مشمخرا

ومتال الرقة قوله :

إن التي زعمت فؤادك ملّها	خلقتُ هواك كما خلقتُ هوّى لها
وإذا وجدت لها وساوس سلوة	شفع الضميرُ إلى الفؤاد فسّلها
بيضاء باكرها النعم فصاغها	بلباقة فأدقها وأجلّها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي	ما كان أكثرها لنا وأقلّها

ومن هذا الباب قولهم في قول الشاعر :

ألا أيها النوام ويحكّم هبو	أسألكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا : إن الشطر الأول قوى متين ، والشطر الثانى رقيق دقيق .
ومن الأدباء من له حظّ قوى فى نظم الكلام ، ولكنه فقير فى المعانى ،
ومعانيه عادية أو ضعيفة ، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يخرجون
به ما يريدون فى شكل جذاب ، ولكن ليس لديهم شىء جديد ، وهؤلاء
شهرتهم دقيقة ، وقيمتهم محدودة ، ولا يلبث الناس أن يدركوا ضعفهم
فينبلوهم ، وإنما الأديب الخالد ما زاد فى معارفنا أو شعورتنا بما فى أدبه
من معان جيدة .

وهذا النظم يحتاج إلى مران وتربية . فليس الأديب كالبلبل أو الحمام
يغتنى لنفسه ، إنما هو يغتنى للناس وينقل إليهم ما له من فكر وشعور ،
فيجب أن يتعلم كيف ينظم الكلام نظماً جيداً لينقل إليهم فى دقة ما يفكر
فيه ويشعر به ، ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التعابير . ومن الحق
أن نقرر أن هناك استعداداً طبيعياً للنبوغ فى الأسلوب ، ولكن هذا
الاستعداد مهما قوى لا بد له من مران بل المران الكثير مع التوسط فى
الاستعداد خير من نبوغ لا مران معه .

هذه هى العناصر الأربعة للأدب : العاطفة والمعانى والخيال والأسلوب
كما عبّر عنها الأفرنج وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء فى ذلك العربى
أو الغربى والنقاد القدماء من العرب عبّروا عنها تعبيرات مخالفة وإن لم
يصفوها وصفاً دقيقاً فعبّروا عن العاطفة بالرغبة والرغبة والحزن والسرور
ونحو ذلك . وشأن هذه العناصر واتحادها شأن الموسيقى الأفرنجية والعربية
فهى خاضعة لأسس واحسدة وإن كانت الآلات الموسيقية الأوربية أرقى
وأشمل ، ولكننا نستطيع أن نجتمع الموسيقى العربية الغربية على درجات فى
سلم واحد فالعناصر فى الأدب الغربى ، يمكن فيما أظن تطبيقها على
الأدب العربى ، فمن الأدباء العرب من قويت عاطفته وضعفت معانيه ،
أو ضعف نظمه ، ومنهم من كان على العكس ، وأياً ما كان فالمقياس
واحد . فكثير عزة مثلاً ، وجميل بثينة قويان فى العاطفة ، والجاحظ

قوى في المعاني ونظم الكلام ، وسعد الدين التفتازاني المؤلف في البلاغة ليس قويا في الأسلوب ولا في العاطفة ، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم في ضوء هذه العناصر ، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر . فالأدب الإنجليزي مثلا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسي الرومانتيكي وهكذا . . .

فالأدب العربي يمكن أن يوضع على درجة من سلم الآداب العامة ، لأن هذا شأن كل فن ، فالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك ، لها قوانين واحدة عامة ، يمكن تطبيقها على الفن المصري واليوناني والعربي والغربي ، ويمكن لذلك أن يقاس رقي كل فن أو ضعفه ، فلماذا يشذ الأدب عن هذا ، وهو فن كسائر الفنون : . . ؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى الغربية ، وهو يتميز عليها أحيانا بيباب الحكم والشعر الغنائي ، وهي تتميز عليه أحيانا بالقصص ونحو ذلك ، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتميز ، فكل الآداب في نظرنا ترجع إلى قواعد واحدة ، شأننا في ذلك شأن علم الأخلاق ، أو علم النفس أو علم الاجتماع ، فليس الصديق فضيلة عند العرب ، رذيلة عند الغرب ، بل هو فضيلة حيث كان ، والطبيعة البشرية في أي مكان خاضعة لقوانين علم النفس ، وإلا كانت القوانين فاسدة ، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع ، كالأمم المتحضرة . وإن كانت تقف في درجة من السلم دون المتحضرة . .

وعلى ذلك فالأدب العربي عناصره كعناصر الأدب الغربي ، سواء بسواء ، ولو دققنا النظر لم نجد مقياساً آخر غير هذه العناصر الأربعة ، نقيس به الأدب العربي وحده ، بل لو رجعنا إلى نقادنا القدماء كقدامة وابن رشيق وابن الأثير ، وغيرهم ، وجدناهم حاموا حول هذه العناصر ، وإن لم يسموها بهذه الأسماء ، ولم يفصحوا عنها إفصاح النقاد الغربيين اليوم ولم يحللوها تحليلهم .

فيجب في نظري أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب ، واختلاف الزمان والمكان . . وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربي وكاتب عربي ، بهذه العناصر الأربعة ومعرفتنا بعد التأمل بأي عنصر يمتاز وفي أي عنصر يضعف ؟ فمثلاً أبو العلاء المعري أقوى عقلاً ، وأدق معاني وأضعف خيالاً ، وأبو تمام أبعد خيالاً ، وأقل عقلاً من المعري ، والبحترى أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء ، وابن خلدون في سلاسته واسترساله ، أكثر معاني وأرق أسلوباً من القاضي الفاضل أو العماد الأصفهاني ، والبهاء زهير أرق أسلوباً وأبسط تعبيراً من ابن مطروح ، والبارودي أقوى شعراً ، وشوقي أوسع خيالاً ، وحافظ أجزل لفظاً ، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر . . . بل يمكننا أن نعطيه درجة تقريبية في كل عنصر منها ثم نجمع درجاته ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين ، كما يمكننا بهذه العناصر أيضاً أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية ، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية ، لنعرف في أي عنصر تفضل الأولى الآخرين ، ويفضل الآخريان الأدب العربي ، كما نقارن بمقاييس العمارة العربية بالعمارة اليونانية بالعمارة الحديثة . . والله أعلم .

الشعر

ليس من السهل وضع تعريف للشعر ، وسنحاول تعريفه تعريفاً يتفق والاستعمال الشائع .

لا شك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقواف ؛ وقد طغت فكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرفوه ، فقالوا في الأدب العربي إنه الكلام الموزون المقفى ، وقال بعض الإفرنج : أى كلام موزون يسمى شعراً سواء كان جيداً أو رديئاً ، ولكن هذا وذلك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل ، ولذلك قال ابن خلدون : إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين . وعلى هذا التعريف كل العلوم المنظومة ، وكل قول منظوم ولو كان سخيفاً شعراً ، وعرفه هو بقوله : إن الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي المستقبل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله الجارى على أساليب مخصوصة . وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر ميزة للشعر ، وأحد أركانه ، وهو إثارة الشعور ، وعنى بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيراً منه أن يقول : إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة . واستقلال كل بيت منه بى غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه إلى يصح أن تدخل في التعريف . وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيقه جداً حتى لا يشمل الشعر كله ، وبعضهم وسعه حتى شمل الشعر المنثور ، فقال مثلاً « رسكن » إنه هو إبراز العواطف النبيلة بطريق الخيال . وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده . ويقول في موضع آخر : (الشعر فيضان من شعور قوى تبع من عواطف تجمعت في هدوء) ، ويقول « وردسووث » : (الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب . . . الخ » .

وبعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كبعض شعر المتنبي والمعري ، وكل

شعر الحكم وما يسميه العرب باب الأدب ، ولكن أكثر الشعر لا نسميه شعراً ما لم يحرك شعورتنا ويولد فينا كثيراً من الانفعال كالذي تولده الأغاني ، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل ، أما ما يخاطب العقل كالذي ذكرنا فهو شعر في المنزلة الثانية أو الثالثة ، ولهذا قال ابن خلدون : إن الكثير ممن لقيناهم من شيوخنا في هذه الصناعات الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء ، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب . والحق أن ليس السبب أنهما لم يجريا على هذه الأساليب ، ولكنهما سلكا مسلك نظم الحكم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور .

فالشرطان اللذان يجب توافرها في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً ، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر ، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري ، وهو الذي كان يكون شعراً لولا أنه فقد الوزن ، وهذان الشرطان يخرجان أنواعاً كبيرة مما اعتاد الناس أن يسموه شعراً وليس بشعر كالفية ابن مالك والمتون المنظومة ، وأهم الفروق بين الشعر والنثر :

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية .

(٢) أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشئه الشاعر من الصور الخيالية . ففي كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا أو أن ينتجوا شيئاً يُخلق ولم يُعرف من قبل قد يكون هذا العمل تمثالا أو صورة ، أو لحناً موسيقياً أو هيكلًا وهو في الأدب يكون (كتاباً) وقد يكون هذا الكتاب نثراً ، ولكن الأدباء اتفقوا جميعاً على أن يصوغوا ما يخلفون شعراً ، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للمادة المجردة ، وجعل ما هو مشوش منظماً فكأما كان النظام أوضح كان الخلق أصدق . وكان الخالق أتمّ فهماً لنفسه وإرضاء لها ، وليس في الأدب نظام أتم وأوفى من نظام الوزن ، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج

أو يخلق عملاً مبتكراً ونخالداً فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشئ قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عاملاً سهلاً له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفني لفيض الفكر والشعور الذي يتدفق فيه موضوعه . ومن النادر أن يكون النثر موضوعاً للمخلق والابتكار — اعتبر في ذلك يلزوميات أبي العلاء فقد كان أبو العلاء ناثراً وشاعراً فلما خلق وأبدع في اللزوميات وضعها في القالب الشعري بل التزم فيها ما لا يلزم :

٣ — وأن الشعر يستدعي الأناثية الأدبية ، والنثر يستدعي الغيرية الأدبية ولا بد من شرح هذا . فلإنسان سواء في الشعر أو في النثر أغراض متنوعة ، ولكن هناك قسمان كبيران لهذه الأغراض ، فالناس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم بالخيالة ، أو لكي يؤدوا خدمة ما ، فالدافع الأول هو الدافع الأناني ، والدافع الثاني هو الدافع المنفعي . وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه وذلك بأن يكسبهم علماً أو ينشر بينهم آراء أو يحسن الذوق الأدبي أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك ، ولكن الدافعين يظلال متميزين ، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر — الأديب الأناني يرى منظراً في العالم فتثور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد التخلص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر . والأديب الغيري أو المنفعي قد يعانى نفس العواطف والأفكار ، ولكنه حين يأخذ قلمه يكون قد وضع أمام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح ، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم . وأما كونه ينفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية — ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعر واسطة طبيعية مرضية له . وقد يبدو هذا غريباً عند اللمحة الأولى ، كيف أن الإنسان لمجرد التنفيس العاطفي والفكري يختار وسيلة مقيّدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر ؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيراً من أنواع الشعر بسيط يتعلم بسهولة ، لكن هناك أسباب أعمق في

هذا الباب تجعل الشعر ملائماً للتعبير النفساني ، ذلك أن النثر وإن بدا أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثر قيوداً ، فبرغم قوانين الوزن التي يجب أن يخضع لها الشعر ، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا في الشعر وهما تقييدان النثر بأكثر من قيود الشعر وهو المنطق الدقيق والوضوح التام ، فهما يكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة . أما الشعر فبالعكس : نعم إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يتحدى قواعد المنطق التي هي قواعد الفكر . ولكن الشعر يستطيع أن يخرج إلى حد كبير جداً عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعاقب الفكرة بالفكرة ، وعمّا يُعنى به المنطق كثيراً من مناقشة وخطابة ٥

فتلا قول شوقي في قصيدته المشهورة :

مُضْنَاكَ جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

فهو في هذا البيت قد أماته وترحم عليه . وكان المنطق يقضى أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال . ولكنه قال بعد ذلك :

يستوى الورق تأوّه ويذيب الصخر تنهده

ويناجي النجم ويتبعه ويقيم الليل ويقعده

وهذه من صفات الحي لا الميت ، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك ، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر للمنطق . وقد نُقِدَ البحرى بأنه ليس منطقياً في شعره فقال :

كلفتمونا حسود منطقكم والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

ولم يكن ذوالقروح يلهج بالمنسطق ما نوعه وما سيبه
والشعر لَسَمَحٌ تكفى إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه

وأجود الشعر عادة ما تجده مذبذبا غير متسلسل ، مفككا حاسيا مندفعاً ،
وأيضاً إن الشعر كالنثر لا يستطيع أن يكون طليئساً معقداً أو أن تكون لغته
مدعاة للتبؤيش الفكرى .

ولكن يباح فى الشعر بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضا عن
الرمز ولا يُباح للنثر إلا أن يكون واضح الدلالة سهل العبارة يبين الإشارة ،
ومن أجل ذلك اختلف المفسرون للشعر اختلافاً كبيراً ، وذهب كل إلى
معنى كالذى تجده فى شروح شعر المتنبى ، وشعر أبى تمام . فهم يختلفون
فى شرح المعنى المقصود اختلافاً كبيراً ، على حين أنك لا تجد هذه
الخلافاً فى النثر .

والشعر يشتر المشاعر بما فيه من خصائص . فأولاً بأوزانه وقوافيه ،
ولذلك كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة نثراً كان فى الشعر أكبر
أثراً بل ترى أن الشعر إذا حُلّ إلى نثر لم يكن له ذلك الأثر الكبير ،
ولم يكن لهذا الاختلاف من سبب إلا ما فى الشعر من موسيقى . وثانياً
ما للشعر من لغة خاصة غير لغة النثر ، ولستأ نعى بلغة الشعر الكلمات
العويصة أو أنواع البديع ، أو نحو ذلك ، فهذا كله لا يرفع من قيمة
الشعر ، وقد يكون الشعر جيداً وكلماته فى منتهى السهولة وهو كذلك نخلو
من أنواع البديع كأكثر أشعار البهاء زهير . إنما الذى نريده أن للشاعر
ملكة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح بها يستطيع أن يتخير من ألفاظ
اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر ، وكذلك يضعها فى قوالب خاصة
يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة .

وكان حافظ رحمه الله ذواقاً ، ومعنى ذلك أنه كان يردد الكلمات
ويغنيها أحياناً ليختبر وقع الكلمة فى السمع ، ولينظر هل الكلمة شعرية
تناسب الموضع الذى قيلت فيه أو لا تناسبه . وقد عابوا كثيراً شعراء وقوعوا
فى ألفاظ ليست هى ألفاظاً شعرية ، وكان غيرها أولى بها ، مثل قوله :
ذهب الرقادُ فما يحسُّ رقادُ مما شجاك ونامت العوادُ .

لما أتاني من حُيَينة أنه أمت عليه بظاهري أقيادُ
فقالوا إن كلمة (أقياد) ليست شعرية ، وإنما الكلمة الشعرية (قيود) ،

وقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا الطيب المتنبّي في قوله :
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهونائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثرعك باسم
وقال له إن المنطق يقضى أن يكون نظم البيتين هكذا .

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثرعك باسم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك في جفن الردى وهونائم
فاعتذر المتنبّي بأن صناعة الشعر تقتضى هذا كما قال امرؤ القيس :
كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أثبطن* كاعباً ذات خلخال
ولم أسبق الزق* الروى ولم أقل خليلي كرى كرة* بعد إجفال
وأن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك ، لأن البزاز يعرف جملة
والحائك يعرف جملة وتفصيلاً .

والذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير فقد يكون
عندنا شعور فياض كالذى عند الشاعر ، ولكن ليس عندنا من المقدرة
على التصوير ما عند الشاعر ، ومن ثم كان من المستحيل ترجمة شعر من
لغة إلى شعر في لغة أخرى كما قلنا . إذ الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة
فنية وطريقة أداء . وهذه الطريقة شخصية محضة تختفى عند ترجمة الشعر ،
والذى يمكن ترجمته فقط هو المعنى الذى حواه الشعر ، وما فيه من تصوير
وخيال ، وما يحتويه من عواطف عامة . ويُعد المترجم أميناً إذا هو استطاع
أن يتقل ذلك كله ، أما طريقة الأداء فلا يمكن ترجمتها . نعم إن بعض
الشعراء يقرأ القطعة من الشعر ويكون له قدرة فنية فيصوغ هو شعراً
مستمدّاً من وحى ما قرأ وقد يجرى مع الأول في واد واحد ويكون له

نفس العذوبة والجمال ، ولكن هذه ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة
فيتز جروولد لرباعيات الخيام إلى الإنجليزية ، ونحن بذلك نخالف ما ذهب
إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر ؛ وقد أدرك
هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال : إن هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها
في الشعر وإذا أتت فيه كانت حمجة مثل كلمة أيضاً فإنها لم تأت في شعر
إلا سمج ونحو ذلك إلا قول الشاعر :

غير أني بالبحوى أعرفها وهي أيضاً بالبحوى تعرفني
فإن أيضاً هنا عذبة لطيفة ، وكما قال ابن خلدون : إن كلمة ما الفرق
أشبه بلغة الفقهاء : من لغة الشعراء ، كقول القائل :
لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
وهكذا .

٤ - أن الشعر يخاطب العواطف مباشرة ، وذلك لما عند الشاعر من
قوة إلهام لا تكنسب بتعلم ، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر ،
أو الإلهام ، أو اللقاة ، أو ما شئت فسمه ، ولهذا كان اليونان يسمون
الشاعر خالقاً ، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معاً ،
ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً
ينفث فيه الشعر ، ويقول أحدهم : « شيطانه أنثى وشيطاني ذكر » ولأمر
ما خلط العرب بين النبي والشاعر فسموا النبي شاعراً أحياناً ، وكاهناً
أحياناً ، ويقول القرآن الكريم : « وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ،
ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون » .

وللشاعر نظر باطن للحياة ، ولهذا قال وردسوورث عن الشعر « إنه
روح المعرفة وحياتها ، ونقد الحياة » والحق أننا نقرأ في شعر الشاعر معنى
الحياة وشرحها . ذلك لأن الحياة محكومة بالمشاعر والبواعث على عملنا
وليست خاضعة لعقولنا وحدها ، ولا للحقائق المجردة ، وإنما تصطبغ

بمشاعرنا ، وليست تخضع للمنطق وحده إنما تخضع كذلك للعواطف ،
والشعر هو الذى يعبر عن هذه العواطف ، أو العواطف ممزوجة بالعقل ،
ونخير دليل على أن الشعر هو معنى الحياة أن شعر كل عصر مرآة له .
وقديماً قالوا « الشعر ديوان العرب » . والحق أنه ديوان تُسجّل فيه حياتها ،
أعنى تسجّل أفكارها ومشاعرها ، فالشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر
مما يعطيكها التاريخ ، والشعراء عادة فى مقدمة قومهم ، أو فى جبهتهم ،
وقد يسبقونهم قليلاً ، وهم عادة إيدان بالفلسفة ، وإرهاص لها ، فهم
يحدثوننا حديثاً فيه شيء من الإبهام عن حقائق الحياة . فكان هوميروس
إرهاصاً لسقراط وأفلاطون وأرسطو ، وكان شعراء الجاهلية
إرهاصاً للنبوة .

حتى لقد حكى أن النبى (صلى الله عليه وسلم) لما سمع قول لبيد :
« ألا كل شيء ما خلا الله باطل » .

قال إن هذا من كلام النبوة ؛

وهذه الإرهاصات عادة تسبق طور الشرع والتدليل والتحليل الذى
يقوم به الفيلسوف فالفرد يشعر بالشيء قبل أن يفكر فيه تفكيراً دقيقاً ،
فنحن نشعر ونأثم قبل أن نخضع للمنطق .

الشعر والموسيقى

للوزن قيمة كبرى فى الشعر كما ذكرنا حتى عند أهم فارق بينه وبين
النثر ، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة ، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه
غير جيدة . فنحن نفضل من غير شك : « حامل الهوى تعب » على قولهم :
إن بالشعب الذى دون سلع لقتيلاً دمه ما يُطل
وهذا الوزن الموسيقى ذو حظ عظيم فى أن يكسب الشعر الخلود : وقد ثار

الجدل بين النقاد حول هل الشعر أكثر ارتباطاً بالنقش والتصوير أو هو أشد ارتباطاً بالموسيقى ؟.. قال قوم إن التصوير شعر صامت والشعر تصوير ناطق ، ولكن الحق أن ارتباط الشعر بالموسيقى أكبر منه بالتصوير حتى كان الرومان يقولون إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترنمون بأشعارهم ويغنون بها لأنفسهم ، ولمن شاء أن يردّها بعدهم . ويجب أن تقرر أن ليست أنواع الشعر بدرجة واحدة من حيث الارتباط بالموسيقى ، فهناك شعر غنائي يظهر فيه هذا الجانب الموسيقي ، وشعر غير غنائي كالشعر التعليمي لا يظهر فيه هذا المعنى . ووجه الشبه بين الشعر والموسيقى يتجلى فيما يأتي : ذلك أن كلا من الموسيقى والأوزان الشعرية تتنوع أنواعاً أربعة ، فالصوت يختلف عن الصوت بالطول والقصر ، وأنه جهورى أو خافت ، وأنه غليظ أو رقيق ، وأنه مرتفع أو منخفض ، وأنه يختلف باختلاف مصدر الصوت كعود أو قانون ، أو كان ، وكأوتار العود المختلفة . وهذه الاختلافات الأربعة يمكن أن نراعيها في الشعر ، فنرى النوع الأول اختلاف التفاعيل والبحور طولاً وقصراً ، والحركات والسكنات في متفاعلين أطول منها في مستفعلين . فالطويل أطول في التفاعيل من المخرج مثلاً ، ولهذا الاختلاف تأثير كبير في الأذن الموسيقية ، والغلظ والرقّة ممكن أن نقابلهما بما في الشعر من حروف ضخمة ، وتراكيب قوية ، أو حروف لينة رخوة وتراكيب ناعمة . فالشدة والقوة مثل قول بشار :

إذا الملك الجبار صعرّ خدّه مشينا إليه بالسيوف نعاتبّه

وقوله أيضاً :

إذا ما غضبنا عضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

والرقّة كقول الشاعر :

تخيّر الله من آدم فما زال منحدرًا يرتقي

وقول الآخر :

بأبي غزال غازله مُقلتي بن الغوير وبين شطري^١ بارق
عاطيته والليل يسحب ذيله صباه كالملك الفيتق الناشق
وضمته^٢ ضم الكمي لسيفه وذو ابتاه حائل^٣ في عاتق
حتى إذا مالت به سنة الكرى زحزحته شيئاً وكان معاتق
أبعدته عن أضلع تستاقه كي لا ينام على وساد^٤ خافق

وكذلك قول ديك الجحش :

لما نظرت إلى^١ عن حدق المها ونسجت^٢ عن مُتفتّح النوار
وعقدت بين قضيب بان أهيف^٣ وكثيب رمل^٤ عقدة الزنار
عفرت^٥ خدتي في الثرى لك طائعا

وقد قالوا في قول الشاعر :

ألا أيها النوام ويحكم^١ هبوا أسألكم هل يقتل الرجل الحب
إن الشطر الأول قوي^٢ شديد ، والشطر الثاني رخو ناعم . ونرى في الشعر
من جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة ، ويناسبه إنشاده في هدوء
ودقة كشعر الغزل ونحوه ، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش كشعر الحماسة :

ومن ناحية رابعة نلاحظ في الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وُقعَت على
الكان^١ ثم وُقعَت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين ، أو على الأقل
لكل^٢ منهما طعم غير طعم الآخر ، وهذا يقابله في الشعر القافية . فالقصيدتان
قد تكونان في موضوع واحد ومن بحر واحد ، ولكنهما تختلفان في القافية ،
فتختلفان في درجة التأثير .

وكذلك أنواع المحسنات البديعية . فنوع من البديع يكون ذا أثر أكثر
من نوع آخر وهكذا .

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة في اللغة العربية وهي : هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو للمعنى ؟ وقد اختلفوا في ذلك اختلافاً كبيراً ، فذهب بعضهم إلى أن العبرة بالألفاظ . ومن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ قال : « وليس الشأن في إعداد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت » وقال في موضع آخر : « إن الكلام إذا كان لفظه حذياً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيّد وجرى مع الرائع النادر »

ومن ذهب هذا المذهب ابن خلدون إذ قال في مقدمته « اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل . والمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكري منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة . وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا . وهو بمثابة القالب للمعاني . فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء ، لا باختلاف الماء كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال : تختلف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة نفسها » .

ونخالف في ذلك عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن العبرة بالمعاني فقال في أسرار البلاغة (إن محاسن الكلام ترجع إلى المعاني وإذا استجدنا شعراً ووصفنا ألفاظه بالحلاوة والرشاقة وغيرها من الأوصاف فلإنها لا تنبئ عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى

أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه المرء من زناده . وأما استحسان اللفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يعدو نمطاً واحداً وهو أن يكون اللفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً أو عامياً سخيلاً . ويكاد ابن رشيق في العمدة يرى البلاغة فيهما معاً فيقول (اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم بضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه) ، ثم قال (وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، ويذهب إلى أن اللفظ أغلى من المعنى ثمناً وأعظم قيمة وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والعاقل ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لمسا أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلالها من اللفظ البليد الجامع للركة والجزالة والعدوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر) .

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقل عن الآخر ، فلا بد في الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ، وليس بصحيح أن المعاني ملقاة في الطرف ، فليس تشبيه الممدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئاً تافهاً مبتذلاً بجانب المعاني العميقة الرقيقة ، وكما يفضل شاعر شاعراً بجودة لفظه ، يفضل به جودة معناه وجزارته . وليست كل المعاني في المدح هي التي ذكرت : وهناك من المعاني ما لا يصل إليه إلا الدهن الدقيق والعقل الذكي العميق .

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوق في أحد الركنين ويقصر في الآخر ، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك ولكنه خفيف المعاني ؛ فتعوض إجادته لفظه عن تقصيره في المعاني . والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزيره

متوسط اللفظ والتركيب ، فيُتساهل حينئذ في الحكم عليها لأن إجادته في أحدهما قد عوضت عن توسطه في الآخر . والجيد اللفظ السخيف المعنى لسنا نعدّه بليغاً ولا ابليد المعنى الساقط اللفظ ؛ بل لابد لعدّه بليغاً أن يكون جيداً في أحدهما غير ساقط في الآخر ؛ والمثل الأعلى للبليغ من غير شك أن يكون جيداً فيهما معاً . وربما كان تمجيد أبي هلال العسكري وابن خلدون للألفاظ دون المعاني هو السبب في أنهم عدّوا أبا العلاء والمتنبي حكيمين لا شاعرين وإنما الشاعر البحترى . وهذا خطأ فأبو العلاء والمتنبي شاعران ، غاية الأمر أنهما في المعاني أقوى منهما في الألفاظ وأن البحترى بعكس ذلك جيد في اللفظ والتركيب لا في المعنى ، فكلهم شعراء مختلفو الميزان ؛ أما عدّ البحترى وحده هو الشاعر فأظنه جرياً مع النظرية الخاطئة إلى آخرها . ولو اضطررت إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبي على البحترى ليلهما إلى المعاني أكثر من ميلهما إلى الألفاظ .

ولذلك نجد بعض غير المتقنين شعراء كالجزار وفي عصرنا من هو خياط ، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعاني . أما شعراء المعاني فلا بد أن يكونوا من المتقنين لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعاني ؛ وفرق " كبير " بين نتاج متقف ونتاج غير متقف . ألا ترى أن شوقياً لما كان متقناً أكثر من حافظ كان أشعر ؟ ألا ترى أن الشعراء العباسيين كبشار وأبي نواس وأبي تمام كانوا أسعد من الجاهليين لثقافتهم ووجودهم في أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهليين وتقديسهم كل ما صدر عنهم ؟ ولو سيرناهم لأغينا عقولنا وبعناهم أذواقنا . ولو سئلنا أيهم أعلم : ابن المقفع والجاحظ أم لبيد وطرفة ؟ لقلنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ . فما بالتنا تقول الحق في غير الشعر ونعرض عنه في ميزان الشعر ؟ . /

كل ما نتطلبه في الشاعر ألا تطغى ثقافته العلمية على ذوقه الفني كالذى لاحظته ابن خلدون في أنه لما تنقف ثقافة علمية ضعف في الأدب . وكالذى

حكى عن فقيه أراد أن يشعر فقال :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى
فقيل : إنه تعبير سرى إليه من الفقه . أما إن احتفظ بذوقه واستخدم
العلم فهو الشاعر العظيم .

ولذلك أرى أن من الصعب أن تخرج الجامعة شاعراً كشوق وحافظ
لأن انغماس الجامعيين في البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى
الأدب . وهذا لا يمنع أن يحتفظ الأدب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد
ثقافته مطلقاً على الأدب منشئاً فيه فيهب العلم قوة . ألا ترى أن المثقف
بأدب أجنبي مع ثقافته في أدبه يكون أكفاً وأحسن ممن اقتصر على أدبه
القوى بشرط أن يحتفظ بذوقهما الأدبي ؟ فالمثقف بأدب أجنبي يكون أوسع
أفقاً وأقدر على اقتباس المعاني والألفاظ والأساليب والتراكيب ممن لم
يثقف هذه الثقافة ؛ وهذا ما جعل النابغين من الفرس في العصر العباسي
كابن المقفع وبشار وأبي نواس ، أوسع أفقاً وأدق معنى .

وهنا نتكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر . فقد اعتاد العرب أن
يقسموه من عهد أبي تمام في ديوان الحماسة إلى أبواب : من حماسة ،
وأدب ، ورتاء الخ ، وتبعه في ذلك من أتى بعده إلى البارودي في مختاراته ؛
واعتاد الفرنجة أن يقسموه إلى شعر غنائى ، وشعر ملاحم ، وشعر تمثيلي ،
وشعر تعليمي ، ويقصدون بالشعر الغنائى الشعر الذى يُعَبَّرُ فيه عن العاطفة
وسمى غنائياً لأن الشعراء كانوا يتغنون ببعضه على القيثارة ، وعلى هذا
كان أكثر الشعر العربى غنائياً بهذا المعنى . أما شعر الملاحم فيقصدون به
الشعر الذى يحكى حوادث الأمة من عهد قديم في التاريخ . وهو عادة
يكون ممزوجاً بالأساطير ؛ وذلك كإلياذة هوميروس ؛ وقصة الشاهنامة .
والشعر التمثيلي هو الذى يُمثَّلُ غالباً على المسارح ، أو يكون من صفاته
ما يجعله صالحاً للتمثيل ولو لم يقصد الشاعر إلى تمثيل . والشعر التعليمي ما يُنظَّم
للتعليم وسهولة الحفظ كالألفية ابن مالك والشعر الموجود في مجموعة المتنون .

وكلا التقسيمين غير منطقي وغير دقيق . وقسمه بعضهم إلى قسمين :
قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ووجدانه ونزعاته ، ونحو ذلك ، وقسم
يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية ، ولكل من هذين القسمين
شروط وتفاصيل نجمالها فيما يأتي :

فالشعر الذاتي هو ما يسمى بشيء من التساهل الشعر الغنائي ، وهو
وإن كان يشمل الملاحم فسنقصه هنا على الشعر الشخصي مقابلين في ذلك
بينه وبين الشعر التمثيلي والقصصي .

والشعر الذاتي يلمس كل جوانب الحياة تقريباً ابتداء من تلك النواحي
الذاتية الضيقة إلى النواحي الإنسانية الواسعة . فهناك شعر الغناء المرح
الطروب كشعر أبي نواس ، والغناء الحزين الباكي كشعر أبي العتاهية ،
والغناء الذي يتناول المسائل الحقيقية في الحياة ، وغناء الحب بجميع أنواعه
وآماله ورغائبه وأفراحه وأحزانه ، وشعر الوطن ، وغناء العاطفة الدينية
كشعر الصوفية إلى ما لا يحصى وليس من الضروري محاولة سردها .

وهناك مبادئ أولية لتقدير الشعر الذاتي ، وهي أننا يجب أولاً أن
نبحث في طبيعة العاطفة التي توحيه والطريقة التي يعبر بها الشاعر عنها إذ الشعر
الذاتي يجب أن يُمْتَعنا بعاطفته الممتازة ، ويجب أن يؤثر الشاعر فينا بإخلاصه
التام في التعبير بينا لغته وخياله يجب أن يتميزا بالجمال والحياة ، والتناسب
والانسجام بين الموضوع والآذان ، وهو كالغناء غرضه التعبير عن حالة ما ،
أو شعور واحسد يزداد كثيراً في قوته العاطفية بالإيجاز والتركيب
لا بالإسهاب والتفصيل .

وعلى الرغم من أن أساس الشعر الذاتي هو الشخصية فإنه يجب أن نتذكر
أن أغلب الأشعار الذاتية العالمية العظيمة تدبر بمكائنها في الأدب إلى حقيقة أنها
تتضمن ما هو إنساني أكثر من شخصيته وفرديته حتى ليجد كل قارئ لها
تعبيراً في التجارب والعواطف التي يستطيع أن يشارك فيها . وفي هذه الحالة

لا نحتاج أن نضع أنفسنا مكان الشاعر فالشاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا والدراسات التي عنيت بالأدب في جميع عصوره دلتنا على أن الشعر الداني بدان بالرغبة في التعبير عن العواطف القبلية ، أو الجماعية لا الفردية . فالشعر الجاهلي فيه (إننا) ونحن أكثر من (أنا) والشعر العبري كان من هذا النوع .

وقد حدثونا أن إلياذة هوميروس نحالية تقريباً من أنا . فالشعر على العموم في مدته كان أناني الجنس لا أناني الفرد والذاتية الفردية إنما نمت في العصر الحديث تبعاً لازدياد العامل الشخصي وازدحام العامل الجموعي ، ولكن لا تزال العواطف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأعاني الشعبية ، وهناك حقيقة أخرى هامة ، وهي أن في الأزمنة التي يزداد فيها العنصر الجموعي كأيام الحرب يزداد فيها الشعر الجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصليبية ، وكالذي حدث أيام الثورة الفرنسية فقد هز الشعر العالمي روح كل أوروبا ، وشعر كل فرد بأتمه .

والشعر الداني يتحول شيئاً فشيئاً بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملی الفلسفی ، وقد تظل فيسه صفات العاطفية والحيوية ، وانسجام اللغة والتصوير ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً شعرياً .

ومن الشعر الداني النشيد ويعرف بأنه قصيدة غنائية تكون عادة في لهجة الخطاب ، وتتخذ موضوعاً وعاطفة وأسلوباً فيه فخامة وكبرياء .
ومن أهم أقسام الشعر الداني شعر الرثاء ، وهو يقتضي الصديق والإخلاص في العاطفة والتعبير .

وفي تطور الأدب نجد أن القصيدة الرثائية تنوعت ، فمنها ما كان تعبيراً عن شعور الجماعة كالأعاني الرثائية الشعرية ، ومنها ما كان رمزاً تذكارياً لعظيم من العظماء تضمن ما يشعر به الشاعر نحوه من إجلال ، وأحياناً تزداد عند الشاعر العاصر التأملية والفكرية فيتغلب على عنصر المتعة الشخصية :

أما الشعر الموضوعى فيقع في قسمين كبيرين : الشعر القصصى ، والشعر التمثيلي ، فالقصيدة القصصية ، وهى أحيانا قصيرة كبعض شعر عمر بن أبى ربيعة تبين مرحلة من مراحل الأدب المبكرة ، وأحيانا تكون قصة شعبية تنتمى إلى الأمة عامة وتنتشر فى كل أفراد الشعب لأنها تخاطب نفسياتهم ، وفى الغالب تكون مستمدة من العناصر الأولية فى الحياة كالمخاطرات والحروب وأعمال الشجاعة ، ولا بأس أن يكون فيها شىء من الأساطير والخرافات ، والقوى الغير الطبيعية ، وأحيانا تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة وهى فى أسلوبها تتميز بالأسلوب المستقيم المباشر الصريح وسرعة القص والسذاجة الطفولية والتفاهية وشدة الانفعال والعصبية وكثرة الثثرة فى المسائل التفصيلية وفى نفس الوقت لا تعنى بالوصف أو بالموافع والعوامل ، ثم تطورت هذه القصة فى العصر الحديث بامتيازها ، يحظ أكبر من التأتى والزخرفة والصنعة وتوسعها فى تحليل الدوافع ، ونوع آخر هو القصة الشعرية الطويلة الغرامية (الدراما) وسيأتى الكلام عليها .

أما القسم الأخير فهو الشعر التمثيلي ، ولست أعنى به ما يمثل فعلا ، ولكن نعنى به ما هو أوسع حتى يشمل مالم ينشأ بقصد تمثيله على المسرح وكله مع ذلك تمثيلي فى طبيعته ، يغوص فيه الشاعر فيما يتناوله من الشخصيات فيحللها على لسانها هى دون أن يصفها هو ووصفاً تاماً ، وهذا لا يوجد فى الشعر الشخصى أو فى الشعر القصصى العادى ، وأحيانا يتدخل الشاعر فيصف هو على لسانه الشخصيات .

وبعضهم قسم الشعر إلى شعر قصصى ؛ وشعر تمثيلي ، وشعر غنائى ، وشعر تعليمى ، وشعر الطبيعة ، وشعر الإنسانية . وفى كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملائمة بين الفكرة والتعبير ، بين المادة والهيئة ، أو كما يقول الفلاسفة بين الهيولى والصور .

القسم الأول - الشعر القصصى

فالشعر القصصى صنف عام ، والملحمة نوع منه . فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكاية هذه القصة تسمى شعراً قصصياً ، فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين ، والأعمال المشهورة فى التاريخ فتلك ملحمة .

والعنصر الأولى الضرورى فى الشعر القصصى هو حكاية قصة ، وهو شعر موضوعى بالمعنى الذى شرحناه قبل ، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأناية مع الموضوعية . فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه ، ويتنفس عنها حين يؤلف شعراً موضوعياً ، فهو موضوعى من ناحية أن الشاعر لا يعبر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر ، ولا يصريح بأن هذا هو شعوره وأفكاره ، ولكن يستطيع أن يتنفس عن نفسه أثناء حكاية قصته . والأسلوب الذى يتفق مع هذا الشعر القصصى يكون ملائماً له بشروط :

١ - أن يقص القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعرى ويجب أن يجعل ما يحدث عنه من الحوادث والأشخاص مثلاً علياً ، فيؤمله ذلك إلى أن يفيض على شعره صرخاً ناتجاً عن انتخابه الشخصى للأشياء .

٢ - يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية وقوة حقيقية .

٣ - يجب أن يعرض قصته عرضاً لذيذاً يوحى بالجمال ، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ، وتلذذاً فنياً .

وفى هذه القصيدة القصصية يقص الشاعر القصة ، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو بدون تعليق . مع إتقان تطور القصيدة ،

ولذلك يكون الأسلوب الملائم نوعاً مستمراً متدفقاً من النظام الوزني : فإن القاص " ناثراً أو شاعراً ، يجب أن يقصّها باستمرار ، وتدفق وجمال . وإذن يجب أن يتصف الشاعر الحقيقي بنوع من الجلال حتى ولو لم يكن موضوعه من موضوعات الملحمة أعنى ولو كان متعلقاً بأشخاص وحوادث .

ونجد أن من الشعر القصصى ما يدخله الغناء . ونوع الأناشيد . وهو نوع قصصى ، قد صيغ صياغة غنائية جميلة ، وليس بضرورى في هذا النوع الاستمرار الوزنى ، بل يتغير الوزن ويتبدل كما يتغير وزن الشعر الغنائى فى القصيدة الواحدة .

القسم الثانى - الشعر التمثيلى

وقد يتكون من شعر ونثر معاً ، ولكن الشعر يكون الجزء الهام الأساسى فيه والنثر تابع له ، وكثيراً ما يكون النثر فيه شعراً فقلوذه ، ولذلك إذا تكلمنا عن الملاءمة فى الرواية التمثيلية ، فإننا نعنى ملاءمة الشعر لموضوعاته ، وإذا كانت الرواية التمثيلية شعراً ونثراً ، فالماقف حين يكون سريعاً مندفعاً فإن الذى يلائمه هو النثر ، لأن الشعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنه أبطأ من أن يلائم مثل هذه المواقف السريعة ، كذلك حين يحتاج النظارة إلى بعض الشرح على حوادث فى خلال الرواية بالتعرض لبيان أشخاص الرواية أو حوادثها ، فهذا يجب أن يكون نثراً لا شعراً ، وكل هذا يعتمد على لباقة المؤلف ومهارته فى صناعته وما توجهه إليه عبقريته . والقاعدة العامة أن الشعر هو الجزء الأساسى وأن النثر يجب أن يكون نثراً شعرياً . والخطاب فى الشعر التمثيلى إما أن يكون خطاباً لأكثر من فرد واحد أو خطاباً من فرد إلى نفسه ، والصعوبة كثيراً ما تنشأ حين يكون الخطاب الذى يوجهه فرد إلى آخر طويلاً ، وللتخلص من هذه الصعوبة يجب الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلاً مملاً ، والمؤلف التمثيلى يجب أن يكون لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها . وأسلوب الشعر التمثيلى يجب أن يكون متنوعاً متموجاً حتى يكون صالحاً لأن يعلو وينخفض تبعاً لمقتضى الموقف والموضوع

والشخصية . ويجب أن يكون ملائماً للفرح حين الفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر . ويجب على الشاعر التمثيل أن يجعل شخصياته مثالية ، وأن يجعل جوّ الرواية جوّاً حقيقياً واقعياً كأنه مقتطع من الحياة نفسها ، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة .

القسم الثالث - الشعر الغنائي

ومعنى كلمة غنائي في الأصل شعر يُغنى به على الآلة الموسيقية ، والشعر الغنائي هو الشعر الذي كان ينظم لكي ينشده الشاعر على هذه الآلة ولكن الشعر والموسيقى تطورا واستقل أحدهما عن الآخر فتغير معنى كلمة غنائي ، ولم يعد من الضروري أن يكون الشعر الغنائي مما يتغنى به على القيثارة فاستعملت كلمة غنائي في كل شعر ليس قصصياً ولا تمثيلاً ؛ وأكثر ما يُعبر عن خلجات النفس ؛ ولكن إذا كان الشعر الغنائي قد استقل عن الآلة الموسيقية فقد بقي فيسه صلة بالموسيقى ، فكلّ الأشعار الغنائية نجد فيها عنصراً ضرورياً من الموسيقى . والقصيدة الغنائية عادة قصيرة ، وهي مع قصرها تامة كاملة ، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات ، وهي مع ذلك تؤدي موضوعاً كاملاً . والتصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن ، والشاعر الغنائي يجب أن يكون له براعة ممتازة في تنويع الوزن تنويعاً رائعاً ساحراً جميلاً ، تنويعاً يتفق والموضوع ، فبحر الطويل مثلاً لا يناسب الرقص ، ولأمر ما كان أكثر الأغاني البلدية المصرية من البحر البسيط ، وهو موضوع لم يدرس بعد في اللغة العربية دراسة كافية ، أعني العلاقة بين البحر والموضوع ، فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى ، فليس الذي يناسب الرقص كالذي يناسب الرثاء . وقد بدأ البستاني في مقدمة الإلياذة يبحث هذا الموضوع ، غير أنه يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل .

وجزءٌ عظيمٌ من هذا الشعر الغنائى شعر شخصى صريح . أى أن الشاعر يعبرُ تعبيراً صريحاً عن عواطف نفسه ، وعن آماله ورغباته ، وأحلامه ، وحبّه ، وبغضه ، ويأسه . والشعر الغنائى يميّزه الإيماء والتلميح ، والإيعاز ، وهذه الصفات وإن كانت عامة فى الشعر كلّهُ فهى فى الشعر الغنائى أوضح لأمرين : لموسيقيته ولذاتيته ، فالموسيقى هى أكثر طرق التعبير إيماءً ورمزاً ، والشعر الغنائى يظلّ محتفظاً بصلة قوية بأصله الموسيقى ، ولأنه ذاتى لا يعبرُ فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً واضحاً وافياً صريحاً . والشاعر لا يحب أن يفتح كل قلبه أمام القراء ، ولكنه يميل إلى أن يُخرج لآلى يهرهم بها .

والشعر العربى أكثره غنائى ، ولذلك كثر فيه الإيماء ، واحتمل البيت الواحد عدة تفسيرات ، كما نجد فى شروح أبيات المعلقة .

١ — فوضوعاته الكثيرة إمّا مديح أو غزل ، أو رثاء ، أو نحو ذلك . وقليل منه ما كان غير غنائى . فبعض شعر عمر بن أبى ربيعة قصصى ، وكلحمة عنتره وكبعض المقامات . وربما كانت الصحراء وحاجتها إلى الغناء ، وحاجة الإبل إلى الحذاء هى المسؤولة عن الكثرة فى شعر الغناء ، ثم قلدهم من آتى بعدهم . يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليونانى ، كما تذوقوا ترجمة الفلاسفة اليونانية ، لأن الأدب ذوق ، والذوق خاص ، والفلسفة والعلوم عقل ، والعقل مشترك ، ولو تذوقوا الأدب اليونانى لترجموه ، ولو ترجموه لحدّوا حدّوه فى الشعر التمثيلى والملاحم ، ثم كانت نقاليدهم فى الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى أننا فى العصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شباباً ليوقفوهم فى التمثيل موقف النساء .

والشعر الغنائى يمتاز بحرية الشاعر ، وتتجلى هذه الحرية فى الوزن ، فوزن الشعر الغنائى متغيّر متبدل متنوع ، وهو أيضاً مطلق إلى أقصى حدّ . فلكل شاعر غنائى أسلوبه الخاص به ، ولكن مع هذا يجب أن

لا يكون شاذاً : فعليه أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المؤلف كما أخذ على أبي تمام ، وبعض أشعار المتنبي . ويجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام ، وأن يتجنب الغموض القريب من الألغاز . ويجب أن يكون فناً لا متصنعاً ، فالتصنع في الأدب يشعرك بأن الشاعر في أسلوبه هو الذي أنشأه وتحكم فيه لا أن العواطف والأفكار هي التي تُمليه ، وكثير من التصنع في الشعر العربي أملاه التقيد بقافية واحدة ، فهو قد يحور المعنى حتى تسلم له القافية ، وهذا عيب في الشعر . فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحى بالقافية ، لا أن القافية توحى بالعاطفة . وبعض المبتدئين بالشعر يتصيدون الكلمات من المعاسجم التي تساعد على القافية ، ثم يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات . فإذا شدا تبين له سخف هذا الموقف ، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذي يوحى بالقافية .

لذلك نرى الشعر الأول ثقيلًا مضطرباً ، على حين نجد النوع الثاني سهلاً ممتعاً متمشياً مع المعنى .

وحكى بعضهم أنه رأى في مذكرات شاعر مبتدئ كلمات انتزعها من المعاجم ليؤلف منها قافية واحدة ، ويحشر لها معاني تناسبها ، فنشأت عن ذلك الحوة السحيقة بين بيت وبيت :

القسم الرابع - الشعر التعليمي

والشعر التعليمي ليس شعراً مثالياً لأنه خلا تقريباً من قوة العاطفة ، وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر ، ولذلك يجب أن يكون منطقيًا ، وأن يكون واضحاً ، لأنه يعلم حقائق معينة ، فيجب أن يكون صريحاً واضحاً قابلاً للفهم بسرعة ومن الناحية الشعرية ، يجب أن لا يخلو من أجمال الفسى وأن يشعر القارئ بشيء من اللذة والاستمتاع . ويجب أن يستجيب للمقتضيات الغنائية ، وهو عادة لا يخاو من الرمز والإيماء ولما يصح . فالمعنى عادة " يُعبّر عنه تحت غطاء من الاستعارة . والأسلوب مليء بالتركيز والممحطات الحافظة .

القسم الخامس - شعر الطبيعة

ونعني به الشعر الذي موضوعه عالم الطبيعة . فالطبيعة صالحة كل الصلاحية لأن تكون موضوعاً للشعر . وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنن في شعر الطبيعة كالصنوبري وبعض شعر البحري وبعض شعراء الأندلس وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافاً كبيراً في طريقة تناول ؛ فالطبيعة يمكن أن تُتناول بالطريقة الواقعية فتوصف المناظر كما هي في الحياة — أو بالطريقة المثالية الكمالية وهي تقتضي تكميل ما في الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية وهي طريقة الذين يتفكرون في الطبيعة ويجعلونها ميداناً لتأملاتهم ويبتينون أهميتها الباطنية ويعرضونها كتعبير عن النقل أو الروح أو كحجاب ظاهري تلوح من خلاله حقائق غير منظورة كقصيدة ابن سينا في النفس :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع
وكقصيدة ابن الشبل البغدادي :

بربك أيها الفلك المسدار أقصدُ ذا المسير أم اضطرار
والشاعر في تناوله للطبيعة ليس مُلْزَماً بنوع شعري واحد ؛ فقد يتناولها في الشعر القصصي أو الشعر التمثيلي وقد يتناولها في الشعر الغنائي ، فإن الطبيعة حين تجتذب انتباه الشاعر تثير فيه روحاً من التقدير يتحوّل إلى حب ، ولذلك يتناولها في شعر غنائي لأنه هو الذي يعبر عن الحب .

والشاعر الغنائي عادة شاعر تاميح وإيماء بطبيعة صنعته ، ولذلك يعيش شاعر الطبيعة في عالم من الإيماء والتاميح . وللطبيعة خاصّة غريبة فهي تخاطب في لغة من الرموز والاستعارات والإيماءات ، وما يتعلمه منها الشاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللغة ، فهي لغة لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصلة .

ومما يؤسف له أن شعراء الطبيعة في الأدب العربي عُنى بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عنىوا بروح الطبيعة . والطريقة المثلى في شعر الطبيعة أن يشربها الشاعر ثم يريها إلى الناس كما شربها أو أن يفنى فيها فيغتنى لها وبها ، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية . فمن النوع الجيد مثلاً وصف أبي تمام للربيع :

دنيا معاش للورى حتى إذا جساء الربيع فلإنما هى منظر
ومن النوع البهلوانى :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على القُشَّاب بالبرد
وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسان إهمالاً تاماً ويتكلم في مناظر الطبيعة ذاتها ، وإما أن يتناول الطبيعة كمسرح للأمور الإنسانية ، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص ، والثانى هو شعر الطبيعة المركب ، والشاعر الطبيعى الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولاً موضوعياً أو تناولاً ذاتياً . وفى تناول الموضوعى يجب أن يخفى الشاعر نفسه تماماً ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها ، فهى تتكلم عن نفسها وتخطب الشاعر ، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيجاً من العرض الصادق والوصف الصحيح ، فإذا تناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور ، كما لو كانت تكون عالماً خاصاً . وهنا لا يلزم أن يُخفى الشاعر شخصه بل يصح أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال مواسية له في آلامه كالذى قالوا في شجوا الحمام فإن كان الشاعر مثالياً فإنه يعرضها في ضوء وجو ليس لها حقيقة في الخارج بل هما مستمدان من ذاته ، فإذا كان فيلسوفاً بُعدها بلغة فلسفية رمزية لحقيقة خلفها ، أما الشاعر الذى يتناول الطبيعة تناولاً ذاتياً فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذى يتناولها كمسرح للإنسانية ، فتكون الطبيعة خاضعة للإنسان وتابعة له ، وتكون مصدراً للتصوير والمقارنة

والتشبيه ، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص :

فمثلا قول الشاعر :

وليست من الليالي الغُرّ
قابلت فيها بدرها ببدري
لم تك غير شفق وفجر
حتى تقضت وهي بكر الدهر

فهذا شعر في الطبيعة في وصف الليل ، وهو شعر ذاتي عبر فيه الشاعر عن
شعوره ، وهو صادق التعبير .

وقول ابن المعتز :

يا ربّ ليل سحر كله مفتضّح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد الندى به فتهديه لحرّ الهموم
لتبسّت فيه بالتذاذ الهوى ولذة الراح ثياب النعيم

شعر في قصر الليل أيضاً ، ولكنه متكلف قد تصنّع فيه أنواع البديع
كمقابلة برد الندى بحرّ الهموم وعنى فيه بالتشبيهات أكثر مما عنى بشعوره بالليل .
ويقول الشاعر في وصف الخيل :

وننكر يومَ الروح ألوان خيلنا من الطعن حتى نحسب الجوّن أشقرا
فليس بمعروف لنسا أن نردّها صحاحاً ولا مستنكر أن تُعقّرا
وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقة .

وقول آخر في وصف الفرس : « حسن القد ، أصيل الخلد ، يسبق
الطرف ويستغرق الوصف » .

يقروءه القارى فيشعر بأنه عنى بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عنى بشعوره

وكذلك قول رجل لبعض النخاسين اشتر لي فرساً جيد القميص ،
حسن القصوص ، وثيق القصب ، نقي العصب يشير بأذنيه ويندس^(١) برجلية ،
كأنه موج في لجة أو سيل في حذور ، إن عطف جار ، وإن أرسل طار ، وإن
كُلف المسير أمعن وسار ، إن حُبس صفن ، وإن استوقف فطن . . . فهذا
لعب بالألفاظ أكثر منه صدقاً في التعبير .

القسم السادس - شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله
يصح أن يكون شعراً إنسانياً إذا استثنينا شعر الطبيعة الخالص . وهذا الشعر
الإنساني إما أن يكون مقدرآ لعظمة الإنسان مقراً بجلاله وسموّ شأنه ، وإما
أن يكون شعراً هجائياً ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزوميات .
فالنوع الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئاً بالتقديس والإجلال وأن يكون
خالياً من اليأس والهجاء ، ويجب أن يكون معتبراً عن التصديق والحق ملتزماً
لها خالياً من الصنعة البلاغية والتزويق الزائد ، بعيداً عن التكلف والغموض .
وأما نظرة الشاعر الهجائي فمختلفة تماماً فهو يذم ، ولا يكتفى الشاعر
بذلك بل ينشد مثلاً علياً يصفها ويفضلها على ما يهجو .

وعاطفة الهجاء إما أن تكون بغضاً أو عدم رضى أو احتقاراً ، فالهجاء
الذى يقتصر على عدم الرضى لا يرتفع إلى مستوى شعري عال . . . إلا
بصعوبة ، لأن عدم الرضا سهل بسيط ، وقد يقود عدم الرضا إلى
الاحتقار وهو المصدر الأساسى للهجاء . ويوجد الاحتقار حين يشعر
الشاعر بسموّه على المهجو وارتفاعه عنه وإذ ذاك ينتج الهجاء . وقد يكون
احتقار الشاعر للمهجو ممزوجاً بالرتاء لحاله وعطفه عليه . وهذا الشعور
ينتج السخرية ، فإذا خلا الشاعر من هذا العطف وكان إحساسه

(١) أى يضرب .

بسموه الشخصى عظيماً فإن هجاءه سيكون شديداً واحتقاراه يكون بالغاً ، فلا تكن إذن الفكاهة بل لا بد من اللذع القاسى كالذى كان بين جرير والفرزدق . والشعر الهجائى الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد ، وهم غالباً المعاصرون ، وبغضه لهم إما أن يكون ناشئاً عن عدم رضاه عن أخلاقهم أو احتقاراً لقدرهم .

والشعر الإنسانى إما أن يكون واقعياً أو مثالياً . فالواقعى هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هى بالضبط بلا تحسين أو تبديل . والمثالى محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتقييع ، ومحاولة الواقعى لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود ، فإنه لا يستطيع أن يحرر نفسه ويخلص للعمل الفنى من تنظيم الأشياء تنظيمياً كاليا . والشاعر الواقعى يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعية كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر . أما الشاعر المثالى فلا يرى أن الإنسان كما هو فى الحياة الواقعة كافٍ لأن يكون موضوعاً للشعر بل هو مجرد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل ، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع . فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والتقييع أقبح . ويجعل الجميل أجمل ، وإذا وصف صعوبة بالغ فيها وبالغ فى فضل الناس فى التغلب عليها . . . وأما التغيير فنحنى به تغيير الشاعر للنماذج التى ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمة لفكره — ونعنى بالإشعاع أن يشع على الأشياء ضوءاً وسحراً وجاذبية من نفسه ليست لها فى الواقع . والمحيط التعبيرى للشاعر المثالى أوسع من المحيط الذى للشاعر الواقعى ، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات ويخلق الذوق ويكون أسلوبه تبعاً لذلك حراً واسعاً غير محدود :

والشعر الإنسانى . إما أن يكون شعراً انتخابياً ، أو شعراً عالمياً . فالانتخابى هو الذى يعتقد الشاعر فيه أن طبقات معينة من الناس والأعمال هى التى تستحق التناول الشعرى ، وفى تاريخ الأدب كان الشعر الانتخابى

دائماً هو شعر العصور الماضية . ، كالذي يروى عن المتنبي ، إذ ترفع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقداً أن أقلّ من يصح أن يمدحه هو ابنُ العميد . فكيف بمن دونه كالصاحب ابن عباد ؟

أما الشاعر العالمي : فهو الذي يرى أن الطبيعة الإنسانية في كل زمان ، وفي كل مكان ، ومن أي طبقة كانت تستحق أن يتناولها الشاعر ، وفي التاريخ كان شعر الحركات الثورية هو الشعر المتالي ، فهو يعارض العصور الماضية ، ويروم هدم تقاليدھا :

ويرى الشاعر المتالي أن الطبيعة الإنسانية تكاد تكون متقاربة بين الأفراد ، والفروق التي بينهم فروق عرصية أكثر منها جوهرية . بل إنه يرى الإنسان الكبير في الصغير . والأمير في الحقير ، ولذلك لا يترفع عن أن يحلل شخصية صغيرة لأنه يرى فيها « الإنسان » على أي حال كان . وشأن هذا شأن تاريخ مؤلفي الروايات ، فقد كانوا في العصور الماضية لا يتكلمون إلا عن القصور ومن فيها ، والعظماء والأشراف ومن يماثلهم ، ولم يكونوا يعرضون للكوخ ومن يسكنه إلا لإضحاك العظماء أو السخرية بهم ، ثم انتقلوا إلى فهم أن كل شيء يصح أن يكون موضوعاً للأدب ، وموضوعاً للقصة ؛ فالكوخ الحقير كالقصر الكبير ، والفسلاح الصغير يصح أن يكون موضوعاً للقصة كالأمير الكبير .

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية : والأسلوب الشعري :

فالوزن في الشعر العربي هو ما يسمى بالبحور : ونظام المقاطع وتتابعها . وترتيبها : هو ما يسمى بالتعاعيل . والوزن كما قلنا علاقة كبيرة بالموضوع ؛ فمن الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا :

أما القافية فعامل عظيم في الشعر : فهي تزيد في موسيقاه : ولذلك تزيد في المتعة منه .

وقد أفرط بعضهم في القيسود في القافية ، فكان من ذلك لزوم ما لا يلزم : كما فعل أبو العلاء في كتابه اللزوميات :

وقد مال المصريون تبعاً للغريبيين إلى التحرر من القافية الواحدة : لتوسعهم في الشعر غير المقفى . أما الأسلوب الشعري ، فهو الصفات الكلامية التي تجعله قوياً ، أو رقيقاً عاطفياً ، أو جليلاً .

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر . أن في أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب تنتج هذه القوة من اجتماعها أو جرسها فتسبب استتارة الخيال : وتنفذ إلى صميم القلب . ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الأسمى وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معان وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية . وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز وإيماء فيجب مراعاتها ، ويجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية .

وفي دراستنا للشعر قد نتناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره . ونفحص مميزاته البارزة في لغته ، وأن نتتبع العناصر التي يستمد منها فكره ونرد أسلوبه إلى مصادره ، وأن ندرس علاقته بروح عصره وحركاته ثم بعد ذلك قد ننقل منه إلى الشعراء الآخرين في عصره . متخذين شعره أساساً للمقارنة بينه وبينهم نقطة فقط .

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر ، كالشعر الجاهلي متبعين مدته وجزره ، وتأثيره من عصر إلى عصر ، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها : ملاحظين كل تغير هام في الموضوع والروح والأسلوب وباحثين عن شرح هذا التغير في القوة المبدئية لرجال معينين ، وفي الظروف التي ساعدت على شهرتهم ، أو عدها ، وفي الميسول العظمى للحياة

والفكر في العالم الخارجي . وقد نصيب دراستنا من ناحية ، ونوسعها من ناحية أخرى . فنسعى بتاريخ نوع شعري كبير واحد كالغزل والرباع ونجلال ذلك ندرس مراحل الشعر في هذه الناحية ، وتطوره وتغيره في الآداب المختلفة ، والأزمنة المختلفة . وقد نختار موضوعاً معيناً مثل شعر الطبيعة ، ونجعله أساساً للدراسة تمتد وتتفرع إلى نواح مختلفة ، وننصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم .

ولكن كيف نقدر الشعر ؟ نبدأ بالتحذير من أننا مهما تعمقنا في دراستنا ومهما توسعنا ودققنا في معرفتنا بتطور الشعر وصنعتة ، ومهما انهمكنا في مشاكل التاريخ والنقد . فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسي من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كشعر ، وبالشعر لأجل الشعر ، وبعبارة أخرى نستمتع به كشيء من الجمال ملء بالمعاني فمن لم قدرة يشعرون بها وقلب يفقهون به . . ومن ثم فتنمية القدرة على التقدير الشعري أهم من كل الدراسات العلمية .

وأحسن ملحوظة يمكن أن تقال في هذا الأمر أنه في تقديرنا للشعر يجب أن نتذكر دائماً أن الشاعر يخاطب مباشرة المشاعر التي في نفوسنا ، وأن استمتاعنا الحقيقي بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالي ، واستجابتنا للعاطفة الشعرية .

ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتمالكها إلا بمران طويل من جانبنا للقوى التي سببت إنشاء القصيدة .

ومن العبث أن نتحدث إلى أولئك الذين ولدوا بدون حاسة شعرية كما لا نأمل أن نمتع بالموسيقى الذين فقدوا الحاسة الموسيقية .

ونضيف إلى ذلك أننا قراءتنا للشعر يجب أن لا تقتصر على قراءته سراً بل يجب أن نتلفظ به بحيث نسمعه ، فإن قراءته سراً تضيق أغلب جماله وسحره اللذين يوجدان في الصوت وخاصة في موسيقى الوزن ، لأن الشعر كلام موسيقى ، ولذلك يدين بكثير من جماله وسحره وقدرته الغريبة على استثارة العواطف ، بلحال اللفظ ولأنغامه المتنوعة في الوزن والقافية ، ولذلك

فقيمته الكاملة لا يمكن أن تقدر إلا إذا خاطبنا العواطف من خلال الأذن أيضاً فيجب أن نمرّن الأذن بقراءة الشعر بصوت مرتفع .

هذه هي الملاءمة في الشعر . . أما الملاءمة في النثر فتكون بحسب أقسامه :
ومما يؤسف له أن كثيراً من المحاولات بذلت في تقسيم الشعر سواء في ذلك علماء الشرق وعلماء الغرب ولكنهم لم يعنوا هذه العناية في تقسيم النثر : ولا بد لنا من تقسيمه لنعرف ما يلائم كل قسم ، وهو في الغالب إما خطابة أو دراسة أو تاريخ وسيرة أو مقالة أو قصص تمثيلي نثرى أو رواية أو صحافة ، فلنبيّن الملاءمة في كل نوع . فالخطابة هي الحديث المنطوق تميزاً لها عن الحديث المكتوب ، وهي الصورة البدائية للنفس صحبت الإنسان من قديم ، ولها صورتان رئيسيتان : هما الخطابة المدنية والخطابة الدينية .

فالأولى قد تكون سياسية أو قضائية أو نحو ذلك ، والثانية أكثر تستعمل في الوعظ . ومن أهم مميزات الخطابة على العموم البلاغة والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب ولكن حاجة الخطابة إليها أكثر .

وفي الخطابة شيء كثير بجانب التعبير اللفظي كالإشارات والنبرات والإيماءات والحيل . وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرة في أنواع الأدب الأخرى . ومن أجل هذا نرى أن كثيراً من الخطب تفقد قيمتها إذا قرئت لأنها خلت من هذه الأشياء . أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسي هو العلاقة بين الله والإنسان ، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح أو الفخامة والتسامي . وثانياً تحتاج إلى يقين الخطيب إذ يتكلم الواعظ تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك ، وهذان يقودانه إلى استعمال البلاغة ، فإنه إذا أحس بأن ما يتكلم فيه حقائق لا شك فيها دعاه ذلك إلى تأكيدها والمبالغة في إثباتها فيستعمل البلاغة . وثالثاً ما تستتبعه عادة من الحث والتحريض فإنه إذا استحضّر دفعه ذلك إلى استعمال كل فنون البلاغة . وقال بعضهم : إنه إذا قلّت البلاغة

سواء في الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هي .

أما الدراسة فنحن بها دراسة الأدب والأديب ، فالكتاب الكبير يولد من عقل مؤلفه وقلبه ، فإن الأديب قد وضع نفسه في صفحاته وهو مستمد من حياته ومتولد من ذاتيته . فلنبداً بأن نبحث عن الأديب الذي يبدو في الكتاب ، ويجب أن يكون غرضنا الأول تأسيس علاقات شخصية مع كتبنا بطريقة بسيطة مباشرة إنسانية . ويجب أن نقرأ الكتاب لا على أننا علماء بل على أننا مستفيدون ولنكن قراء مجيدين . ولا نكون كذلك إلا إذا أسسنا قراءتنا على أساس الصداقة الوثيقة بيننا وبين المؤلف ، والكتاب العظيم ترجع عظمته إلى عظمة الشخصية التي أنتجته ، إذ كان ما نسميه العبقرية ليس إلا اصماً آخر لصفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها . والكتاب العظيم يتطلب قراءة عميقة وفهماً لشخصية المؤلف وربط الصلة به وبعبقريته ، فإن ذلك يجعانا نرى بعينه ونشعر بشعوره .

مبدأ الصدق : ويتصل بهذا شيء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه ، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة والصدق الأشياء كما يراها لا كما يراها غيره . وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك قال الفرد دى موسيه رداً على من يلومه في العشق : إنه أنا الذى عشق . وهى جملة تحتوى على معان كثيرة ، أى أنه هو الذى يتذوق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره وأنه هو المسئول عن ذلك . والأديب الحق هو الذى يتكلم بصراحة عن نفسه وعن شعوره وتجاربه ، وربما نجد أدباً أقوى في الطيبة وأوسع نفاذ وأكمل في الفن ولكنه أقل صراحة فلأن أعماله أقل من الأول ، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حى . وميزة التجارب التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ولكنها في الصدق ، وهو مبدأ يجب أن لا ينسأ

طالب الأدب قط ، وسواء كانت تجارب الأديب صغيرة أو كبيرة فيجب أن تكون هي محور أدبه وأن يهتم بها وأن يصف بصدق وأمانة ما عاشه وما رآه وما اشترك فيه وأحس به ، وقد يهمل المتعلم هذه الحقيقة لما يرى من كتب كثيرة رائجة نخلت من الصدق ، ولكن الحق أن قيمة الأدب هي في مقدار صدقه .

ولسنا ندعى أن الصدق هو الفضيلة التي يقولها الأخلاقيون ، وإنما نعني بالصدق مطابقة الكلام لتجارب الشخص ولو كانت رذيلة . فأبو نواس حين يتكلم في تجاربه في الخمر ومدحها وفي الغزل بالمذكر صادق مخلص لأنه يعبر عن تجاربه الشخصية ، ولو كان الموضوع غير مستساغ في الخلق ، والسكير المعربد حين يتكلم عن الفضائل ومدح الفضيلة وذم الرذيلة كاذب لأنه لا يعبر عن تجاربه الشخصية ولو كان يدعو إلى فضيلة ، وبعض الصوفية إذا قلدوا أبا نواس ومسلم بن الوليد فشعروا في الخمر وغزل المذكر كاذبون لأنهم لم يعبروا عن تجاربهم الشخصية .

وعلى الجملة يجب دراسة المؤلف دراسة عميقة ، ولدراسته طريقتان : الطريقة الزمنية والطريقة المقارنة ، فالطريقة الأولى دراسة المؤلف من حيث بيئته وعوامل تأثيرها فيه ونتائجها عنده . والطريقة الثانية مقارنة الأديب بغيره من الأدباء المعاصرين له والسابقين عليه وخاصة في الموضوعات التي امتاز بها الأديب . ويجب أن نفرق تفريقاً تاماً بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب ، فالأول لا يستمتع بما يقرأ والثاني يستمتع ، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط ، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين أو خطة خاصة . وما دمنا نأخذ ببساطة كتاباً من هنا وكتاباً من هناك حسب الصدفة أو كما توحى الرغبة الطارئة فلإننا نكون مجرد قراء ، أما إذا أدخلنا النظام في قراءتنا فلإننا نكون متعلمي أدب .

فطريقنا الطبيعي أن ندرس بعَمق الكتب ، وننتقل إلى دراسة المؤلفين ، ونؤسس علاقات شخصية معهم في عملهم الأدبي ، ونترك عبقرية الأديب في مجموعها وتنوعها . قد تبدأ بناحية خاصة من نواحي الأديب ، ولكننا نتوسع بعد ذلك في جميع أعماله فنرى أنها وحدة ، والطريقة الزمنية أيضاً تتطلب أن نعرف أعمال المؤلف وترتيبها في الوجود . هذا الترتيب يضيء لنا حياته الباطنة ، وكيف نتصورها ، ولذلك كان ترتيب الدواوين بحسب تطور الشاعر . خيراً من ترتيب الديوان على حسب حروف الهجاء .

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه وبين الرجل ومعاصريه وبين الرجل ومن كتبوا في مثل أدبه .

وعلى الجملة فيجب أن تقارن بينه وبين الرجال الذين عملوا في ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التي عالجها ، ومارسوا نفس المسائل التي مارسها وكتبوا تحت نفس الظروف التي كتب فيها ، أو الذين بينهم وبينه في أذهاننا أي سبب آخر .

أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جلية في الأدب ، فحين يستثار اهتمامنا بكتابة أي مؤلف كبير سنزداد رغبة في أن نعرف شيئاً عن الرجل نفسه ، وسيكشف لنا عمله نفسه ، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه في الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها وفي علاقته اليومية مع رفاقه ، وأن نعرف أهم العوامل في تاريخه الخارجي ، وفي آماله وجهاده ونجاحه ، وإخفاقه ، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية ، والطريقة التي بها كتبت ، والظروف التي كتبت فيها ، مقتصرين على ما يفيدنا في تنمية ثقافتنا الأدبية ، وهذا التحديد مهم جداً . وبعض الأدباء يكتب أحداثاً تافهة فارغة لا تفيدنا في دراسة أدبه ، كما فعل فرويد في كتابته عن «كارليل» فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية ، وعلاقته الزوجية مما لا يفيدنا كثيراً في دراسة أدبه .

إنما نهتم بالمسائل الأساسية المكونة لعبقرية الأديب لأن مبدأنا في دراسة

الأديب أن يعنى القارئ عناية تامة بروح المؤلف ، وبالتعمق فى القوى الحيوية لشخصيته .

وفى دراساتنا للأديب دراسة جيدة يخيّل إلينا أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقى ضوءاً كبيراً على أدبه :

هذا فضلاً عن أن سيرة الأديب فى حد ذاتها للذينة ، ومنه الأسف أن دراسة الأديب فى الأدب العربى قاصرة ينقصها العمق والتحليل ، وذلك كالسير التى يعرضها الأغاني وابن قتيبة وأمثالهما . ثم يجب أن نربى فى أنفسنا روح العطف على المؤلف الذى ندرسه ، ولسنا نلزم الدارس أن يجب الأديب المدروس لأن كل قارئ له مزاجه الخاص وقد لا يتفق مزاجه مع مزاج الأديب الذى يدرسه ، وقد ندرك عظمة الأديب ولكننا لا نستطيع أن نصادقه ، بل قد تكون علاقتنا معه علاقة كره صريح ، كل الذى يجب أن نفعله حينئذ أن نكون حريصين ، فلا يظنى علينا كرهنا فى الأحكام القاسية عليهم ، كما يجب أن يكون ذهننا مرناً ، ونظرتنا إلى الأدباء واسعة سمحة .

وقد تنقلب علاقة الكره إذا نحن تعمقنا فى دراسة الأديب إلى علاقة عطف ومحبة .

ثم تأتى بعد ذلك طريقة المقارنة فى الأدب ، فكل من ينتقل من أدب أمة أو عصرها إلى أدب أمة أخرى أو عصرها سيدهشه التغير فى الجوانب الفكرية والخلقية ، ومهمة الدارس حين يقوم بدراساته فى هذه الآفاق الواسعة أن يلاحظ بدقة هذه الاختلافات الأساسية ، وبذلك يمكن التعبير عن المسائل العظمى للأدب من الحب والبغض ، والغيرة والأمل ، وأفراح الناس وأحزانهم ، ومشاكل الحياة كيف عبر عنها فى الأمم المختلفة ، والعصور المختلفة وسيلاحظ الدارس أن موضوعاً واحداً عبر عنه عند قوم وفى عصر معين بتعبيرات خاصة ، وعبر عنه عند قوم آخرين أو فى عصر آخر بتعبيرات

مغايرة ، وسيلاحظ أيضاً أنه إذا عبرت أقوام مختلفة عن موضوع واحد ، كان الفرق في المزاج والنفسية ، وبذلك يستطيع أن يتتبع تاريخ التحول والتغير للصور الأدبية العظمى ، والشعر الغنائي ، والقصة التمثيلية وهكذا .

والاقتصار على دراسة كاتب واحد بمفرده يضيق أفقنا ، أما إذا درسناه في ضوء دراسة أمته ، ودرسنا أمته في ضوء أمة أخرى فإنه بذلك يكون أوسع أفقاً ، فالأدب العربي يتضح تمام الوضوح إذا ما قارناه مثلاً بالأدب الفارسي ، وكيف تأثر كل أدب منهما بالآخر ، وكيف تطور النثر العربي بعد هذا الامتزاج أو الشعر العربي في العصور المختلفة .

ثم تأتي بعد ذلك دراسة الأدب من ناحية الصنعة الأدبية ، فإن هذه الصنعة تمدنا بنوع من المتعة الفكرية والعاطفية ، كما تعطينا متعة بقالبها الذي تصاغ فيه ، ذلك لأن الأدب فن جميل ، وهو — ككل فن جميل — له قوانينه وشروطه في الصنعة ، وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية كالسجع ، وأنواع البديع الأخرى يستمد متعته من ذاته ، فقد نكتفي بها كما هي موجودة فنستمتع بها ، ولكن إذا تابعنا مؤلفها ومن أين أخذ صنعته ، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبي ولاحظنا خطواته وفحصنا الوسائل التي حقق بها نتائجها كانت متعتنا أكبر ، إذ بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحي مزاياها وقوتها وضعفها ، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث في مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التي ظهرت فيه .

وهكذا نجد أن كثيراً من الأشياء التي تبدو للقارئ العادي ذات أهمية عادية يستجاب الانتباه ويثير الالفة .

وهذا يسامنا إلى دراسة الأساوب من حيث صنعته ، وقد درسناها أولاً من ناحية شخصية الكاتب ، وثانياً من الناحية التاريخية ، وهذه هي الثالثة أعني من ناحية الصنعة في الأساوب .

وقد وضع لنا الخبيرون من علماء البلاغة القواعد التي يجب اتباعها لتكوين أسلوب جيد ، وهناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات والوضوح الذي ينتج من الوضع الصحيح لها ، وتكوين الجمل ومراعاة مقتضى الحال ، وهناك العناصر العاطفية ، وهي القوة والحدة والإيحاء ، وهناك العناصر الجمالية من الموسيقى والروعة والسحر التي تجعل للأسلوب لذة بصرف النظر عن الفكرة والعاطفة . وكل هذه الأشياء قد استقصاها علماء البلاغة ودرسوها درساً متقناً .

وهناك مسألة هامة ، وهي أن دراسة الصنعة الأدبية متميزة عن دراسة الأدب من نواحيه الشخصية والتاريخية . فإذا كان الأدب يمكن أن يتخذ هو نفسه موضوعاً للدراسة والتحليل ، فإنه يمكن أن تدرس الصنعة الأدبية من جهة المتعة .

• • •

أما المقالة (Essey) فن أهم صور النثر الأدبي وأمتعها ، وهي إنشاء نثر قصير كامل يتناول موضوعاً واحداً غالباً كتبت بطريقة لا تخضع لنظام معين ، بل تكتب حسب هوى الكاتب ، ولذلك تسمح لشخصيته بالظهور . والمقالة النموذجية تكون قصيرة ، ولكن القصر ليس صفة ضرورية ، فقد تكون المقالة طويلة والسر الأعظم فيها هي أنها لا تخضع لنظام معين كما قلنا أو صورة محدودة في كتابتها بل تتبع هوى الكاتب وذوقه . ويجب أن تكون لديه الأنانية أو الذاتية كما سميناها . فالمقالة ليست إلا تعبيراً عن النفس وتنفيهاً عنها فهي في النثر تشبه النوع الغنائي في الشعر ، ولذلك كان كاتب المقالة واسع التفكير أكثر من أي كاتب آخر ، فله حرية واسعة غير محدودة في أسلوبه . ومن الصعب أن تجد موضوعاً ليس صالحاً لأن يتناوله كاتب المقالة ، وكثيراً ما يطلق اسم مقالة على نوع من الكتابة ليس له من ميزات المقالة إلا قصره كبعض رسائل الجاحظ فلإنها قطع قصيرة من التاريخ أو

السيرة أو الدراسات . ومن أنواع المقالات المقالة النقدية ، وهذه المقالة ينظمها دافعان أحدهما ضعيف وهو كتابة السيرة ، والثاني قوى وهو الرغبة في الوزن والتقدير . وللمقالة النقدية شروط :

١ - أن تكون محدودة واحدة الموضوع . فإن قصرها لا يسمح لكاتبها بالتخبط والخروج عن الموضوع والكلام المبهم عن الرجال وأعمالهم ، أو عرض المشاكل دون محاولة حلها . وليس يستطيع أحد أن يكتب في اختصار إلا إذا كانت أحكامه محدودة يستطيع أن يعبر عنها بوضوح .

٢ - ويجب أن يكون الناقد متعاطفاً مع من ينقده فيتجاهل أحقاده وحزازاته ، وأن يسمح بأقصى ما يستطيع بالدافع الطيب والخلق السامى ، وأن يسعى جهده في أن يحب من يكتب عنه .

٣ - ويجب عليه أن يكتب طبقاً لمبادئ لا لجرد الهوى . فالنقد الأدبى الذى يمليه الهوى الشخصى والكره الذاتى هو نوع وضع من النقد . فعلى الناقد أن يكون عالماً بالمثل العليا فى الفكرة والعاطفة والأسلوب قبل أن يتمض بالنقد لآى فكرة أو عاطفة أو أسلوب .

٤ - وعلى الناقد أن يكون عادلاً تمام العدل ، واسع الصدر أمام التجديد . والتجديد ليس ضرورياً أن يكون استكشافاً لمعنى جديد ، بل هو أيضاً تعبير صادق عن ذاتية الكاتب وشخصيته ، فعلى الناقد أن يعترف بهذه الشخصية الخاصة . .

القصة التمثيلية النثرية

وهى تكون نوعاً من الإنشاء الأدبى لا يمكننا أن نغفله ، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية ، وإذ ذاك يكون هناك ترابط طبيعى بين الأسلوب الفكاهى للحياة وبين النثر ، فنظرة الكاتب التمثيلى الهزلى إلى الحياة فى العادة نظرة سخرية

ولذع ونقد ، وهو ينجح أتم النجاح إذا جعل شخصياته تعبر عن نفسها بنفس الكلام المعتاد لها ، ولكن هذا الكلام المعتاد يجب أن يكتب كتابة أدبية ، وبعبارة أخرى يجب أن يكون هذا الكلام لا كلام الشخصية وحدها ، بل كلام المؤلف أيضاً . وبذلك توجد المشكلة الأساسية في اختيار الأسلوب الملائم لهذا النوع ، ففي التمثيل تكون هناك منافسة دائمة بين الواقعية والمثالية ، فالواقعية الخالصة تريد أن تجعل كل شخصية تقول بالضبط ما تقوله في الحياة الواقعية ، ولكن يقلل من شأن هذا أن شخصيات الرواية التمثيلية هي شخصيات مخترعة أى أن مخيلة الكاتب هي التي أنشأتها واخترعتها ، وإذاً ففي استطاعة الكاتب أن يجعلها تتكلم كما يشاء هو لا كما يتصورها باعتبار أنه خالقها ومخترعها . وهذا التصوير يرجع إلى الشعور الذي يخترع به الكاتب شخصياته ، فإن كان شعوراً هزلياً أمكنه أن يمزج كلام الشخصيات بكاهته وهزله ، وإن كان هجاء أو نقداً لاذعاً استطاع أن يجعل كلماته سبباً لسخريته ونقده ولذعه .

والقصص النثرى يعد في عصرنا الحاضر من أهم أنواع الأدب ، وأدباء العالم ينتجون فيه أكثر من إنتاجهم في فروع الأدب الأخرى ، ولا يدانيه نوع آخر في كثرته وانتشاره ، لأن الرواية يقرأها المتعلم وغير المتعلم ، والجاد والكسول ، وهي تثير مشاعر الناس المختلفة أكثر مما يثيرها الشعر وغيره من أنواع الأدب ، ولذلك اتخذ القصص وسيلة من أكبر الوسائل لنشر النظريات الاقتصادية والاجتماعية والدينية .

ولإقبال الناس على قراءة القصص والتلذذ منها ونجاح أصحاب النظريات المختلفة في نشر مبادئهم بواسطتها أقام البرهان على قيمة هذا النوع في التعاليم ونشر الثقافة . وساعد في انتشاره واتخاذها وسيلة لما ذكرنا سهولته وكثرة تنوعه وأنه غير محكوم حكماً تاماً بالقوانين الفنية التي تحكم أنواع الأدب الأخرى ، فالقصصى يختار أى نوع شاء ، ويعبر عنه أى تعبير يناسب نفسه

في سهولة لفظ وتدفق في القول . وكل مناحي الحياة الإنسانية ، وكل الطباع البشرية وما يعرض لها من حوادث صالح لأن يكون موضوع قصة . ومن ناحية أخرى الرواية أسهل أنواع الأدب قراءة ، فلا تستخرج من القارئ جهداً كبيراً ، ولا تتطلب إجهاداً في الخيال كما يتطلب الشعر ، ولا إمعاناً في التفكير وإجهاداً للعقل ، كما تتطلب المقالة ، وإنما يتلذذون قراءة القصة كما يتلذذون من أكلة شهية أو منظر جميل فهي نوع من الجمال الفني يتقبل العقل تحت تأثيره وفي سكرة التلذذ به الفكرة المبتوثة في ثانيا الرواية ، ولذلك كان تأثيرها في قبول العقائد والنظريات كبيراً . وسهولتها وعدم فنييتها وشيوعها وارتباطها بالحوادث المعروضة يفقدها غالباً صفة الخلود ، فكثير من القصص إذا قرئت كان من الصعب على قارئها أن يعيد قراءتها ، ولهذا كانت كتل الروايات التي تظهر كل فصل تختفي سريعاً وتخبأ حياة قصيرة كحياة القراش ، ولكن لا بد أن نستثنى من ذلك بعض القصص لصفات خاصة كجودة معانيها أو عظمة فنها .

والقصص تقوم بشيئين : أولاً بموضوعها ، وثانياً بالطريقة التي عولج بها الموضوع . ونعني بالموضوع الفكرة التي دارت عليها القصة والأشخاص الذين جاء بهم القصاص لتمثيل الفكرة وإيضاحها . فن حيث الموضوع نستطيع أن نقول إن الطباع الإنسانية وتجاربها وإن كانت تصلح موضوعاً للقصة فإن بعضها يفضل بعضاً . ونحن نقوم الموضوع بعظم شأنه وبقوته على إثارة العاطفة ، فإذا كان موضوع القصة نافها فقل أن تعد الرواية جيدة مهما أسبغ المؤلف عليها من فن . وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوى غرضاً عظيماً وتهدف إلى مقصد سام . وهي أيضاً كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة . ولكن ليس كل ما كان هاماً من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس ، لذلك كان ضرورياً أن نضيف إلى شروط الرواية شرطاً آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام . ومن

أجل هذا كان واجبا على الروائي أن يختار من البواعث ما كان دافعا قويا للأعمال الإنسانية ومثارا عظيما لعطفهم ، وأكثر ما يجد الروائي ذلك في الحب . ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين ، ولذلك أسباب متنوعة ، من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى ، وهي تستخرج عطف القارئ وتثير اهتمامه أكثر من غيرها وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثرا عميقا في حياة الأفراد ولا عاطفة عاتية عتوها ولا عاطفة يضحى صاحبها في سهولة وعن رضا كما يفعل الحب .

وعاطفة الحب إذا كانت صحيحة غير علية وكانت عادية لا شاذة دعت إلى إثارة عواطف المحب لمحترم نفسه كما دعت إلى رقة شعوره وتهذيب نفسه وصبغها صبغة روحانية . وأما إن كانت عاطفة الحب مريضة أو شاذة غيرت مجرى الشعور الطبيعي وخربت الأخلاق . والحب كذلك ألد العواطف وهو يستخرج من الناس رحمة المحب والعطف عليه ، فكل الناس يحبون المحب وهو يثير في الإنسان حب الفن والجمال والرقة ولا شيء مثله يوسع الخيال . قال شكسبير في أحد أشعاره « إن المجنون والمحب والشاعر يتفقون في قوة الخيال » .

والحق أن كل محب يجب أن يكون مجنونا قليلا وشاعرا كثيرا ، ولهذا كان تصوير المحب لعاطفة الحب يتطلب خيالا قويا نشيطا . والمحب يقرأ الجمال دائما فيمن يحبه وإلا ما أحبه . وفوق ذلك فالمحب عاطفة الشباب ، وما يشعر الإنسان بقوته وشبابه يستخرج منه السرور ، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات للذيذ سارا كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعورا بالضعف وأن الحياة أصبحت حزينة أليلة خاملة . والرواية التي تصف الشباب والمحبة قد تنعش الهرم وتعيد له الذكرى السارة .

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات ، والحب كالحوى له دور

ينتهى إليه : وفي كثير من الروايات ينتهى الحب بالزواج والزواج نهاية المسألة .
وليس يستطيع الروائي أن يقول كثيراً في الحب بعد الزواج . وإذا نحن دققنا
النظر رأينا أن الرواية التي تمثل الحب بين شابين لا تمثل أرقى درجة ولا أرقى
عاطفة في الأدب ، فإن الأدب الراقى العظيم يجب أن يمثل مظاهر الجسد
ومظاهر الإرادة القوية ومظاهر التجارب العريضة العميقة في الحياة الإنسانية .
ورواية الحب عادة تكون بين غرين لم يختبرا الحياة خبرة كافية وليس يتوقع
الإنسان في حياتهما الحلوة حكمة أو عظة . وليس الشباب إلا (وجهة)
الحياة . وكثير من هذا النوع من الروايات ليس بطلا الحب فيها ذوى أخلاق
قوية ولا تجربة تامة ، وهذا ما جعل نقاد الفرنسيين يوجهون إلى رواياتهم
من هذا النوع نقداً حاداً إذ يقولون « إن البطل في رواية الحب عندنا ماسخ
فاتر لا يشعر شعوراً قوياً ولا يلهم عاطفة قوية عالية » .

ويختلف الروائيون في المناهج التي يتبعونها في رواية الحب ، فبعضهم لا يضع
كبير اهتمام في بطل الحب في الرواية ، بل يجعل حبهما وأعمالهما أموراً ثانوية ،
ويجعل الأهمية لما يحيط بهما من أحداث وأحوال . وبعضهم يتجنب بواعث
الحب في الأيام الأولى لالتشاب الحاد ويجعل بطل روايته من المتقدمين في السن
الذين يستطيعون أن يقصوا علينا تجارب ناضجة ، ويظهروا عاطمة الحب ممزوجة
بشيء من البواعث الأخرى ، وبعضهم يجعلون أبطال رواياتهم أشخاصاً كباراً ،
ولكن عاطفة حبهم هي أكبر مظهر فيهم ، ثم يجعلون ميولهم وشهواتهم تسير
سيراً غير شرعى ولا نظامى . وأحياناً يقفون أبطال الرواية موقف من تتنازع
ظروف مختلفة ، وعوامل متباينة ، ثم يجعلون هذا الحب يتغلب رغم الظروف
والقانون والنظام الاجتماعى . وهذا النوع عاش في الأدب الفرنسى أكثر منه
في الأدب الإنجليزى . ولستأ نستطيع أن نمنع هذا النوع من ناحيته الفنية ، ولكن
يجب أن نعالجه بعض المعالجة من الناحية الخلقية . ونلاحظ أن هذا النوع يتقدم

كلما كان الانحلال الخلقى ، إذ تختفى فى الروايات من هذا النوع المرأة الطاهرة ويحل محلها المرأة العصبية المختلة التوازن المصسابة بحمى التهور والاندفاع . وإن فى هذا النوع من الحياة وأمثاله من العواطف الشاذة الحادة خطراً كبيراً من ناحية أنه يضع فى الأذهان اقتراحات خطيرة ، ويبعث شهوات خاصة ويحمل على حياة هائجة غير هادئة ، وملوثة غير نظيفة ، ثم هو يثير عواطف مريضة . وإنما الرواية الجيدة ما تبعث عواطف صحيحة وقوة إرادة وقوة مقاومة .

ولسنا من القائلين إن الفن للفن بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها ، ولا ياتمر بأمرها ، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصالاً وثيقاً لم يكن فناً طيباً فإن وظيفة الفنون إنما هى إثارة العواطف النبيلة . فالنظرية التى تقول إن الفن الذى يثير الشهوة ومتازعها وميوها وأهواءها معرض للذلة ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور المادى ، والشهوات المادية فى غير جمال . والفن الصحيح ما مثل الحياة الصحيحة التى يقتضيهما الخلق ، والأدب الذى يغذى الشهوات وحدها أدب وضع . والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية وبيان احتماله ومقاومته للشرور . والفن الراقى هو الذى يلهم الإنسان المعانى الشريفة ويوسع نظره للحياة ، ويكون مبعث قوة للملكات الإنسان .

إن كثيراً من الروايات تصف ظروفاً وأحوالاً تبعث فى النفوس هياجاً عصبياً حاداً غير مشروع ولا منظم ، وهى لا تبعث إلهاماً شريفاً ، وإنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها فى غير هدوء واعتدال . وليس هذا غاية الأدب الراقى وإنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور فى حالة صحية حقة والرواى الناجح فى نظرنا من يقوى روحنا ، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا فى حالة هياج وفزع ينتهى بالسقوط والتدهور . نعم إن هناك مقياسين متميزين :

مقياساً أدبياً ، ومقياساً خلقياً . فالمقياس الأدبي إنما يقيس الفن بما فيه من فن ، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها ولذلك يفضل أبو نواس على تبدله أبا العتاهية مع زهده وورعه ، لأن الناحية الفنية عند أبي نواس أرق من الناحية الفنية عند أبي العتاهية . أما مقياس الخلق فيقدر الأدب بمطابقته للخلق ، أو عدم مطابقته . والحق أن كليهما يجب أن يتخذ مقياساً في دائرته . فالمقياس الفني في التقويم الأدبي ، والخلق في التقويم الخلق . ولكن من الناحية الاجتماعية يجب أن يخضع الفن للخلق لا العكس . وخير أدب ماعد راقياً من ناحيته الفنية ، وراقياً من ناحيته الخلقية .

كتب كاتب ناشئ في الأدب إلى أديب كبير يسأله ما يجب أن يصنع ، فقال له « اكتب في الموضوع الذي تهتم به كثيراً ، ونصحه بأن يكتب ما يعتقد الحق من غير نظر إلى أي شيء آخر ، ولكن هذه النصيحة ينقصها نصيحة أخرى ، وهي ألا يكتب إلا بعد ما ينظر إلى ما يترتب على عمله من نتائج ، فليس كل حق يقال ، وليس الحق يقال للناس جميعاً في أدوار حياتهم .

ونعود بعد ذلك إلى الرواية فنجد أنها هي الفن النثرى الوحيد الذي لا تنطبق عليه الصفة العامة للنثر من أنه منفعي الغاية ، ومن أن ميزته الأساسيتين المنطق والوضوح .

* * *

أما نثر الصحافة فيلزم فيه أن يكون واضحاً متدفقاً ، لأن دائرة الصحافة أوسع يقرأها المثقف ، وغير المثقف ، فإذا كانت غامضة المعاني ، بطيئة الأسلوب ، ملها القارئ وزهداً ، كما يلزمها أن تثير مواضيع معاصرة جذابة لتستهوي القارئ لقراءتها ، وكما يلزمها أن تثير مشاعر وطنية قومية ، وهذا إنما يكون في الصحف السياسية .

وللصحافة مهمة أخرى ، وهي أن تثقف القارئ بالسياسات الخارجية والأحداث العالمية ، ثم هي تغذي القارئ بكل ما يطرأ من أحداث ، فإذا أثيرت مشكلة عالمية أمدت القارئ بما يلزمها من إيضاح ، وما تقتضيه

من إحصاء . والناظر إلى أسلوب الصحافة العربية وموضوعاتها اليوم وعند نشوئها ، يرى فرقاً كبيراً في الموضوع والأسلوب عند ما نشأت ، وما عليه اليوم ، انتشاراً وتثقيفاً ، وإلهاب مشاعر .

• • •

وقد جد في الأيام الأخيرة قسم هام في النثر ، وهو نثر أحاديث الإذاعة ، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة ، غير أنه يمتاز عنها بسهولة ووضوحه . ذلك لأن المتحدث في الإذاعة يجب أن يراعى جمهور السامعين ، وفيهم الجاهل والمتعلم ، والمتقف وغير المتقف . ويجب أن يراعى أحط أنواع السامعين وأرقاهم ، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعه ويبسط أسلوبه . والمتحدث الماهر من يخلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه . ويأخذ بيدهم ويرقيهم معه ، لا أن ينزل إلى الخضيض معهم ، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة .

• • •

والآن نرجع إلى موضوع هام ، وهو دراسة العناصر الأساسية للأسلوب ، سواء كان نثراً أو شعراً .

ولنبداً بالكلمة . والكلمة هي المادة الخام للتعبير ، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة في الإنشاء ، فالأديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها في قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك في منزل أو قصر ، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائي بفكرة عامة عن الموضوع أو بعضه ، كما تسبق فكر المهندس المعماري عمل البناء ، ثم إن الأديب أيضاً لا يصمم فكرة عامة قبل البدء في العمل كتصميم المهندس ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود . ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب الناصر يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب

في الكلمات والعبارات والجمل ، وكلماته هي رأس ماله . وهو حين يكتب يختار الكلمات ، إما بلا شعور أو بشعور باطن ، وبعض الأدباء النثرين أو الناطمين يختارون كلماتهم بعناية فائقة ، كما كان يفعل زهير في حوليائه ، وآخرون لا يعنون كثيراً باختيار الكلمات على الإطلاق . وفي بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته ، ويلائم بينها بدقة كبيرة . فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح ، فإن حرية الأديب في اختيار الكلمات وفحصها تكون على أقلها ، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات . فالفسكرة تستولى عليه ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ .

وهناك بعض الأدباء مثلهم الأعلى هو الدقة والضبط والإتقان ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل أخرى مثلها . والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطء وجهد ، حتى يلائم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده .

والحد الذي تصل إليه حرية الأديب في اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان . وفي النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل ، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارات والجمل . أما في الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات في جمالها أو غرابتها أو اندفاعها . وهنا تتسائل ؟ ما هي المبادئ التي يجب أن نتخذها مرشداً حين نفحص مفردات الأدب ، وما هي الأصناف التي تقسم إليها الكلمات .

فأولاً ، يمكننا أن نبحث كلمات الأديب أطويلة هي أم قصيرة وكثيرة المقاطع أم قابليتها . والكلمات القصيرة عادة أخف على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة ، وقلما نجد كلمة طويلة تلائم الشعر . أما في النثر فالأمر على العكس ، فعدل الكلمات الطويلة أكثر . ومن الصعب أن نصل إلى رأى نهائي عام في طول الكلمات في النثر وقصرها . وعند بعضهم تفوقت الكلمات الطويلة وعند البعض الآخر تفوقت الكلمات القصيرة ، ولكن على العموم أكثر النثر العربي قصير الكلمات .

فى للشعر والنثر معاً نجد أن الفخامة تستدعى الكلمات الطويلة . ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال ، وكلاهما صورة من صور العظمة ، فالفخامة تتعلق بظواهر العظمة وأما الجلال فيتعلق بباطنها : والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات أما الأسلوب الفخم فهو الذى يحتاج إلى الطول : والفلسفة والعلم يستدعيان كمية كبيرة من الكلمات الطويلة ، لأن الفلاسفة والعلماء مضطرون إلى استعمال مصطلحات أكثرها طويلة المقاطع .

وثانياً ، يجب أن نبحث عما إذا كانت كلمات الكاتب غريبة أو مألوقة : واستعمال الكلمات المألوفة يأتى عادة من الرغبة فى الموضوع وفى الإفهام السريع ، وهذا من أعظم المثل فى الأدب وأنبلها ، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب المنفعيون مألوفى الكلمات ، أما الميل إلى استعمال الكلمات الغريبة النادرة فينتج من الرغبة فى التفضيخ ، وهى رغبة أقل قيمة من القوة والنبيل ، وقد أولى دارسو الأدب هذه المسألة عناية كبيرة ، فأرسطو مثلاً اعتقد أن مفردات الكلمات فى الشعر يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية لحفظ أسلوبه من أن يكون عادياً مألوفاً ، وألا تكون هذه الكلمات كثيرة إلى حد يجعل أسلوبه غامضاً مبهماً .

ومما يختلف فيه الشعر عن النثر أيضاً ، أن الشعر يحوى كلمات أثرية تقوى التأثير فتجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية لها جلال وفخامة ، ولها تأثير أعظم من الكلمات الحديثة بسبب تاريخها الطويل ، وذلك مثل « ألقى الكلام على عواهنه » و « ألقى الحبل على الغارب » ، و « قفا نيك » ونحو ذلك .

وفى النثر يقل تأثير الكلمات المفردة عنها فى الشعر ، ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء : التظاهر بالعلم ، وتقليد الكاتب لغيره ، والتزويق المتكلف . وإذا فالأسلوب الجيد هو الذى ينشئه صاحبه دون أن يحاول

التظاهر بعلمه أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة المتكلفة والزخرف الزائد .

وكثير من النثر نثر أناني ، أو يصح أن نسميه نثراً خيالياً كثر المقالة وما يصح أن نسميه النثر الشعري ، وفي هذا النثر تلعب الكلمات الغريبة دوراً هاماً مشروعاً .

ويجب هنا أن نشير إلى موضوع عل جانب كبير من الأهمية ، وهو استعمال الكلمات العامية في الأدب . والكلمات العامية ، وهي كلمات معتادة مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ، وحين يستعملها الأديب بين كلماته قد يكون لها نفس التأثير الذي للكلمات النادرة الغريبة . وكل أسلوب غرضه الرئيسي التأثير في القارئ له ميل إلى قبول العامية ، لأن العامية مألوفة وسريعة الفهم . والكاتب الذي يتشوق إلى أن يؤثر في قارئه يهمل أن تكون كلماته مألوفة وسريعة الفهم . وأشد الأساليب استعمالاً للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب الروائي المشهور .

والكلمات في تطور مستمر ، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن كلمات صحيحة جديدة بالاستعمال في الأسلوب الأدبي ، وليس هناك قاعدة عملية عامة توضع كمرشد في مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته .

والأديب يطلب منه مطالب متعددة ، فيُطلب منه أن يكتب كلاماً مألوفاً بدون رغبة في التظاهر بالعلم ، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة وجمال ، ويطلب منه خصوصاً إذا كان صحفياً أو روائياً أن يكون جذاباً ممتعاً مؤثراً ، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية ، ومن أجل ذلك يضطر أحياناً إلى استعمال الكلمات العامية . ويجب في هذه الحالة أن يتساءل عن هذه الكلمات العامية هل هي ارتفعت عن العامية المبتذلة ، وهل هي كلمات جديدة تعبر عن شيء جديد لم يوضع له اسم بعد ، وهل هي جميلة على الأذن ، وهل هي

تستدعى خاطرة نبيلة ، وهل هي تعبر تعبيراً بسيطاً مضبوطاً ، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقاً ، وهل يمكن للكلمات فصيحة أن تقوم مقامها ؟

ومن مميزات الشعر ميله إلى استعمال الأسماء المشخصة والكلمات المعنوية وأعني بها الكلمات التي تعبر عن شيء لا يرى بالحواس فالشعر يشخصها أى يستعملها كأنها أشخاص ترى وتس كما يتحدث عن الحرية والعدل والفضيلة ، ويخاطبها .

والصفات قد تكون غريبة أيضاً ، وقد تكون مألوفة ، فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مألوفة ، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة ، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة ، كأن نريد وصف طغيان البحر على الشواطئ واكتساحه ما عليها . وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعوراً جمالياً قوياً إما بجمال جرسها وصوتها أو بجمال صورتها الذهنية . وجمال الصفة قل أن نجده في النثر ، إلا أن يكون نثراً شعرياً وفي كل النثر غالباً نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه .

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال ، ولكن يكون له قوة . والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية ، وليس من الضروري أن تكون سارة مفرحة . وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر وربما كان المتنبي أكثر استعمالاً للكلمات القوية :

ومما يمهر فيه الشاعر ويدل على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأعلام من أسماء أشخاص أو أمكنة ، فهو إذا كان ماهراً اختار الأسماء التي تدل على جاذبية جميلة ، كليلى وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا نملك أنفسنا من الشعور بأنها قبيحة وغير ملائمة لاشعر كبوزع .

وكما أن في الألفاظ المفردة جمالاً وقبحاً ، كذلك في الألفاظ المركبة التي تسمى جملاً جمالاً وقبحاً . وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلاً

ولكن إذا رُكِّبت هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم تكن جميلة كذلك كالوجه يكون كل عضو منه جميلاً ، ولكنه ليس جميلاً ككل ، وكالباقة من الزهر تكون كل زهرة فيها جميلة ولكنها لما نسقت لم تكن جميلة . وكحبات الخرز تكون كل منها جميلة ؛ فإذا ألفت عقداً لم يكن العقد جميلاً . ونسمى هذا جمال الانسجام . وقد عبر عن ذلك الأقدمون بقولهم « ولكل كلمة مع صاحبها مقام » .

بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها ، ولكن الموضع يقتضي ذلك الذي هو أقلّ جمالاً ، كالذي قلناه من قبل في قوله تعالى « تلك إذا قسمة ضيزى » ، فكلمة جائرة أو ظالمة أجمل من ضيزى ، ولكن ضيزى في موضعها في الآية أجمل من جائرة أو ظالمة ، لبناء سورة النجم كلها على الألف ، وقبلها قوله تعالى « ألكم الذكر وله الأنثى » ، تلك إذا قسمة ضيزى . والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها ويختار من الألفاظ للجمل ما يحسن في ذوقه . فلو سمعت قول أبي الطيب :

فلا يبرم الأمر الذي هو حال ولا يحلل الأمر الذي هو مبرم
نفر ذوقك من كلمتي حال ويحل . وكان يكون أحسن لو قال :

فلا يبرم الأمر الذي هو ناقض ولا ينقض الأمر الذي هو مبرم
فلئذا لا يكون قلقاً ولا نافراً . وإذا سمعت قول دعبل :

شقيقك فاشكر في الحوائج إنه يصونك عن مكروها وهو يخلق
فلن الشطر الأول تاب قلق ، والشطر الثاني جيد مسبوك .

ومن الانسجام أيضاً الذي أدركه البلغاء التوافق بين الحمل ومعانيها . فإذا كان المقام مقام قوة وبطش وكانت المعاني شديدة ناسب أن تكون الألفاظ قوية كأنها الحجارة . وإذا كان المعنى رقيقاً وديعاً وجب أن تختار له الحمل الرقيقة الوديدة وهكذا .

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل أى من حيث جملة وتراكيبه .
فحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب . وقد يظن
الكثيرون أن عنصر الأسلوب في الأدب لا يعنى به إلا المتخصصون . وهذا
خطأ كبير ، فلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصاً للأدب أو غير
متخصص ، ولكل أديب مشهور أسلوبه . ولا بد أن كلاً منا في وقت
ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية دون أن يذكر معها اسم مؤلفها . فقال لنفسه
لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة أو قائل هذه القصيدة فلاناً . وفي مثل
هذه الحالة لا تكون فكرة القطعة هي التي عرفتنا قائلها ، وإنما عرفتنا به
الطريقة التي عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة ، فإن للقطعة ميزة خاصة
كثيرة الصوت نعرف صاحبها بها جيداً . ومهما تكن الفكرة عادية مألوفة
فنحن واثقون من أنه لا يمكن أحداً آخر أن يصنعها في مثل هذه الطريقة
فاختيار الكلمات ، وانسجام العبارات وترتيب الجمل ، وما لها من موسيقى
خاصة . كل هذا يختص بذاتية الكاتب . وقد لا يكون في الشيء الذي
يقال كثير مما يميزه ويجعله فريداً ، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه
برغم ذلك .

وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية
أو كما قال بثن في عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » . وحين
قال بعضهم إن الأسلوب لباس الفكرة ، قد عجز تماماً عن أن يدرك طبيعته
الأساسية لأنه فهم الأسلوب على أنه شيء خارج عن الإنسان يمكنه أن
يرتديه أو يخلعه . والأسلوب ليس ثوب الكاتب ، بل هو جلده . ومن
أجل ذلك استطاع بعض المهرة أن يؤلفوا قطعاً شعرية أو نثرية يقلدونها
فيها الأدباء والكتاب ، ويقفون فيها على خصائصهم ، فتكون القطعة
كأنها حقاً صادرة منه . وقد أتقن بعضهم هذا الباب فنشروا نماذج
منها في الجرائد الهزلية . وهناك بالطبع كتاب قد صاغوا أقوالهم في
قالب أسلوب رجال أقوى منهم وحبسوا أنفسهم على أن يقلدوهم في

ميزاتهم ، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلد والمقلد ولا يزال أسلوبهم ينضج بشخصيتهم ، بل إن أقوى الرجال وأشدّهم ابتكاراً يتأثر تأثيراً عميقاً بغيره ويحمل أسلوبه . وإذا كان الإخلاص هو المبدأ الأساسي للأدب الحق وجب أن يكون كل كاتب معروفاً بأسلوبه الخاص وطريقته الشخصية بطريقته الخاصة . والفكرة التي هي من ذاته لن تسمح لنفسها بأن تتشكل في قالب أسلوب لرجل آخر ، وحتى لو قلّد الكاتب العظيم غيره فإنه نظراً لمزاجه الخاص لا بد أن يدخل نفسه فيها قلّد فيه . وكل روح حسب ما قيل تبنى منزلها الخاص . وميزة الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة ، فبينما الكثيرون يستعملون اللغة كما يجدونها إذا بالرجل النابغة يخضعها لأغراضه ، ويصوغها تبعاً لميزاته ، فتزاحم الآراء وتتابعها والأفكار والعواطف والخيالات والتأملات تبحث عن قالب يناسبها تصب فيه .

ولدراسة الأسلوب طريقتان أولاً من ناحية شخصية الأديب ، والثانية من الناحية التاريخية كيف تطور الأسلوب من شيء إلى شيء . وهناك طريقة ثالثة في دراسته هي طريقة دراسة الصنعة ، أو الطريقة البلاغية . وليست أهمية هذه الطريقة مقصورة على المتخصص دون القارئ العادي . وقد وضع انا الخبIRON قواعد للعناصر التي يجب توافرها لتكوين أسلوب جيد فهناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات . والوضوح الذي ينتج عن الوضع الصحيح لها وانسجام بين الشيء والذي يقال فيه والكيفية التي يعبر بها عنه وهكذا . وهناك العناصر العاطفية وهي القوة والجلدة والإيجاء ، وليس يعبر الكاتب عن فكرة فقط ، بل عن عاطفته أيضاً مثيراً في نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لعواطفه وانفعالاته . وهناك العناصر الجمالية من موسيقى وروعة وسحر تجعل الأسلوب لذيذاً في حد ذاته بصرف النظر عن الفكرة ، وكل هذه

المسائل من اختصاص البلاغي ، ولكن البلاغي يدرس الأسلوب كمجرد أسلوب فيحلل عناصره ويدرس مزاياه وعيوبه دون أن يهتم بعلاقته بالشخصية التي وراءه أما دارسو الأدب فلا يفعلون ذلك ، بل يعنون بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أى إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته .

وقد سبق أن تكلمنا عن الأسلوب من حيث هو عنصر من عناصر الأدب الأربعة ، فارجع إليه .

الرواية Novel

هناك أشياء مختلفة يحسن أن نميز بينها ، فهناك القصة والرواية والمسرحية Drame فنلنصطلح على أن نسمى القصة ما كانت قصيرة ، والرواية ما كانت طويلة ، والمسرحية ما كانت رواية تمثيلية : فن الناحية التاريخية كانت المسرحية تسبق الرواية لأنها نشأت قبلها ، ولكننا هنا سنعكس الترتيب والزمن فندرس الرواية أولاً ، وواضح أن المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة .

والرواية مدينة بوجودها لا اهتمام الرجال والنساء في كل مكان وزمان بالرجال والنساء وبالعواطف الإنسانية والسلوك الإنساني ، وقد كان هذا الاهتمام من أكبر الدوافع للأدب ، والمسرحية ليست أدباً خالصاً ، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى .

والمسرحية تعتمد أيضاً على الملابس والمناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلي ، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية في الحركة واتساعاً ومرونة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية ، وهذا أحد الأسباب التي أدت إلى أن تحل الرواية محل المسرحية ، وكذلك نجد اختلافاً أساسياً بين الرواية والمسرحية ، وهو أن المسرحية أشد صور الفن الأدبي إجهاداً ، والرواية الثرية أسهلها ، فالمسرحية تستلزم تدريباً طويلاً على الصنع ومعرفة كاملة بالمسرح بينما يستطيع أى إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والخبر والورق وقدر من الفراغ والصبر ، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبياً وضع قوانين للمسرحية ، ولكن يصعب ذلك في الرواية .

ومع ذلك يمكن وضع بعض القوانين للرواية . فالرواية أكثر مرونة وحرية ، ولنذكر الآن موجزاً للعناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية : وهي تفيدنا أيضاً في الحكم على المسرحية .

الرواية أولاً تتناول حوادث وأعمالاً ، وهي ما نسميه بالتصميم . وثانياً : هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها . وثالثاً : تخاطب هؤلاء الناس :

والناس الذين في الرواية يسمون الأشخاص ، وحديثهم يسمى الحوار ، والحوار عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص . وهذه الحوادث تحدث والأشخاص يعملون ويتحاورون في زمان ما ، ومكان ما وهذا يكون عنصر الزمان والمكان . ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص ، وهذا هو عنصر الأسلوب ، ويبقى بعد ذلك عنصر أخير ؛ سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه ، وهو عرض الكاتب رأياً ما في الحياة ومشاكلها .

فالتصميم والأشخاص والحوار ، وزمن الحوادث ومكانها والأسلوب والفلسفة الصريحة ، أو الضمنية عن الحياة ، هذه كلها هي العناصر الرئيسية للرواية النثرية جيدة أم رديئة ، وسنهمل عنصر الأسلوب لأنه عام في كل أنواع الأدب ، وقد شرحناه من قبل .

التصميم

وكل أديب يستطيع أن يجد موضوعاً للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع عنه من أحداث لأي ناحية من نواحي الحياة . والروائي الكبير من كانت تصميماته لها قيمة ذاتية في نفسها ، ومعنى إنساني صادق ، ولا يتناول الشؤون التافهة التي تقع فوق السطح بل يتناول العواطف والصراعات والمشاكل التي مهما اختلفت صورها فهي تنتمي إلى الماهية الإنسانية ، فالرواية العظيمة هي التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات

قيمة أخلاقية ، والرواية قد تكون كذلك ، وهي مستمدة من أبسط قصة ومن أوضاع الناس ، كما تكون كذلك في الحركات العظيمة في التاريخ والبطولة . وليس معنى هذا أن الرواية يجب أن تقتصر على أنواع المآسى في الحياة ، بل إن هزل الحياة له أهمية عظمى كالمآسى ، وإنما نعني أن الرواية لا تكون عظيمة حقاً إلا حين تضرب بدورها إلى مدى واسع عميق في الأشياء التي تتعلق بنا أشد تعلق وأدونه في صراعات إنسانية . ومن مهمات الرواية أن تقدم للإنسان المتعة في ساعات الفراغ ، وتقدم شعوراً بالخلاص من قيود الشئون العملية ، وأية رواية تؤدي المهمة في هذا السبيل تكون قد أدت واجبها بشرط أن تكون هذه المتعة صحيحة وقوية وسليمة ، وتكون مهارة الروائي في تصوير الأشخاص وفكاهتهم أو أية صفة أخرى تكفي في رفعها إلى درجة عالية في الأدب الروائي ولو كانت ناقصة من النواحي الأخرى .

هــ أهمية الروائى

ونرجع إلى المبدأ الأصلي في كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن تكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصدق ، أعنى أن يكتب الروائي روايته في فهم ودقة ، في موضوع يعرفه تمام المعرفة .

وقد فسر هذا المبدأ بأن الروائي يجب أن يقصر نفسه على ميدان علاقته الشخصية ولا يتجاوزها ، ولذلك انتقدت بعض الكاتبات الروائيات بأنهن يحاولن أن يكتبن مثل ما يكتب الرجال ومن وجهة نظرهم بدل أن يكتبن من وجهة نظرهن ؛ ولهذا مدحت الكاتبة الروائية جان أوستن لأنها كانت تقصر كتابتها على ما كانت تعرفه شخصياً ، وكانت تصف الرجال من جهة نظر النساء ، ومحاورتها تدور بين النساء والرجال وقل أن يكون ذلك بين الرجال وحدهم .

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقلون ، والخروج من هذا المبدأ غلطة يقع فيها الكتاب الناشئون فيكتبون في موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة ، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه أو عن الصيد وهم لم يصيدوا أو عن المصايف وهم لم يصيفوا : وعند بعض الأفراد ملكة تجعلهم يتخيلون في صحة وصدق ما لم يروا ، وهذه ميزة اتصف بها شكسبير ، فقد كان يستطيع أن يصف في دقة طباح الملك في القصر ومشاعره وهو لم يره قط .

وهنا نتساءل عند كل رواية نقرأها هذين السؤالين : هل هي رواية جديدة وشائقة ، ثم هل هي تحكى بطريقة جيدة فنية ؟ ومعنى هذا أننا نطلب من الرواية أن تكون جيدة من نوعها وبكيفية الخاصة وأن تكون محبوكة حبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تنافقات ، وأن أجزائها تتلاءم وتتوازن وتتناسق وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تكلف ، وأن تعطى الحوادث قيمة بحسب أهميتها ، وأن يكون الروائي ماهراً في القص ، وهي موهبة أندر مما نظن ، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصون القصص على الموائد والمجالس ، فلنا قل أن نجد بين المتحدثين ماهراً في القصص ، وهي موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث ، فقد يكون الروائي مثقفاً ثقافة محدودة ، ومع ذلك يكون في استطاعته أن يقصّ القصة بطريقة طبيعية سهلة منسوجة ، وهناك من هم أعظم ثقافة ، ولكنهم فقدوا هذه الملكة فكان قصصهم ثقيلاً قابضاً للصدر .

وعلى العموم فأداء الرواية غير الملائم يضيع كثيراً من الرواية ومن المسرحية .

التصميم المنطقي والتصميم المحكم :

يمكننا أن نميز بين نوعين من الرواية ، فبعض الروايات لها تصميم منطقي ، والأخرى محكم . ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية ، أو بعلاقة ضعيفة .

فالرواية إذ ذاك لا تعتمد على سير الوقائع ، بل تعتمد على شخصية البطل الذى يكون المركز الرئيسى للرواية فيجمع كل العناصر المتفرقة في شخصه ، وتكون الرواية في الواقع تاريخاً لمخاطرات متنوعة تحدث لفرد في مجرى حياته أكثر منها تصميماً للوقائع المنتظمة المترابطة التى تقربنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية . فقد تكون كل مرحلة منها مترابطة ، ولكن ليس بين هذه المراحل معاً ترابط وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الهمداني ، ومقامات الحريري ، وفي هذا النوع ليس بضرورى أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئياً ، بل يكفي أن يكون في ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذى ستتخلده ، ثم يدعها تتدرج وحدها في خلال سيرها .

أما في روايات التصميم المحكم فلا تنفصل الوقائع بعضها عن بعض بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة . ففي هذه الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء في كتابة الرواية ، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأكمله وأن ينظم الأشخاص والحوادث حتى تكون في أماكنها الصحيحة ، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التى ستلاقى في الخاتمة .

ولكن هذا التمييز بين نوعي التصميم ليس تمييزاً دقيقاً تماماً ، فقد يكون في روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة ، وقد يقترب النوعان تماماً في بعض الروايات . ويجب ألا نعتقد أن الرواية المحكمة أسمى فناً من الرواية المفككة ، بل قد تكون الرواية العظيمة حقاً من النوع المفكك : والرواية التى يكون تصميمها محكماً معرضة لنوعين من الضعف . فقد تكون أحكمت بطريقة آلية تسبب عدم الارتياح لما نجده من الصنعة المصطنعة ، وقد ينقصها الإقناع في التفاصيل ، وذلك بأن يسىء الكاتب استخدام عامل المصادفة . فقد نرى في بعض الروايات أن جميع أنواع الأشياء غير المتوقعة تحدث مفاجأة ، ويوجد الرجال والنساء المطلوبون في المكان المطلوب من غير سبب يدعو إلى وجودهم في ذلك الوقت . وقد يدافع بعضهم عن استخدام عامل المصادفة في الرواية بأن المصادفات

كثيراً ما تحدث في الحياة الواقعة ، ولكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية ، فعنى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون في غرابة الحقيقة . وعلى العموم يجب في تصميم الرواية أن يسير سيراً طبيعياً ويكون خالياً من الصنعة والتكلف .

التصميم البسيط والتصميم المركب :

تصميم الرواية إما أن يكون تصميماً بسيطاً أو مركباً أو أن يكون متكوناً من قصة واحدة فقط ، أو قصتين فأكثر . وقانون الوحدة يقتضى في التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة ويفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلا صحيحاً .

وأخيراً يجب أن تكون أجزاء الرواية ، أو الروايات متوازنة لا يطنى جزء منها على الآخر .

وهناك ناحية أخرى في دراسة التصميم ، وهى أن الروائي له الاختيار بين ثلاث طرق ، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية وهى أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الرسائل . ففي الطريقة الأولى يكون المؤلف مؤرخاً يقص عن الخارج . وفي الثانية يكتب في لهجة المتكلم متخذاً لسان أحد أشخاص الرواية ، وفي العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلة . وفي الطريقة الثالثة تعرض الوقائع بواسطة الرسائل كما في قصة « آلام فرتر » لجوته ، أو بواسطة الوثائق المتعددة واليوميات ، وأحياناً تتعاون الطرق الثلاثة . ولكل طريقة مزاياها ، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السبر وسعة المجال ، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة ، ولكنهما تمتعان أحياناً بمتعة أدق وأحب . والأفضل أن تتجنبنا إلا إذا نجحتنا نجاحاً يعوض متاعبهما . ففي الطريقة الشخصية قد يخفق الروائي في أن يعرض كل مادته في دائرة معرفة

المتكلم وقوته ، وقد يخطيء النغمة الشخصية وطريقة الرسائل معرضة حتى في يد الفنان الماهر إلى أن تكون جافة غير مقنعة ، وفي دراستنا للرواية من أحد هذين النوعين يجب أن نتساءل دائماً لماذا اختار المؤلف هذه الطريقة ، وإلى أي حد نجح في عمله ؟

التشخيص أو تصوير الأشخاص :

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص ، فنسأل هل نجح الروائي في جعل رجاله ونسائه حقيقيين ، وهل هم يتمتعون بحياة حقة ؟ والروا الماهر من تغلبت أشخاصه واستولت عليه . وجعل القارئ والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم ويحبونهم أو يكرهونهم ، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم : وأول شيء تتطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونسائه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات حية ، وأن يبقوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانبا وننسى تفاصيلها .

وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس . فهي قوة خفية ، وقد قال بعضهم « إنني لا أضبط أشخاصي بل هم الذين يضبطونني ويأخذونني حيث يريدونني » . فالروائي وهبهم حرية الاختيار والاستقلال ، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا وعملوا بشعورهم الخاص ، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة ، ويفرق بين الكاتب ذي العبقرية الخالقة وبين المقدر المجردة . فالأخيرة تصيغ نتيجتها دائماً في دائرة المجهود الاختياري الواعي . أما الأولى فتمنح لصاحبها منحة من غير أن يعرف من أين أتت :

ونلاحظ أن نجاح الروائي في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على الوصف الفوتوغرافي : فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التي يمثلها

وأثوابها ومظاهرها وحركاتها ، ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه لأشياء من عمل الخيال وحده ، ولذلك يكون جزءاً هاماً من عمل الروائي أن يساعد في الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم .

الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية في التشخيص

نجد أن الرواية تسمح باتخاذ نوعين متعارضين من التشخيص : الطريقة المباشرة ، أو التحليلية ، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية . ففي الأولى يصور الروائي أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم وكثيراً ما يصدر أحكامه عليهم . أما في الطريقة الثانية فيقف على الحياد ويسمح لأشخاصه أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة ويجعلهم يعبرون عن نفوسهم بما يضعه في أفواه الأشخاص الآخرين من تعليقات عليهم وأحكام . وطبيعة الرواية تسمح باستخدام هاتين الطريقتين ولكن ليس دائماً ، ففي الرواية التي اتبعت فيها الطريقة الشخصية ، أو طريقة الرسائل يكون عرض الشخصيات مقصوراً على الطريقة التمثيلية ، ولكن يمكننا أن نقول على وجه العموم إن مجرد تكوين الرواية من القص والحوار يتضمن جمعا بين الطريقة التحليلية والتمثيلية . ومن الدراسة اللذيذة دراسة صناعة روائي معين كيف يستخدم هاتين الطريقتين وكيف يعادل بينهما ، وفي العادة نجد كل روائي تغلب عليه طريقة خاصة . وأكثر الروائيين السيكلوجيين يستخدمون طريقة التحليل المباشر . والنقد الحديث يشجع الطريقة التمثيلية ، لأن هناك مبدءاً صحيحاً ، هو أن الشخصية يجب أن تكشف نفسها أكثر مما تحلل من الخارج ، وإذا استخدم الروائي طريقة التحليل استخداماً دائماً وفي كل المواقف فإن ذلك يرجع إلى نقص عنده في المعنى والقوة الروائيين ، ولكن ليس من اللازم المبالغة في تفضيل الطريقة التمثيلية دائماً ، والرواية بطبيعتها تسمح للروائي أن يكون بناؤه

للشخصية وتحليله لها سائرین جنباً إلى جنب ، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويراً متدرجاً متمهلاً فيبدأ برسم صورة رئيسية يصور ما فيها من احتمالات ، ثم يتتبع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون في حياته .

وأخيراً يجب أن نلاحظ أنه في تقديرنا العام لتصوير أى روائي لشخصياته يجب ألا نهمل تقدير سعة مجاله أو ضيقه ، فكلما كان مجاله أوسع كان تقديرنا له أعظم ، وكل روائي يكثر من كتابة الروايات ويتناول مدى واسعاً ، لا بد أن يكون له موضع قوة . وموضع ضعف ، وكلاهما يلقي ضوءاً كثيراً على الصفات الأساسية لعبقريته وفنه . وطريقة ذلك أن نحلل تحليلاً دقيقاً الطبقات المختلفة للأشخاص الذين يكونون شخصيات الروايات وبذلك نكشف عيوبها ونعرف ميزتها .

التشخيص والخبرة بالحياة :

إن ما قلناه من قبل من وجوه الإخلاص والخبرة الشخصية في تصميم الرواية يقال أيضاً في تشخيصها ، فالروائي يكتب أحسن ما يكتب إذا كان لديه معرفة تامة بموضوعه وخبرة صادقة بالدنيا ، وإهمال هذا المبدأ قد سبب إخفاقات كثيرة حتى عند أعظم الروائيين . فلا بد من حصول الروائي على معلومات خاصة عميقة عن عادات ما يكتب عنهم وأحاديثهم ومعرفة واسعة بالطبيعة الإنسانية عامة ، وعمق النظر إلى دوافعهم وعواطفهم .

وهناك علاقة بين التصميم والأنشخاص ففي الحديث العادى نميز بين نوعين من الروايات . فروايات تكون الأهمية فيها للأشخاص . بينما الوقائع ليست إلا إشارات إليها ، وروايات تكون الأهمية العظمى فيها

للوقائع . بينما الأشخاص لا يستخدمون إلا لإحداثها ، وهذا التمييز ليس محدوداً على إطلاقه ، ولكنه مفيد في بيان قيمة كل من الشخصية والواقعة ، والتشخيص على العموم أكبر قيمة في الروايات من التصميم ، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث . وقد تتعارض مطالب التصميم ومطالب التشخيص ، فإذا ما بذلت العناية للتصميم أُرغمت الأشخاص على أن تكون في خدمته ، وإذا ما بذلت العناية للتشخيص فإن الشخصية كثيراً ما تعوق التصميم . وما قدمناه يقودنا إلى مبدأ هام جداً ، وهو أن الطريقة الصحيحة لعلاقة التشخيص بالتصميم أن تكون أسباب الحوادث صادرة عن الصفات الشخصية للأشخاص أنفسهم ، أما الطريقة الخاطئة فهي أن نغنى بكل واحد وحده من غير أن نجعل كلا منهما يعتمد اعتماداً منطقياً على الآخر .

والروائي يجب أن يعنى بالدوافع ، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث المتفرقة ، وأن يقنع الروائي بأن أشخاص روايته يتصرفون تصرفاً طبيعياً ملائماً للوقائع الناتجة ، وأنهم يتخذون اتجاهها معيناً في التصرف مناسباً لشخصياتهم .

الحوار :

والحوار إذا أدى في الرواية أداء جيداً كان من أمتع عناصر الرواية ، فهو الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس ، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة ، وهو على قدر عظيم من الأهمية ، وله قيمة عظيمة أيضاً في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف ، والحوار في يد الروائي الذي يميل إلى الطريقة التمثيلية يحل محل التحليل والتعليق ، ويجب توافر شروط في الحوار ، فأولا يجب أن يكون عنصراً منتظماً في الرواية يخدم سر الحوادث ،

وتصوير الأشخاص وعلاقتهم مع الحوادث . أما الحوار الدخيل فهما يكن بارعاً أو ممتعاً ، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل الغريب . وثانياً يجب أن يكون طبيعياً ملائماً للرواية ومتصلاً اتصالاً وثيقاً بشخصية المتكلمين : وملائماً للموقف الذى يعرض فيه ، وأخيراً أن يكون سهلاً وحيوياً وممتعاً ، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة .

وهناك خطر يتعرض له الروائى ، وهو أن يكثر من التكرار والثرثرة والألفاظ الحادة ، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائى الحوار فى روايته المقروءة كالحوار فى المسرحية .

الفتاهة فى الرواية :

ويجب أن يكون الروائى قوياً فى فكاهته وعاطفيته ومأساته . فالفكاهة هى ما يستثير الضحك ، والعاطفية ما تستثير العاطفة الرقيقة ، والمأساة ما تستثير الانفعال الحاد الحزين : وهناك روائيون ضعيفو الفكاهة قويو العاطفية ، وآخرون بالعكس وغيرهم يتقن الانفعالات القاسية ، وقل منهم من يجيد الحالات المختلفة ويستثيرنا إلى الحزن أو العطف أو الرعب . وهذه الملكة وإن بدت بسيطة عند النظرة الأولى فإنها فى الحقيقة مسألة صعبة ، فيجب أن يتساءل القارىء هل أحسن الروائى فى استخدام هذه العناصر فى روايته أم أساء .

والفكاهة من أعظم مواهب العبقرية . ومن أشد العوامل التى تحفظ عمل الروائى سليماً صحيحاً ممتعاً . وقد يساء استخدامها حين تستخدم فى التشهير والعيب والفضيحة أو حين تستخدم للسخرية بدل استخدامها للعطف .

والفكاهة من أعظم العوامل النافعة الفعالة فى تهذيب الطباع ، وهى تعتمد على روح الروائى وأدائه . فهو إذا كان ماهراً أضحك على أشياء غير نافهة ولا قاسية ، ويجب ألا يبالغ ويجعل القارىء أو الناظر يستلقى على قفاه بل يكون ذلك بقدر .

ومسألة ثانية وهى العواطف الأليمة فنحن نستمتع بهذه العواطف الأليمة فى عالم الفن ، مع أننا لا نستمتع بها فى عالم الواقع : وقد اختلفوا فى تعليل ذلك من عهد أرسطو ، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها . ومع الأسف قد يساء استخدامها ، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائعة ضعيفة متخنة ، فكذلك العواطف الحزينة قد تستثار إلى درجة شنيعة دون سبب منطقي كاف .

وليس من الممكن وضع مبادئ عامة للذوق فى هذه المسائل ؛ فقد تنتقل العواطف بخطوات قليلة من عواطف صحيحة إلى عواطف مريضة . وكذلك من الصعب وضع حد بين الرعب المشروع وغير المشروع ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن نلاحظ تأثير الرواية فىنا . فإذا تلاشى هذا التأثير بعد الفراغ من قراءتها أو النظر إليها فوجدنا أننا كنا مخدوعين إذ استثارت منا عواطف قوية دون سبب قوى كافٍ ، دل هذا على فشل الروائى . ولذلك فنيت هذه العواطف بعد قليل .

أما إذا استمرت زمناً طويلاً بعد قراءة الرواية ، دل ذلك على مهارة الروائى .

العنصر الاجتماعى

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعى والمادى ، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية ، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد ، وطرق المعيشة التى تدخل فيها . وبعض الروائيين فى الرواية الحديثة يصورون تصويراً كاملاً الحياة كاملة فى عصر من العصور لا برواية واحدة ، ولكن بمجموع روايات فيمثلون مثلاً حضارة أمة من الأمم فى عصر من العصور فى كل مرافقها ومظاهرها ، ولكنهم قليلون ، وكثير منهم يخصص نفسه بجانب واحد ، أو جانبين كروايات البحر ، وروايات الحياة الحربية ، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى ، وروايات الحياة الصناعية والتجارية أو الفنية أو العملية ، ونحو ذلك .

أُخَصِّصَتْ بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما .

ووجدت روايات تاريخية ترمى إلى الجمع بين المتعة الثقيلية ، وبين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم في عصر من العصور . كتصوير النهضة الإيطالية . ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة . بل تتعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة والصراع الروحي .

ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة . ومتعة الروايات التاريخية تنحصر في تصويرها الحيوى للحياة في عصر ما ، وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية . ومهمة الروائي هنا أن يستخدم الخيال الخالق في الحقائق البخافة التي يرويها المؤرخ العلمى . وهذه ملكة عند بعض القصاص تمكنهم من إيضاح عصر ما منظوراً دون استخدام معلومات جافة ، وتجعل القارئ العادى عالماً بهذا العصر .

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما :

الأولى : أن الرواية التاريخية يجب أن تكون صادقة في حكاية الحوادث الواقعية التي جرت في أيامها ، ويجب أن تصور تصويراً أميناً عادات العصر ومزاجه . فلا تجعل مثلاً هارون الرشيد يجلس في مجلس مضاء بالكهرباء ، أو أن يتحدث مع جعفر البرمكى بالتليفون ، وكالذى وقع للمؤلف الروائى الإنجليزى سيرولتر سكت . إذ جعل في إحدى رواياته شكسبير يؤلف روايته « حلم في منتصف ليلة صيف » في زمن لم يكن شكسبير فيه يزيد عن سن الحادية عشرة .

والأمر الثانى أن معنى أهمية الصديق في الرواية التاريخية أن يتحمل الروائى مسئوليات المؤرخ العلمى . ويجب في وقت واحد أن يرضى مطالب التاريخ ومطالب الفن .

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائى الطبيعة استخداماً صحيحاً كأنه

رسام للمناظر الطبيعية ، لكن يجب أن نتذكر أن الروائي مثل الشاعر إذا عرض لمناظر طبيعية كلها بخياله ، وربطها ربطاً محكماً بقصته . إما بوسيلة التعارض أو بوسيلة التعاطف .

فوسيلة التعارض هي أن يجعل موت البطل العظيم مثلاً في يوم صحو باسم . كأن الطبيعة لا تعنى به ، ولا تحزن لموته ، كالتى قالت :

فيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تبحزع على ابن طريف
ووسيلة التعاطف أن يجعل موته في يوم غائم عابس كأن الطبيعة قد حزنت لموته . وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالاً هو جعل الطبيعة منسجمة مع الحوادث ، أو مع الحالة النفسية للأشخاص .

أما التعارض فيستخدم على معنى السخرية ، وعدم مبالاة الطبيعة بأفراح الإنسان وأحزانه ، كقوله :

والشمس كاسفة ليست بطالعة تبكى عليك نجوم الليل والقمر
وكما نجد كثيراً في أشعار ذى الرمة إذ يمثل لنا إذا صدت حبيبته عنه
كأن كل شيء حوله في الوجود بالك حزين ، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية من وسيلة التعارض .

النقد الروائي للحياة :

إن الرواية أول ما تهتم ، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم ، والأفكار والعواطف والانفعالات والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم ، وصراهم ونجاحهم وفشلهم . وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب واحد ، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه في الحياة ، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات . فإن التحليل الدقيق يدلنا

على ما للروائي من نظرات إلى الحياة مهما كانت نظراته تافهة ، كما تدلنا على فلسفته في الحياة . والفرق بين روائي وروائي ، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة تافهة . والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة ، وخبرة بها وتناولهم للحقائق ، ومشاكل التجربة الشخصية ، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم . وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد ، كما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله ، سواء كان شاعراً بذلك أو غير شاعر ، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية ، وتناوله لشخصياته .

ويستطيع الروائي أن يعرف نقده للحياة وفلسفته فيها بطريقتين : - الأولى أن يعمل عمل المؤلف المسرحي فيفسر الحياة بعرضها فقط ، والطريقة الثانية أن يشرح فلسفته مباشرة بذكر الوقائع ومناقشة الأشخاص . فيتكلم عن المسائل الخلقية التي تعرض لأشخاص .

والناقد يختبر القصة من ناحيتين ، من ناحية صدقها ومن ناحية أخلاقيتها ، فصدق الرواية ليس هو الصدق الذي تتطلبه الأخلاق . وقد أدرك الفرق في ذلك أرسطو ، فبين أن أعمال الخيال العظيمة فيها شيء اسمه الصدق الشعري ، كنكتة ساخرة رويت ، وقد قال بعضهم إن كل شيء في الرواية صادق إلا الأسماء والتواريخ ، وكل شيء في الدنيا كاذب إلا الأسماء والتواريخ .

ولكن هذه العبارة مهما كانت مبالغاً فإنها توضح نوع الصدق الذي تقوم عليه الرواية .

وفي الرواية نوع من الواقعية ونوع من المثالية ، قال (جوته) « إن عمل الفنان يكون واقعياً فيما هو فعله نفعي ، ومالياً فيما لا يكون واقعياً أبداً » وعلى الرغم مما بين الروائيين والمقادير المتخاضم حول الواقعية والمثالية فسوف نرى أن كليهما إذا نهجت فهماً صحيحاً كان لها ما يبررها ، فإن الواقعية تنشأ من استمتاعنا بروية القريب والمألوف . ونشأ المثالية هو استمتاعنا بالبعيد غير المألوف ، ولكليهما

ظروف خاصة ، فالواقعية يجب أن تبرز بالعنصر المثالي ، والمثالية يجب أن تنفذ من الشذوذ يمزجها بالواقعية .

والعنصر الأخلاقي في الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق فإن الروائيين العظماء في العالم كانوا أخلاقيين واهتموا كثيراً بالمعاني الخلقية ، ولكن يجب على الروائي ألا يتقلب واعظاً ، وإذا فيجب أن نبحث عن عنصر الأخلاق لا في الدروس المباشرة بل في النقد العام للحياة وثنايا عرض الشخصيات والأعمال وشرحها . وغريزة حفظ النوع ترفض الفن الذي لا يفيد في تغذيتها الثقافية وقوتها الخلقية ، فكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقياً ، وجهاد الجنس الإنساني في انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة في سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها . ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية الشعرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق فالفن يصدر من الحياة ويغذي الحياة ، وإذا فلا يمكن أن يهمل مسؤولياته تجاه الحياة . ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلاً عن الأخلاق .

الرواية التمثيلية (الدراما) :

وبما أن الرواية والدراما تتكونان من نفس العناصر فإن مقداراً كبيراً مما يقال عن الرواية ينطبق على الدراما . وعلى ذلك فالمبادئ العامة التي وضعناها لدراسة التصميم والتشخيص والمخاطرة والبيئة المكانية وتفسير الحياة في الرواية تصلح أيضاً في معظمها بالنسبة لنفس العناصر في القصة التمثيلية . وإذن ففي دراستنا للدراما سنجد أننا قد قلنا بكثير من هذه الدراسة سابقاً ، وقد أجبنا عن كثير من المسائل وخاصة مسائل التقدير . ولكننا قلنا أيضاً بعد ذلك إنه برغم أن الروائي والمؤلف التمثيلي عناصر عملهما

واحدة فإنهما يعملان تحت ظروف مختلفة جداً ، ولهذا السبب يصدران مادتهما في طريقتين مختلفتين . ومن هنا نشأ الاختلاف العظيم بين الرواية والدراما في كل شيء . يتصل بالصنعة ، وهذا الاختلاف هو نقطة بدايتنا في هذا الفصل . وسندرس المسائل الأخرى فيما بعد ، وهى وإن كانت متضمنة في تحليل الرواية كما هى في الدراما فقد أخرنا دراستها حتى الآن لأنها تكون أفضل في الفهم في هذا المكان من دراستنا . ولكن اهتمامنا الآن سيكون ببعض العناصر الأولية من الدراما كنوع خاص من الفن الأدبي .

من المهم في البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامى وقوانين الصفة الدراسية تنتجها وتفرضها المطالب التى تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها . الملحمة القديمة كانت تُنشأ للإنشاد ، والرواية الحديثة تكتب لتقرأ ، وأما الدراما^(١) فتخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاورة . وإذن فبينما الملحمة والرواية تقصان وتخبران إذا بالدراما تقلد بالحركة والكلام . وظواهر تكوين الدراما يجب أن تُحدد وتُشرع بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التى يتطلبها هذا التقليد . وعلى ذلك نجسد ميزة كبيرة للاسم القديم للدراما وهو القطعة المسرحية Stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائماً وعلى تذكيرنا بأن الفن الأدبي للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحى .

الدراما كقصة مسرحية

برغم أن كل قارئ للدراما والرواية يعرف معرفة "نظرية" الاختلافات

(١) المترجم : drama الدراما أو القصة التمثيلية هى ما كتبت لا للقراءة ولكن للتمثيل على المسرح بواسطة الممثلين فقط : والدراما كل قصة تمثيلية سواء أكانت مأساة أم مهزلة . والرواية novel التى تكتب لتقرأ لا لتُمثل .

الأساسية في الصنعة بين الفنانين ، فهو لا يعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير عملي في تكوين كل منها ؛ ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحاً تاماً .

والرواية تحتوى في ذاتها على كل شيء لها ، أى أنها تحتوى في دائرتها الخاصة على كل شيء رآه الكاتب ضروريا لإدراك عمله وتقديره . وأما الدراما فهي حين تصلنا في صورتها المطبوعة وحين نقروها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية في ذاتها على كل شيء فيها ، فهي تتطلب في كل مكان فيها معاونة العناصر الخارجة عن ذاتها . وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهي على تلك الصورة . فما نقروه لا يزيد كثيرا عن أن يكون تخطيطا تقريبا أراد أنه يُمَلَأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحي ، وعلى كونه أساساً أدبياً لهذا العرض المسرحي حسب فيه حساب الأداء الكامل لتخطيطه . ولذلك ففي قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية نتعرض لمصاعب وأخطار معينة ، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضيع لنقص هذه الأشياء التي تخاطب الخيال مخاطبة مستمرة كالأوصاف والشروحات والتعليقات الشخصية التي تساعدنا في الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدّر العوامل وندرك المغزى الأخلاقي للحوادث . ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه منا فهم الرواية وإدراكها ، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التي تستمد منها كثيراً من حياتها ، والسير الكامل للأداء الفعلي . وبدل أن نعتمد على الممثل نعتمد على أنفسنا في الإدراك والتفسير ، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضراً إلى درجة أن كل منظر يصبح مرئياً كأننا نراه يمثل أمامنا . ونحن في قراءتنا العادية للروايات المسرحية نفعل أشد إغفال هذه الأمور التي هي على بساطتها عظيمة الأهمية . ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس درامات شكسبير التي نعتقد أنها أدب خالص ، وقل أن ننظر إليها في صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كتبت لأجل الأداء على المسرح .

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا في دراستنا لأي دراما يجب أن نبذل كل جهدنا لكي نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة ، وبذلك نجعل قراءتنا الشخصية لها بديلاً صالحاً إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحي . والقصاص المسرحية الحديثة تطبع وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستعيض به عن أداء الممثل والمخرج ، ففي درامات إيسن Ibsen مثلاً نجد وصفاً تفصيلياً للبيئة التي يحدث فيها كل منظر ، ووصفاً لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم ، ولو أن الطابعين الأوائل للدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيراً على فهم طبيعة الأداء المسرحي في أيامه أكثر مما نفهمه الآن .

اعتماد الدراما على ظروف المسرح :

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحي ولكننا أيضاً يجب أن نفهم الظروف الخاصة التي تتغير في الأزمان المختلفة فتؤثر على طرق الكاتب التمثيلي وتعطي قالباً خاصاً لفنه واتجاهها خاصاً له . ونمثل لذلك بمثالين :
المأساة الإغريقية ، والدراما الشكسبيرية .

المأساة الإغريقية :

من المستحيل أن نفهم الميزات التكوينية أو أن نقدر التأثير الجمالي للمأساة الإغريقية بدون معرفة حالة المسرح الأثيني . فالنظارة كان عددهم عظيماً يزيد على عشرين ألف نفس ونخشب المسرح ضيقة والممثلون يلبسون ملابس ثقيلة تقليدية فيضعون نعالاً غليظة محشوة لها كعوب عالية لكي يظهروا في هيئات البطولة ، ويضعون فوق وجوههم دائماً أقنعة مرسومة عليها ملامح أعظم وأعرض من ملامح الرجل العادي . وهذه الحقائق الثلاث إذا أخذت معاً شرحت المبادئ البارزة

المتعددة للدرامة القديمة ، وبخاصة نخلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للمثل أو الصفة الواقعية وكل هذا نجده في القصص التمثيلية الحديثة . فضيق خشبة المسرح حال دون مناظر الجماعات ودون كل منظر يقتضى الاتساع والبعد . وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة . ولما كان الإلقاء السريع والنبرات المنخفضة والنغمات المتبدلة أموراً تضيق في هذا المسرح العظيم في الهواء الطلق ، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعي . فكانت نوعاً ملائماً لإلقاء الكلام كمحفوظات . وهذا يشرح ما تتميز به المحاوراة الإغريقية من جمود وتحدد يختلفان عن هذه الحيل الماهرة في استعمال الكلمات والألفاظ في أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية . وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا في خطوات محددة بطيئة وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية مجهدة . بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير سمات الوجه دليلاً على العواطف المتبدلة فظلت الملامح واحدة جامدة وأصبح الأشخاص أشخاصاً نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية . كل هذه الحقائق تكفي لتوضح لماذا كانت ظروف العرض في المسرح الإغريقي غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال ولعرض المعارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثال هذه المناظر .

وهكذا نفهم كيف أن كثيراً من الميزات الغريبة للأساسة الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصة من العرض العام ، وذلك مثل بساطتها المتناهية والقالب البلاغي الذي لحاورتها وكون شخصياتها شخصيات نموذجية تقليدية ، وليست فردية مستقلة ونخلوها من الحركة والسرعة . ولندكر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القارئ الحديث

الدراما الكلاسيكية من وجود (الكورس Chorus) ^(١) فيها .

وقد سبب وجودهم الدائم أمام الممثلين هذه النتيجة الخطيرة : وهي أنه لما كان من المفروض أن الدراما تؤدي من أولها إلى ختامها أمام الكورس وهم مجموعة من الشهود لا يتغيرون ولا ينتقلون من مكانهم ولا يغيون ، كان من الواجب على المؤلف أن يجعل قصته تحدث كلها في مكان واحد ، وتحدث كلها في يوم واحد ، ومن هنا نشأت وحدات الزمن والمكان وكانت قواعد مقررة للتكوين الدرامي .

الدراما الشكسبيرية

كان المسرح الأليزابثي مختلفاً تماماً عن مسرحنا الحديث . ولذلك فمن المستحيل تمثيل روايات شكسبير كما كتبها وبترتيب فصولها الأصلية على خشبة المسرح الحديث . ولذلك نجد المخرجين يحدثون تغييرات كثيرة فيها ، فيضمون مناظر بعضها إلى بعض ، ويلغون مناظر إلغاء تاماً ، وسبب ذلك أن المسرح في عصر شكسبير لم يكن مسرحاً متحركاً ، أي مسرحاً تتغير فيه المناظر كمرحنا الحالي . بل كان خشبة بسيطة لا تتغير ولا يتبدل ما عليها ، ويدخل الممثلون ويخرجون وتتعاقب المناظر دون أن تتغير ، وتصور المنظر المطلوب يترك لخيال النظارة ، فيتصورون في الخشبة تارة قصرأ وتارة حجرة وتارة شارعاً وهكذا . دون أن يحتاج المخرج إلى عرض هذه المناظر حقيقة . وسبب ذلك أن كان المؤلف في حرية واسعة من الإكثار من مناظره كما يشاء ، ما دام المخرج لن يتعب نفسه تصويرها . وسبب ذلك كثرة المناظر في روايات شكسبير ، وتتابعها في سرعة عظيمة إذ لم يكن الأمر يحتاج إلا إلى خروج الممثلين ودخول غيرهم ،

(١) الكورس جماعة من الفنانين والراقصين يمثلون النهود للرواية التمثيلية ، ويعقبون كل منظر ومرحلة بمليفهم وشرحهم وتقدم بواسطة الغناء والرقص .

وبذلك يتغير المنظر بلا حاجة إلى تغييره فعلاً . أما في المسرح الحديث الذى لا تتبع فيه هذه الطريقة ، والذى يصور كل منظر تصويراً فعلياً ، فإن إخراج هذا العدد العظيم من المناظر وبذلك السرعة أمر عسير بل هو أحياناً مستحيل . ولذلك يلجأ المخرجون المحدثون كما قلنا إلى ضم المناظر بعضها إلى بعض أو إلغاء بعضها .

وعلى هذا الضوء نفهم كثيراً من مميزات الدراما الشكسبيرية . فهى لا تهتم مطلقاً بالبيئة المكانية . ولا تعنى بوحدة المكان وهى محتوى على كثير جداً من المناظر الثانوية التى تفكك التصميم وتسبب حيرة كبيرة للمخرجين المحدثين ، والتى قد لا ترضى الآن ذوقنا الذى تعود فى الدراما الحديثة على التركيز واختصار المناظر وحصر الانتباه فى عدد قليل منها ، وغير هذا من الأمور . ومن الحقائق المسرحية التى أثرت فى تكوين درامات شكسبير أيضاً أنه كان المسرح خالياً من الستار ، ولذلك كان إذا انتهى المنظر فلا بد أن يخرج كل أشخاصه لكى يدخل أشخاص المنظر الجديد ، إذ ليس من ستر يسدل عليهم ثم يرتفع فىرى النظارة الأشخاص الجدد ، فكان النظارة يشاهدون بأنفسهم خروج الممثلين . ولهذا نرى كل منظر فى درامات شكسبير ينتهى بأن يخرج جميع الأشخاص ولكن هذا ليس شيئاً هاماً . وأهم منه أن الستار الآن يؤدى نفعاً عظيماً للمؤلف فإنه يستطيع به أن يختم منظره عند أى نقطة يرغبها بمجرد إسدال الستار . وهذا نافع فى الملاحظات الرائعة التى تبلغ فيها الدراما أقصى تأثيرها وقتها ثم يسدل الستار فيحتفظ ذلك بكل التأثير على النظارة . أما فى درامات شكسبير فهذا مستحيل ، لذلك لا بد أن يعطيل الكاتب بعد بلوغه القمة الحقيقية لعظمة الفن التمثيلى لكى يحتال فى إنهاء المنظر وإخراج الأشخاص من على الخشبة ، وذلك يؤدى كثيراً إلى إضعاف

التأثير القويّ على النظارة ، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة في كثير مما
لا حاجة إليه بعد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه .

من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر في عناصر تكوينها بطبيعة
الإخراج المسرحي وضرورات الأداء التمثيلي .

التصميم في الدراما :

في وضع المؤلف التمثيلي لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه ،
وليست تضاييق زميله المؤلف الروائي ، فالروائي يتمتع بحرية تامة في طول
عمله ، وبالتالي في كمية المادة التي يكون منها هذا العمل . وأما التمثيليّ ففي كلتا
النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية ، فالرواية ليست مرسومة لكي تُقرأ
خلال جلسة واحدة ، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانياً كيف شاء
وحين يحب ، ومطالعها قد تمتد إلى أيام وأسابيع ، وليس من شرط
ضروري إلا كون الروايات شائعة بحيث تحمله على أن يعود إليها حين تسنح
له الفرصة . وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لكي
تسمع في جلسة واحدة ، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة ،
وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أروع
المنظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم ، لذلك كان القانون العمليّ
الأول للعمل المسرحيّ قصره ، فالدراميّ إذن مرغّم على أن يعمل في حيز
فضحة محدودة جداً عن تلك التي يعمل فيها الروائي ، ولذلك يجب عليه أن
يركز مواده ، ويأغنى كل شيء ليس له ضرورة لازمة لغرضه ، ويختار أهم
الحوادث والمواقف ، ويركز انتباهه عليها . وعلى هذا يمكن أن نقدر الفرق
بين امتداد الرواية النثرية وبين قصر الدراما ، ولذلك إذ أردنا تحويل رواية إلى
دراما فالواجب اختصارها وتركيزها ، حقاً إن المؤلف التمثيليّ يعاونه على تحقيق

هذا القصد هذه الفنون الثانوية على المسرح ، فكثير مما يجب على الروائي أن بشرحه يمكن الدرامي أن يدعه لأداء الممثل ، بينما البيئة المسرحية تحرره من ضرورة الوصف اللفظي ، ولكن برغم ذلك فمشكلة وضع مادته وضعاً واضحاً مؤثراً في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها هي مشكلة لا بد أن تجهد مهارته في حلها ، وعلى ذلك فأول انتباه نوجهه إلى تصميمه يكون إلى هذا الجانب منه . والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائي يحكي قصته في قصص مستمر متتابع يعالج علاجاً كاملاً كل مسألة تنشأ في طريق سيره وقت نشوئها ، فإن المؤلف الدرامي يستبقى للمعالجة الكاملة عدداً من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة . ولكن القصص التمثيلية قد تختلف في هذه الناحية باختلاف ظروفها وأزمانها . فالدراما الحديثة أشد ميلاً إلى هذا التركيز والاختصار والضم ، أما في درامات شكسبير كما شرحنا سابقاً فإن التصميم أكثر تفككاً وتراخياً .

التشخيص :

إذا كانت الاختلافات بين الدراما والرواية في التكوين كبيرة فإنها أكبر في تصوير الشخصيات .

التشخيص في الدراما :

يظن بعض الناس خطأ أنه بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية في القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة : وهذا خطأ محض ، وكل ما قلناه عن أهمية التشخيص في الرواية ينطبق على التشخيص في الدراما . قال المستر هنري أرثر جونس : « إن القصة والحوادث في العمل المسرحي إذا لم تربطاً بالشخصية كانتا أشياء صيدانية وغير ثقافية . فإنها يجب

أن تكون مظهرًا ثانيًا من مظاهر الشخصية » . وهذا قول صائب .
فالتشخيص هو العنصر الأساسي حقاً والباقي حقاً في عظمة أى عمل درامى ،
ويكفى أن نرجع إلى شكسبير لنجد مثالا مقنعاً . فليس من أحد يدعى أن
مسرحياته مدينة بمكانتها الخالدة في الأدب إلى صفة تصميماتها بل إن المتعة
التي تحتفظ بحياتها هي متعة الرجال والنساء الذين فيها .

« وإن السبب في أن درامة ما كبت مأساة عظيمة وليست مجرد مجموعة
من مواقف الرعب والفضاعة هو أن لها ليس الجرائم التي يرتكبها ما كبت
بل هو شخصية ما كبت نفسه ، وإن السبب في أن (تاجر البندقية) مهزلة
عظيمة وليست مجرد مجموعة من السخافات الصبائية ، هو أن لها ليس
الأشياء التي تحدث . بل الناس الذين يحدثونها » . وإذا اعتبرنا درامة هاملت
بمجرد تصميمها فلنأنا يجب أن نعدّها من بين هذه المآسى الفياضة بالدم
أوروايات الانتقام التي تخاطب الأعصاب القوية في الجمهور الإليزابثي بما فيها
من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة . ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التي
لا تبشر بنجاح درامة على أعظم قدر من الإمتاع ، وقد صنعها كذلك بواسطة
تنمية ما نسميه في لغة عصرنا بالعنصر السيكلوجي ، وإن حيوية هذه الدراما
لا تعتمد على شيء إلا على هذا العنصر السيكلوجي .

سُروط التشخيص :

الشرط الأول في التشخيص في الدراما هو كالشرط الأول في تأدية تصميمها
ألا وهو الإيجاز . قد يقال في تبرير رواية أطول من اللازم . إن عرض الدافع
والتصوير التام للشخصية يستدعى ويبرر تطويلا وإسهاباً . أما الدرامى فإنه يجب
أن يتناول الدافع والشخصية في داخل الفسحة الضيقة لمناظر أقل نسبياً ، وفي
خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته . وأرى من اللازم أن أزيد

انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالتأكيد في الشرح .

ويكفى أن نمثل لذلك بما كبت . فما كبت نموذج للإيجاز في تناول الوقائع وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز في تصوير الشخصية ، وشخصية ما كبت وشخصية زوجته من أخلد الشخصيات التي صورها شكسبير . وقد اتفق النقاد على أنه قد أمدهما بالصدق وغبابة الحياة والحيوية ، ولكن قد ندهش إذ نجد أن شكسبير لم يقل عنهما في الرواية إلا شيئاً قليلاً ، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قدرأ صغيراً من الكلام . ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافي . ولذلك كانا المثل الرائع الأعظم للتركيز في تصوير الشخصية .

فالتركيز على ذلك صفة ضرورية في التشخيص الدرامي . وهو يستدعي لذلك التأكيد البارح الدقيق للصفات التي يجب أن تتضح أشد الاتضاح . وإذن فالحاجة في الدراما أشد منها في الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاورة معناها وفائدتها ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة بمجموع القصة والشخصيات الأخرى .

الحياة الشخصية :

شرط آخر أشد أهمية في التشخيص الدرامي هو ضرورة الحياة الشخصية . فهو يستطيع أن يختلط بنفسه بحرية برجال ونساء قصته ويحلهم من الخارج ويصدر أحكاماً عليهم وعلى أفكارهم وعواطفهم . أما الدرامي فلا يستطيع أن يفعل هذا . فإنه مرغم على أن يقف محايداً وهذا من المميزات التي يتمتع بها الروائي ولا يتمتع بها الدرامي ، وبخاصة حين توجد التعقيدات في الشخصية والظلال الدقيقة للدافع والانفعال ، فإذا أضفنا إلى هذا ما يتمتع به الروائي من الاستخدام الحر لسعة المكان وسعة الزمان أدركنا أنه يتفوق على الدرامي في ميدان التشخيص . وهذا من الأسباب التي أدت إلى اكتساح الرواية لمقام الدراما في عالم الأدب .

طرق التشخيص :

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسي بين التشخيص في الدراما والتشخيص في الرواية ، ولذلك تنشأ مسألة طرق التشخيص الدرامي . فالدرامي محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائي البسيطة في أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه والذي يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم . وإذا فكيف يؤدي الكاتب التمثيلي شخصياته إلينا ! وكيف يصور لنا أشخاصه التي يرسمها ؟ هو يفعل ذلك في طريقتين فقط بواسطة التصميم ، وبواسطة أقوال أشخاصه .

الحركة :

التصميم أداة هامة من أدوات التشخيص . ونحن عادة ننحني " فهم قيمته في التشخيص بسبب تعودنا الفصل بين الاثنين . فالحق أن الحركة تحتوى الشخصية وتتضمنها ، فخلال حركة القصة وبنوع خاص خلال أزماتها ومواقفها الكبير نشعر بالصفات العامة الثقافية والخلقية للأشخاص الذين يشاركون فيها ، نعرفهم بما يعملون ، كما نعرف الشجرة بشمرتها ، ويزداد هذا وضوحاً إذا تذكرنا ما قلناه عن الأهمية المتبادلة بين التصميم والشخصية ، وفي الدراما الجيدة ، كما في الرواية الجيدة يستقر التصميم في الحقيقة على الشخصية ، فهو يتضمن كما قلنا أن عدداً من الناس لهم هذه النفسيات المعينة وتحت إرغام هذه الدوافع والانفعالات المعينة قد اجتمعوا معاً في ظروف أنشأت تادلاً من التأثير بينهم ، وإذا كان كذلك فتدرج القصة بالضرورة يظهر نفسياتهم ودوافعهم وانفعالاتهم ، وهي في الحق القوى الفعلية التي من وراء الحوادث التي تتألف منها القصة ، ولذلك قال المستر جونس : « إن القصة والحادثة والموقف يجب أن تكون مظهراً ثانياً من مظاهر تدرج الشخصية » وقد كان « ديدرو » له عادة غريبة ، هي أن يذهب إلى المسرح بعد أن يسد أذنيه حتى لا يسمع حديث الممثلين ، وبذلك يحكم على القصة

الممثلة من مجرد حركتها ، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لكي نرى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص ، وإذا ذلك سري أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها ونذكرها إدراكاً صحيحاً لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم ، أما التفصيلات في هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة .

المحاورة :

التصميم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلا على صفاتها العامة ، ثم هو لكي يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قوياً بارزاً في تخطيطه وفي حركته التامة ، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديداً جيداً بحيث لا يمكن الخطأ في فهم معناها . وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية ، أما عن تفاصيل التشخيص ، وعرض الدوافع والانفعالات والعواطف في نموها وتعمدها وتضاربها فإننا يجب أن ننقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التي تصاحبها ، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعنى بتحليل الدوافع الخفية المستترة في أعماق النفس ، وهكذا تصبح المحاورة ذيلًا ضرورياً للحركة ، بل تصبح جزءاً داخلاً فيها ، فالقصة تتحرك في خلال الكلام وتتضح مرحلة فرحة بواسطة ، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة في الدراما كما هي في الرواية تتعلق كما قلنا تعلقاً مباشراً بالتشخيص . فالمحاورة هي الأداة التي يستخدمها الدرامي للشرح والتحليل . والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين : الأولى الأقوال التي يقولها الشخص عن نفسه في حديثه مع الآخرين ، والثانية الملحوظات التي يقولها الآخرون عنه في الدراما .

فأما عن الوسيلة الأولى ، فإن أقوال أي شخص في الدراما تقدم شرحاً دائماً مستمراً على ساوكة وشخصيته ، وحين يكون هذا الشرح ضرورياً بنوع خاص فإننا نجد الحركة تتوقف في بعض المناظر وتستمر الأفكار

والعواطف والعوامل في سيرها ونموها وتدرجها ، وبذلك نجد ما يسمى (الكلام المجرد mere talk) أى الذى لا يحمل حوادث ولكنه فقط يزيد في عرض الشخصية وتحليلها . ولكن يجب أن نحذر في الحكم على شخصية شخص من أقواله هو فقط ، فهو قد يخفى صفاته الحققة ويحاول ادعاء غيرها .

للمؤلف المسرحى في تصوير شخصيته قد يبدأ بأن يصور منها قليلا من صفاتها ثم يأخذ يتدرج في إكمال تصويرها قليلا قليلا حتى تأتى أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية ، والمؤلف الماهر قد يبدأ بأن يعرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية ، وهى الصفات التى يدور حولها التصميم ، وهذه فى العادة طريقة شكسبير . هذه الوسيلة المباشرة يعاونها في تصوير شخصية الشخص ما يقوله عنه الآخرون في مواجهته أو بينهم وبين أنفسهم . ولكن في حكنا على شخصية بما يقوله عنها الآخرون يجب أن نحترس ونتذكر أن ما يقوله عنها شخص آخر إنما يعبر أولا عن نفس هذا الشخص وعن رأيه في تلك الشخصية وفهمه لها ، وهو في ذلك متأثر بحبه لها أو كرهه إياها . وإذن فيجب ألا نأخذ حكمه حجة لا تناقش . بل نفهم قيمته الحققة والسبب الذى أدى إلى أن أصدره ، ثم نقابله بما يقوله الآخرون عن نفس الشخصية ، ومن كل ذلك نستطيع أن نحصل على ما يعيننا على الفهم الحقيقى لطبيعة هذه الشخصية .

حديث الفرد إلى نفسه :

من أهم الوسائل التى يستعين بها المؤلف الدرامى على تصوير نفسية الشخص ما يضعه على لسان هذا الشخص حين يجعله يتكلم إلى نفسه منفردا : والمؤلف الدرامى يستعين بذلك على التعمق بنا في المنايع الخفية لطبيعة

الشخص ، وعلى عرض هذه المنايع التي ينشأ عنها السلوك ، والتي لا يستطيع أن يظهرها في المحاوراة العادية . فإنه قد يكون من اللازم لكي نفهم شخصاً فهِماً تاماً أن نعرف ما يحول في داخل نفسه من العوامل والأسرار التي لا يعبر عنها ولا يكشفها ، وفي سبيل ذلك نجد الدرامى يجعل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوت عال ، وهكذا نسمعهم ، وحديث الفرد إلى نفسه Soliloquy كان وسيلة شائعة الاستعمال في الدراماة الاليزبثية . وشكسبير يستعمله في دراماته كثيراً ، ولكن النقد في أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله في الدراما الحديثة ، ويرى أن واجب الدرامى تجنبه . ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة . وبدلاً من ذلك يبيع النقد المعاصر حيلة يستعير بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه ، وهى جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شيء فيكون في الحقيقة كأنه يخاطب نفسه . ولكن النقد يشترط في سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوى واشتراكه الضرورى في القصة التمثيلية .

ولكن يجب ألا نحكم على شكسبير بقواعد النقد المعاصر إذا رأيناه يكثر من استعمال حديث الشخص إلى نفسه . فهى كانت وسيلة مقبولة متبعة في العصر الاليزابثى . وشكسبير يستعملها بنوع خاص في شخصياته المعقدة الصعبة .

التقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى :

لا نستطيع أن نمضى قدماً في دراسة أى دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما .

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع ، أى اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة . وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعاً يكون هذا الصراع شخصياً محضاً ، فيكون الاصطدام بين الخير والشر

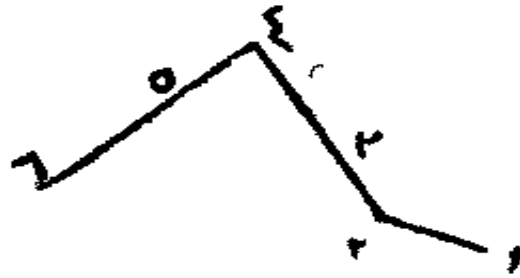
كما هما مجسمان في بطل القصة . ولكن قد يتخذ الصدام أشكالاً أخرى متعددة . فيكون الصراع بين البطل وبين القدر أو الظروف كما في (أوديب الملك) . أو بينه وبين القانون أو تقاليد المجتمع كما في (أنتيغون) . أو يكون الصدام بين البطل وبين القوى الخارجية المعادية مصاحباً للصراع الداخلي الذي ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون الرجل في حرب مع نفسه كما في (هملت) و (ماكبث) ونوراً في (بيت اللعبة) ومنهما يكن من شيء فإن أساس التمثيلية نوع من الصراع . وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي ، وبانتهائه ينتهي التصميم الحقيقي . ولما كانت المتعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته ، فإن حركة التصميم ستبعب بالضرورة سيلاً تام التحديد والانضباط . فالتعقدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة تظل تزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي إما هذا الجانب أو ذاك الآخر ، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجهاً إلى الانتصار النهائي للخير على الشر أو للشر على الخير وإن تخلل ذلك بعض عقبات ثانوية . وهكذا نستطيع أن نتميز في أي مسرحية ما يسمى (الخط الدرامي dramatic line) ويتكون من أولاً : الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع ، ثانياً : حركة النهوض أو النمو أو التعقد وتشمل الجزء من الدراما الذي فيه يستمر الصراع يزداد في الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمه ، ثالثاً : نقطة التحول ، وفيها يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب بحيث يضمن النصر النهائي ، رابعاً : حركة الهبوط أو الحل وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائي ، خامساً : الخاتمة أو الكارثة ، وفما ينتهي الصراع .

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية أعني إلى أقسام خمسة ، ولكن هناك التقسيم الآلي إلى فصول خمسة عادة ، وفي هذا التقسيم الآلي تبدأ حركة

النهوض أو التعقد في الفصل الأول وتستمر حتى الفصل الثالث ، والفصل الثالث يحتوي عادة جنباً بلجنب مع جزء من التعقد على نقطة التحول وبداية حركة الهبوط ، ويستمر الهبوط أو الحل في خلال الفصل الرابع والخامس ، والتقسيم الطبيعي بما أنه طبيعي فهو مستقل عن كل تقسيم للقصة إلى عدد معين من الفصول . ففي الدراما الحديثة التي تتكوّن من أربعة فصول ، وفي الدراما القصيرة من فصل واحد يظل يوجد هذا الخط الدرامي بكل أقسامه .

ولكن تحليلنا للتكوين الدرامي لا يزال ناقصاً ؛ فبرغم أن التصميم الحقيقي للدراما يبدأ بابتداء الصراع فإن هذا الصراع ينشأ عن ظرف معين موجود من الأشياء وعلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيضطدّون . ولذا لا بد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص . ولا بد إذن من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فإننا لن نفهم القصة ، ولذلك يوجد قسم آخر من الدراما وهو المقدمة أو العرض ، ويشمل الجزء الذي يقود إلى الحادثة الابتدائية ويمهد لها .

وقد تعود الكتاب عن النظرية الدرامية أن يرسموا الخط الدرامي في خط بياني يكون له أشكال مختلفة ويكون عادة هرمي الشكل . ففها هذا الشكل :



وفي هذا الخط البياني يمثل : (١) المقدمة أو العرض ، (٢) الحادثة الابتدائية ، (٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها ، (٤) نقطة التحول ، (٥) الهبوط أو الحل ، (٦) الخاتمة أو الكارثة .

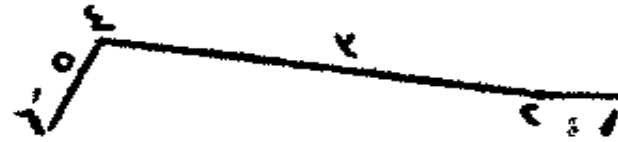
وهذا الرسم البياني لا يمثل إلاّ الدراما التي فيها تكون نقطة التحول

في منتصف التصميم تماماً ، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما في (يوليوس قيصر) . وإذن فيجب تغيير هذا الرسم البياني لكي يمثل الحالات التي لا يوجد فيها هذا التوازن التام .

ففي (الملك لير) تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم في المنظر الأول ، ولذلك يمثل الخط الدرامي لها بهذا الرسم :



وفي عطيل لا تبدأ نقطة التحول إلا في المنظر الأول من الفصل الرابع ، ولذلك تمثل الخط الدرامي لها بهذا الخط البياني :



وقد انتشرت عادة استعمال هذا الرسم البياني الهرمي الشكل في دراسة الصنعة الدرامية .

والآن وقد درسنا ما هي التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية ننتقل إلى اختيار هذه التقسيمات واحداً فواحداً وندرس في كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية لأعمال الدرامي الجيد .

المقدمة أو العرض Introduction or Exposition :

غرض المقدمة أو العرض أن تمكن الناظر من كل المعلومات الضرورية لفهم الصحيح للدراما التي يشهدها ، ففي البداية يجد الناظر نفسه أمام عدد من الناس يأمل أن يهتم بعد قليل بأحوالهم ، ولكنه لا يعرف عنهم ولا عن حظوظهم الآن

شيئاً ولما كان من الضروري أن يعرف بأقصى سرعة ممكنة من هم وما هم وما هي العلاقات بين بعضهم والبعض قبل أن تبدأ الحركة ، فإن المنظر الافتتاحي أو المناظر الافتتاحية في أي دراما يجب أن تكون مشغولة إلى حد كبير بالشرح والعرض . ومن المعروف في النقد المسرحي أن هذه المحاولة من أشق الاختبارات لمهارة المؤلف المسرحي ، فهما كانت قصته سهلة ، فإنه سيلاقي في هذا البدء صعوبات شديدة ، وتزداد هذه الصعوبات بالطبع بازدياد تعقد موضوعه وعدد أشخاصه ، فيكون متحيراً : بأي شيء يبدأ ، فلديه عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة الذين لا يعرفونهم ، ومعرفة كل منهم تقتضي معرفة الآخر فبأيهم يبدأ ؟ .

وقد اخترعت وسائل متعددة للتغلب على هذه الصعوبة ، وأبعدها عن الطبيعة الدرامية الصحيحة جعل أحد الأشخاص يقوم بمهمة الشارح والمفسر ، فيضع الكاتب على لسانه المعلومات اللازمة عن سائر الأشخاص . وأكثر هذه الوسائل فجاجة ما كان يتبعه يوريبيدس وسينيكّا من تقديم الدراما بقصيدة منظومة تشرح الأشخاص . وكان المسرح الإليزابثي يستعمل كلاماً تمهيدياً طويلاً مملاً في كل دراما ، وبعض قصص شكسبير فيها هذا التمهيد الممل أحياناً على لسان هذا الشخص أو ذاك .

ننتقل من استئثار شخص بالقيام بمهمة المفسر إلى وضع الكاتب لهذا التفسير الضروري في شكل محاورة بين أشخاص مختلفين ، ومن السهل جداً أن نميز بين ما هو محاورة حقاً فيها الصفة الدرامية . وما هو حيلة مفضوحة فجّة . فكل من شاهد المسرحيات تمثل يعرف هؤلاء الخدم الذين بينا هم منهمكون في تنفيض الغبار عن الأثاث ، أو في وضع الفطور على المائدة إذا بهم يتحدثون بصراحة عن أسيادهم ! وهو أيضاً يعرف هذا الشخص الذي قد عاد للفور من رحلة طويلة . فهو مشتاق إلى أن يعرف كل الأخبار المحلية ، وبالصدفة يقابله شخص هو صديق قديم له يقدم له ما يرضى

فضوله ، وهو أيضاً يعرف (السيد الأول) و (السيد الثاني) اللذين يستخدمهما شكسبير حين يكون في عجلة ، وفي كل هذه الحالات يكون التصنع واضحاً ومتكلفاً بحيث إننا — ونحن نصغى إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكي نفهم الحوادث القادمة : فإننا نفعل ذلك ، ونحن نشعر شعوراً عميقاً بأن كل هذا وضع للأشياء إلا لكي يقدم لنا الأخبار . وإن فن الكاتب المسرحي لا يتجلى في شيء كما يتجلى في قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأي تصنع أو جهد . ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محاورة تبدو في الظروف الطبيعية وملائمة ، وتدور بين نفس الأشخاص الذين مستهم بهم مباشرة ، وتتصل بإبتداء الحركة اتصالاً يجعلها غير متميزة عنها . وفي الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح (عطيل) تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار ، فنجد انتباهنا يجذبه ويستثيره مباشرة مناظر وكلام مليء بالحياة والشخصية ، وفي تتبعنا للمناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضروري لمعرفة الموقف الابتدائي فنعرف الحوادث التي قادت إليه . والناس الذين تكون ظروفهم مادة التصميم ، ويكون أحياناً من المستحيل على الدارائي أن يحقق كل الكمال المثالي في هذا القسم من عمله . فلا يخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والعمل مهما كان ماهراً ، وإذن واجبنا أن نتسامح في قبول مثل هذا التكلف لكي نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية . ولكن مع ذلك يجب أن نحفظ بالتمودج المثالي كقياس نقيس عليه في الحكم .

فالعرض يجب أن يكون واضحاً ، وأن يكون مختصراً إلى أقصى حد تسمح به طبيعة المادة ، وأن يكون متصلاً اتصالاً حيويًا إذ أمكن بالحركات الأولى في التصميم ، وأن يكون مخفياً بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر ، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه .

المحاوثة الابتدائية Initial Incident

في رسمنا البياني للتصميم جعلنا العرض قسماً مستقلاً عن الحركة ، وإن كان ممهداً لها ، ولكن الخلق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهي العرض ، ففي موضع ما من الجزء المبكر في الدراما في المنظر الأول مثلاً ، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال ، سنجد منبع الحركة في حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذي تتكون منه الدراما ، ولذا تسمى الحادثة الابتدائية ، وقد تسمى بالقوة المثيرة *exciting force* . وليس من الضروري أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث نشعر بها شعوراً بارزاً ، وإن كانت عادة شكسبير أن يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة ، وليس من الضروري أن تكون الحادثة حادثة حقاً ، فقد تكون حالة ذهنية ما لأحد الأشخاص .

وبعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة ، وفي الدرامات التي تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية .

حركة النهوض Rising action :

بالحادثة الابتدائية ندخل في المهمة الحقة للدراما ، ويكون القسم الأول منها متكوناً من تعقد الحركة أو نهوضها إلى نقطة تحولها . وهنا تتميز مهارة المؤلف بمقدار ما يجعل هذا النهوض واضحاً ومنطقياً . فما دام الناظر قد عرف الأشخاص وظروفهم فمن اللازم أن تبدو كل حادثة أمامه ناشئة نشوءاً طبيعياً عما تقدمها . في اتجاه الحركة كلها يجب ألا تطمس التفاصيل غير الهامة ما هو ضروري مهما تكن التفاصيل شائعة في حد ذاتها ، ويجب أن يعرض تأثير العوامل عرضاً بارزاً واضحاً بحيث يكفي لأن يشرح ما يقال وما يعمل . ويجب أن يحتفظ بالعلاقات الصحيحة بين الأشخاص

والحركة . ثم يجب أن يشغل كل منظر مكاناً محدداً من تطور المجموع الدرامي ، إما بأن يظهر مرحلة جديدة في تدرج التصميم ، أو بأن يزيد في معرفتنا بالأشخاص ، أو بكلا العاملين معاً .

ثم من الجوانب التي ندرسها في عمل المؤلف الدرامي ناحية الصنعة في معالجته لمادته : فيجب أن يكون جهد الدرامي مبذولاً في أن ينجي كل أثر للجهد والتصنع والتكلف في صياغته لدرامته ، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها .

وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا في المرحلة الأولى من الحركة الدرامية فحسب ، بل في التصميم كله ، ولكن هناك شرطاً يجب أن تتوفر في حركة النهوض خاصة . ففي خلال حركة النهوض يجب أن نذكر كل عناصر الصراع التي ستبرز في نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التي ستحدث الخاتمة . فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون في القسم الثاني . وإذا كان الصراع محصوراً في ذهن البطل فإن سلوكه الذي سيقوده إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التي ستتغلب عليه ، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت في الابتداء . فن الخطأ المحض أن يقدفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد ، كأن يقدم إلينا شخصاً جديداً ، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أي إشارة ، فكل هذا فقر في الفن .

نقطة التحول : Turning Point or Crisis

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد أن ينتهي بتغلب جانب منها فإن كل قصة درامية لا بد أن تصل عاجلاً أو آجلاً إلى مرحلة في تدرجها يبدأ فيها الميزان يميل إلى إحدى الناحيتين ، وذلك ما نسميه نقطة التحول في الحركة ، والقانون الأكبر في نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية

لكل ما حدث من قبل ، بحيث نستطيع أن نشرحها شرحاً تاماً بالرجوع إلى الأشخاص وظروف الأشياء التي وجدت ، وهكذا لا بد أن يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة إلى خاتمتها من الحركة نفسها ، ويجب ألا تكون حادثة صدفة تقحم إقحاماً على التصميم من الخارج . فإذا توفر لنقطة التحول هذا الشرط أمكن معالجتها بصور مختلفة باختلاف الظروف .

وقد كان عادة المؤلفين الدراميين القدماء من الإنجليز أن يضعوا نقطة التحول حوالى منتصف الدراما ، أما في الدرامات المعاصرة فيجتهد المؤلفون في أن يؤخروا نقطة التحول إلى أقصى حد ممكن .

حركة الهبوط أو الحل : Falling action or Denouement

إذا مضت نقطة التحول دخلنا في القسم الذي يأخذ فيه الصراع يقرب من الخاتمة . وطبيعة هذا الحل تختلف باختلاف خاتمة الدراما ، أهي ستكون مفرحة أم محزنة . ففي المسرحية الهزلية تكون حركة الهبوط عبارة عن انسحاب العوائق بالتدريج وزوال الصعوبات وسوء التفاهم ، فيصطليح البطل والبطلة ويتفاهمان ، ويتزوجان . أما في المأساة فعلى العكس من ذلك تكون حركة الهبوط قائمة على زوال العناصر التي ظلت حتى الآن تحول دون انتصار الشر ، وبذلك يسترد الشر حريته الكاملة في العمل . وعلى كل حال فإن ما يبقى بعد نقطة التحول هو استمرار الاتجاه الجديد الذي نشأ منها : وبذلك نكون قد بدأنا نعرف مصير القصة ونتيجتها ، فيختلف نوع استمتاعنا بمشاهدة القصة ، فحتى الآن كنا نشاهد التصميم ونحن في شك وحيرة لا نعرف ماذا ستكون النتيجة . أما الآن فقد زال الشك ووثقنا من المصير ، فيكون استمتاعنا بمشاهدة التمثيل ناشئاً عن عطفنا على الأشخاص عطفاً يجعلنا نتابع قصتهم حتى انتهاءها : ويكون كذلك ناشئاً عن تشوقنا إلى

مشاهدة مهارة المؤلف في معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التي عرفناها قبل حدوثها .

وهكذا تتضح الصعوبة الخاصة في الحل ، فتكون المشكلة أمام المؤلف هي : كيف يحتفظ بتشويق المشاهدين بعد أن عرفوا المصير الذي بدأت القصة تتجه إليه . ومن هنا نعرف العلة في أن المؤلفين المعاصرين يجتهدون دائماً في أن يمدوا حركة الصعود ويؤخروا حركة الهبوط إلى أقصى حد ممكن في استطاعتهم ، ومن الوسائل التي يتبعها المؤلفون ليضمنوا الاحتفاظ بتشويق النظارة في القسم الثاني من الدراما أن يؤخروا الخاتمة بأن يقدموا حوادث تعوق تقدم حركة الهبوط فتعمل على إثارة الشك الوقتي وعدم اليقين من المصير ، وفي المهزلة يتحقق هذا باستخدام عوائق غير متوقعة تعوق المجرى السعيد للأشياء . وفي المأساة يتحقق بالإيماء إلى طرق يمكن البطل والبطلة أن ينجوا بها من المصير الذي ينتظرهما :

الخاتمة أو الطامة Conclusion or catastrophe :

الآن نصل إلى المرحلة الأخيرة للتصميم ، وفيها ينتهي الصراع الدرامي إلى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام ، ولكن في المسرحيات المعاصرة وفي الروايات المعاصرة نجد خاتمة ليست في الحقيقة خاتمة ، بحيث لا نشعر معها بالتمام والانتهاء ، ودعاة الواقعية المحضة يؤيدون نظريتهم هذه بأن الدراما والرواية يجب أن تكونا مخلصتين للحياة ، وليس في الحياة مثل هذه النهاية ، فكل موقف يتضمن في ذاته نواة عوامل جديدة ، وهذه النظرة صحيحة من حيث إن الحياة ليس فيها خاتمة ، ولكن يرد عليها بأنه وإن كانت الحياة حقاً ليس فيها نهاية إلا أن أي مجموعة من الحوادث تختار للمعالجة الدرامية يجب أن تؤدي من بداية حقبة إلى نهاية محددة وإن تكن نهاية وقتية ، فإن الخيال يعتبر هذه المجموعة من

للحوادث كأنها كائن مستقل في وجوده . وإذن فلا بد أن تكون له نهاية ، والخلاصة أنه وإن تكن الحياة خالية من النهاية وكان كل شيء فيها يقود إلى شيء تال له ، فإن الفن بما له من حق الاختيار والترتيب له الحق في أن يضع خاتمة لعمله ، ومهما يكن من شيء ، فهذا جدل نظري فقط ، فإننا جميعاً إذ نشهد قصة مسرحية مشاهدة عمالية لا نكون راضين إذا قلنا ونحن نشعر بأن حلقات هذه القصة لم تتم .

ويتميز النوعان الرئيسيان للدراما ، وهما المأساة *tragedy* والمهزلة *comedy* بطبيعة خاتمتهما ، فالمأساة خاتمته محزنة ، والمهزلة خاتمته مفرحة ، ولكن قد يمزج الختام المحزن للمأساة بما يلطف من حزنه ، فقتل روميو وجولييت يخفف وقع الألم معرفتنا بأن موت الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسرتهما وعلى العكس من ذلك قد يمزج الختام السعيد المفرح للمهزلة بما يجعلنا في شك من تمام السعادة لأحد الأشخاص ، ومثال ذلك أننا نتساءل في ختام دراما *much ado* هل ستكون الفتاة هيرو *Hero* سعيدة في زواجها بـ *Claudio* ، وهل سيكون بنديك وبيتريس سعيدين في زواجهما على اختلاف طبائعهما .

الخاتمة :

وما قلناه عن نقطة التحول نقوله عن الخاتمة ، فيجب أن تكون الخاتمة النتيجة المنطقية الطبيعية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها : ولذلك تكون خاتمة كل خاتمة لا تنشأ عن الأشخاص والحركة ، بل تكون صدفة مقحمة من الخارج ، كحادثة فجائية لأحد الأشخاص ، أو دخول شخص جديد غير متظر ، أو تغير فجائي في سلوك شخص ما وتبدل في أخلاقه . والوسيلة الأخيرة أكثر الوسائل شيوعاً في إحداث خاتمة صناعية للدراما ، ولورد عليها نعيدها قلناه في دراستنا للرواية من وجوب استمرار الشخصية وثباتها .

ولكن من اللازم أن نقول إنه في النوامات الخفيفة التي تتناول الجوانب

الخفيفة من الحياة لا يكون من العدل الإصرار على وجوب اجتماع كل الشروط المتقدمة ، فالدرامى إذا ألف مهزلة جاز له أن يستمتع بحقوق فى استخدام الصدف لا يستمتع بها إذا كان يؤلف مأساة ، وإذن فن الواجب التسامح مع المؤلف الهزلى فى منطقية حوادثه ونتائجه .

بعض الاعتبارات العامة :

يجب أن نذكر القارئ ببعض الأشياء فى اختتامنا لهذه الدراسة الموجزة للتقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامى . فأولاً هذا التحليل يجب ألا يكون قاسياً شديداً الضيق والتحديد ، بل فى دراستنا لأى دراما يجب ألا تنتظر أننا سنجد النقاط المختلفة فى الخط الدرامى بارزة واضحة بحيث نراها بسهولة ، وثانياً هناك أنواع من الدرامات لا تنطبق تمام الانطباق على هذا الخط الدرامى للتخطيط ، ففى كثير من المهازل المشتملة على الدسائس والحيل يكون البطل فى محاولة دائمة للتغلب على المصاعب ، كلما تغلب على عقبة جاءت عقبة جديدة أخرى ، ولذلك يكون الرسم البيانى لهذه المهازل مكوناً من خط دائم التعرج والارتفاع والانخفاض وليس من خط هرمى الشكل . ثم إن بعض الكتاب الدراميين المعاصرين يأنفون من أن يجعلوا دراساتهم تتخذ أى قالب محدد ، بل يقولون إنهم يتبعون الطبيعة ، فلا يلتزمون قيوداً فى تكوين قصتهم وتقسيم تصميمها إلى المراحل التى عرفناها .

وهكذا يجب ألا نكون فى تحليلنا لأية دراما متبعين لقواعد آلية جامدة .

بعض ميزات التخطيط الدرامى :

الآن ندرس بعض الظواهر البارزة فى التخطيط الدرامى ، ويحتل المكان الأول بينها المشابهة والمعارضة .

المشابهة Parallelism

المشابهة عنصر مألوف في تكوين التصميم ، وخاصة في عمل مضاعفة العوامل ، إذ يتضاعف تأثير الدراما إذا كانت الفكرة الرئيسية لقسم منها تعود إلى الظهور في قسم آخر ، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر ويقويه ، وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار ، وهو أحياناً يعمل ذلك لجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية لقصته ، فكوميديا الأخطاء مثلاً قد استعار قصتها من بلوتوس وهى تدور حول أخوين توأمين متشابهين ، فأضاف إلى ذلك من عنده عبيدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضاً تمييزهما بملكهما هذان الأخوان . ولكن في أحيان أخرى لا يكون التكرار لجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلي ، بل يكون لضم موادها المتفرقة في مجموعة واحدة منظمة ، ففي muchado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد التفريق بينهما بحيلة شريرة ، فيرى من الضروري أن يجمع بين هذه وبين قصة ثانوية فيخترع قصة فيها أيضاً حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة ، ففكرة الاحتيال للشر في قصة ، وللخير في الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم تضما هكذا ظل بينهما تعارض حاد . ولكن أغرب مثال للمشابهة في شكسبير هى تلك التى توجد في (الملك لير) التى تحتوى على تصميمين يتفقان في كل التفاصيل تقريباً .

وفي كل هذه الحالات من المشابهة التى نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سبباً في تحقيق الترابط الحقيقي بين الأقسام المختلفة في المسرحية ، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية .

وأحياناً تستخدم المشابهة لغرض الإضحاك والسخرية ، وقد كان هذا من ميزات الدراما الأسبانية في القرن الثامن عشر .

المعارضة contrast :

المعارضة أكثر أهمية من المشابهة في التخطيط الدرامي . وعنصر المعارضة ينتمي إلى الحاجة الضرورية لنفس مادة القصة الدرامية . إذ القصة الدرامية يجب أن تقوم على نوع من الصراع ، أى أن تحتوى على أشخاص متعارضين أو عواطف متباينة ، أو أغراض متضادة . ولكن المعارضة تتخذ أشكالاً مختلفة كثيرة جداً وتستعمل بطرق كثيرة جداً . فهناك عنصر المعارضة في التصميم وهذا واضح . فالتصميم يدور حول معارضة بين الخير والشر ، بين الجوانب المحبوبة والجوانب غير المحبوبة من الحركة ، وبنوع خاص بين الأشخاص ومجموعات الأشخاص الذين تتجلى فيهم هذه الجوانب المختلفة . ومن أهم أشكال المعارضة في التصميم المعارضة بين حركة الصعود للحوادث ، وبين المراحل الأخيرة لحركة الهبوط والحل . فالدرامة قد تبدأ سعيدة وتنتهى حزينة ، أو تبدأ بالصراع وتنتهى بالنجاح . وفي كل حالة يبرز الاختلاف في النغمة والروح بين الجزء الأول والجزء الآخر . وهذا يتجلى بأوضح صورة في المأساة ، فلكى يزيد كاتب المأساة قوة تأثيرها يفتتحها أولاً بسعادة وسرور وهناء ، فإذا تلا ذلك المصائب والكوارث والشقاء كانت أشد تأثيراً في النفس بسبب مجيئها عقب ما سبقها من حالة معارضة :

ومن أنواع المعارضة أيضاً ما يوجد في الدراما التي نصفها مأساة ونصفها مهزلة . إذ تتكون هذه الدراما من تصميم رئيسي محزن ، ومن تصميم ثانوي مضحك فتتراوح الدراما بين النوعين ، وتتعاقب مناظرها الحزنة والمضحكة في معارضة عظيمة التأثير ، ثم تنتهى بانتصار الجانب المضحك عادة .

إلا أننا يجب أن نحترس في استخدام عنصر المعارضة ، إذ يجب ألا نكثر من استخدامه إلى حد زائد فنكون بذلك قد أسأنا استعماله وأفقدناه ميزاته ، ويمكن

وضع قاعدة عامة هي : إذا شعرنا بأن المعارضة متكلفة وآلية ومتصنعة ، والجهد فيها بارز ، فلئنا يجب أن نرفض .

كل ما سبق هو أنواع المعارضة في التصميم . ولكن أهم منها المعارضة في التشخيص ، وهذه تشمل الصراع الداخلي بين العواطف المتباينة والأغراض المتضادة في فرد واحد متعقد الشخصية ، ومتعارض الطبيعة ، أو بين أفراد متعددين متضادي الشخصية في الدراما الواحدة . فنجد الدرامي قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف في أمزجتها وطبائعها وميولها ونفسياتها وأغراضها . وقد كان شكسبير يكثر من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثاراً عظيماً . بل هو قل أن يجمع بين شخصين إلا ويعقد بينهما نوعاً من التفاوت والاختلاف والتضاد . وهو لم يكن ليجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عبثاً . بل كان يراعي دائماً أن يوجد بين أفرادهم وبين مجموعاتهم هذه المعارضة ، وقد كان بارعاً جداً في عقد الصلة بين شخصين شديدي التعارض ، كما عقدها بين روميو وجولييت ، وبيترس وبينديك ، وبين البرنس هال وهوبستر ، وبين ماكبث وزوجته ، وبين عطيل وباجو .

وهنا أيضاً نحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة . فلكي يكون توازن الأشخاص فناً مقبولاً يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعي . وهكذا كان شكسبير مخطئاً في عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيلينا في (حلم منتصف ليلة صيف) .

السخرية الدرامية : Dramatic Irony

من عناصر التخطيط الدرامي أيضاً عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء . وهو قائم على المعارضة ، المعارضة بين جانبين للشيء الواحد ، سواء أظهرت هذه المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد . وفي النقد تستعمل كلمة

السخرية للتعبير عن التأثير الذي يتركه الاختلاف البارز الهام حول ما يعمل وما يقال على المسرح بين الأشخاص أنفسهم من جانب ، وبين النظارة من جانب آخر ، وينشأ هذا الاختلاف حينما يعمل الأشخاص ، أو يتكلمون وهم يجهلون حقائق هامة يعرفها النظارة ، والسخرية إما أن تنشأ عن تعارض المواقف والأعمال ، أو عن تعارض الكلام والأقوال . فمثال سخرية المواقف نجده في (هنري الخامس) لشكسبير في الفصل الذي تنكشف فيه المؤامرة ضد الملك ، فبينما المتآمرون يعتقدون تماماً أن مؤامرتهم سرية نعرف نحن أن الملك نفسه يراقب مؤامرتهم ، ومعرفةنا لهذه الحقيقة هي التي تعطي متعة عظيمة لكل التفاصيل التي بها يفضح هؤلاء المذنبون أنفسهم ويتحركون عمياً نحو المصير الذي توقعناه لهم منذ البدء . ومثال هذا النوع من السخرية أيضاً حين تعلم أن الشخص على هوة كارثة عاجلة مستحطمة ، ولكنه هو نفسه جاهل بها ، ولذلك يظل يتكلم بعظمة وكبرياء وغطرسة وثقة . وفي كل هذه الحالات ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها . والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال ، وينشأ لا من معارضة المواقف والأعمال ، بل عن معارضة في الكلام الذي يقال . وذلك حين يقول شخص ما كلاماً يؤدي معنىً أولياً هو الذي يقصده هذا الشخص ، ولكن له أيضاً معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه ونفهمه نحن ، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معانٍ ولكنهم دون أن يشعروا يعبرون أيضاً عن حقائق أخرى نعرفها نحن النظارة ، ولكنهم لم يعرفوها بعد .

في كل الحالات السابقة تنشأ السخرية من تعارض وجهة نظر الأشخاص على المسرح ووجهة نظر النظارة الذين يشهدون التمثيل ، والنظارة يفهمون هذه السخرية في نفس وقت حدوثها ، ولكن قد يؤجل كشف المعارضة فيكون لدى النظارة مجرد شك في أن للكلمة معنى مزدوجاً فلا تعرف المعنى الحقيقي الأهم إلا فيما بعد .

الإخفاء والإدهاش : Concealment and surprise

العبارة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية ، وهي القيمة الفنية للإخفاء والإدهاش كعنصرين في الاحتفاظ بالتشويق ، فالدرامى في بناء تصميمه يختار بين طريقتين اثنتين ، فهو : إما أن يخفى عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها في الحركة عوامل مخفية مجهولة لا نعرف وجودها إلا بنتائجها . فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهمنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا أو أن الدرامى على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوة الرئيسية التى يحتويها تصميمه ، وحينئذ يعتمد على المتعة التى سوف يتبعون بها الفعل ورد الفعل الذى تحدثه هذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة ، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة ، ولكن نقول بلا تردد : إن الطريقة الثانية أبرع وأسمى من الطريقة الأولى ، وذلك لأن خلق الاستثارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغرابة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعاً فهو ينتمى إلى الأكثر إلى النوع البسداى من الرواية والدراما ، ولذلك فهو غالباً ينتمى إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن ، والتشويق الذى يقدمه هو تشويق طفولى صبيانى بسيط ، أما التشويق الذى تقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه في أنه أرقى وأكثر صلة بالعقل والدكاء ، وذلك حين يخبر الدرامى السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم ، فيجعلهم يتبعون العالم الباطنى للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث في القصة ولا يجعل همهم محصوراً في استكشاف السر الخفى ، وكل دارس لصناعة شكسبير يدرك للفر أن شكسبير وإن كان يعتمد أحياناً إلى طريقة الإخفاء والإدهاش إلا أنه لا يلجأ إليها إلا نادراً جداً . ولكنه في الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص .

أهو ذكر أم أنثى متنكرة في زى ذكر ، أهو كما يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو في نفسه أم هو على العكس ، ونجربنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية ، ثم يعتمد في إثارة تشويقنا على ذكائنا في تتبع تدرج الظروف التي تؤدي أخيراً إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم ، وبذلك نتفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص ، وتتبع تصرفاتهم وتعليلها بنفسياتهم التي عرفناها .

أنواع الدراما :

اتخذت الدراما أنواعاً مختلفة في العصور المختلفة ، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل العليا : والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين : الدراما الكلاسيكية ، والدراما الرومانتيكية . ولكن هذا التقسيم غير كاف . فالنوع الكلاسيكي من الدراما يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكي القديم ، أو الكلاسيكي الحقيقي ، وإلى النيوكلاسيكي . ثم يجب أن نفسح مكاناً جديداً للدراما عصرنا الحاضر .

الدراما الإغريقية :

يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية . وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التي كانت تقام في أثينا القديمة تعظيماً لديونيسوس إله الطبيعة . ولكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيراً هذه الفكرة . وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونيسوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى . وكانت الدراما الإغريقية نوعين مأساة ومهزلة . فالمهزلة الإغريقية في أثينا اجتازت ثلاث مراحل . المهزلة القديمة وهي مهزلة المهجاء السياسي والشخصي ، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى

الحياة والعادات الاجتماعية ، والمهزلة الحديثة ، وفيها تم هذا الانتقال . وقد فقدنا جميع المهازل الأثينية ما عدا إحدى عشرة دراما لكاتب واحد هو أرسطوفانيس أعظم كتاب المهزلة القديمة .

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها ، ونحن لا نعرفهما إلا من المسرحيات التي كتبها الرومان تقليداً للنماذج اليونانية . أما من حيث المأساة فلإنذا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من اثنتين وثلاثين دراما للكتاب الثلاثة العظام : أشيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles وبوريپيدس Euripides .

وقد قلنا شيئاً عن الميزات البارزة للمأساة الإغريقية فيما سبق . والآن نقول شيئاً أكثر عن مسألة عظيمة الأهمية ، وهي الكورس the Chorus وقد قلنا أنه ليس أغرب على القارئ الحديث من ظاهرة الكورس في الدراما الأثينية ، فهو إذا درس المأساة الإغريقية ، أدهشه أن كل دراما تحتوى على كورس ، أو مجموعة من الرجال يتحدثون ويغنون ويرقصون معاً كأنهم جميعاً فرد واحد ، ويعترضون سير المحاورة وتقدم الحركة بأغانهم وتدخلهم . وهذه الظاهرة تبدو لنا غريبة جداً وبعيدة عن الطبيعة الدرامية ، حتى أننا نتساءل عن سبب وجودها في المأساة الإغريقية . والجواب هو أن سبب وجودها في المأساة اليونانية هو أنها كانت الأصل الذي تطورت منه هذه المأساة . إذ أصل المأساة الإغريقية هو الأغاني والرقصات التي كان الأثينيون يقومون بها في احتفالاتهم لعبادة ديونسيوس Dionysus أو لتقديس أجدادهم وموتاهم ، ثم بعد ذلك تطورت هذه الأغاني والرقصات وتشأ عنها بالتدريج المأساة وظلت في مراحلها الأولى تحتوى على جزء عظيم من هذه الأغاني والرقصات ممثلة في ما تحتوى عليه كل دراما من الكورس . ولكنها أخذت منذ البداية تميل إلى التخلص من هذا العنصر والتحرر منه . فبينما الكورس يشغل في درامات أشيلوس — وهو البادئ الحقيقي للمأساة —

نحو نصف المأساة إذا به في يوريبيدس لا يشغل إلا من ربعها إلى تسعها .
وليس هذا هو كل شيء ، بل إن الكورس أيضاً بعد أن كان متصلاً
بتنفس الحركة في المأساة اتصالاً شديداً منظماً في أشيلوس ثم في سوفوكليس
أخذ يفقد اتصاله بالمأساة ولا يصبح إلا مجرد وقفات موسيقية في خلال
الدrama ليس بها إشارة هامة إلى محتويات الدrama .

وقد كان للكورس في الدrama الإغريقية عمل فني رائع ، إذ كان
عبارة عن وقفات غنائية موسيقية تعبر عن العواطف التي تثيرها الحركة وعن
التأملات الخلقية التي تستثيرها حوادث المأساة في نفس السامع . قال
ماتيو أرنولد : « كانت وظيفة الكورس في كل مرحلة من مراحل الحركة
جمع وتركيز الانفعالات التي تثيرها الحركة في هذه المرحلة في ذهن السامع
للمفكر . وكانت وظيفته في ختام المأساة تركيز مغزى القصة بعد أن عرف
مصيرها . فكان الكورس يضاعف عاطفة السامع ويزيدها عمقاً بتذكيره بما
حدث سابقاً وبتعريفه بما سيحدث فيما بعد . وعلى ذلك كان التأثير العظيم
للكورس في المأساة الإغريقية هو أن يجمع العواطف التي تستثار في السامع
برؤيته ما يحدث على المسرح ، وأن يجعل هذه العواطف منسجمة ، وأن
يزيدها عمقاً » .

الدrama اللاتينية

في تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامي ننتقل من اليونان إلى الرومان
الذين حين بدأوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهيلينية ، بدأوا يصوغون المهازل
والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان . وقد فنى معظم الأدب الدرامي
اللاتيني . ولكن بقي منه من المهازل عشرون دراما لبلوتس Plautus ، وست
ليرنس Terence ، وبقي لدينا من المآسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca .

ولكل من المهازل والمآسى أهمية تاريخية عظيمة : فالمهازل عظيمة الأهمية التاريخية لأنها بتقليدها للمهزلة الأثينية الحديثة أمدتنا بمعلوماتنا عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى ، وأيضاً لأن لها تأثيراً على الدراما الحديثة ، والمآسى عظيمة القيمة التاريخية لأنها كانت هي النماذج التي قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ لم يقلد هؤلاء النيوكلاسيكيون المآسى الأغريقية الأصلية نفسها ، بل قلدوا تقليدها اللاتيني

البداية المبكرة للدراما الحديثة :

نشأت الدراما الحديثة من أصل ديني كالدراما الإغريقية ، فنشأت في الاحتفالات الدينية التي كان يقيمها أهالي العصور الوسطى لخدمة العبادة في الكنيسة . ثم أخذت تتطور هذه الدراما الكنسية إلى درامة دينية تامة النمو وعظيمة الانتشار وهي المسماة *the mystery* أو *the Plymorality miracle* وكان موضوعها مستمداً مباشرة من الإنجيل ولكنه ممزج بسيّر القديسين والأقاصيص عنهم . وبعد ذلك نشأ نوع آخر من الدراما وازدهر ، ويسمى *the morality* أو *allegorical Play* . وقد كان تعبيراً عن الفلسفة التعليمية للقرون الوسطى وعن الآراء العلمية والنظرية الجديدة لعصر من عصور التناقض الشديد وكل هذه كانت مجرد بدايات . أما الابتداء الحقيقي للمهزلة والمأساة الحديثتين فإنه مرتبط ارتباطاً شديداً في عصر النهضة *Renaissance* بالظاهرة التي نسميها الإحياء الكلاسيكي ، إذ اندفع الناس في حماسة وتشوق إلى كل شيء يتعلق بالعالم الذي كشفوه حديثاً عن الحضارة القديمة فالتمسوا في هذا العالم وحيهم وأمثلتهم في الدراما وكل الصور الأدبية الأخرى . فكان منشأ المهزلة في إنجلترا متأثراً أشد التأثير بدراسة بلوتوس وتيرينس . ولكنها في إنجلترا امتزجت أيضاً بالعناصر .

الوطنية والمحلية الإنجليزية . أما المأساة فعلى العكس كانت في البداية تقليداً للمأساة الكلاسيكية .

وقد كان تأثير المأساة الجديدة بدرامات سينيكاوليس بالمأسى الإغريقية نفسها ، فقلدوا الدراما السينيكية في خطبها الطويلة المنمقة المزينة بفنون البلاغة والتي تحمل محل المحاورة الدرامية ، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال . ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقليداً شديداً وظاوا على تقليدهم دهرأ طويلا . أما الإنجليز فلأنهم بعد عدة محاولات في تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيكيزم وبدأوا نوعاً جديداً مستقلاً من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية . وفي نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية في بلاد أخرى هي أسبانيا ' القرن الرابع عشر ، وتتمثل نماذجها في الكاتبين العظيمين لوپ دى فيجا Lope de Vega وكالديرون Calderon . وقد كان لهذه الدراما الأسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر . ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعنى بالتصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعنى بالتشخيص أو التحليل النفساني .

مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية :

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدراما الحديثة وهما الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية . والدراما الرومانتيكية تتمثل في درامات الكتّاب الإليزابيثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسبير . ثم في الدرامات الألمانية المتأخرة للسّنج وجوت وشيلر ، والدراما الفرنسية لدوماس وفكتور هوجو ومعاصريهما . وأما الدراما النيوكلاسيكية فأجود نماذجها في كتابات

الكتاب الفرنسيين الكبار في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وهما كورني^١ وراسين وفولتير .

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة أشد انطباق على نموذجها الذي تقلده من مأساة سينيكا ، ولم يكن بينهما إلا اختلافان : الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المخل الأول فيها لعاطفة الحب الرومانتيكي وهو شيء كانت المأساة القديمة خالية منه تماماً . والثاني اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية . وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة كل الانطباق على الكلاسيكية . أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسي :

(١) في الموضوعات والأسلوب : الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية في الطبيعة العامة لموضوعاتها وفي طريقة تناولها لهذه الموضوعات . فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للعصور الخرافية البعيدة ، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنساني ويسمو عليه . وكانت تؤدى هذه الموضوعات في أسلوب شعري فخيم مليء بالتسامي والتعظيم والإتقان ، خالٍ من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامي المألوف . وهكذا كان الفن الدرامي الإغريقي يتميز بالمثالية وباتحاد نغمة الأسلوب اتحاداً مستمراً . وكانت الدراما اللاتينية أيضاً ذات أسلوب عالٍ متعظيم فيه سمو وفنون بلاغية . وكذلك الحال في الدرامات النيوكلاسيكية . فالموضوعات وإن كثر تنوعها موضوعات أرستقراطية دائماً . كما قال فولتير : « المأساة تتطلب دائماً أشخاصاً متسامين عن المستوى العادي سواء أكانوا ملوكاً أو أباطرة أو قواد جيوش أوروشاء جمهوريات » .

وكانت هذه حال المآسي الإيطالية والفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . والخلاصة أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة)

والأشخاص المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة . بل كل شيء يجب أن يكون عظيمًا فخماً بطولياً . والأسلوب ذو نغمة واحدة نخلوه من كل شيء يشابه المألوف والعادى من الأحاديث . هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية . أما الدراما الرومانتيكية فتختلف عن ذلك أشد اختلاف . حقاً إنها كثيراً ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة ، ولكنها فى تناولها لهؤلاء تختلف تماماً عن النيوكلاسيكية . فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية ، ونحكي معيشتهم الإنسانية المألوفة . والمحاورة وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحاديث العادية .

(٢) الفرق الثانى أن الدراما النيوكلاسيكية إذا كانت مأساة كانت تخلو تماماً عن أى عنصر فكاهى ، فكان الفصل بين المأساة والمهزلة فى الدراما الواحدة شرطاً واجباً . أما الدراما الرومانتيكية فلها الحرية الكاملة فى المزج بين الفكاهة والحزن فى الدراما الواحدة .

(٣) الوحدات الثلاث : فرق أساسى ثالث هو الوحدات الثلاث . كانت النيوكلاسيكية تشدد فى اتباع وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحادث . فوحدة الزمن *Unity of time* أن كل حوادث الدراما تحدث جميعها فى أربع وعشرين ساعة أى يوم واحد . ووحدة المكان *unity of place* تحدث كلها فى مكان واحد لا تغيره إلى مدينة أخرى أو إقليم آخر . ووحدة الحادث *unity of action* تدور كل حوادثها حول موضوع واحد وتجمعها وحدة واحدة . أما الدراما الرومانتيكية فقد احتفظت بشرط وحدة الحادث لأنه يتصل بالطبيعة الألمانية للدراما ، ولكنها أهملت وحدتى الزمن والمكان إهمالاً تاماً مطلقاً ، فهى تنقل مكان حوادثها من مدينة إلى مدينة ومن قطر إلى آخر بكل حرية ، وحوادثها قد تمتد فتشمل الأيام والشهور والسنين . ثم هى فى فهم وحدة

الحادث قد فهمتها فهما جديداً ، إذ كانت النيوكلاسيكية تعنى بوحدة الحادث أى أن يكون للمسرحية موضوع واحد فقط فلا تسمح بتوزيع الانتباه إلى غيره . أما الدراما الرومانتيكية فأباحت لنفسها أن تتكوّن الدراما من موضوعين بشرط واحد بالطبع هو أن يكون بينهما اتصال حيوى منطقي .

(٤) ومن أعظم الاختلافات بين الدرامتين النيوكلاستكية والرومانتيكية أن الأولى كانت خالية تماماً من تمثيل الحوادث على المسرح . فإذا كان يحدث في الدراما حروب أو مبارزات أو جرائم قتل أو غير ذلك فإنها كانت تحدث خارج المسرح ثم يعلم النظارة بها من حديث الأشخاص وقصصهم عنها . أما الدراما الرومانتيكية فكانت تستخدم الحركة استخداماً عظيماً ، وكانت مثل هذه الحوادث مسموحاً بأن تحدث على خشبة المسرح أى أن تدخل في تكوين الدراما وتكوّن مناظر فيها وهكذا كانت الدراما النيوكلاسيكية دراما قصص وإخبار . أما الدراما الرومانتيكية فهي دراما حركة وفعل وأداء فعلي . فكل شيء يحدث فيها تقريباً على المسرح ويشاهده النظارة .

الدراما المعاصرة :

الدراما المعاصرة تختلف اختلافات كثيرة عن النماذج السابقة كلها بسبب أنها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداد المفيد من كل منابع دون انحصار مذهب معين . ولكتنا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الدراما المعاصرة بتحررها المطلق من كل القيود والقوانين التقليدية هي امتداد للدراما الرومانتيكية ، فهي في العادة مطلقة الحرية في الزمان والمكان ، وهي مطلقة الحرية في استخدام ما تراه لازماً لها من تعدد الموضوعات والتصميمات الثانوية . وهي لا تتردد في استخدام الابد مع الفكاهة ، وهي قد تلجأ إلى القصص والإخبار أو إلى الحركة والأداء

الفعلی ، كما ترى أن هذا وذاك موافق لها . ثم هي قلّ أن تعنى بالموضوعات الأرسطراطية كما كان يعنى بها الدرامات القديمة ، إذ تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التي تتناول الحياة العادية المألوفة . وهذه الدراما المنزلية أجود نتاج للدراما المعاصرة .

ولكن لما كانت الدراما المعاصرة لا تتبع إلا وحي إرادتها وما تراه أوفق لها دون أن تنقيد بنظريات محدودة لمدرسة واحدة فإنها كثيراً ما نعتق مبادئ من النيوكلاسيكية إذ تراها أوفق لها ، فهي مثلاً أقرب إلى اعتناق وحدة المكان من الدراما الرومانتيكية . وذلك لأن كثرة المناظر تكلف المخرجين كثيراً من الجهد بل يكون عملاً مستحيلاً أحياناً ، ولذلك يلجأ الكتاب إلى اختصار مناظرهم وتركيزها كما شرحنا في أول هذا الفصل .

الدراما كنقد للحياة :

درسنا جميع نواحي الصنعة في الدراما تقريباً . ولكن لما كانت الدراما ككل الأدب يحكم عليها أيضاً من ناحية قوتها وقيمتها الخلفيتين ، وجب أن نقول شيئاً عن الدراما كأداة لنقد الحياة أو فلسفة عن الحياة .

وليس من الضروري أن نعيد هنا ما قلناه عن أهمية العنصر الأخلاقي في الرواية . فكل ما قلناه هناك ينطبق على الدراما أيضاً . فيكفي أن نشير على القارئ بالرجوع إليه . وإنما نتناول هنا الطريقة التي بها يعبر الدرامي عن فهمه للحياة وفلسفته عنها :

وهنا نعود إلى الفرق الأساسي بين الرواية والدراما . فالدراما من الوجهة النظرية موضوعية خالصة يجب أن تخلو من شخصية كاتبها . فهي لا تفسر الحياة إلا بمجرد عرضها ، وأما الروائي فيستطيع أن يفسر الحياة بكلتا الطريقتين : بعرضها وبتعليقاته الشخصية عليها ، ولذلك يكون من الصعب علينا في دراسة دراما

ما أن نستنبط منها آراء صاحبها وفلسفته عن الحياة . وأما الرواقي فهو يخبرنا صراحة بهذه الآراء ، ولا يخفى علينا أنها آراؤه ، بينما يجب على الدرامى إذا حاول ذلك أن يضع آراءه على لسان أحد أشخاصه ، وإذن فكيف نعرف أن ما يقوله الشخص هو تعبير عن آراء المؤلف نفسه ؟

أما فى الدرامات التى يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذى يتخذ المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة . إذ هو تلخيص للعواطف التى تثيرها حوادث الدراما وتحليل لمعناها وقيمتها وحكم عليها . وكذلك الحال فى الدرامات التى لا يوجد فيها الكورس ، ولكن يوجد شخص هو فى الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه ، ويكون فى الحقيقة امتداداً له ، وهو ذلك الذى قد يكون أولاً يكون له دور حيوى فى الدراما ، وهو فى كل مرحلة من مراحلها يتوقف لسكى يشرح ويعلل وينتقد ، ويستخلص العبرة .

أما فى الدرامات الأخرى فالأمر صعب جداً . وهنا يجب أن نحترس أشد الاحتراس من خطأ كثيراً ما يقع فيه النقاد . وهو أن نسرع بالتقاط حكمة ما أو خطرة فلسفية ما يقولها أحد أشخاص الدراما فنفهمها على أنها رأى المؤلف نفسه . بل يجب أن نعرف لكل حكمة يقولها الشخص قيمتها التمثيلية أولاً . أى نحكم عليها أولاً بمقدار ما تعبر عن شخصية هذا الشخص فقط ؛ فهى إنما وضعت أولاً لتعبر عن رأيه هو فى الحياة والأشياء من وجهة نظر شخصيته الخاصة التى يصورها المؤلف ؛ وهى لذلك قد تتفق أو لا تتفق مع رأى المؤلف نفسه ؛ فالمؤلف فى تصويره لشخصية قد ينطقها بآراء لا توافق ، بل قد تناقض أشد مناقضة رأيه هو عن الحياة والأشياء ، ولكنه يفعل ذلك بدافع الإخلاص النزىه فى تصوير وجهات النظر المختلفة ؛ وإذن فخطأ أن نلتقط كل كلمة ورأى يقولها أحد أشخاص درامات شكسبير ونقول هذا رأى شكسبير نفسه . وإنما نحتاج لكى نجزم بأن هذا الرأى هو رأى

المؤلف نفسه إلى أن نقيس هذا الرأي بالجو العام للدراما كلها ويسير حوادثها ووحدة معناها العام : وإذن فيجب أن نختبر كل قول يقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما وباتجاه حركتها والميل الذي تتخذه حوادثها . وهذا يقودنا إلى نقطتنا الختامية . إن نقد المؤلف الدرامي للحياة لا يتجسم إلا في الروح العامة والاتجاه الكلي " لحركة درامته . وإذن فلكي نستكشف هذا النقد يجب أن نفحص درامته كلها ، وأن نفهم رجالها ونساءها وحوادثها وعواطفها ودوافعها وصراعاتها ونجاحها وإخفاقها . أي أن نفهم عالمها الكلي الذي خلقه المؤلف . فكل مسرحية كما رأينا من قبل عالم مصغر يخلقه المؤلف . وإذن فيجب أن يكون هذا العالم الذي يخلقه مرآة لشخصيته ، ومعرضاً لمزاجه وذوقه وعقله ، ووجهة نظره إلى الأشياء ، واتجاه أفكاره وميوله ، والمعنى العام الذي يفهم به الحياة : حقاً إن من الصعب جداً بل من المستحيل أحياناً أن نصف روح عمله واتجاهه في أي عبارة محددة مجردة تقنعنا بأنها نهائية ومضبوطة : ولكن التحايل الدقيق للتأثير العام " الكلي " الفكري والخلق الذي يتركه العمل علينا يعطينا فهماً عاماً لفلسفة المؤلف الدرامي عن الحياة .

نظرة عامة في النقد

عرضنا فيما تقدم لعناصر النقد في الموضوعات المختلفة ، والآن نعرض
للنقد لنذكر شيئاً عن قيمته واختلاف الباحثين فيه :

ولنبداً بالبحث فيما هو النقد ؟ :

كلمة (النقد) criticism تعني في مفهومها الدقيق (الحكم) judgment
وهو مفهوم نلاحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عموماً ، فالناقد
الأدبي إذن يعتبر مبدئياً كخبير يستعمل قدرة خاصة ومراعاة خاصة في قطعة
من الفن الأدبي هي عمل لمؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكماً ،
ولكننا حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدي ، أي الأدب الذي يتكون
من النقد the literature of criticism فإننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر
من الأدب الذي يصدر الحكم . بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذي
كُتب عن الأدب ، سواء أكان الموضوع تحليلاً أم تفسيراً أم تقديراً
أم كل هذه مجتمعة . فالشعر والدراما والرواية تتناول الحياة مباشرة ،
وأما النقد فيتناول الشعر والدراما والرواية بل يتناول النقد نفسه . فإذا
عُرف الأدب الإنشائي بأنه تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي ، فإن
الأدب النقدي يُعرف بأنه تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التي يوضع فيها ،

الحملة المعروفة ضد النقد :

كثيراً ما توجه حملة على النقد خلاصتها أننا نريد أن نمهم عمل المؤلف
فما فائدة كل هذه الوساطات الكثيرة ؟ لماذا ننفق الوقت في قراءة ما قاله
واحد غيرنا عن دانتى أو شكسبير ، ومن المؤكد أنه يكون أنفع لو أنفقنا هذا

الوقت في قراءة دانتى وشكسبير نفسيهما ؟ إن لدينا كثيراً من الكتب التي
عن الكتب إلى حد أن مكتباتنا تكتظ بها وانتباهنا ينشقت فيها . ثم ليس
هذا هو أدهى ما في الأمر . فقد نما في العصر الحديث أدب طفيلي من الشرح
والتعليق ونما إلى حد ضخم أنتج بالتالي نتاجات طفيلية ثانوية شديدة
التمدد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد ، والذين يأخذون على عاتقهم
أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذي في الأدب الحقيقي ! وهكذا يتضخم
لدينا العدد ، ليس فقط عدد الكتب التي عن الكتب ، بل عدد الكتب
التي عن الكتب التي عن الكتب ! لدينا توارىخ النقد ، ولدينا الدراسات
التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره ، ولدينا مقالات المجلات التي تلخص فيها
هذه الدراسات وتناقش وهكذا نتعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من
أجود الأدب العالمي بطريق ثانوي أو حتى بطريق ثالثي شيرر يدرس
(الفردوس المفقود) . ثم ماتيو أرنولد يدرس دراسة شيرر للفردوس
المفقود . قد يكون لنا لذة في أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن ، وماذا
يعتقد أرنولد في اعتقاد شيرر عن ملتن ، وماذا يعتقد ثالث في اعتقاد أرنولد
عن اعتقاد شيرر عن ملتن ، ولكن مع ذلك يوجد خطر بليغ إذا وجهنا كل
اهتمامنا إلى شيرر وأرنولد . إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه . وإذن أفليس الناقد
مجرد جالب للتعقيد في الأدب ؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلاً عن
دراسة الأدب المنقود . بل إنها قد تقف في طريق مثل هذه الدراسة بأن
تجذبنا إلى أن نكتفي بهذا النوع السطحي من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها ، وهو
شيء مخالف مخالف حيوية للمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم .

هذه الاعتراضات معقولة تماماً . وهي يجب أن تعطى حقها من العناية
والتقدير في عصر قد أصبح فيه الأدب الإنشائي في خطر من أن تغطيه الكتلة
النامية من العرض والشرح . وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد
ضرر النقد الذي أصبح ميزة بارزة في الحياة الفكرية لعصرنا . ولكننا لا يمكننا

أن ننكر فائده النقد لهذا السبب ، فإن للنقد مكانه المشروع ومهمته المشروعة .

النقد كأدب :

ولنلجّ في توضيح نقطة كثيراً ما تهمل . إن الفرق بين الأدب الذى يتناول الحياة مباشرة وبين الأدب الذى يتناول الأدب مهما يظهر أنه فرق أساسى فهو فرق صناعى . متكلف . فإن الأدب ينتج من أى شىء يهمنى فى الحياة . ولكن الشخصية هى واحدة من أهم الحقائق الرئيسية فى الحياة ، ومن أكثرها تشويقاً وأعظمها شأنًا . هكذا ينتج أن الناقد الذى يقوم بتفسير شخصية أديب كبير كما تتضح فى عمله وتفسير هذا العمل فى كل جوانبه المختلفة كتعبير عن الرجل نفسه ، هذا الناقد يتناول الحياة تناولاً حقاً مثل الشاعر أو المؤلف الذى يقوم هو بدراسة آثاره سواء بسواء .

والكتاب النبيل هو شىء جوى مثل الفعل النبيل . وماهيات الفن حيوية تماماً مثل الماهيات التى يتضمنها جانب آخر من نشاط الحياة المتعددة الجوانب . وقد عبر المستر وليم واطسن عن هذا الرأى تعبيراً رائعاً فى شعره حين اعترض عليه بأنه كثيراً ما يبحث فى عمل الشعراء الآخرين ، فأجاب بأنه قد اتخذ الشعراء العظام موضوعه وقال : (قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة) . وهكذا نرفض هذا الاعتراض الذى يوجه إلى النقد ما دام قائماً على اعتبار أنه مختلف فى النوع عن الأدب الإنشائى الذى يستمد موضوعه ووحيه من الحياة مباشرة . فإن النقد الحق يستمد أيضاً موضوعه ووحيه من الحياة ، وهو أدب إنشائى أيضاً فى طريقته الخاصة .

ومن الهام أن نميز بين ضرر النقد وبين فائده . وهى مشكلة ليست صعبة كثيراً ، فإننا نستطيع من تجاربنا الخاصة أن نعرف متى يصير النقد خدعة ومتى يكون عوناً لنا .

ضرر النشر :

يصير النقد خدعة حينما نظل قانعين بما قاله غيرنا عن مؤلف عظيم بدل أن نذهب مباشرة إلى ذلك الأديب ، ونحاول أن نمتلك أدبه لأنفسنا . وقد كثرت الآن هذه الخلاصات الموجزة من المعرفة في الأدب وفي غيره من أنواع الدراسة . ونحن في حياة السرعة وفي معترك المقالب المتعارضة قد نحيل إلى الاعتماد على هذه الخلاصات في الحصول على معرفة كثير من الأدباء الذين يتحدث عنهم العالم بكثرة ، والذين نرغب أن نتحدث عنهم نحن أيضاً ، ولكن ليس لدينا الوقت أو ليس لدينا الصبر لكي نتعرف بهم معرفة شخصية . فالكثيرون منا يتراجعون أمام قراءة الأدوسنة بحجة أنها طويلة جداً ، وأنه يوجد كثير جداً من الأشياء التي يهمننا أن نقرأها هي الأخرى . وهكذا يبدو أنه يوافق حاجتنا تماماً مثل هذه الخلاصة الموجزة الصغيرة لمحتويات هذه القصيدة القديمة الرائعة ، هذه الخلاصة الموجودة في **Ancient Classics for English Readers** . والآن يجب ألا يرمى هذا الاعتماد على أدب العرض والتلخيص باللوم والتعنيف كما يفعل كثير من الذين يكتبون عن هذا الموضوع . فإن الموضوع يجب أن يعالج علاجاً عملياً . وإنه لمن التعجيز لأكثرنا أن نحاول أن نقرأ بأنفسنا كل كتاب في الأدب العالمي يستحق القراءة . فلو وضع السؤال هكذا : هل الأفضل أن نظل جاهلين بالأدوسنة تماماً أم أن نحصل على فكرة ما عن قصتها وأشخاصها من طريق ثانوي لما ترددت في الإجابة بأنه من الأفضل جداً أن نعرف شيئاً عن القصيدة من أشد مختصراتها إيجازاً عن ألا نعرف شيئاً عنها مطلقاً .

الحياة قصيرة ، ودائرة فراغنا محدودة عادة ، ويزيدها ضيقاً الاتجاه الخاص لميولنا الذاتية حفا قد يكون صغيراً جداً ذلك الجزء الذي نستطيع أن نأمل في معرفته معرفه شخصية . وإن تشوقنا إلى قراءة الأدباء المشهورين

ومعرفة شيء عن شخصياتهم لتشوق. مشروع طبيعي ، ومن السخف أن يقال إننا يجب ألا نلجأ بحرية إلى ما كتبه الآخرون عنهم ونتمخذه بدلاً عن قراءتنا الخاصة لأعمالهم أو مرشداً في دراستنا لها إلى أهم ما يستحق العناية منها . فكل واحد يسلم بأن فولتير واحد من أعظم الرجال في أدب القرن الثامن عشر وقراءته إذن هامة ومشوقة . وجوانب دراسته متعددة ، ولكن مؤلفات فولتير المستقلة عددها أكثر من مائتين وستين ، فقد كتب أشعاراً اجتماعية وقصائد قصصية وقصصاً تمثيلية ونقداً تمثيلياً وتاريخياً وسيراً وحكماً فلسفية ودراسات فلسفية . وهذا العمل الضخم المتنوع لا بد أن يظل مجهولاً من القارئ الإنجليزي العادي . ولكنه سيجد في الكتاب الرائع الذي ألفه Lord Morley في ٤٠٠ صفحة دراسة جيدة ورائعة عن الرجل ووسطه وعمله . فإذا قرأه قراءة جيدة فإنه سيحصل على فكرة عن عبقرية فولتير وقوته ومزاياه وعيوبه أحسن بكثير من تلك التي يستطيع أن يحصل عليها من محاولات سريعة غير منظمة لأنه يقرأ عمل فولتير بنفسه .

ثم يوجد كثيراً جداً من الأدباء غير العظماء الذين يستحقون بدورهم الدراسة والذين لهم عبقرية خاصة تستحق الفحص والدراسة . ولكن ليس لدينا الوقت الذي يسمح لنا بقراءة هؤلاء جميعاً ، وإذن فن المستحسن جداً أن نحصل على معرفة موجزة عنهم عن طريق ما كتبه عنهم الآخرون .

وهكذا يكون من المبالغة الشنيعة أن يقال إننا يجب ألا نعتمد قط على أناس آخرين في معرفتنا بالمؤلفين والكتب . ولكن مع ذلك يجب ألا نهمل أهمية المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسي هو بالأدب مباشرة وليس بالتفسير النقدي للأدب . فإنه إذا كان الغرض الأول للدراسة الأدبية هو تنمية العلاقات الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأديب فلإننا إذا اكتفينا بالكتب التي عن الكتب شعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقاً كافياً . فالميزة الجوهرية لكتاب عظيم وقوته الذاتية الحيوية لا يمكن أن يشعر بهما

على أتم وجه إلا في التناول المباشر فقط ، ولا يمكن أن ينقلا خلال أى واسطة أو مساعدة إلا إلى حد صغير جداً : أخبرني أستاذ أمريكي مشهور بأنه جاءه تلميذ له يسأل : ما هو أحسن كتاب أقرأه عن Timon of Athens لأننى أكتب عنه بحثاً . فكانت إجابة صديقى : أحسن كتاب تستطيع أن تقرأه عن Timon of Athens هو : Timon of Athens . فكان هذا جانباً لم يكن قد التفت إليه المستفهم ، فانصرف أكثر حكمة . وهو جانب يهمله الكثيرون منا كثيراً . فلن يكون أى تحليل أو نقد لكتاب بديلاً صالحاً عن امتلاكنا الشخصى لهذا الكتاب بنفسه : فإن الجهد الذى نتفقهه فى محاولة الحصول على هذا الامتلاك هو أكبر قيمة من أى معرفة عن الكتاب نحصل عليها من الخارج .

وهذا يذكر بخطر آخر يشتمل عليه اعتمادنا المستمر على أدب العرض والتعليق ، فإننا نصبح مستعدين لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه عليه . وهو خطر بليغ جداً لأنه يزداد بازدياد قوة الناقد نفسه . فإنه إذا كان ناقداً كبيراً حقاً أو كان رجلاً ذا علم ممتاز وشخصية قوية ممتازة فإنه يفرض نفسه علينا . فإن ملاحظتنا لقوته وضعفنا تجعلنا نسلم أنفسنا له ، إذ يستولى على فكرتنا إلى حد أننا تأخذ حكمه كحكم نهائى . وهكذا ننظر إلى الكتاب لا من خلال عيوننا الخاصة بل من خلال عينيه . فنجد فيه ما قد وجد هو فيه ولا نجد أكثر من ذلك ، فما أخطأه هو نخطئه نحن . وتجربى قراءتنا على الخطوط التى قد رسمها . وهكذا يقف هو بيننا وبين موضوعه لا كمفسر ولكن كعقبة . فبدل أن يقودنا بسد أمامنا السبيل ، فتتوقف علاقاتنا الشخصية بالمؤلف ويتعطل عملنا الذهنى الخاص على الكتاب .

فائدة النقر :

ولكن مهما تكن النتائج التى تنتج من ضرر النقد بليغة فإن فائدته الحقيقة

لدراسة الأدب لا يتردد فيها لحظة واحدة . فإن إنكار فائدة النقد هو اعاء
لما بأنه لا يمكن أن يكون أحد آخر أعقل منا ، ولما بأننا لا نستطيع قط أن
نستفيد بما لفرد آخر من تجربة أعمق وعقل أعظم . ومهمة النقد الأساسية
هى أن يوحى وأن يشجع وينير السبيل . فإذا كان شاعر كبير يجعلنا
مشاركين له فى فهمه الأعظم لمعنى الحياة ، فإن ناقدًا كبيراً قد يجعلنا
مشاركين له فى فهمه الأعظم لمعنى الأدب . والناقد الحق هو الذى يزاوِل
عمله بمعرفة عن موضوعه هى فى عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن ،
والذى قد وهب مواهب خاصة من عمق النظرة والتغلغل والتفهم . وحقا إنه
يكون غاية الوقاحة الادعاء بأن مثل هذا الرجل لن يرى قدراً أكثر مما
نستطيع أن نراه فى آية ما من آيات الأدب . ويكون حقاً مطلقاً أن نتخيل
أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال وثروة
من اللغة وعمقاً من الأهمية لا نستطع بدون هذه المساعدة إلا أن نظل عنها
غُمياً . فالناقد كثيراً ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماماً ، وكثيراً ما يؤدى
مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدد إحساسات لنا كنا نحس بها
إحساساً مبهماً غامضاً ليس له قيمة عملية . فهو أحياناً مستكشف يستكشف
أرضاً جديدة ، وهو أحياناً رفيق صديق يدلنا على جوانب غير منظورة من
الأشياء التى نمرّ بها فى طريقنا حتى من تلك التى نعرفها معرفة جيدة .
وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم وبتقدير أعمق . ثم ليس
هذا كل شيء ، فإنه كثيراً ما يؤدى لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا
الخاصة ويعارض آراءنا التى سبق أن كوّنّاها ولا يقتصر على التعليم بل
الإثارة والاستفزاز . فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذى يتناوله بعقل
حاضر منتبه فطن فإنه لن يكون أمراً هاماً . هل نحن نوافق ما يقوله لنا أم
نرفضه . ففى كل حالة سوف نكسب من تناوله فى عمق النظرة وفى القوة .

مهمتنا النقد :

للقد مهمتان مختلفتان : مهمة التفسير interpretation مهمة الحكم judgment . وحقاً إنه عملياً قد اجتمعت هاتان الوظيفتان عادة حتى يومنا الحاضر ، إذ أن معظم النقاد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية ، ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق ، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسي للنقاد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير .

النقد كفسر :

إذا قبلنا مؤقتاً هذه الوجهة من النظر التي تحد من مهمة النقد وتحصنها ، فإننا نتساءل : ماذا يجب على الناقد أن يعمل به باعتباره مفسراً ؟ وبالإجابة سترى أنه حتى لو كانت مهمته في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة شاقة معاً . فإن غرضه سيكون التغلغل خلال قلب الكتاب الذي أمامه . وأن يحلّ صفاته الأساسية من الجمال والقوة ، وأن يميز بين ما هو وقي فيه وما هو دائماً ثابت مستمر ، وأن يحلل معناه ويحدده ، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والخلقية التي قد أثارت المؤلف وتحكمت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعراً بها أو غير متفطن إليها . وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئاً واضح التعبير ، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذي تكون منها ، وأن يجمع عناصره المتفرقة ويلخصها ويشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها . وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب في

الحقيقة ، محتوياته ، وروحه ، وقنه . فإذا عمل ذلك فإنه ستركه لنا لنحكم عليه ونقدره . قال Walter Pater : (الشعور بميزة الشاعر أو الرسام ، وحلها ، وعرضها — هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد) .

والناقد في تأدية واجبه سوف يتبع اتجاهه الخاص في العرض ، فقد يحبس نفسه تماماً على الكتاب الذي في يده ، ويحصر انتباهه كله فيما يجده فيه . وقد يوضحه بالرجوع المنظم إلى أعمال أخرى لنفس المؤلف . وقد يلتقي عليه ضوءاً من الخارج باتباع طريقة المقارنة . وقد يتقدم عن ذلك في ميدان النقد فيبحث عن سره في مبادئ التفسير التاريخي . ولكن مهما يكن منهجه فإن غرضه الوحيد هو أن يعرف الكتاب في حد ذاته وأن يعاوننا على أن نعرفه في حد ذاته . فلن يصدر حكماً قاطعاً عليه من وجهة نظر ذوقه الخاص أو من وجهة نظر أى مجموعة منظمة من الآراء النقدية .

النقد الاستدلالي والنقد الحكمي :

النقد الاستدلالي criticism moulton :

للأستاذ مولتون Inductive دراسة عن « شكسبير كفنان درامي » جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمي تماماً من النقد الأدبي . فبعد أن ذكر رأياً لما كولى في أن أحكام النقد تستمد من مجرد النوق ، عارض هذا الرأي ونادى بما يسميه (النقد الاستدلالي inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد . والاسم نفسه يدل على مقدار تأثير منشأ هذا النوع بالتأثير القويّ للعلم الحديث . والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو (أن يجلب إلى دائرة العاوم الاستدلالية دراسة الأدب) . فهذا النقد يقول إنه يجب أن يُعدّ لافرعاً من الأدب ولكن فرعاً من العلم . وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية

والحياد العلمى . ويقول : (إن الدراسة التى نريدها هى دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم ، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة) . فالناقد الاستدلالي مثل الباحث فى أى ميدان آخر من ميادين البحث العلمى « ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هى فى الحقيقة ، باحثاً عن القوانين والمبادئ التى قد كونت منها والتي تنتج آثارها ومحاولاً لتنظيم هذه القوانين والمبادئ » . وهكذا — كما يقول مولتون — تتضح ثلاث نقاط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالي القديم وبين النقد الحكيم^(١) القديم . فأولاً : النقد الحكيم يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة فى الأعمال الأدبية . وهذه المسألة خارجة عن العلم : « فالجيولوجى لا يمدح الحجر الرملى الأحمر القديم كنموذج للتكوين الصخري » ، أو يلقى تعليقات تهكمية عن العصر الثلجى ١ « فالنقد الاستدلالي كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئاً عن الاختلافات فى القيمة ، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات فى النوع . والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة بن جنسون فى القصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أياها الأسمى وأياها الأخط ، وإنما فقط تعتبر متميزة من « نفس الناحية التى يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات العديم الأزهار » . ومثل هذا التميز « لا يدع مجالاً للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة » وهكذا يجب أن الخلافات التى بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد ، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية .

ثانياً : أن النقد الحكيم يعتقد أن الأشياء التى يدعوها قوانين الأدب هى مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة ، أى مفروضة من قوة خارجية ومحمية على الفنان مثل تخيم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان . وأما من ناحية النقد الاستدلالي فلا وجود لمثل هذه القوانين ، فإنه يعد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعد العالم الطبيعى قوانين الطبيعة ، ليست شروطاً مفروضة من جهة عليا خارجية ،

(١) الحكيم Judicial نسبة إلى حكم أى الذى مهمته إصدار الأحكام .

ولكن حقائق في نفس الطبيعة قد حُدِّدت . فقوانين الطبيعة هي مجرد سرد منظم للنظام الذي يلاحظ فضلاً بين الظواهر . وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تماماً ، فإنها تدل على ما هو كائن ، ليس على ما يجب أن يكون .

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسبيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجية على شكسبير وهو ملزم بطاعتها مشلول عن الخوض لها ، ولكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها . وإذا فنحن إنما نستعمل لغة المجاز حين نقول إن شكسبير (ينخضع) لكذا وكذا من (قوانين) القصة التمثيلية ، مثلما نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول : إن النجوم (تنخضع) لقانون الجاذبية . وإذا فليست مهمة الناقد أن يفحص عمل شكسبير من وجهة مطابقته أو عدم مطابقته لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعاً مستقلاً ، ولكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختبار المباشر لرواياته المبادئ التي قد كتبت هذه الروايات طبقاً ، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار في قول عام . وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحكم والنقد الاستدلالي . فالنقد الحكمي يفترض أن هناك مثلاً علياً محددة يمارس الأدب تطبيقها ويحكم عليه بها ، وقد اختلفت هذه المثل اختلافاً كبيراً باختلاف النقاد وباختلاف العصور ، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نَجده من أن النقد كثيراً ما سقط إلى هذه الهوة ، ولكن وجود مثل هذه المثل قد كان معتقداً رغم ذلك ، وأما النقد الاستدلالي فلا يعترف بأى مثل مقرر ، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل ، فالأدب هو نتاج للنشوء والتطور مثل أى ظاهرة تدرسها العلوم ، وتاريخ الأدب هو تاريخ المتبدلات التي لا تنقطع ، وهكذا يفشل فشلاً ذريعاً كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقررّة نهائية ، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعاً لطبائع الأشياء أن توجد نهاية :

وهكذا تكون الخلاصة « أن النقد الاستدلالي يختبر الأدب في روح

الاختبار الخالص ، باحثاً عن قوانين الفن في أعمال الفنانين ، ومتناولاً
كباقي الطبيعة باعتباره شيئاً ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات
باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف في النوع عن بعضها البعض ،
ولا يمكن معرفة إحدى هذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لفهم
التغيرات بنفسه دون تدخل شيء آخر خارج عنه ٥

وبناء على هذه النظرة إلى مهمة النقد لا يكون للنقد أى شأن مطلقاً بقيمة
القطعة من الفن الأدبي أو بإحساساتنا الشخصية المتعلقة بها ، فالناقد يحمل
كل اعتبارات الذوق الفردى وكل مسائل الجودة المطلقة أو النسبية ويقف
نفسه كلها كالعالم على عملية الاختبار . فالناقد كما قال تين مرة " هو
نوع من العسالم بالنبات ولكن مهمته ليست ظواهر حيات النبات وإنما
ظواهر الأدب ٥

ولدينا نظرية أخرى عن النقد الاستدلالي وهى : أن قانون عمل كل
مؤلف يجب أن يبحث عنه في ذلك العمل الأدبي نفسه . ومعنى هذا أن
هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أى مؤلف آخر ، وإذن لا يمكن
أن يستخدم كثال للحكم أو حتى كمرشد . وهذه النتيجة تثير مشكلة
سنعرض لها بعد برهة . وفي نفس الوقت يجب ألا تغفل أنه من الممكن أن
نفهم النقد فهما ينكر جمود الطريقة الحكيمية القديمة ، وفي نفس الوقت لا ينكر
حق الناقد في التقدير والحكم . والمفتاح لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية
الأدب والطريقة التاريخية في التفسير . ويمكننا أن نوجز القول في هذا بالرجوع
إلى الناقد الفرنسى Edmand Scherer فحين قام شيرر بدراسة قصيدة
« الفردوس المفقود » دهش إذ وجد رأيين عنها متعارضين تماماً ، رأى
قولتيرو روى أى مأكولى : فأحدهما توغل في احتقار لاحد له ، والثانى أمعن في
تقريظ لاحد له . فتساءل : هل الاحتقار أو التقريظ يمكن أن يؤخذ أحدهما
كحكم حقيقى على القصيدة ؟ هل يعطينا أحدهما أى وصف حقيقى لعظمتها ولمواطن
ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب ؟ بكل تأكيد لا . فهذان ليسا حكمين

مستنديين على أساس مطلقاً . وإنما هما مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقليين . وهما ينقصهما تماماً الصفة التي يجب قبل كل شيء أن توجد في كل من يتعرض للقيام بمهمة الحكم على الأدب ، ألا وهي صفة الحياد والنزاهة . فهما يخبرانا بما اعتقده في عمل ملتن فرنسي ذكي في القرن الثامن عشر وإنجليزي ماهر في القرن التاسع عشر ، ولكنهما لا يعيناننا على أن نكون لأنفسنا حكماً خاصاً عليه . وهما يلغى أحدهما الآخر بكل بساطة . قد تجعلنا ميولنا الخاصة نميل إلى جانب رأى فولتير ، أو إلى ناحية رأى ماكولي ، ولكنهما في حد ذاتهما يغادراننا غير مقتنعين وغير فاهمين وإذن فكيف نستطيع أن نأمل في أن نكون وجهة نظر بعيدة عن العواطف الشخصية — وجهة نظر منها نرى قصيدة « الفردوس المفقود » كما هي في الحقيقة بصرف النظر عن مسألة ما إذا كانت تمتعنا أولاً تمتعنا ؟ يقول شيرر : نستطيع ذلك باتباع الطريقة التاريخية الحديثة . فهذه الطريقة أقرب إلى القطع والجزم وإلى العدل والإنصاف من طريقة المدارس القديمة ، لأنها تحبس نفسها على أن تفهم الأشياء لا على أن تصنفها ، وأن تشرحها لا أن تحكم عليها ، فغرضها أن تصف العمل من جهة عبقرية مؤلفه ، ومن القالب الذي اتخذت هذه العبقرية بتأثير الظروف المحيطة بها . فأول مهمة لنا في تناول « الفردوس المفقود » إذاً تكون أن نبعد على أقصى ما نستطيع كل ميل شخصي ناتج إما عن النفسية الفردية والاستحسان الشخصي ، أو عن العادات والأذواق الأدبية لزماننا ووسطنا ، ونشرحها كما هي في كل ميزاتها المختلفة من الموضوع والأسلوب ، بتحليل دقيق لعبقرية ملتن وبيئته ، للرجل نفسه وخلاصة المؤثرات الفكرية والفنية والسياسية التي أثرت فيه سواء أعدناها مؤثرات طيبة أم رديئة — وحتى هذه النقطة لا يزال الناقد يعتبر فيها كمختبر ، برغم أن عناصر الشخصية والوسط — وهي أشياء لا تدخل في نظرية الأستاذ مولتون — تؤكد تأكيداً خاصاً (أى في نظرية شيرر) ولكن هنا يفترق شيرر عن مولتون ويرفض

أن يتقدم من التفسير إلى الحكم : فيقول : « إنه من هذين الشئيين : من تحليل نفسية الأديب ومن دراسة عصره ينتج بالضرورة الفهم الصحيح لعمله » والفهم الصحيح بدوره يعطينا مبادئ تقديره بقدرها مكانته وقيمتها فبدلاً من تقدير نرسله وحياً للصدفة والظروف يكون لدينا حكم على العمل مستمد منه نفسه ومحدد للمرتبة التي ينتمى إليها بين منتجات العقل الإنساني .

وبما أنه ليس من غرضنا الخالي أن نناقش النظريات الحديثة عن غراض النقد وطرقه ، فإن هذين الكاتبين يكفيان لتوضيح الميل البارز في عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد ، وبينما يرفض مولتون النقد الحكمي إطلاقاً يحاول شيرر أن يجد أسساً لنقد أعمق وأثبت من أي نقد يمل به الذوق الشخصي لكن الناقلين الإنجليزي والفرنسي كلاهما يحاول الخلاص مما للمدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تمليها الصدفة ، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتاً وأكثر تنظيماً .

الطرق القديمة للنقد الحكمي :

إن هذه الاتجاهات الجديدة التي ذكرناها على أعظم قدر من الأهمية . لأننا تتبعها معتقدين تماماً أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقيقة حياة عن الأشياء التي تهمن في أي عمل أو أديب نتخذ موضوعاً لدراستنا : وقد أصاب اللورد مورلي في قوله إنه لشيء مخجل تماماً للذكاء الإنساني أن العلماء جيلاً بعد جيل يظلون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة *tragedy* : بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم ، وهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبي الخناق وانحد

من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق اعتناقها والخضوع لسلطة النقد القدماء ، والطريقة الوحيدة الممكنة للخلاص من تقلبات الأذواق الفردية كان يظن أنها توجد في الرجوع إلى مجموعة قوانين محددة فكان كل أديب يُنقد طبقاً لمبادئ تطبيق على عمله من الخارج ، بينما كان كل اتجاه جديد في الأدب يقدر بالرجوع إلى النماذج ، إلى ما تم عمله من الأدباء الآخرين في العصور الأخرى ، والتقليد للكلاسيكيات الذي بدأ من عصر النهضة والذي لا يزال يوجد في الأوساط المدرسية حتى اليوم قد أدى إلى اعتقاد عام في قيمة الأدباء اليونان والرومان كمثل عليا ثابتة للبراعة . وحتى حين تهدمت هذه النظرية فقد ظل عمل الناقد أن يرجع إلى أديب ما أو مدرسة ما من الأدباء يعتقد أنهم قد مثلوا القوانين الصادقة للأدب تمثيلاً نهائياً .

وهكذا كثيراً ما كان النقد ينحصر في مناقشات صارمة عن مسائل على حظ ضئيل من الأهمية الحقة ، ومحاولات عقيمة لحفظ المنتجات في حدود معينة موصوفة هكذا صار النقد اصطلاحياً conventional صارماً متعنتاً dogmatic مستبداً arbitrary ينكر كل انحراف عن الخطوط المرسومة والسنة الموضوعة كما في حالة شكسبير الذي ظل إلى زمن طويل في فرنسا وبواسطة عدد كبير من النقاد حتى في إنجلترا يُعتقد أنه متبربر وخالٍ من الفن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التي قد اعتبرت كنموذج مثالي . فشل هذا النقد كان دائماً يبحث عن مرشد له في الماضي ، ولذلك كان يرفض فعلياً مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدة لنفسها . وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التي أكدها وردسورث والتي تتضح مراراً في التاريخ الأدبي « إن كل أديب — إلى الحد الذي تبلغ إليه عظيمته وابتكاره — قد خلق الذوق الذي يجب أن يتخذ حتى يستمتع به » ويمكننا أن نضيف : وقد وضع المبادئ التي يجب أن تطبق في الحكم على عمله .

ولفتل لهذا النوع من النقد القديم (١) بمثلين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون .

فأما Addison فيحاول نقداً منظماً للفردوس المفقود ، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصي ، ويرى أمي تطابق الإلياذة والإينيد Aenid المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر . وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصي ؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهوميرو وفرجيل وأرسطو . فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه . وهكذا أخطأ ملتن حين جعل واقعة قصته محزنة . بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء ساراً . وأخطأ ملتن إذ كان يتبع روح سبنسر وآريوستو أكثر مما كان يتبع روح هوميرو وفرجيل . ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لا حظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول : « قوانين أرسطو للشعر القصصي التي وضعها من تفكيراته في هوميرو لا يمكن الادعاء بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألقت منذ عصره ، إذ أنه من الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد التي ألقت بعد موته بضع مئات من السنين » . ونحن بالضرورة لا نملك أنفسنا من أن نتساءل : أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالاً لو أنه درس الإينيد بل أيضاً الفردوس المفقود ؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب .

وأما جونسون Johnson فكان نقده أيضاً على هذا المنوال ، فهو كما قال ماكولي : « قد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره (٢) والذي كان هو

(١) هو النقد الكلاسيكي الذي سيطر في القرنين ١٧ ، ١٨ وقد عرفنا عبويه في

تاريخ النقد .

(٢) عصره هو الدرر النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وتلته الرومانتيكية .

يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن نوع من الشعر . وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئ نقدية يحكم بمقتضاها ، فإنه كان يلتمس هذه المبادئ في هذا الشعر ، فكان دائماً يرجع إليه . وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطأ ضئيلاً من المعنى والجودة في أى شعر آخر . وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير وملتن ، وكان ظالماً كل الظلم تجاه جراي ، وكان دائماً يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة .

تأثير الروح الجريئة في النقد :

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كمثليين للنقد الذي سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبياً ، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أى ناقد في العصر الفكتوري^(١) نشعرتوا بتغيير عظيم . فالرأى القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائياً ، والطرق القديمة قد أهملت عملياً ، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون مشرعين وقضاة في آن واحد ، أو أنهم لم يعودوا يغفرون عن استحسنات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج ، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد الأغراض التشريعية والحكمية قد أهملت تماماً . ولكن النقد يظل يُقدَّر ، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة ، وهكذا ، حتى ماتيو أرنولد مع تخوفه من الآراء المجردة ومن وضع الشُّطْم كان مع ذلك يعتقد عقائد معينة عن « الأسلوب العظيم » grandstyle وعن غيره من الأشياء . ولكن برغم ذلك فإن التغيير العام ملحوظ . فالناقد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ أنموذجاً — يشغل أكثر نفسه الاهتمام العظيم بأن يفهم وأن

(١) هو عصر تينسون وماكول وماتيو أرنولد وكارليل .

يفسر أكثر من أن يوزع التقاريط والانتقادات ، بينما مبدأ الـ eclecticism وهذا المذهب يعنى أن المفكر يكون حراً في اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألا يكون ملزماً بمذهب واحد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه ، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه في الرأي والدوق . وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا ، والطرق اللشوية الارتقائية التي تغزو بسرعة كل ميدان فكري ، قد اجتمعا لكي يعطيا الناقد الحديث سعة في النظرة ومرونة في الفهم وتسامحاً في العطف وإدراكاً لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو ، وكل هذه كانت معدومة تماماً من النقد في المدارس القديمة .

ضرورة النقد الحسمى والبرهنة على أهميته :

إن أغلب ما يقوله مولتون بشدة عن مخف النقد القديم وعيبه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة في التفكير أن نوافق عليه . وفي نفس الوقت يستحيل في اعتقادي أن نوافقه على حد استنتاجاته الرئيسية ، لست الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبي علماً كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين ، وإنما نقطة الخلاف عندي هي إنكاره التام للنقد الحسمى ، فهما تكن النتائج التي يحصل عليها بالنقد الاستدلالي فإنها نتائج لا يستطيع دارس الأدب أن يقنع بها ، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جداً في النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى .

الناقد العلمي للأدب هو كما يقول مولتون « ليس له أي شأن بالجوذة النسبية أو المطلقة » فهو يعرف الاختلافات في النوع ولكنه لا يعرف الاختلافات في القدر والقيمة ، وهو يبحث عن القوانين والمبادئ لجموعة ما من الأدب مثل

الدراما الشكسبيرية ، ويبحث عنها في العمل نفسه ، فإذا وجدها حدددها ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها : فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذي تحتوى عليه الدراما الشكسبيرية صائباً أم غير صائب ، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة هي مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمي عن الظواهر كما هي في الواقع .

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التي من نفس النوع العام هي أسئلة لا مناص منها وهي طبيعية ومشروعة . فهي تجبرنا على أن ننتبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها ، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو لغير سبب إلا مجرد إرشادنا في قراءتنا . وهنا تتعدم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعي كالجولوجيا . فالجولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية ، وللصدق والكذب ، وللقوة العاطفية ، وللتأثير الفنية . ومثل هذه العناصر هي من جوهر الأدب الذي إنما يوجد ليفسر الحياة في صور من الفن والذي لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتي التفسير والفن : وفي الجولوجيا لا نتساءل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه . فتشرح ذلك ، وبالشرح تنتهي مطالبنا . وأما في دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذي نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين ، أي مسألة ميزاته وعيوبه الإنسانية والفنية ومن العيب أن يقال إنه حتى أمام الذي يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجولوجيا في روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود للمزايا والعيوب . فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمي نفسه ، كما يؤمن به الأستاذ مولتون لأنه إذا خصص مجلدا ضخما عظيما عن العرض الاستدلالي لفن شكسبير ، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك ، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول اللوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفنان تمثيلي . وهكذا اعتقد أن طرقه الفنية هامة ليس فقط كطرق لشكسبير بل أيضا

كطرق يمكن أن تعتبرها بارعة في نوعها . وإلا فإذا كان كالجيوولوجى
تماما غير مهتم بقيمة الصخور التى يدر لها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب
بتفصيل عن الفن التمثيلى لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox
[من الواضح بالطبع أن هذه أمور تافهة ومؤلفات عديدة الأهمية]

وليس هذا إلا ما كان منتظرا . فهما تكلمنا كثيرا عن علم النقد ، فإن
الحكم فى الأدب شىء ضرورى . فالتلميذ الصغير يحكم بطريقته البسيطة
الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه « حلوى » أو « ردىء » . وأخته تحكم
حين تقول عن حكاية إنها « حلوة » أو « مرة » . فلا يستطيع أحد أن
يقرأ بتفهم دون أن يكون رأيا ما عن قيمة ما يقرأه . وإن أول سؤال
توجهه إلى صديق لك بأتيك بكتاب جديد لتقرأه هو ماذا يظن عنه . وحين
نتعمق أبعد فى دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تتعقد وتزداد
صعوبة . فنجد أنفسنا مرغبين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده أولا
من رأى متزمت ، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائى ؟
إذ فشل النقاد أنفسهم فى أن يتفقوا على مسائل تبدو أساسية كثيرا ما يدعو
إلى الشك وأحيانا يدعو إلى السخط . ولكن ليست هذه بالأسباب التى
تدعونا إلى إهمال المسألة ، أو إلى اتباع ما للباحث العلمى من موقف تام
المحايدة عديم الميل . إننا دائما نقبل شاكرين ما يعطينا إياه الناقد الاستدلالى ،
ولكننا رغم ذلك سنتحول إلى الناقد الحكيم على أمل أن يتم عمل الاستدلال
بمساعدتنا على أساس النتائج التى حصلنا عليها فى أن نميز بين ما هو رائع
فى الأسلوب ، وما هو ليس برائع . فالاختلافات فى القيمة لها وجود ،
يجب ألا نهمل وألا يغفل عنها . وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية
ستظل خالدة باقية . هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجيوولوجى الذى يستوى
أمامه فى الأهمية كل أنواع التكوين الصخرى فاستوى أمامنا فى الأهمية كل

أنواع الأدب ، وفي هذه الحالة يستوى عندنا أن نقضى حانتنا في دراسة الروائع أو في دراسة الغناء . فإذا كان هذا هكذا فإن النقد الحكيم الذي يحاول حل مسألة القيم الأدبية literary values ، مهما تكن أخطاؤه القديمة كثيرة ، ومهما يكن من المؤكد أنه سيلاقى في المستقبل أسباباً كثيرة للفشل والإخفاق أمام الصعوبات اللانهائية التي تعترض طريقه ، فإنه برغم ذلك كله ستظل له منزلته التي يجب أن يحتلها وواجبه الذي يجب أن يقوم به .

دراسة النقد كأدب :

قد تناولنا حتى الآن أدب العرض والحكم من ناحية علاقته بالأدب الذي يتناوله كموضوع له . والآن نعرض بلحائب آخر من موضوعنا : ففي المرة الأولى نرجع إلى قطعة من النقد لاهتمامنا بالكتاب ، أو بالمولف الذي يتناوله هذا النقد ، ولكن بعد ذلك سوف نستكشف في هذا النقد شيئاً آخر يستدعى اهتمامنا . فمثلاً كتاب أرنولد Essays in criticism قد نهتم بقراءته أولاً لكي نحصل على تقدير أتم لوردسورت أو لبيرون أولشلي أو لكيتس : ولكن بصرف النظر عن المساعدة التي يقدمها إلينا الكتاب في هذا السبيل ، وبصرف النظر عن أهميته الثانوية كوسيلة إلى غاية ، فإن له قيمته الذاتية كتعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره وطرقه وأغراضه . وحتى لو وجدنا أقوال أرنولد عن هذا الشاعر أو غيره غير مرضية ، وحتى لو لم نجد في هذه الأقوال فائدة ما أو وجدنا فائدة قليلة فيها كوسيلة إلى غاية ، فإنها تظل ذات أهمية ولذة باعتبارها أقواله هو . وما يصدق عن أرنولد يصدق بالطبع عن كل النقاد الكبار . ومعنى هذا أن النقد ، برغم أنه قد يعتبر مبدئياً كأداة في دراسة الأدب ،

٤ فإنه يجب ألاّ يعتبر أداة فقط ، فإنه في نفسه صورة من الأدب ، وعلى هذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمتة الخاصة .

وفي دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذي اتبعناه في دراسة الأدب عموماً .

النواحي الشخصية :

لما كانت الشخصية هي الحقيقة المبدئية في كل الأدب فإننا نبدأ بالناقد نفسه . فتكون مهمتنا الرئيسية أن نرى ملائمة لمهنة المفسر والقاضى . ومن الواضح أن كلامه عن كتاب أو مؤلف لا يكون له أى أهمية لنا إلا إذا كان لدينا اعتقاد بأنه يتكلم كأديب له حق خاص في أن يُسمع كلامه عن هذا الموضوع . ولذا سندرس أسئلة متعددة عن مؤهلاته ، ولن نتكلم هنا إلا عن أهم هذه المؤهلات .

بعض المؤهلات للناقد الحس :

فأولاً : إلى أى حد يقترب في تكوينه العكرى وفي نفسيته مما نسميه النموذج المثالى للناقد ؟ ثم — لما لم يكن في طوق الإنسان أن يبلغ المثل الأعلى وليس له إلا أن يقترب منه فقط — إلى أى حد وفي أى النقط يجب أن نغفر له نقائصه ؟ الناقد الحق يجب أن يكون ذهنه متنبها ومرنا ، حاد النظر ، سريع الاستجابة لكل التأثيرات ، قوى الفهم للأساسيات . وفوق ذلك يجب أن يكون كما قال ماتييو أرنولد قادرا على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وألا يزيع في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة . ومعنى ذلك أنه يجب أن يكون خاليا تماما ومتجردا عن كل ميل من أى نوع ، ميل الأزواق الفردية ، وميل الثقافة ، وميل العقيدة والطائفة والحزب والطبقة والأمة . والآن لما كان أعظم النقاد ، حتى

ناقد مثل لسنج ، يخفضون في أن يمتلكوها جميعاً . فإنه يكون من اللازم علينا أن نعين بدقة وعناية كل علامة على شيء يعوق ذهن الناقد على أن يعمل عملاً حراً نزيهاً في موضوعه ، وأن نتبع هذه العلامات حتى نرجعها إلى أصولها إذا استطعنا ، وأن نشرحها ونعللها ، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها . وموقف الناقد بإزاء المنقود ، كموقف أرنولد مثلاً بإزاء وردسورث وشيلي ، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعلة خاصة في الناقد نفسه . وسوف نجد في كثير من الحالات أن النقد الذي يتميز في حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يتسوهه بل ويجعله أحياناً كاذباً عادة ذهنية خاصة أو فكرة سابقة لا أساس لها . وأروع مثال لذلك چونسون ، الذي كان ناقداً بارعاً للأدب حين يكون متعاطفاً مع أغراض المؤلف ومبادئه . وكان على العكس تماماً حين كان يتناول الأدباء الذين لا يعطف عليهم لسبب ما . وهكذا نجد أحسن عماله في نقده ليوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التي كان يقدرها ، ونجد أسوأ عمله في نقده للمتن وجراي . فقد أفسد حكمه على الثاني مخالفته له في المبول الشخصية والأدبية ، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له في المذهب السياسي . وكولردج الذي يعد من طبقة أعظم النقاد الإنجليز في قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هي في الواقع كثيراً ما تهدم بأفكار سابقة ميتافيزيقية وبتقديس لبعض أدباء متعيين يشبه في سخفه وقيامه على غير أساس تقديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر لليونان والرومان . وقد مدح كولردج مدحاً كثيراً على نقده لشكسبير . ولكن هذا النقد على ما فيه من إلهام وإحياء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ فإن كولردج هو الذي يجب أن نعهده في إنجلترا مسئولاً عن هذا النوع من دراسة شكسبير دراسة شخصية فقط وغير تاريخية ، وعن هذا الهراء والسخف الذي يقولونه عن استقلال شكسبير التام عن كل ظروف الزمان

والمكان . يقول Arthur Symons « حين يكتب كولردج نقدا عن شكسبير فإنه يعطينا أعمق فلسفته (أى فلسفة كولردج) » هذا حق ، ولكن يجب لا ننسى أنها فلسفته هو وليست فلسفة شكسبير هي التي يعطيناها . ففي اتباعنا لتغييراته يجب أن نميز دائماً بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير . وهكذا كثيراً ما سنجد من اللازم أن نضرب بأعمق فلسفة كولردج عرض الحائط لكي نرى عمل شكسبير المؤلف الثقيل - الاليزابثي كما هو في الواقع وكما هو نتاج لعبقريته وعصره . ومثال ثالث هو أرنولد نفسه ، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل ، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة ؛ ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص ، ناشيء عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق . وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قيمة الأساتذة اليونان ، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كدراسة للنوق ، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحدودة وعن النهاية في الأدب .

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لمسا يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحياناً مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها ، وقد تكلمنا بما فيه الكافية لتأكيد المبدأ الذي قررناه ، وهو أنه في دراستنا لكتابات ناقد ما من الهام أن نتبين أفكاره السابقة ، وأن نتعرف تأثيرها على فكره وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمه عمله .

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبي فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق - حتى أتى عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه .

ذخيرة الناقد :

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب ، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله . أغلبنا يعرف أناساً على علم زهيد ولا دربة لهم بالصنعة ، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطاهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز . فمن الواجب ألا نحتقر الحكم النزيه الذي يصدره قارئ عام قدير على كتاب ، كما لا نحتقر الحكم النزيه الذي يصدره الهاوى القدير على قطعة أدبية ، فإن لهذا الحكم في الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد مستقل وخالص من التأثير المخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة ، وفي نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هي أشياء لازمة تماماً . وقد قال كاتب من أبرع النقاد الفرنسيين المحدثين : « ليس للقارئ العادى الذى تسيره الصدفة الحق فى أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه . فإذا لم تكن نبيذ الموهبة النظرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف » . ذاء يكون فى هذا القول نوع من المبالغة : ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره . فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص . ونعنى بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً ، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لزيادة دقة النظرة ولنكون أساساً صالحاً لحكمه ، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها وإن مقدار صلاحيته كفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذينة وموحية فلإنها تكون تافهة القيمة .

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على (الفردوس المفقود) دون أن يكون عارفاً للإلياذة والإنييد والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم فى القصة التمثيلية والرواية النثرية هى شىء لا بد منه لأى واحد يحاول أن يصدر حكماً على رواية أو على دراما . ومن العسير ألا نوافق أرنولد

فى قوله إن أقل ما ينبغى أن يكون عليه استعداد ناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه ، وكلما كان مختلفاً عن أدبه كان ذلك أفضل ، وليس هناك مبالغة قط فى قوله « إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوى على معرفة أحسن الأشياء فى كل الآداب الأوربية القديمة والحديثة وحتى فى الآداب الشرقية القديمة ، وإن انحصار المعرفة فى أى نوع من الأدب سينتج حتما ضيق الحكم وانحرافه » .

ومن الضرورى الإلحاح فى بيان حاجة الناقد إلى المran والنظام ، لأنه شىء له أهمية عملية ، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة فى نقد الصحف والمجلات المعاصرة . على الأقل فى إنجلترا وأمريكا ، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل . قد تظهر رواية جديدة لناشر ، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير . فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات فى صحيفة ما ، وجدنا ناقد الصحيفة وقد فقد نفسه فى ثورة من الإعجاب والانفعال ، فيعد العمل كآية فنية ، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فنانا كاملا إذا قيس بسكوت وديكنز . ثم تمر بضع سنوات ، فيختفى الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعان إلى مرتبة الفناء ؛ والناقد الصحافى الذى يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل فى ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عبقرى آخر من الطراز الأول . وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافى الدورى تدل بالطبع على تساهل فى الذوق المعاصر ، فالناقد الصحافى لا يشعر إلا قليلا بمسئوليات مهنته ، ولا يهتم إلا قليلا بالمسائل الحقة فى الأدب . إلى حد أنه لا يتوقف لكى يزن كلماته أو لكى يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه . بينما الشعب الذى يطالع الأدب الدورى لكى يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أى تميز ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهديب فى هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام فى المسائل الأدبية ، ولكن ازدياد المعرفة والتهديب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضاً من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التى يكون النقد بدونها أرباباً من الردىء .

ما ينبغي دراسته من النقط مع عمل الناقد :

توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أى ناقد ، فيجب أن تعمق في صفاته ومؤهلاته الشخصية ، وإلى أى حد تعينه هذه أو تعوقه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين . ويجب أن تنبه لكل علامة على الميل والهوى ، وأن نتبين مصادرهما وقيمتها ، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذى يشير إليه صراحة أو ضمناً ، ويجب ألا نهمل أيضاً مسألة هامة هي الروح العامة في عمله ، فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم متقوده وفي تفسيره وفي إنصافه ، أو قد يكتب لكي يعرض علمه الخاص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف ، وقد يكون متعاطفاً معتدلاً عفيفاً مهتماً فقط بأن يرى ما هو حسن ، أو قد يكون لاثماً معتفاً كثير التأنيب ومصمماً على تصيد العيوب والاقتصار على النقائص . ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون سيئاً فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائعة . فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن المحاسن لا عن العيوب ، وكان يعد واجبه الأساسى أن يستكشف مواطن الجمال الخفية للأديب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التى تستحق الملاحظة . وأما الروح العامة لنقد Lord Jeffray فهى على العكس من ذلك تماماً ، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ سانتسبرى : « إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بحمل على عنقه ، وقد عفا عنه ولم يشق تكرماً وتفضلاً » . وهى فكرة يقول عنها سانتسبرى بحق إنها « فكرة متعجزة وسخيفة معاً » ، ومع ذلك فلإنها لم تنقرض بعد وقد سببت كثيراً من الضرر للنقد . ولا ينكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تماماً ، وأن التجبر إذا كان خاطئاً دائماً فإن الرأفة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط . والآن ليس علينا إلا أن نلج في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله ، وأن نتبين الطريقة التى بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكونها .

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة في دراسة النقد :

في دراسة النقد كما في دراسة الأنواع الأخرى للأدب سنتقل إلى أن نوسع معرفتنا بالكاتب المفرد ونجعلها أكثر تحديداً بواسطة المقارنة ، فنضع عمله بجانب عمل النقاد الآخرين الذين تناولوا نفس الموضوعات ، ونفس الكتب أو المؤلفين أو العصور أو الأنواع الأدبية ، وبهذا نحاول أن نعرف قوة كل وضعفه أكثر مما لو درسناه على انفراد ، وإذا نحن لم نعد نقنع - كما كنا في القراءة غير الدقيقة نقنع - بمجرد ملاحظة الاتفاق أو التخالف في الأحكام ، فإننا سنختبر بدقة كل نقط التشابه والاختلاف في الأشياء التي تقع من وراء الأحكام ، في الموقف الشخصي وفي الميول الشخصية ، في منهج تناول ، في النقط التي يُبالغ في تأثيرها أو تهمل ، في الطرق والمثل والنفسية والذوق . والنتائج التي يحصل عليها يمثل هذه الدراسة المقارنة لن تكون شائقة في حد ذاتها فحسب ، ولكن يكون لها قيمتها الخاصة في مساعدتنا على إرجاع صفات عمل كل ناقد إلى مصادرها البعيدة في النفسية والثقافة والأغراض .

وكلما تعمقنا في ميدان هذه الدراسة المقارنة دهشنا لانتوع العظيم غير العادي في الآراء النقدية ، ولإخفاق النقاد في أن يصلوا إلى اتفاق بينهم حتى عن الأمور الأساسية . وهذا هو ما كان سبباً في ما لقيه النقد كثيراً من الازدراء والكراهية . وقد عزز هذه العقيدة عن تفاهة النقد ما يحدث من أن الأحكام المعاصرة على كتب جديدة تنحرف في أن تعطى مقياساً صادقاً لقيمة هذه الأعمال .

وفي كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات في الرأي النقدي اختلافات شخصية فقط . فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقبل ، وهي تكون حينئذ شائقة في حد ذاتها . ولكن سنجد أنه كثيراً ما تكون الاختلافات

والاتفاقات مجمعة في مجموعات . فتجد قدراً من التطابق العام ومن اتفاق الرأي بين نقاد نفس العصر والمدرسة ، وقدراً من عدم التطابق ومن افتراق الرأي بين نقاد العصور المختلفة . وهكذا يمكن أن تدخل المميزات الفردية إلى حدها في مميزات الطبقة التي ينتمي إليها كل ناقد . وليس هذا إلا النتيجة الحتمية لاعتماد الأدب على حياة العصر الذي ينتجه وقد شرحنا هذا فيما تقدم . فالنقد لا يقل عن أي نوع من أنواع الأدب في أنه بينما هو لا يتوقف لحظة عن أن يكون أداة للشخصية فهو في نفس الوقت تعبير عن روح العصر الذي جاء منه .

الدراسة التاريخية للنقد :

نتنقل من دراسة النقاد المفردين إلى الدراسة التاريخية للنقد ، وهو موضوع على غاية من التشويق ، لأن تاريخ النقد يحتوي تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب ، لأغراضه ولبادته ، لموضوعه ووسائله ، للأشياء التي يجب أن يبحث عنها أو يتجنبها ، وللمثل العليا التي ينقد بالنظر إليها .

تغير الآراء عند المؤلف الواحد :

وهناك فكرة سهلة وهي أن نتبع ونجمع التغيرات التي طرأت على الرأي النقدي تجاه أديب واحد . ومن أشد الأمثلة بروزاً تاريخ نمده شكسبير من عودة الملكية [سنة ١٦٦٠] إلى عهد كولردج أو بعد ذلك وهو مثال مشهور . وهناك مثال آخر ليس على هذه الشهرة ولكنه لا يقل فائدة . وهو عن Bunyan فالقرن الثامن عشر بنظرياته عن العظمة في الأدب ، وبفهمه الضيق للفن ، وبعدم صلاحيته لإدراك قيمة الطبيعة الصادقة والبساطة قد وجه انتباها ضئيلاً جداً إلى هذا المفكر . فإذا صادف أن التفت إليه ناقد في القرن الثامن عشر عده عامياً ومبتدلاً

ومن الرعاع . ثم تنتقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سوثي يطبع كتابه *The Pilgrim's Progress* ، ونجد ما كولي يثنى على سوثي لقيامه بطبع الكتاب النفيس ، وينتهاز الفرصة ليغمر الكتاب بالتقدير والإجلال واصفاً إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارئ . وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم .

كيف نفسر هذه التغيرات :

كيف نفسر هذا التغير في نظرات النقاد ؟ لا يستمد التغير سببه من الميول الشخصية لهذا الناقد أو لذلك . وإنما يجب أن يبحث عنه في دراسة كل التأثيرات في الأدب التي اجتمعت في قرن ونصف قرن لكي تغير طريقه وروحه ، ولكل القوى خارج الأدب التي عملت كثيراً على أن تنتج هذه التأثيرات خلال التبدل العظيم الذي أحدثته في المثل الخلاقية والدينية والنفسانية فإن ظواهر الأدب والحياة مترابطة إلى حد عظيم بحيث يستحيل أن نقص بالتام قصة هذا الأديب الذي كان مهملاً ثم ارتفع إلى طبقة العظماء المعروفين .

تاريخ النقد كالحق لتاريخ الأدب :

وهكذا يتسع تاريخ الرأي النقدي من كل جانب حتى يصبح ملحقا لتاريخ الإنتاج الأدبي . ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلاً نقد القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية ؛ ويمكننا أن نتبع هذا التطور في تعرف تغير الآراء تجاه يوب وهو أعظم شخصية في العصر الكلاسيكي . وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ للآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقا لا غنى عنه بل يعطينا ترحا قبا لتاريخ

الإنتاج الأدبي . وإن تاريخ النقد في الحقيقة هو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التي نحتاج إلى تتبعها في دراستنا لتاريخ الأدب .

النقد والنتاج :

ويمكن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية . كان النقد دائماً محافظاً . ظل يبحث عن المرشد في الماضي وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة . وكانت قوته في العادة تتخذ للتعطيل والتقييد . ففي كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد . وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التي تظل قائمة إلى الأبد في كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والحمود ، بين التجديد والتقليد ، بين الذاتية والقواعد ، بين الجديد والقديم . ففي الأدب كما في أي شيء آخر نجد أزمة الحمود والسكون التي تغلب فيها الروح النقدية ، ولا يتحرك الرجال إلا في سبيل مرسومة تماماً ، تتعارك مع أزمة المخاطرة والاتساع التي تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقد العبقري بلهفة وتفاد صبر إلى استكشاف « غابات جديدة ومراعٍ جديدة » . وفي الأدب كما في أي شيء آخر أيضاً بينما تميل الروح النقدية دائماً إلى أن تجعل نظرياتها النقدية شديدة صلبة متزمنة متعنتة نجد الحالة تتقلب وتبدلها الثورات التي تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد ، ثم يبالغ في الإيمان بها حتى تعود هي الأخرى نظريات جامدة فتقوم ثورات جديدة ضدها وهكذا . وفي الأدب كما في أي شيء آخر إذا كان الحمود ينتهي إلى أن يكون ضاماً واستبداداً وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيراً جداً ما تصير فوضى وجموحاً وإباحية . حقاً إن التاريخ كثيراً ما أثبت أن الأدب قد بلغ أجوده حين تحدى الناقد وتحكماته ، ولكن برغم ذلك يجب ألا ننقص من تأثير النقد كقوة منظمة . حقاً إنه لو أطاع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية ، أو الحركة الرومانتيكية .

ولكن من ناحية أخرى لن ينكر أحد أن بعض المبالغات البارزة الزائدة عن الحد التي تميزت بها الدراما الشكسبيرية والحركة الرومانتيكية كان يمكن أن توقف وتردع لو وُجّه انتباه أكثر إلى قواعد النقد .

ولكن يجب أن نتذكر أن النقد فيما خلا وسيلة التقييد والإرشاد لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تقدم الأدب . فهو قل أن أوحى بشعور جديد أو استكشف أرضاً جديدة . حقاً إن الحركة الجديدة قد يصاحبها أو حتى يتقدمها دعاية نقدية كما حدثت في الحركة الرومانتيكية في فرنسا . ولكن العادة أن العبقرية الخالقة تتقدم في الطريق كفائد ويتبعها النقد . وحتى حينما يتغير هذا الترتيب فقل أن تكون النتائج مرضية تماماً . إذ الأدب الذي ينشأ لكي يطابق قوانين موضوعة محددة لا بد أن يتميز بصيغة من الحمود والتقييد . وحتى حين يكون الشاعر ناقداً جيداً بقدر ما هو شاعر جيد فإنه يمكن أن يقرر كقاعدة عامة أنه يحسن أعظم الإحسان في عمله كشاعر حين يعمل متبعاً للوحى الطبيعي لعبقريته وبدون أن يحاول توضيح أية نظرية يعتنقها . ووردسورث وماتيو أرنولد مثلاً لهذه الحقيقة .

مسكلة تقدير الأدب :

درسنا حتى الآن بعض النقاط الهامة التي يحتاج إلى بحثها في الدراسة المنظمة للنقد وبعض المسائل الرئيسية التي تلزم مناقشتها في خلال ذلك . وبقي علينا أن نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية .

هناك حقيقتان تبرزان بوضوح ، فمن ناحية برغم كل النظريات الجديدة في إمكان نوع علمي خالص من النقد لا تبدل فيه أى محاولة للتقدم من التفسير إلى الحكم ، فإن الحكم يجب أن يظل يعد في الحاضر كما كان في الماضي واحداً من المهمات الحقة للنقد . ومن ناحية أخرى فإن النتائج التي حصل عليها

من ممارسة الحكم كانت في مجموعها متغيرة وغير ثابتة وغير مقنعة إلى حد أنه بينما أحقيتها لا يمكن أن تنكر فإن فائدتها يمكن أن توضع موضع الشك والتساؤل . وبالنظر إلى هذه الحقائق يجب ألا نستغرب إذا وجدنا نظرية منتشرة جداً عن النقد تقول إن كل ناقد له بالطبع الحق الكامل في أن يكون له فكرته الخاصة وأن يعمل ما في وسعه ليجتذب الآخرين إلى أن يوافقوه ، ولكن أمام كل فكرة يمكن أن توجد فكرة أخرى معارضة في نفس الصفة والوجاهة ، ولذلك فالنقد قد برهن على أنه في مجموعه مجرد عمل يبطل بعضه مفضاً أو لم يفعل شيئاً أو لم يفعل إلا قليلاً في سبيل أى بناء نمائى للقيم الأدبية . ومن الحسن أن نتكلم عن مقدرة الناقد على الحكم ، ولكن قد يتساءل : هل الناقد حقاً قاضٍ ؟ أليس هو أقرب إلى أن يكون في طبيعته محامياً ؟ وهل كل حكم شخصي بالضرورة ؟

وهكذا نصل إلى المغزى التام للنزاع الذى كثيراً ما يثار فيقال إن كل حكم في الأدب هو بالضرورة شخصي في مصدره وفي نوعه : فإذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب كنتُ أقروءه فإن هذا رأى وليس أزيد من ذلك . فإذا قال آخر رأياً معارضاً لرأى تماماً فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردى الخاص المعارض لحكم الآخر . فإذا دخل شخص ثالث في المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكماً فردياً آخر يزيد المشكلة تعقيداً .

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظريته الخاصة ، فكل واحد منهما إنما يتكلم عن الكتاب الذى قرأه هو . ليلبس الناقد رداء القاضى ، وليستعمل لغة اصطلاحية ، وليعرض كثيراً من المبادئ والمثل والأحكام . ولكنه لما كان مستحيلاً أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصي تماماً شأنها في ذلك شأن آراء ذلك الرجل الذى نجده في عربة القطار يثرثر بجهله وعفايته العامة . هلاً

يمكن النقد أبداً أن ينفك عما يتصف به من اتباع الهوى والميل والرغبة الخاصة وعدم التقيد ؟ وهلاً ؟ يمكن أن يزيد على تدوين الأذواق والميول والنفور التي تنقلب بتغير نفسية الناقد وتعتمد على المزاج والعقل والثقافة والميل ؟ كلا .

ولا يخلو النقد أنفسهم من أولئك الذين يعتقدون أنه مهما وضع من المبادئ النقدية ومهما بذلت محاولات للحد من العامل الشخصي فإن النقد كله شخصي " وانفعالي " ، وهكذا يقول أناتول فرانس : « إن الذي يلقي محاضرة عن الأدب إذا كان مخلصاً حقاً فإنه يدل أن يقول : أيها السادة ، سأحدث إليكم اليوم عن پسكال أو راسين أو شكسبير ، يجب أن يبدأ محاضرتي قائلاً : أيها السادة ، سأحدث إليكم عن نفسي في علاقتها مع پسكال وراسين وشكسبير .

الافتراقات في القيمة بين الأعظم الشخصيات :

هنا بلا شك نواجه صعوبة حقيقية . ولكن يجب أن نلاحظ أنه حتى لو كان صحيحاً الرأي الذي عبر عنه الفرنسي العبقرى أناتول فرانس هذا التعبير البارع ، وحتى لو رفضنا معه التسليم بوجود أي مبادئ ليست مجرد نتاج للذوق الفردي حتى يمكن أن تنفع في ضبط النقد فإننا لا نكون بذلك قد أنكرنا النقد والغيناه . فإذا نظرنا إلى الموضوع من أوسع نواحيه فإننا نلاحظ أنه في معظم الحالات يوجد اختلاف واضح في القيمة بين حكم وحكم لسبب بسيط هو أنه يوجد اختلاف واضح في القيمة بين قاضٍ وقاضٍ . وقد وضحنا ذلك من قبل . فقد يكون لكل إنسان الحق في أن تكون له آراؤه الخاصة عن مسائل الأدب كما له آراؤه الخاصة عن غيرها من المسائل ، ولكن ليس هناك من موضوع يمكن أن يكون رأى شخص عنه في جودته رأى شخص آخر ، فإذا

وجد مثل هذا الموضوع فإنه بالتأكيد ليس أدبا . فقد نقرأ لناقد كبير تعبيره عن ميله ونفوره تجاه الكتاب فتبدوا لنا آراؤه معتمدة على مجرد الهوى والميل الذاتي ، ولكنها دائماً تستحق الاعتبار والتقدير أكثر مما تستحقه آراء رجل الشارع . ونحن نصغى إلى أناتول فرانس حينما يتحدث عن نفسه في علاقتها مع بسكال أو راسين أو شكسبير باقتباه أعظم مما نصغى به إلى مطلع آخر يتحدث عن نفسه في علاقتها مع نفس الموضوع لأننا ونحن نعلم أناتول فرانس كما نعلمه فإننا نتأكد من أنه مهما يكن ما سيقوله لنا شعوراً شخصياً فإنه سيتميز بعمق النظرة والفطنة والذكاء غير العادية . كتب Lord Jeffrey في إحدى مقالاته عن سكوت : « لما كان غرض الشعر هو أن يعطى المتعة فقد يبدو أن أجود الشعر هو الذى يعطى أعظم المتعة إلى أعظم عدد من القراء » . ثم يستمر الناقد في بيان سخف هذا الرأى وخطئه . ولكن سخف هذا الرأى وخطأه لا يحتاجان إلى بيان . فليست تقاس جودة العلم بمقدار انتشاره بين الشعب أو إعجاب الناس به . وأيس يقاس العمل الأدبى أو الصورة أو القطعة الموسيقية بمقدار اجتذابها للعامة غير المثقفة بدلاً من القليلين المثقفين . وإلا فما نحن نجد أنواعاً من الروايات الحديثة يقرأها من يزدون خمسين ضعفاً على قراء رواية راقية جيدة لمثل جورج مرديث . فهل يؤدى بنا ذلك إلى أن نشك في عبقرية مرديث لحظة واحدة وأن نفضل عليه أولئك الكتاب السوقيين ؟ كلا . وإذن فأولئك الذين يلحون في بيان اختلاف الذوق تجاه المسائل الجمالية يجب أن يعترفوا بأن عنصر القيمة يدخل في الاختلاف ، وأنه يجب أن يميز بين الذوق المهذب والذوق غير المهذب ، بين الذوق الجيد والذوق الردى .

إن ما قدمناه يساعد على تصحيح بعض الآراء الخاطئة الموجودة التى كثيراً ما تقفز إلى الحديث عن مشكلة التقدير فى الأدب . ولكنه لا يتناول المشكلة القديمة عن الاختلافات فى الحكم بين الخبيرين أنفسهم . وستدرس هذا الآن .

ولكن يجب أولاً أن نذكر نقطة هامة عن موقفنا الشخصى الخاص تجاه الأدب .

المسألة الحقيقية — الاستمتاع الشخصى :

إذا عبرتُ عن رأى معين عن قيمة كتاب قرأته فإنه يقال أحياناً إن هذا هو رأى ولا يزيد عن هذا ، وأن كل الأهمية التى له إنما يمتلكها باعتبار أنه ذكر لذوق فردى لأحد الأشخاص . ولكن هنا ينشأ تساؤل يلقى توجهاً على حقيقة الذوق الفردى ضوءاً جديداً . هل الرأى الذى كونه عن الكتاب بالضرورة نهائى ، حتى بالنسبة لى ، أهو رأى يجب على أنا نفسى أن أقبله كراى مرضى تماماً ، أقول : لقد استمتعت بهذا الكتاب ، لقد أقنعتنى وأمتعتنى وأثار عاطفتى . ولكن هل المسألة تنتهى هنا ؛ كلا بالتأكيد . فإن المسألة الحلقة التى يجب أن تدرس هى ، كما قال سنت بيك : ليست هل استمتعتنا بعمل فنى معين ، وهل أقنعتنا وأمتعتنا وأثار عاطفتنا ، لكن هل كنا محقين فى الاستمتاع به وفى كونه أقنعتنا وأمتعتنا وأثار عاطفتنا . فمن وراء مسألة استمتعتنا بعمل أدبى معين توجد إذاً مسألة تالية هى معرفة صواب هذا الاستمتاع وقيمه . وميولنا ونفورتنا ، إذا حللت وجد أنها تتغلغل بجذورها إلى أعماق المزاج وتقرن اقتراناً شديداً بالعناصر الفكرية والخلاقية التى تكون شخصيتنا إلى حد أن ضبطها يبدو صعباً واستثصالها يبدو مستحيلاً . ولكن من منا لا يلربك أن هناك عالماً من الاختلاف بين الميل إلى الشئ والنفور عنه ، ولا يقتنع بأننا يجب أن نميل إليه أو ننفر منه ؟ معظم الناس لا يفكرون إلا تفكيراً سطحياً عن علاقاتهم بصور الفن المتنوعة ، ويسرعون إلى الاعتقاد بأن متعهم السريعة الخاصة هى بالنسبة لهم آخر حكم لهم على القيمة ، ولذلك لا يتوقفون لحظة لكى يفهموا المعنى الذى يتضمنه الاختلاف . ولكنهم إذا نهيموا هذا المعنى مرة تكشف أمامهم دنيا جديدة من الحقائق . نحن نعلم جيداً

أنه حينما نقول حكما عن كتاب في تعبير لا يتضمن إلا مجرد ميلنا ونفورتنا ، ودون أن نبذل أى محاولة لأن نزيد على ذلك فإننا في الحقيقة لا نصدر حكما على الكتاب بقدر ما نحن نصدر حكما على أنفسنا . وفي هذه الحالة يكون رأى أناتول فرانس عن قيمة حكمنا صائبا تماما .

ولكننا نعلم أيضاً - وإن يكن الاعتراف بذلك يحتاج إلى شجاعة - أننا في مثل هذا الحكم نعبر عن مواطن الضعف والقصور فينا . وهكذا قد ندرك وجود مميزات عظيمة في قطعة من الأدب حتى حينما لا نستطيع أن نستمتع بها . بل قد يحدث كثيراً أن القطعة الأدبية بسبب ميزاتها العظيمة لا تنجح في أن تمتعنا وتستثيرنا بل قد تضيق بها ونبغضها . لأن الاستمتاع بالعظمة في الفن يحتاج إلى مجهود شاق لا نحاول بذله ، أو قد لا نستطيع بذله بسبب التكاسل أو البلادة . أو ضعف الاستعداد . ولذلك نفضل أن نظل في الأشياء القليلة الأهمية لأنها تكلفنا عناء أقل في فهمها والاستمتاع بها .

بعض النواحي العملية لهذه المشكلة :

ولكن إذا اعتقدنا عن الثقافة الأدبية أنها شيء ذو أهمية حقة في الحياة فإننا لن نظل قانعين بالبقاء عند هذه الأشياء التي تكلفنا أقل العناء . فإذا تدرينا على أن نعيد النظر فيما قرأناه مصممين على أن ننزع من أنفسنا الإحساسات التي كانت تستثار فينا وقت القراءة فإننا سنجد من الممكن أن نفحص هذه الإحساسات فحصاً نقدياً وأن نزنها وأن نحكم هل نحن قد استمتعنا لأن سبباً جيداً أثارنا ، وهل المتعة التي صادفناها في الكتاب هي المتعة التي توجد في الأشياء الجيدة ؟ ثم يوجد اختبار آخر وضعه أحد النقاد الأقدمين وهو لونيغينوس ، إذا كان الكتاب كلما أكثرنا قراءته قل تقديرنا له ، وإذا كان تأثيره لا يزيد عن وقت تصفحه ومطالعته فإننا نتأكد من أنه برغم ما قد يكون استمتعنا الأول به عظيمًا فإنه شيء ضئيل تافه .

وهكذا نعرف هذه الحقيقة وهي أن متعتنا الشخصية شيء وتقديرنا لقيمتها متعتنا الشخصية شيء آخر . قد يتفق الأمران وقد لا يتفقان ، فإذا لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة أن نحكم أحدهما بالآخر . فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونفورنا كما نجدها وأن نسمع لها بأن نتحكم فينا دون أن نعارضها ، فلنأخذ بذلك نصيب كل فرصة في أن نمنى قوة النقد وعمق النظرة في تقديرنا . ففي مسائل الأدب كما في غيرها من المسائل ، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع . والآن يتضح أننا إلى حد ما مجبرون على أن نعرف بحقيقة بعض المقاييس عن القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة ، ولذلك يجب أن يكون غرضنا الأعظم أن نقرأ ، واضعين هذا المقاييس نصب أعيننا دائماً ، وأن نقدر بصراحة مواطن ضعفنا وتصورنا ، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص — إلى نظام الأشياء التي تبدو لنا جديرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن نصل إليه وبذلك نرفع أنفسنا شيئاً فشيئاً إلى مستواها ونربي أنفسنا في الحكم والذوق . ومثل هذه التربية الشخصية في الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم . ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا نتائج هذه التربية من ممارستها لها أنه إذا كان العناء كثيراً فالمكافأة أعظم . هذا كاف في مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها بنا مباشرة . ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة في الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة .

هل النقد عمل يلغى بعضه بعضاً ؟

حتى الآن قبلنا جدلاً الرأي الشائع على أنه صحيح ولا يحتاج إلى استفسار : إن النقد عمل يلغى نفسه *a self-cancelling business* . وأن تاريخه لا يزيد إلا قليلاً عن أن يكون سجلاً للمعارك والمعارضات ، للتأكيدات والإنكارات ،

وللمثل التي تقام لكي تهدم ثانيا . ولكن أهذا تقرير للحقائق الواقعة ؟ هل النتائج التي يحصل عليها بممارسة الحكم في الأدب على هذا الحد من التنوع وعدم التأكد وعدم الإقناع كما يقال عنها ، وكما قد تبدو هي للنظرة الأولى ؟ الإجابة الحتمية هي : أنه برغم أن الرأي الشائع يحتوى على قدر كبير من الحق فإنه لا يحتوى على كل الحق بحال من الأحوال :

وليس أسهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهي بالعشرات — لكي توجه حملة قوية ضد فائدة النقد . ولكن يجب ألا تنسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات في الذوق وأقوى التقلبات في الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية ، فإنه يعرض في نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلا بارزا بين النقاد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية ، ويعرض إجماعا باقيا يكاد يكون تاما عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة . فإذا كانت الاختلافات تجمع ويبالغ فيها فيجب ألا تهمل أيضا الاتفاقات وإجماع الرأي كلما وجدت .

ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأي النقدي في بعض الأحيان .

ما معنى اتفاق النقاد ؟

لنفرض أنني أتوق إلى أن أدمع أو أصصح حكما كونته لنفسى عن كتاب معين ، أو حين أجد من الصعب أن أكون أى حكم أشعر بحاجة إلى المساعدة فيه . لذلك أعطى الكتاب إلى ستة من الأصدقاء الواحد بعد الآخر سائلا كلاً أن يقول لى بإخلاص رأيه الخاص عنه . ولكى أجعل محاولتى على أوسع نطاق ممكن أجهد فى أن أنتخب أشخاصا أعرف أن وجهات نظرهم مختلفة اختلافا واسعا جداً فى المزاج والرغبات والأفكار عن الحياة والأدب والخبرة . والمتنظر أننى حينما تصل إلى الإجابات الست فإننى سأجدها على

اختلاف موئس إحداهما عن الأخرى وأنه وإن كانت قد يكون بها لذة ومساعدة لى باعتبار أنها تعبيرات عن أذواق فردية فلإنها لى يكون لها فائدة كبيرة فى ناحية أخرى . ولكن لنفرض أنه من بين هؤلاء القراء الستة الذين قد درسوا الكتاب من وجهات نظر ست شديدة الاختلاف وأصدروا ستة أنواع شديدة الاختلاف من الاعتقاد عن الكتاب ، من بين هؤلاء خمسة اتفقوا عملياً فى فهمهم لقيمة الكتاب وأكدوا نفس الصفات التى له فى الموضوع والتناول برغم ما قد يكون بين إجاباتهم من اختلاف كثير فى التفاصيل . فى هذه الحالة سأشعر وسأشعر بحق أن عنصر الشخصية المجردة والميل قد ألغى بعض الشيء ، وسيزداد هذا الشعور قوة كلما كان الاتفاق بين أناس على نصيب أكبر من الاختلافات فى الذوق . وأما المنشق عن الخمسة فرغم أننى قد أعتبر رأيه يستحق من انتباهى ما يستحقه أى رأى خاص من آراء الخمسة ، إلا أننى حين أجد إجماع الخمسة الآخرين ضده فغالباً سأعتبره مجرد منشق ، وربما حاولت أن أبحث عن أسباب عدم موافقته . وإذن فلإننى هنا سأعمل على أساس من الإجماع العام فى رأى كان ينتظر بدله الاختلاف لا الاتفاق . وسواء أكان هذا رأى منسجماً مع رأى الخاص أم لا ، فلإننى سأقبله كتقرير صادق عن الصفات الحقيقية للكتاب المذكور .

ما مغزى هذا الفرض ؟ مغزاه واضح ولا يكاد يستدعى الشرح . المحاولة التى تصورت أنها تعمل على نطاق ضيق جداً قد عملت فعلياً على نطاق عظيم ، وقد وُصل إلى اتفاق الرأى فى حالات متنوعة بين أولئك الذين كان يظن أنهم يختلفون وبعبارة أخرى فبالنسبة إلى قيمة مقداراً معين من الأدب لا نحن تركنا أمام أحكام منفصلة لشخصيات فردية يتكلم كل عن نفسه فقط ولا نحن ووجهنا بمعارضات بين معتقئ العقائد المتنافسة . ولكننا وجدنا اتفاقاً عملياً بين نقاد ليسوا فقط على اختلاف عظيم فى الشخصية والثقافة ولكنهم أيضاً من أمم مختلفة ومن عصور مختلفة ومدارس مختلفة . وأمام هذا الاتفاق العام لا يهم الاختلافات العرضية ، فما هى النتيجة التى تستنبط من هذا ؟

إن هذا المقدار من الأدب قد درس مراراً ، ودرس على أشد المقاييس اختلافاً وتنوعاً ، وفي كل دراسة جديدة لم تُستكشف إلا نواح جديدة غير منظورة من الجمال والقوة . قد احتفظ بمكانه بين أشد تقلبات الذوق اكتساحاً ، وقد قامت دول التقذ وسقطت وتركته لم تمسه . وإذن قصافته ليست بحال من الأحوال أموراً من الرأي الشخصي المجرد ، وعظمته قد أثبتت بالبرهان ، والسرف في هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الدائمة ، يمكن أن يوجد في « العظمة » ، في الحيوية السامية والقوة الرفيعة .

وإذن فيجب أن ندرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم « الإعجاب الثابت الذي صادفته هذه الأعمال التي قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتقاليد وعلى كل أخطاء الجهل والحسد » . ويمكن أن يمثل لذلك بالحياة الخالدة للإلياذة والأودسه . قال هيوم : « إن نفس هومير الذي كان يُستمتع في أثينا وروما منذ ألفين من السنين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن . وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكشف بهاءه وروعته » . وقد قال هيوم هذه الكلمات في سنة ١٧٤٢ ، ومنذ ذلك الوقت قد جدت تقلبات وتغيرات أخرى ، ولكن لا تزال على الصدق الذي كانت عليه حين قالها هيوم . وإذن فلتقرأ الإلياذة والأودسه أولتنصرف عن قراءتها إلى الروايات الحديثة التي تشوقنا بجديتها وتناولها لأهمور الساعة ولكننا سوف نساها بالضرورة غداً ، فإذا قرأناهما فليستمتع بهما أو لا نستمتع ؛ وليستشر هذا الناقد أو غيره ، ولنجد أقصى الاختلافات في تفاصيل الرأي عنهما ، ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة : وهي أن اللذة الخالدة لهاتين القصيدتين تقوم دليلاً هائلاً على عظمتها الحققة وتفوقهما الحقيقي . ولنا أدلة أخرى في العظمة الحققة والتفوق الحقيقي لأعمال أدبية أخرى ، مثل الدراما الإغريقية ، وروايات شكسبير ، وأعمال دانتي وماتن . هذه الأعمال نسلم بأنها « كلاسيكيات

Classics » ، لأن الكلاسيكي يمكن أن يحدد ببساطة بأنه الكتاب الذي ثبت على اختبار الزمن والذي قد أعطى برهاناً لا يدحض على حياته الخالدة بثباته وبقائه وبشوقيته العالمي المستديم^(١) .

مبدأ العالمية في الأدب :

وهكذا يوضع مبدأ على أعظم أهمية في تقدير الأدب ، وهو مبدأ العالمية « أى أن يكون الأدب ممتعاً لكل الناس في كل الأزمان . قال لونيغينوس : « يمكن بوجه عام أن نعتبر الكلمات التي تمتع الكل وتمتع دائماً نبيلة وجليلة . فإذا كان الكتاب يُصدر نفس التأثير على كل من يقرأونه مهما تكن الاختلافات في أغراضهم وطرق معيشتهم وميولهم وعصورهم ولغاتهم فإن هذا الانسجام بين الأضداد يقوم دليلاً على صدق الرأي الذي يعتقونه » .

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ وبين المبدأ الخاطئ الذي أشرنا إليه سابقاً والذي يقول إن قيمة الأدب هي في رواجه بين طبقات معينة من الناس في زمن ما . ولكن هناك نقطة في هذا الصدد تحتاج إلى توضيح . وهي أن القوة التي تكتسب بها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تماماً عن تلك التي تسبب نجاحاً سريعاً عاماً في الحال »

الصراع في سبيل البقاء ، والخلود في الأدب :

في كل دائرة الحياة ينتج الصراع لأجل الوجود بقاء الأصلح . واستمرار أى كائن في هذا الصراع لا يمكن إلا بواسطة صلاحيته لأن يلائم بيئته »

(١) لكلمة كلاسيكي مفهومان - أحدهما سببي وهو الرسمي المسك بالقديم ، والثاني حسن وهو أحمود الأعمال الأدبية الخالدة : فشر وردسورت الرومانتيكي على هذا المعنى يسمى كلاسيكياً .

فلذا فشل كائن في أن يلائم بين نفسه وبين بيئة متبدلة فإنه يتهدم ، وكلما كان الكائن أصمى كانت قوته أعظم على ملاءمة الظروف المحيطة الدائمة التغير والزائلة التحقد هذه حقائق بيولوجية معروفة ، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها في مسألة البقاء أى مسألة الملاءمة في الأدب . فالكتاب مثل أى كائن آخر ينجح في اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروف ، أى ينجح بسبب قوته على إمتاع المجموعة المعينة من القراء الذين يوجه إليهم . ونجاحه الفوري يقاس بمقدار اتساع الإمتاع الذى يشهده . فالكتاب الذى يمتع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب الوتر الحساس من الذوق العام ، لأنه يلائم ويعبر عن تقليد الساعة ويتناول الأشياء التى يفكر فيها الناس ويتحدثون عنها ، وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذى يكون الشعب مستعداً له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته ولكن الملاءمة التى بضمناها نجاحه الفوري قد لا تكون سوى ملاءمة لظروف محلية فانية ، فلذا كان كذلك فإنه حين ينقضى الظرف وحين لا تعود هذه الأشياء التى كان الناس يفكرون فيها ويتحدثون عنها فى ذلك الوقت ، أقول لا تعود تشوقهم وتلذذهم ، حينئذ يفنى الكتاب ، فلا يعودون يقرؤنه . وكثيراً جداً ما يتعجبون من ذلك التحمس الذى قوبل به أولاً ، فأية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تفنى عاجلاً أو آجلاً بسبب وقتيتها ، وإذا لم تكن تحتوى على شيء يزيد على الظروف التى نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف . وهكذا نجد نفس الأسباب التى أعطتهم ذيوياً وقتياً تعمل ضد استمرار حياتها . وهذا هو تاريخ كثير من الكتب لتي ذاعت فى مدة ثم جهلها الجيل التالى .

لذا تبقى بعض الكتب :

ولكن هناك كتب أخرى تمتلك قوة البقاء على كل تغيرات التقاليد والذوق وحتى الحضارة . وهذا لأنها قادرة على الملاءمة المستمرة المتجددة للظروف الدائمة التطور لحياتنا الخلقية والفكرية . لها رسالة ومعنى إلى

عصرها الخاص ، ولها رسالة ومعنى إلينا أيضاً . ومثل هذه الكتب قد تكون — وهي في كثير من الحالات بلا شك قد كانت — وقتية في أضيق معاني الكلمة . ولكنها تبقى لا بفضل وقتيتها وإنما برغم وقتيتها ، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمى إلى مكان وزمان مولدها ، فهو عقبة أمام بقائها وليس عوناً على هذا البقاء ، وإن كان قد كان عوناً لها في نجاحها الأول . هي تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولاً من الملاءمة لمطالب لا بد بطباع الأشياء أن تكون محلية فانية ، فإن فيها عناصر تظل تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإيحاء بعد أن فنت تلك المطالب ، وهنا ربما تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلاً جزئياً . لأن الأدب الذي يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لأنه يلائم بين نفسه وبين الظروف الحديدية في الحياة والفكر والقول وإنما لأنه في إنشائه الأساسي قد كان منذ البدء ملائماً لما هو أولى وابدائياً ورئسياً في الطبيعة الإنسانية والتجربة الإنسانية ، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن المكان والزمان ، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه أناس كان تفكيرهم محصوراً لا في الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل في شعبهم الخاص وفي حقائق الساعة ومشاكلها ، وإذن فشل هذا الأدب قد احتوى في إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقعية الخاصة . ولكنها هي الميزة الغريبة لاكتب التي توهب حياة الخلود أى أنه في هذه الكتب حتى الأشياء المحلية الوقعية تكون في كيفية تناولها وفي عمق نظرتها وفي بلاغة إدراكها وقوتها بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة في قيمتها وماهيتها .

قيل عن هيرودوتس : إنه كانت لديه البراعة في أن يغرم بالأشياء التي ظل الناس يغرمون بها لمدة ٢٣٠ سنة . وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبي التاريخ بل هي صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتباً خالدة ، فإن خلودها سببه أنها

تتناول بقدر لا يحارى من عمق النظرة والفهم والقوة الأشياء التى هى عالمية وباقية فى جاذبيتها ، مع التجارب والعوامل والعواطف والصراعات والأفراح والأحزان التى نتمى إلى الأسس العادية للحياة الإنسانية فى كل مكان وفى كل زمان . والشئ الذى يكون وقتياً وراجعاً إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذى نشأ فيها الكتاب فإنه سيتمتعنا كما تمتعنا هذه الأشياء فى أى قطعة أدبية أخرى ، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه سنكتشف سر حيويته الباقية فى ملاءمته العجيبة لما هو أساسى وثابت فى الحياة . ونستطيع أن نقين مقدار ما تبتعد « الكوميديا الإلهية » و « الفردوس المفقود » وقصائد هومير وروايات شكسبير عنا فى كل شئ إلا ما هو أساسى وثابت ، وبذلك نفهم ما هو السر الذى جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن .

وفى ضوء هذا الشرح المطول نوعاً لمشكلة البقاء فى الأدب Survival in literature يجب أن نفهم المعنى العام للعبارة القائلة إن هناك قدراً كبيراً من الأدب يرتفع عن رأى الشخصى وقد ثبتت عظمته . وسنرجع إلى هذه العبارة لأنها تمدنا بأساس ثابت وسط كل المسائل والمعارضات المتعلقة بالتقدير الأدبى .

تقدير الأدب المعاصر :

الاختبار الرئيسى للعظمة فى الأدب وهو اختبار قوتها على الخلود هى شئ يجب أن يترك للزمن أن يقوم به . ولكن مع ذلك ما العمل فى الأدب الذى لم يختبره الزمن بعد ؟ هذا الاختبار ؟ نحن لا نستطيع أن نجازف بالتنبؤ بما سيكون بعد مرور القرون ، ولنا نستطيع أن نقول بأقل نصيب من التأكد كيف سيكون هذا الكتاب الذى هو الآن مشهور بعد أن يمر عليه ثلاثمائة من السنين . ولكن فى معظم الحالات نستطيع أن نميز بين المتعة الأساسية والمتعة العرضية ، بين النجاح الذى هو مجرد وقتى وذلك الذى يبشر بالخلود .

ومن الصعب علينا أن ندرك أن ما يمتعنا أعظم الإمتاع ربما لا يتجاوز جيلنا ، لأن ذلك الذي يبدو الآن حيويًا جدًا قل أن يفشل في أن يجعلنا نتأكد من أن فيه صفات العالمية والبقاء . وإذن فبالنسبة للأدب الذي لا يزال قريبًا إلينا وبنوع خاص للأدب المعاصر نترك بالضرورة إلى أنفسنا وإلى إرشاد نقادنا . ولكن لنؤكد أن مثل هذا الأدب — أعني الأدب الذي ينشأ من الحياة التي نعيش فيها بأنفسنا بحيثوى على كل التأثيرات التي تعمل في أوساطنا ويتناول الحقائق والمشاكل التي تهتمنا مباشرة كمخلوقات لزمنا ومكاننا الخاص ، وهو لذلك يقدم إلينا بالضرورة متعة مختلفة تمامًا عن تلك التي يقدمها إلينا أعظم أدب الماضي ، وليس من الطبيعي أن نطلب إلى الناس عدم قراءة الأدب المعاصر ، فإنه يحمل لنا لذة ومتعة لا شك فيهما مهما كان وقتنا ، ولكن نستطيع أن ننصح أنفسنا بأن نتناوله بحذر مجتهدين في أن نميز بين ما هو صادق وما هو زائف .

الكلاسيكيات كقاييس للمقارنة :

وهنا قد يكون من معرفة الكلاسيكيات فائدة لنا . فلإننا إذا كنا قد عرفنا فيها أمثلة للعظمة الأدبية في متعدد الصور ، وإذا كانت لذلك ثبتت مكانتها ودرجتها السامية ، فلإننا يجب علينا إذن أن نستعملها كقاييس للمقارنة . لا أقصد بذلك أننا نستعملها بالطريقة البلامدة المترمة التي كانت الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية تستعمل بها بواسطة النقاد المدرسين في القرنين السابع عشر والثامن عشر . كما أنني لا أحاول أن أقول بأننا يلزم أن نستنبط منها مبادئ وقوانين . وفوق كل شيء لا أحاول أن أجعلها تتخذ عقبات أمام التجديد والتجربة أو أجعلها تتحكم في وضع السبل التي يجب أن يتبعها أو يتجنبها أدب عصرنا . فلإنني أكون معارضاً للروح التي كتبت بها كل هذا الفصل إذا قلت إنه حتى أعظم أعمال الماضي يلزم أن تتخذ نماذج للحاضر والمستقبل . فالأدب الحقيقي ليس هو الأدب

الذى يصنع من أدب آخر بل هو الذى يصنع من الحياة . وليس من نماذج يقنع بها أدب حى . فإذا كان من الواجب علينا من ناحية ألا نبالغ فى قيمة الإنتاجات المعاصرة بسبب الرواج والدوى الذى تثيره فى العامة أو فى النقاد الصحافيين الحمقى ، فإننا من ناحية أخرى يجب ألا نقع فى الخطأ المقابل القائل بأن العمل الأعظم فى الأدب قد عمل كله ، وأنه من المستحيل أن يوجد نبيّ جديد فى عصرنا ووطننا ، وأن آيات الأدب للعصور المنصرمة قد بلغت النهاية . ما أعنيه ولا أعنى غيره بقولى إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآيات الأدبية كمقاييس للمقارنة هو هذا : لما كانت صفاتها ليست أمراً ظنياً بل هى صفات حقيقية ، ولما كانت عظمتها قد أثبتت ، فإننا نستطيع بتحليلها أن نستكشف شيئاً مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال فى الأدب ، وأن نستخدم هذه المعرفة التى نستكشفها بطريقة عملية فى اختبارنا لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى . وهكذا نعود ثانياً إلى نقطة قلناها سابقاً ، أن المعرفة الكاملة المتفهمة لأعظم أعمال العالم فى الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال بصدق إنها ضرورية لا بد منها لأى شخص يريد أن يقوم بالحكم على أى قصيدة أو روايه تمثيلية أو قصة . وفى هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نتبع أى طرق محددة ولا هذا هو أمر لازم . فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيكل . وبكفى أن نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهينا سرعة الشعور الغريزى بما هو عظيم وجيد كلياً قابلناه وفى أى صور كان موضوعاً ، فذوقنا سيكون أمهر وحكمنا سيكون أضبط ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال ، بل بأن نحيا إلى أقصى حد ممكن وبأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم .

والآن . مهما تكن مسألة تقدير الأدب صعبة ، فإننا نستطيع أن نختم كلامنا عنها باستنتاجات يقينية . كان الناقد الفرنسى نيزار من أكبر الدعاة إلى اصطناع المنهج المحدد فى الفن ، وقد رأى الفساد الذى جلبه إلى الأدب

اعتماده على مجرد الانفعال . فقال إن المهمة الحقة للنقد هي أن يحرر الأدب من النظرية الخاطئة القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه . ليس من أقل أمل في أن يتحقق ما أراده نيزارتحققاً كاملاً . فالنقد لا يمكن أن يجعل علماً . ولا يمكن أن يجعل « نوعاً من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان » . نحن نتكلم مع أرنولد عن « رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة » . ولكن هذا في الحقيقة كلام مجازي . فإن رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة أمر مستحيل . لأننا لا نستطيع أن نراها إلا في عقولنا ، ولما كانت عقولنا قد صيغتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال أمزجتنا وطبائعنا . نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة ، ونستطيع أن نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف ، ونستطيع أن نفعل كثيراً في تصحيح الميل . ولكن هذا ليس كل شيء . الأدب ينتج من الشخصية ، ويخاطب الشخصية وهو يتناول مسائل كثيرة في صور كثيرة . ومن ماهيته الأساسية أنه يثير العطف ويحرك الشعور ويبعث العاطفة . وهكذا يتعلق بعناصر متنوعة ، ولذلك يجب أن استجابتنا له تكون متنوعة نفس التنوع . وليس من مفر من هذه النتيجة . نحن لا نستطيع أن نطرد العنصر الفردي من النقد ، والاختلافات التي تنتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمر واقعة لا بد منها . ولا أرى سبباً للامتعاض من ذلك ، بل إنني يسرني أنه من المستحيل أن يوضع التقدير الأدبي في ثوب رسمي لا لون له . ولكن برغم أننا نعتمد على ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص ، فإنه تظل الحقيقة أن الذوق يمكن يُمَرَّن ويربَّى والحكم يضبط وينظم ويوجه . وهكذا بالنسبة لمسألة تقدير الأدب يكون أمامنا مبدأ هو الممارسة . منه نبدأ ، وإليه نرجع نفتبس الإنارة والإرشاد ، إذا أردنا أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة والحياة معاً .

الباب الثاني

تطبيقات وملاحظات

تطبيقات وملاحظات

(١) إذا استعرضنا قول بشار في المشورة وهو :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن	برأى نصيح أو مشورة حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة	فريش الخوافي [قوة للقوادم
وخلّ الهويني للضعيف ، ولا تكن	نووما ، فإن الحزم ليس بنائم
وأدن من الشورى الكتوم لسره	ولا تشهد الشورى أمراً غير كاتم
وما خير كفّ أمسك الغلّ أنحتها	وما خير سيف لم يؤيد بقاتم
فإنك لا تستدرك الرأي بالمتنى	ولا تبلغ العليا بغير المكارم

وجدنا أن العناصر الأربعة موجودة فيها ، ولكن كمية عنصر العقل فيها أكبر من كمية العاطفة ، فهي مع جزالتها وعظم معناها ، قليلة العاطفة ، وهذا طبيعي في كل أشعار الحكم ، كحكيم المتنبي وأبي العلاء المعري ، وزهير بن أبي سلمى ، وغيرهم : فطبيعة أبيات الحكيم يزيد فيها عنصر العقل على عنصر العاطفة : وعلى العكس من ذلك شعر الغزل ، إذ تغلب فيه العاطفة على العقل مثل قول العباس ابن الأحنف :

أمسى بكاك على هواك دليلا	فأزجر دموعك أن تفيض همولا
دار الخليس عن الدموع فلن بدت	فانظر إلى أفق السماء طويلا

فهذان البيتان يفيضان بالعاطفة عكس أبيات بشار .

(٢) وإذا سمعنا الشاعر يقول :

وكنْتُ إذا ما زرت سُعدى بأرضها	أرى الأرض تطوى لي : ويدنو بعيدها
من اتخفرات البيض ود جليسا	إذا ما انقضت أحداثثة لو تعيدها
تحل أحقادى إذا ما لقيتها	وترقى بلا جرمٍ على حقولها

أو قول القائل :

يا عاذلى قد كنت قبلك عاذلاً حتى ابتليت فصرتُ صيباً ذاهلاً
الحب أول ما يكون مجانة فإذا تحكم صار شغلاً شاغلاً
أرضى فيغضب قاتلى فتعجبوا يرضى القاتل ولا يرضى القاتل
أو قول الآخر :

وخبرك الواشون أن لن أحبكم بلى : وستور الله ذات المحارم
وإن دماً لو تعلمين جنيته على الحى : جاني مثله غير سالم
أصد ، وما الصد الذى تعلمينه شفاء لنا : إلا اجترأ^(١) العلاقيم
إلخ . إلخ . . .

فهذه الأبيات كلها قوية العاطفة ، صادقتها : وتسألنى . ما الدليل على قوتها وصدقها . فأقول : إن فيها دلالة على تجربة الشاعر : يعبر عنها فى صدق وإخلاص يدل عليهما أثر ذلك فى نفس السامع الخبير : ومثل ذلك قول الآخر .

وليل لم يقصره رقاد وقصره له وصل الحبيب
نعم الحب أورق فيه حتى تناولنا جنسائه من قريب
فخلنا أن نفضله بلفظ وترجم العيون عن القلوب

(٣) إذا سمعت قول القائل يمدح ذا الرئاستين :

لعمرك ما الأشراف فى كل بلدة وإن عظموا للفضل إلا صنائع
ترى عظماء الناس للفضل خشعا إذا ما بدا والفضل لله خاشع
تواضع لما زاده الله رفعة وكل جليل عنسده متواضع
أدركت رخص عاطفة الشاعر . فقد بذل كثيراً من قوله فى سبيل حفة من المال قبضها .

(١) اجترأ من اصرع : إذا ابتلع : والعاقم جمع عاقم . وهو الحطل وكل شيء مر .

(٤) إذا سمعت قول ابن الفارض :

كهلال الشكّ لولا أنه أن عيني عينه لم تنأى* (١)

حكمت بأن هذا معنى عادى ، وعاطفة مألوفة ، وأسلوب ثقیل مبتذل :

(٥) عندما تسمع قول قيس بن الملوّح ، وقد صيد له غزال فأطلقه وقال :

راحوا يصيدون الطّباء وإنتى لأرى تصييدها على حراما

أشبهن منك محاجراً وسوالفا فأرى على لها بذاك ذماما

أعزز على بأن أروع شهبها أو أن يذقن على يدى حماما

نحس أن قلب الشاعر ينبض من حراوته :

(٦) إذا قرأت ديوان العباس بن الأحنف ، وأبى فراس والمتنبى وأبى

العلاء ، رأيت أو شعرت أن عواطف العباس بن الأحنف أقوى الجميع ،

وتليها عواطف أبى فراس ، ثم تليها عواطف المتنبى ، ثم تليها عواطف

المعري ، ولكن إذا نظرت إلى قوة العقل عند الجميع ، عكست الترتيب ،

فالمعري أولاً ، ثم المتنبى ، ثم أبو فراس ، ثم العباس .

(٧) إذا سمعت بشاراً يقول فى حسن الحديث :

وحوراء المدامع من معد كأن حديثها ثمر البختان

وقوله :

وكان رجّع حديثها قِطْعَ الرياض كُسَيْن زهرا

وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا

أجزت صدقه ، ولكن إذا سمعته يقول وهو أعشى كما تعلم :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

أدركت أنه فى هذا مقلد غير مبتدع ، فلم يرغباراً يرتفع ، وإنما سمع شاعراً

يصف الغبار وهكذا . . .

(١) يريد أنه أصبح هزيعاً حتى أنه لو لم يكن لا رآته عين الناظر إليه . . .

(٨) إذا قرأت قول كثير :

ألا ليتنا يا عزّ من غير ريبة
كلانا له عُمرٌ فنرنا يقل
إذا ما وردنا منها صاح أهله
وددتُ وبّيتُ الله أنك بكرة
نكون بعيرى ذى غنى فيضيعنا
بعيران نرعى في الخلاء ونغرب
على حسنها جرباء تعدى وأجرب
علينا فما تنفك تُرمى ونضرب
هجاناً ، وأنى مُصعّبٌ ثم نهرب
فلا هو يرعانا ولا نحن نُطلب

أدركت أنها عاطفة صادقة ، ولكنها ساذجة بسيطة لا تنبع إلا من شعور ساذج .

وقول أبي تمام :

سمّا لأعلى من جانبها كليهما
فتول حتى لم يجد من ينيله
أرى الناس منهاج الندى بعدما
فنى كل نجد في البلاد وغائر
فيا أيها السارى أسر غير حاذر
فقد بث عد الله خوف انتقامه
سموّ حباب الماء جاشت غواربه
وحارب حتى لم يجد من يحاربه
عفت مهايعة المثلّى وتحت لواجبه
مواهب ليست منه وهى مواهبه
جنان ظلام أوردى أنت هائبه
على الليل حتى ما تدب عقارب

تقروّه فلا تحس بحرارة العاطفة ، وإنما هى ألعيب عقلية ، ثم هى عاطفة شخصية ، لا عامة كالوفاء : أفرط فى المديح نظير مال قليل أو كثير . . .

فالحكم فى قوة العاطفة وسعة الخيال هو شعور السامع وتأثير الآيات عليه ، وخاصة إذا كان عالماً بالشعر ، خبيراً بجودته أو رداءته ، ذا ذوق فنان .
(١٠) من أمثلة الخيال الخالق ما فعله بديع الزمان من أعمال قام بها الخارث ابن هشام ، وما فعله الحريرى من حوادث أبى زيد السروجى فكل تلك خيالات خالقة ، وكذلك أحاديث شهرزاد فى ألف ليلة . . .

(١١) نلاحظ أن الشعر العربى فى المرأة أغلبه مادية ، يبعث على الشهوة ، أكثر مما يبعث على السمو بالروح ، فكثيراً ما يصفون الحصر والردف ،

ويشبهون العين بالترجس ، والحد بالورد ، والبنان بالعتاب ، والأسنان بالبرد ، وقل أن يعنوا بالمعاني ، كقول ابن الرومي :

ليت شعري إذا أدام إليها كرة الطرف مبدئ ومعيد
أهي شيء لا تسأم العين منه أم لها كل ساعة تجسديد
بل هي العيش لا يزال حتى استمد دث يبدى غرائبها ويعسدد

ولكن مثل هذا قليل ، وربما كان سبب ذلك نظرة أغلب العرب إلى المرأة على أنها متاع ، كالذي يقول أبو تمام :

كانت لنا ملعباً نلهو بزخرفه وقد ينقش عن جد الفتى اللعيب
ومثل قول المتنبي :

ومن خبر الغواني فالغواني ضياء في بواطنه ظلام
(١٢) وإذا سمعنا قول القائل :

وأمرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورّداً وعصت على العتاب بالبرد
وجدنا أن فيه نوعاً من الخيال المؤلف ، فقد ألف بين الدمع واللؤلؤ ،
والعين والترجس ، والحد والورد ، والبنان والعتاب ، والأسنان والبرد
ونحو ذلك .

(١٣) لما هزم أمية بن خالد بن أسيد ، لم يدر الناس كيف يقولون له ،
فدخل عبد الله بن الأختم عليه فقال : الحمد لله الذي نظر إلينا أيها
الأمير ، ولم ينظر إليك ، لأن الله علم حاجة أهل الإسلام إليك ، فأبقاك
لهم بخدلان آمن معك .

وكتب حمدون إلى عامل عزل عن عمله ، فقال : بلغني أعزك الله
انصرافك عن عملك ، ورجوعك إلى منزلك ، فسررت بذلك ، لعلمي
أن قدرك أجل وأعلى من أن يرفعك عمل تتولاه ، أو يضعك عزل
عنه . فهذا خيال خالق .

(١٤) يقول الشاعر :

ويوم كلبهام القطاة محبب إلى صباه ، غالب لي باطل

رُزِقْنَا به الصيد العزيز ولم نكن كمن نبه محرومة وحيائل
فيا لك يوم خبره قبل شره تغيب واشيه وأقصر عاذل
فالبيتان الأولان فيهما خيال مؤلف ، جمع فيه بين قصر الليل ولهبام القطاة .
وصيد البر ، ووقوع نظره على امرأة جميلة .

(١٥) قول أبي تمام :

فسقاه ميسك الطل كافور الندى وانحل فيه خير كل سماء
نحرقاء يلعب بالعقول خيالها كتلاعب الأفعال بالأسماء

قول ثقليل على النفس لأنه في نظري من قبيل الوهم :

(١٦) يرى ابن خلدون أن للشعر موضوعات يحسن فيها حيث لا يحسن
النثر كالمديح ، والهجاء ، والثناء . وهناك موضوعات يحسن فيها النثر حيث
لا يحسن الشعر ، كالمكائبات الرسمية الصادرة عن السلاطين والخلفاء ،
وبعبارة أخرى من الحكومات بعضها لبعض ، فإن الشعر فيها يسمح ،
وكذلك ما يشبه الشعر كالكلام المسجوع ونحوه . فإن ذلك يقلل من جلال
المكتوب عنه وله :

ويرى أن الإجادة في الكلام المرسل أصعب منها في الكلام المسجوع ،
لأن الكلام المسجوع يزينه السجع والبديع ونحو ذلك . وأما الكلام المرسل
فيحتاج في الإجادة فيه إلى معان عظيمة ، وأسلوب فخيم ، مما يصعب . وهذا
هو السبب أيضاً في أن النثر البعيد أصعب من الشعر البعيد . ويرى أن كلام
الإسلاميين المتقدمين أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ في النثر ،
وأمثال بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس أرقى من الأدب الجاهلي في
نثره وشعره ، والسبب في ذلك أن هؤلاء بما عندهم من ملكة أدبية قد رقوا
ملكاتهم بحفظ البعيد من المنثور والمنظوم ، واقتصروا عليه ولم يشحنوا
أذهانهم بما دون ذلك ، فكانوا إذا قلّدوا قلّدوا العظيم الراقى دون غيره ،
فخرج أسلوبهم رفيعاً ، ولم يكن للجاهليين هذه المقدرة . وذكر
أنه قد عاقه عن التقدم في الشعر حفظه للمتون الكثيرة في نشأته ،

وغلبتها عليه في كبره ، فلما عالج قول الشعر وقفت هذه المتون المحفوظة عائقاً في سبيل جودته .

وهي ملاحظات قيمة . . . غير أننا نلاحظ أيضاً أن الشعراء الجاهليين كانوا أصدق في عاطفتهم وشعورهم نحو الأشياء ، إذ كانوا ببساطتهم يعبرون عن خالص ما في نفوسهم ، ولم تفسدهم المدنية والحضارة .

(١٧) قال أبو هلال العسكري : « إنما يحسن الكلام لسلامته وسهولته ونصاعته ، وتخبر لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشبه أعجازه بهواديته ، وموافقة مآخريه لمياديته . فتجد المنظوم مثل المتنور في سهولة مطالعه وجودة مقطعه ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه . ومتى جمع الكلام بين العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة . واشتمل على الرونق والطلاوة . وسلم من جنس التآليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، ورد على الفهم الثاقب فقبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب فاستوعبه ولم يمجته . والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ ، والفهم يأنس بالمعروف ، ويسكن إلى المألوف ، ويصغى إلى الصواب ، ويهرب من المحال . وليس الشأن لإيراد المعاني ، فالمعاني يعرفها العربي والعجمي . والقروي والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهاؤه ، ونزاهته ونقاؤه . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون ما وصفناه » اهـ .

ولسنا نوافق العسكري على أن العبرة بالألفاظ وصياغتها فقط كما أسلفنا . ويمكن أن يكون المعنى صواباً ، بل إن للمعاني جودة لا تقل عن جودة الألفاظ ، ولها دخل في البلاغة ، كدخول الأسلوب ، كالذي ذكرناه من قبل ، فإذا كان الكلام ألفاظاً رصينة ، وأسلوباً جيداً ، ومعاني صحيحة ولكن مبتذلة ، لم تكن كبيرة شأن في البلاغة ، وكانت جوفاء ،

ونرى أن قيمة القطعة الأدبية في معانيها وأسلوبها معاً ، لا في المعنى فقط ولا في الألفاظ فقط :

(١٨) قال ابن رشيق في العمدة :

لَتَعْنَى الله صِنْعَةُ الشعر ماذا من صنوف الجهل منه لقينا
يوثرون الغريب منه على ما كان سهلاً للسامعين مُبيناً
ويرون المحال معنى صحيحاً ونحسب الكلام شيئاً ثميناً
فهم عند من سوانا يُلامون وفي الحق عندنا يعلموننا
إنما الشعر ما يناسب في النسب وإن كان في الصفات فنونا
فأني بعضه يشاكل بعضاً وأقامت له الصلور المتونا
كل معنى أذاك منه على ما تمنى ، ولم يكن أن يكونا
فتناهى من البيان إلى أن كاد حسناً يبين للناظرينا
فكان الألفاظ منه وجوه والمعاني رُكَّبين فيه عيوننا
إنما في المرام تحسب الأمانى يتحلَّى بحسنه المنشدوننا
فلذا ما مدحت بالشعر حراً رُمّت فيه مذاهب المشتيننا
فجعلت النسب سهلاً قريباً وجعلت المديح صدقاً مبيناً
وإذا ما عرضته بهجاء عبت فيه مذاهب المُرَكِّبيننا
وإذا ما بكيت فيه على العا دين يوماً للبين والظاعيننا
حُلَّتْ دون الأسى وذلت ما كان من الدمع في العيون مصوننا
ثم إن كنت عاتياً جئت بالوعود وعيداً وبالصعوبة بيننا
فتركت الذي عتبت عليه حذراً آمناً عزيزاً مُهيننا
وأصح القريض ما قارب النظم وإن كان واضحاً مستبيننا
فلذا ما قبل أطمع الناس طراً وإذا ما ريم أعجز المعجزينا

(١٩) روى أنه اجتمع جرير والفرزدق عند الحجاج فقال : من

ملحنى منكما بشعر يوجر فيه ، ويحسن صفتى ، فهذه الخلعة له فقال الفرزدق :

فمن يأمن الحجاج ؟ والطير تنقى عقوبته ، إلا ضعيف العزائم
وقال جرير :

فمن يأمن الحجاج ؟ أما عقابه فمُ ، وأما عقده فوثيق
يُسرّ لك البغضاء كل منافع كما كل ذي دين عليك شفيق
فقال الحجاج للفرزدق : ما عملت شيئاً ، إن الطير تنقى الصبي والحشبة ،
ودفع الحلقة إلى جرير .
(٢٠) قال الفرزدق :

إذا التقت الأبطال أبصرت وجهه مضيقاً ، وأعناق الكُفّة خضوع
فقالوا : قد أساء القسمة ، وأخطأ التركيب ، إنما كان يجب أن يقول :
أبصرته سامياً وأعناق الملوك خضوع ، أو أبصرت لونه مضيقاً ، وألوان
الكُفّة كاسفة . وفي هذا النقد محاولة لإخضاع الشعر للمنطق وليس بذلك .
(٢١) نقدوا عمر بن أبي ربيعة بأنه يتشبه بالمرأة ، ثم يدعها
ويشبه بنفسه ، كقوله :

ثم اسبطرت تشتد في أثرى تسأل أهل الطواف عن عمر
ولأنما توصف الحرة بالحياء والإباء والامتناع ، كالذي يقول :
لقد منعت معروفها أم جعفر وإلى إلى معروفها لفقير
(٢٢) قال كثير عزة :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثّل لي ليلي بكل سبيل
فنقدوه بأنه إن كان يحبها حقاً فلماذا يريد أن ينسى ذكرها ؟ هلا قال
كما قال الآخر :

فلا خفت الرحمن ما بي من الهوى ولا قطع الرحمن عن حبها حبي
فما سرتني أني خسلي من الهوى ولو أن لي ما بين شرق إلى غرب
(٢٣) قال قائل لابن الرومي يلومه : لم لا تشبه كتشبهات ابن المعتز ،

وأنت أشعر منه ؟ فقال : ذلك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة ،
وأنا أى شيء أصف ؟ إنما أصف ما أعرف : وهو تصديق لنظرية
« تين » فى أثر البيعة فى الأديب .

(٢٤) مدح شاعر أمير المؤمنين المأمون بقوله :

أضحى إمام الهدى المأمون مشغلا بالدين والناس بالدنيا مشاغلا
فتقيد : لأنه جعل المأمون امرأة عجوزاً فى محرابها ، وفى يدها
سُبُحْتها ، وإذا لم يشغل الخليفة بأمور الدنيا فمن يدبر أمرها ؟
هلا قال كما قال جرير :

فلا هو فى الدنيا مُضَيِّعٌ نصيبه ولا عَرَضٌ الدنيا عن الدين شاغله

(٢٥) قال أبو الطيب المتنبى أول لقائه كافورا :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المتنايا أن يكن إمانيا
فقالوا : إنه مجابهة سيئة فى أول لقاء ، كما استهجنوا قول شاعر
يصف روضاً :

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء
لما فيه من بشاعة الدماء . وكالذى عيب على أبى مخجن الثقفى فى
وصف قينة :

وترفع الصوت أحياناً وتخفضه : كما يَطِينُ ذبابُ الروضة الغرد
قالوا : فأى قينة تحب أن تُشَبَّه بالذباب ، وكما استهجنوا قول أبى نواس :
ما لرجلٍ المسال أضحت تشتكى منك الكلالا
فقالوا إن رجل المال بغیضة ثقيلة .

وكما استهجنوا قول البحرى فى مدح المعز بالله :

لا العذل يردعه ولا التَّعْنُ يَفُ عن كريم يصدّه
قالوا إن هذا من أهجن ما مدح به الخليفة ، فمن ذا يعنف الخليفة
أو يصدّه ؟ هلا قال كما قال زهير :

لو كان يقعد فوق النجم من كرم قوم بأولهم أو يجدهم قعدوا
(٢٦) قال أبو تمام :

تكاد عطاياه يحن جنونها إذا لم يعوذها بنغمة طالب
فتقلوه ، فقالوا : ما باله يحوجها إلى الجنون ويلتمس لها العوذ والرق ؟
لقد كلف نفسه شططاً .

(٢٧) وعابوا قول الشعر :

ويوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدى من هذا وهناك أطول
فعاوبه بأنه جعل للدهر عرضاً وذلك ما لم يقل به أحد . وعذره في ذلك أنه
المنطق ، فكما يكون للدهر طول يكون له عرض . وكان ابن سينا يسأل الله
أن يجعل لحياته عرضاً وإن لم تطل ، ولا بأس بذلك .

(٢٨) أراد أبو نواس أن يهني الفضل بن يحيى البرمكى بدار
جديدة انتقل إليها فافتتح قصيدته بقوله :

أربع البلى إن الخشوع لباد عليك وإني لم أخذك ودادى
وقال في ختامها :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بنى برمك من راضحين وغاد
فتطير منها الفضل واشمأز حتى كلح وجهة وظهرت الوجهة عليه :
وهذا قول أبي الطيب حين زار كافورا الإخشيدى في أول لقاء .
فابتدأ قصيدته بقوله :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
كما تقدم :

(٢٩) قال أبو تمام :

فحرام عليك أن تفرعى ها مة قلبي بدمعك المهراق ،

ويقول :

كلوا الصبر مرأً واشربوه فلأنكم أثرتم بعير الظلم والظلم بارك
وكلاهما تخيلات باردة من قبيل ما أحميناه « الوهم » هـ

(٣٠) يقول مسلم بن الوليد في رثاء رجل :

أرادوا ليخفوا قبره عن علوه فطيب تراب القبر دل على القبر
ويقول في الهجاء :

قبحت مناظره فحين خبرته حسنت مناظره لقبح الخبر
ويقول في مدح رجل بالشجاعة :

يجود بالنفس إن ضمن الجواد بها وابجود بالنفس أقصى غاية الجود
ويقول في الغزل :

هوى يجد وحبيب يلعب أنت لقي بينهما معسلب
فكلها من باب الخيال المؤلف الجيد هـ وكذلك قول الشاعر في الهجاء :
لو اطلع الغراب على تميم وما فيها من السوءات شابا
فقال جرير :

إذا ارضيت عليك بنو تميم حسبت الناس كلهم غضابا
وقال الآخر :

وإذا تسرك من تميم نخصلة فلما يسووك من تميم أكثر
وقول الآخر :

ويُقضى الأمر حين تغيب تيم ولا يُستأذنون وهم شهود
وقول الآخر :

ألم تر أنهم رقصوا بلوهم كما رقت بأذرعها الحمير
وقول الآخر :

قوم إذا استنبح الأضياف كلهم قالو لأهمهم بولى على النار
وكأها صور جيدة .

(٣١) إذا سمعت قول القائل :

إذا قلتُ إني مشتفٌ بلقائها وحُمّ التلاقي بيننا زادني سُقمًا

وقول جميل :

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتهما فيعود

وقول جرير :

فلما التقى الحيان أُلقيتُ بالعصا ومات الهوى لما أصيبت مقاتله

وقول السلوى :

يبينُ البحار حين يبينُ عني ولم تأنسْ إلى كلابٍ جارى

وتظعن جارتى من جنب بيتي ولم تسترِ لبسترٍ من جدار

وتأمن أن أطالع حين آتى عليها وهى واضعة الخمار

كذلك همدى آبائي قديما توارثه النجارُ عن النجار

فكل هذه الأبيات تدل على عاطفة حارة وشعور حى وتجربة صادقة .

(٣٢) دخل عمرو بن سلم الخاسر على المهدي فأنشده :

إن الخلافة لم تكن بخلافة حتى استغرت فى بنى العباس

شدت مناكب ملكهم بخليفة كالدهر يخالط لينه بشماس

فأمر له بعشرين ألف درهم ، فقال :

أفنى سؤال السائلين بجوده ملك مواهبه تروح وتفتدى

هذا الخليفة جوده ونواله نقد السؤال وجوده لم يتفد

فهذه عاطفة شخصية رخيصة أدعا إليها ما أعطاه من المال .

ومثل ذلك قول منصور العمري :

خليفة الله إن الجود أودية أحلك الله منها حيث تجتمع

إن أخلف الغيث لم تخلف أنامله أو ضاق أمر ذكرناه فيتسع

(٣٣) رواية ألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان ومقامات الحريري أمثلة

من الخيال الخالق وهي أيضاً من أمثلة التصميم المفكك وهي أيضاً من الأمثلة على الرواية التي تدور حوادثها على الأشخاص أكثر مما تدور حوادثها على الحوادث .

(٣٤) عند علماء العربية ما كان تسعة أبيات فأكثر تسمى قصيدة ، وإلا فقطعة . ونظراً لأن شعراء العرب التزموا القافية ، وهو التزام عسير ، فقد قصر نفْسُهُمْ ، ولم يطل شعرهم طول الشعر الأقرنبي المرسل ، وربما عدّ من أطولهم شعر ابن الرومي ، فبعض قصائده تبلغ أربعائة بيت ، وذلك لمنهجه السهل في الشعر ، ولأنه إذا عمد إلى معنى لم يتركه حتى يصفيه . والشعر العربي أكثره غنائي ، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلي . والقصيدة عادة عندهم تبدأ بكاء الأطلال ، ثم بوصف الطريق الذي رحل فيه الشاعر ، ووصف الناقة أو البعير ، ثم الدخول من ذلك على الممدوح . وقل في الشعر الجاهلي أن نرى قصيدة قيات في الغزل البحت ، إنما كان ذلك في العصر الأموي . .

وقد اتقن العرب والحق يقال الوصف ، وخصوصاً وصف البادية وما فيها ، ويكادون إذا وصفوا ناقة أو بعيراً أو أرضاً وصفوها وصفاً دقيقاً ، لا يكادون يتركون شيئاً فيها . واشتهر بالوصف ذو الرمة ، والقطامي وغيرهما .

ولكن مع الأسف ، كما قل في الفقه الاجتهاد المطاق في العصور المتأخرة ، وإنما أجازوا الاجتهاد المقيد ، كذلك كان الشأن في الأدب . فلم يفتحوا في الشعر ولا في النثر أبواباً جديدة ، بل كل ما فعله مجددوهم أنهم فتحوا الأبواب القديمة مع تعديل بسيط ، وإذا كان الأولون يتغزلون في المونث ، فقد تغزل أبو نواس في المذكر ، والغزل هو الغزل . . . وإذا رئي الأولون اولادهم أو إخوتهم رئي البحري إيوان كسرى ، ورئي المتأخرون المدن كطليطلة ونحوها . أما موضوع جديد مبتكر فلم يوفقوا فيه .

حتى أبو نواس الذى استهجن بكاء الأطلال والدور ، وذعا إلى بكاء ،
القصور ، والتغزل بابنة الكرم ، والمتنبى الذى يقول :
إذ كان مدح فالنسيب المقدمُ أكل فصيح قال شعراً منيّمُ
عادة فبدأ شعرها بالغزل والتشبيب بالنساء ، وبكاء الأطلال . والسبب فى
أن دعوتها لم تنجح أنهما دَعَوَا إلى مذهبهما فى خفوت ، ولم يكونا
مؤمنين حق الإيمان بما يقولان ، ومن جهة أخرى كانت مدرسة الرجعية
كالنحويين والصوفيين قوية مسموعة الكلمة ، فأخفتوها كما كان الشأن فى
المحدثين مع المعتزلة ، فقد انتصر المحدثون أخيراً على المعتزلة ، فنعمهم من
الابتكار ، وساد المقلدون على المجددين .

وحتى أوزان الشعر قد حصرها النابيل فى ستة عشر من عهد الجاهلية
إلى يومه ، وكل ما فعله المتأخرون أن قلّدوه ولم يخرجوا عنها إلا فى حدود
ضيقة . وليست البحور إلا موسيقى ، والأذن الموسيقية متغيرة ، فما كان منها
يناسب موسيقى أبي إسحاق الموصلى قد لا يناسبنا نحن ، بدليل أن أغانيها اليوم
غير أغانيهم ، فكان يلزم أن نجد هذه الأوزان ، فنجعلها مثلاً ستين بدل
ستة عشر ، كما جدد شعراء الفرنج فى أوزانهم ، ولكن هو الهمود الشامل ،
والعقل الجامد .

وحتى فى العصور الحديثة إنما جدد الشعراء والكتاب بعض الشيء ،
لا ابتكاراً ، ولكن انتقالاً من تقليد العرب إلى تقليد الغرب ، والكل تقليد .
وقد يكون هذا التقليد مائعاً لا يناسب ذوقنا ، كما لا تناسب الموسيقى
الغربية الأذن الشرقية والله يوفق .

(٣٥) من محاسن الكتب الأدبية العربية أنها عُنِيَتْ بالتعرض لأبيات من
الشعر قيلت فى معنى واحد ، ووازنت بينها ، وبيان أيها أحسن ، كقول بشّار :
خليلى ما بال الدُّجَى ليس يتبرّحُ وما لِعَمُودِ الصبح لا يتوضّع

أضلّ النهارُ المستنيرُ طريقته أم الدهر ليل كله ليس يبرح
وطال على الليل حتى كأنه يسليتين موصولاً فما يترجح

ويقول العباس بن الأحنف في هذا المعنى :

أيها الراقدون حولي أعينوا في على الليل حسبةً واثنيجاراً
حدثوني عن النهار حديثاً أو صِفْوه فقد نسيتُ النهاراً

ويقول آخر :

أريقته ولم تنم عنك المومُ وعاد فؤادك الطربُ القديمُ
فهل ذهب النهارُ فعاد ليلاً وهل تركت مطالعها النجومُ

ويقول آخر :

باطول ليلي ما أنامُ كأما في البين متى عائرٌ مستجورُ
أرعى النجوم إذا تغور كوكبُ كليلٌ لا آخر ما يكاد يدورُ
إن طال ليلى في الإسار فقد آتى فيما مضى دهرٌ على قصير

ويقول الآخر :

وقدت ولم ترثٍ للساھر ولسل الحب بلا آخر

ويقول الآخر :

تبیت تراعى الليل تهجو نفاذه وليس لآيل العاشقين نفاذ

ويقول آخر :

وطال ليل الهوى عليه وما أمد ليل الهوى وأطولهُ
فبات يستمطر الدموع وإن كان ارفضاض الدموع أنجحاته

ويقول آخر :

سألت نجوم الليل هل ينقضى الدجى فخط جواباً بالثريا كخط لا
وما عن هوى سامرتها غير أنى أنا فيمها المجرى إلى الرتب العلا

ويقول آخر :

ليل أضلّ الفجرُ منه سبيله
ما تنقضى عذباتُ نفيةٍ آخرِ
ويقول الآخر :

ما بال أنجم هذا الليل حائرة
حادث سوايه وقفاً لأحراكها
وقال آخر :

كَيْلٌ تحيرَ ما ينحط في جهة
نُجُومُسه رُكَّدٌ ليست بزائلة
وقال آخر :

والنجم في أفق السماء كأنه
وقال آخر :

وكم ليالٍ قد لقيتُ هولها
طالت لذيابها فخلنا أنها
وقال آخر :

يا ليلُ بل يا أبدُ
يا ليلُ لو تلقى الذي
قصر من طولك أو
أشكو إلى ظلمتي
وقفتُ عليها مقلتي
أنائم عنك غدُ
ألقي بها أو تعجسدُ !
ضعفَ منك الجسدُ
تشكو الذي لا تجد
وقفُ عليها السُّهدُ

ويقول بشار :

طال هذا الليل بل طال السَّهرُ
ولقد أعرف ليلى بالقيصرُ

لم يطُل حتى جفاني شادين*
فكأن لهم شخص مسائل
وقال آخر :

لا أظلم الليل ولا أدعى
ليلي إذا شامت قصير إذا
وفي هذا المعنى يقول بشار :

لم يطل ليلي ولكن لم أتم
وقال آخر :

لأسأل الله تغييراً لما صنعت
فالليل أطول شيء حين أفقدها
ويقول الآخر :

ويوم من الأيام لم ألقها به
كعام من الأعوام : أما نهاره
ويقول ابن المعتز :

لا أرق الله من أهدى لي الأرقا
يدري عرض لي عمداً ليقتلني
وقال آخر :

لسأ أدري أطل ليلي أم لا
لو تفرغت لاستطالة ليلي
وقال المتنبي :

أعيدوا صاحبي فهو عبد الكواعب
فإن نهارى أيساة مبطمة
ورُدوا رقادى فهو لحط الحباب
على مقله من فقدكم في غياهب

ناعم الأطراف فتسان النظر
كلما أبصره النوم تنفس

أن نجومه ليست تزول
جادت ، فإن ضنت غليلي طويل

ونفى عنى الكرى طيف ألم

نامت وقد أسهرت عيني عيناها
والليل أقصر شيء حين ألقاها

وليس سواء فرقة ولقاء
فصيف ، وأما ليله فشتاء

وأودع القلب نار الحب فاحرقا
تذب أنواره عن وجهه الغسقا

كيف يدري بذلك من يلقى
وليرعى النجوم كنت مغلى

وقال امروؤ القيس :

فيا لك من ليلس كأن نجومه بكل مغار الفتى شدة يذببل
وهكذا . . .

والقول يطول وينشقق لو قارنا هذه الأبيات بعضها ببعض ، وعرفنا ما امتاز به بعضها من معان وأسلوب ومن خيال ، وما قصر بعضها في ذلك فأترك ذلك لرأيك غير أنى أقول ربما كان خيرها قول الشاعر :

يا ليلس بل يا أبدا أناثم عنسك غدا

نخفة روحه ، وجودة موسيقاه وربما كان أقربها إلى الواقعية قول بشار :

لم يطل ليلس ولكن لم أتم ونفى عنى السكرى طيف ألم

وهكذا يمكننا ترتيب هذه الأبيات من حيث جودة المعنى ، وقرب الخيال أو بعده : وجودة الموسيقى أو قبحها ونحو ذلك .

وننتقل بعد ذلك إلى معنى آخر :

يقول بشار :

وترى الوضيع يزينه أدبه	رعى الشريف يشين منصبه
ولربما ضر الفتى كذبه	والصدق أفضل ما حضرت به
إن الجواد يؤوده تعبته	خذ من صديقك غير متعبه
واليث يبعث حقه كلبه	يرد الحريص على متالفه

وقال آخر :

حتى يكون على ما فاتة حديبا	لا خير فيمن له أصل بلا أدب
فأدمن لدى القوم معروف إذا انسابا	كم من شريف أخى عى وطمعية
كانوا رؤوسا فأمتسى بعدهم ذنبا	في بيت مكرمة آباؤه نجب
نال العلاء به والجاه والنسبا	وخامل مقرف الأباء ذى أدب

وقال آخر :

إنك إن كنت عالماً زادك العلم
ولأنما تفضل البهائم بالعلم
تجنب الجهل ما استطعت فإن

وقال آخر :

رأيتُ العزَّ في أدب وعلم
وما تُحسِّن الرجال لهم بزَيْن
وفي جهل مذلتها الهوان
إذا لم يُسعيد الحسنَ البيانُ

وقال آخر :

حسب الكذوب من البلد
من إن سمعت يكذبة
سيرة بعض ما يجنى عليه
من غيره نسبت إليه

وقال آخر :

لا يكذبُ المرءُ إلا من مهانته
لِعَتَضُ جيفةٍ كلبٍ خيرَ رائحة
أو عادة السوء أو من قلة الأدب
من كذبة المرء في جدٍّ وفي لعبٍ
ثم ننتقل إلى معنى ثالث :

قال بعض الشعراء :

قومٌ لحاء المعالي في وجوههم
وللمكارم تصويب وتصعيدُ

وقال البحرى :

يريك تألقُ المعروف فيه
شعاعَ الشمس في السَّيفِ الصَّفيلِ

وقال الآخر :

ووجهُ رِقٍّ ماء الجود فيه
على العيرَين والحدَّ الأثيلِ

وقال آخر :

يزيد معروفُهُ بالبر منزلةً
ترى مياه الندى تجري بأنمائه
كما يزيدُ بهاء الخوَدِ بالخفَرِ
ترقرقُ الماء في الهندية البُتْرِ

وقال أوس :

كَأَن رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقْتُ أَوْ مِنْ مَعْتَقَةٍ وَرَهَاءَ نَشْوَتِهَا
مِنْ مَاءِ أَدَكَنَّ فِي الْخَانُوتِ مَشَاحٍ وَقَالَ ذُو الرُّمَّةِ :

كَأَن عَلَى فِيهَا وَمَا ذَقْتُ طَعْمَهُ وَقَالَ آخَرُ :

ذَاتُ خَدَتَيْنِ نَاعِمِينَ ضَمِينِيَّةٍ مِنْ بَمَا فِيهَا مِنَ اللَّتَاحِ
وَتُنَايَا وَرِيْقَةٍ كَغَدِيرٍ مِنْ عُقَارٍ وَرَوْضَةٍ مِنْ أَقَاحِ
وقال آخر :

قَامَ بِقَلْبِي وَقَعَدَ ظَبْيٌ كَفَى عَنِي الْجَلَدَ
يَا صَاحِبَ الْقَصْرِ الَّذِي أَرَقَّ عَيْنِي وَرَقَدَ
وَاعْطَشْنَا إِلَى فَمٍ يَمِجُّ نَحْرًا مِنْ بَرْدٍ
إِنْ قَسِمَ النَّاسُ فَحَسْبِي بِكَ مِنْ كُلِّ أَحَدٍ

وقال آخر :

كَأَن الْمُدَامَةَ وَالزَّنجِيَّةَ مِلَّ وَرِيحِ الْخَزَامِي وَطَعْمِ الْعَسَلِ
يَعْلُ بِهِ بَرْدٌ أَنْيَابَهَا إِذَا النِّجْمُ وَسَطَ السَّمَاءِ اسْتَقَلَّ

وقال العباس بن الحسن العلوي :

حُورٌ تَحُورُ إِلَى صَبَا كَ لِأَعْيُنٍ مِنْهُنَّ حُورٌ
وَكَأَنَّهَا بِرُضَّاسِهِنَّ جَنَى الرَّحِيقِ مِنَ الْخُمُورِ
يَصْبِغْنَ تَفَاحَ الْخَدُورِ دِ بَمَاءِ رَمَانِ النَّشُورِ

وهكذا . . .

وقد جرتهم هذه المقارنة إلى الإمعان في القول في السرقات الشعرية ،
فرعّموا أن الفضل في ذلك لأول قائل لهذا المعنى ، وأن من بعده سرقوا

منه . ويعجبني في هذا الباب قول عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وملخصه « أن السرقة إنما تعدّ سرقة إذا اتحدت الألفاظ والمعاني ، أما إذا اتحدت المعاني فقط أو تقاربت ، فن العسير أن نعدّها سرقة ، لعدم استطاعتنا إلزام بأن هذا مسروق من ذلك ، فربما تواردت المعاني على الناس ، ووقع الخافر على الخافر ، خصوصاً وأنه ليس بالقليل صياغة المعنى الواحد في أسلوب غير أسلوب الآخر . وقد يزيد الآخر على الأول معنى من المعاني أو صوغه في ثوب جديد حتى كأنه معنى جديد . كما لا نستطيع أن نقول إن هذا معنى مبتكر ، فقد غاب عنا شعر كثير قد يكون الشاعر وقع عليه فقلده ونحن لا نعرفه ؛ لأجل ذلك لا نبالغ في عدّ هذا سرقة . وساق على ذلك أمثلة كثيرة » وهو قول حق ، يردّ غلوّ الناقدين في باب السرقة الشعرية .

وننتقل إلى معنى آخر :

وقال ابن المعتز :

يا رب سرّ كنار الصخر كامة	أمتّ إظهاره مني فأحياني
لم يتسع منطقي فيه بياحة	حزماً ولا ضاق عن مثواه كمان

وقال آخر :

أيها السائل دع سرّ نفسي	إنما نفسي لسرى قبر

وقال كثير :

كريم بُميت السرّ حتى كأنه	إذا استخبروه عن حديثك جاهل

وقال آخر :

وما السرّ في صدري بميت بقبره	لأن رأيت الميت ينتظر النشر
ولكنني أخفيه حتى كأنني	بما كان منه لم أحط ساعة خبر

أخذه المتنبي فقال :

وسرّكم في الحشا ميت	إذا نُشِرَ السرّ لا يُنشر

(٣٦) لابن الأثير في المثل السائر ملاحظات نقدية صحيحة ، أشبه ما تكون بما في كتب النقد الأوربية ، مثال ذلك :

(أ) فعنده أن الفصاحة تكون في الألفاظ ، والبلاغة في المعاني ، والكلام الفصيح هو الظاهر البين ، وأعني بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة ، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها مألوفة الاستعمال ، دائرة في الكلام . وإنما كانت كذلك لحسنها ، لأن أرباب النظم والنثر غرّبوا اللغة ، وسيروا ألفاظها ، واختاروا الحسن من الألفاظ واستعملوه ، وتركوا القبيح منها وهجروه ؛ فإن قيل : من أى وجه علم أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ أو القبيح منها ، قلت : إن هذا من الأمور المحسوسة ، فالألفاظ داخلة في حيز الأصوات ، فالذى يستلذه السمع منه ويميل إليه هو الحسن ، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح . ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير ، وصوت الشحرور ، ويميل إليهما ؟ ويكره صوت الغراب ، ونهيق الحمار ، وينفر منهما . . . وكذلك الألفاظ . فلفظه المزنة والديمة حسنة يستلذها السمع ، ولفظه البُعَاق قبيحة يكرهها السمع ، وكلها من صفة السحاب . ومن ذلك ترى أن لفظة المزنة والديمة مألوفة الاستعمال ؛ ولفظ البُعَاق متروك لا يستعمل . ولا يستعملها إلا جاهل بحقيقة الفصاحة ، أو من ليس له ذوق سليم .

(ب) إنَّ أعجب شيء في ذلك أن تكون الألفاظ المفردة واضحة كلها ، فإذا نظر إليها مع الترتيب ، احتاجت إلى استنباط وتفسير ، وهذا موجود في القرآن ، وفي الأخبار المروية والأشعار والخطب والمكاتبات . مثل قوله صلى الله عليه وسلم : « صومُكم يوم تصومون ، وفطركم يوم تفطرون » . وقول أبي تمام :

وَلَمْ تَهْتَفْ أَظْلَمُ كُلُّ شَيْءٍ دُونَهَا وَأَضَاءُ مِنْهَا كُلُّ شَيْءٍ مُظْلَمٌ
ونحو ذلك .

(ج) يقول المبرّد : ليس أحد في زمانى إلا ويسألنى عن مشكل من معانى القرآن أو معانى الحديث أو غير ذلك من مشكلات علم العربية ، فأنا لإمام الناس في زمانى هذا ، ومع ذلك إذا عرضت لى حاجة إلى بعض إخوانى وأردت أن أكتب إليه شيئاً في أمرها ، أحجم عن ذلك لأنى أرتب المعنى في نفسى ، ثم أحاول أن أصوغه بالألفاظ مرضية فلا أستطيع ذلك . ولقد صدق في ذلك . وقد رأيت كثيراً من الجهال الذين هم من السوقه أرباب الحرف والصنائع ، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف ، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق . . .

« أقول » لأن البلاغة محتاجة إلى تحسن استعداد ، وكثرة مِرّان وتدريب ، ومن فقدتها أو أحدها ، خلا منها .

(د) يجب على الناظم والنائر أن يتجنب ما يضيق به مجال الكلام من بعض الحروف ، كالثاء والذال والحاء والشين ، والصاد والطاء والظاء والغين ، فإن في الحروف الباقية مندوحة على استعمال مالا يحسن من هذه الأحرف ، وقد يأتى الناظم بقصيدة على حرف من هذه الحروف فيأتى فيها بالبشيع المكروه ، كما فعل أبو تمام في قصيدته الثائية التى مطلعها :

« قف بالطلول الدارسات حلاً ثناً » الخ

وكما فعل أبو الطيب في قصيدته الشينية التى مطلعها :

« مبيتى من دِمْشَق على فراش » الخ

وكما فعل ابن هانئ في قصيدته الحائية التى مطلعها :

« سرى وجناح الليل أقنمُ أفتخُ » الخ

(هـ) إن الألفاظ تتبع الزمان ، فقد تكون الكلمة لطيفة في زمن لا عيب فيها ، ثم يأتى زمن تعاب فيه ، لاستعمالها في معنى ردىء ، كلفظ « الصَّرم »

والصَّرم ، ولذلك لم تُعَبَّ على الشاعر المتبدى كأبي صخر الهزلى في قوله :
قد كان صَرَم في الممات لنا فجعلت قبل الموت بالصَّرم
ولكنها عيبت على المتنبي المتحضّر في قوله :
أذواق الغواني حسنه ما أذقتني وعفت فجازاهنّ عني بالصَّرم

(و) من المجموع ما يحسن استعمالها ، ومنها ما يسوء . كجمع العين
الناظرة ، والعين من الناس . فإن العين الناظرة خير ما تجمع على عيون .
وعين الناس تجمع على أعيان . وهذا يرجع فيه إلى الاستحسان لا الوضع
اللغوي . وقد شد أبو الطيب في قوله :

والقوم في أعيانهم خزرٌ والخيل في أعناقها قبيلُ
فجمع العين الناظرة على أعيان ، والذوق يأني ذلك ، ولا تجد له على
اللسان حلاوة وإن كان جائزاً . وأعجب من ذلك أنك ترى وزناً واحداً من
الألفاظ يحسن مفردة ، ولا يحسن جمعه ، وأحياناً يحسن جمعه ولا يحسن
مفرده ، وأحياناً يحسنان معاً . . فن النوع الأول عرقوب وعراقيب ، ومن
النوع الثاني بهلول وبهليل ، ومن النوع الثالث جمهور وجاهير ،
وعرجون وعراجين .

وهناك ألفاظ على وزن واحد يحسن بعضها ، ويقبح بعضها كالثلث
والربع إلى العُشر ، فالثلث والخمس والسدس حسنة ، والسبع والثمن
والتسع والعشر ليست كذلك ، والجميع على وزن واحد .

(ز) ثم انتقل إلى الكلام على المعاني ، فقال : إن المعاني على ضربين :
أحدهما ما يتبدعه مؤلف الكلام من غير أن يقتدى فيه بمن سبقه ، وذلك
مثل وصف المتنبي للحمى ، وهو :

وزائرة كأن بها حياةً فليس تزورُ إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا فعاقتُها وباتت في العظام
كأن الصبح يطردها فتجري متدامعُها بأربعة سيجام

تراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
وهذا يقع للشاعر الفينة بعد الفينة ، وعددها عند كل شاعر ليس
بالكثير . فقد قالوا : إن أبا تمام اخترع نحو عشرين معنى جديداً ، وأبا الطيب
خمسة . وكقول أبي نواس في الهجاء :

شرايبك في السراب إذا عطشتَ وخبزك عند منقطع التراب
وما روحتنا لتذبّ عنا ولكن خيفت تغزيرة الذباب
وكقول أبي تمام في الشيب :

يستثير الهموم ما اكتن منه صعدا وهي تستثير الهموما
وقول ابن الرومي :

عدوك من صديقك مستفاد فلا تستكثرن من الصحاب
إلى غير ذلك .

والنوع الثاني من المعاني ، هو الذي يحتذى فيه على مثال سابق ، ومنهاج
مطروق . وهذا أكثر ما يستعمله أرباب هذه الصناعة ، فالتأخر إنما يصوغ
المعنى القديم فيصوغه صياغة جديدة ، وذلك كالأبيات التي ذكرناها من
قبل في وصف طول الليل .

(ح) وتعرض أخيراً للسرقاات ، شأنه في ذلك شأن من سبقه ،
وقسمها ثلاثة أقسام : « نسخاً وسلخاً ومسحاً » فالنسخ أخذ اللفظ والمعنى
برمته من غير زيادة عليه ، والسلخ أخذ بعض المعنى ، والمسح إحالة المعنى
إلى ما دونه . وقد أطل في ذلك وعدد الأمثلة على الأقسام الثلاثة . فن
النوع الأول قول الفرزدق :

أنعدل أحساباً لثاماً حاتمها بأحسابكم ، إني إلى الله راجع
فقال جرير :

أنعدل أحساباً كراماً حاتمها بأحسابكم . إني إلى الله راجع

ومن النوع الثاني قول بعض الشعراء :

لقد زادني حُبًّا لنفسي أننى بغيض إلى كل امرئ غير طائل
فقال المتنبي :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهي الشهادة لى بأنى كامل
ومن النوع الثالث قول حصان :

ما إن مدحتُ محمداً بمقاتلى لكن مدحتُ مقاتلى بمحمد
فقال أبو تمام :

فلم أمدحك تفخيها بشعري ولكنى مدحتُ بك المديحا
وهكذا أكثر من الأمثلة والشروح ... اهـ .

(٣٧) ومما يؤسف له أن كتاب الأدب العربى قصروا بحثهم ونماذجهم
وتقدمهم على النوع المعروف (Bell Lettre) أو الأدب الجميل أو الأدب
الصرف ؛ وكان خيراً لم أن يفهموا الأدب بالمعنى الواسع حتى يشمل الفلسفة
وحتى يشمل مثل مقدمة ابن خلدون وحتى يشمل الأدب الصوفى . أمثال
شعر ابن الفارض ، وحكم ابن عطاء الله ، فإن ذلك يزيد أنواع الأدب
فلا يكون قاصراً على ما قلت معانيه وُجِّلت ألفاظه . ومن ميزة هذا
الذى أقول إن هذا النظر يستطيع أن يغذى الأدب العربى بالمعاني أكثر
مما يغذيه الأدب الصرف .

وكان من عيوب طريقتهم واقتصارهم على الشعر المتعارف والنثر
المسجوع وتعصبهم لهذا النظر أن كان الشعر الجاهلى كأنه وحى يُوحى
إذ لم يتلوه القاصص كثيراً ، لأن الجاهليين لم يتسذوقوه . وخصوصاً
القصص الذى ورد عن الأمم الأخرى كألف ليلة وليلة ، فإننا لم ندرك
قيمتها إلا بعد أن رأينا المستشرقين يعجبونها ، فأخذنا نقلدهم كأننا عباد
تقليد فقط .

ومما يؤسف له أيضاً أن الأدب العربى يميل إلى التركيب أكثر مما يميل

إلى التحليل ، وخير الأدب ما وُجد فيه العنصران معاً : التحليل في موضعه والتركيب في موضعه . ومن أثر ذلك كثرة الأمثال في الأدب العربي وقلة الروايات . فالمثلُ نظرٌ مركّب والروايات نظر محلّ ، ثم إنه يكثر في الأدب العربي الاستطراد وعدم حصر الذهن في الموضوع الواحد ، ولذلك كثيراً ما يجد الباحث الموضوع الذي يبحث عنه في غير مظاته . وكان الأليقُ بالمجددين أن يتحرروا من هذه العيوب . كذلك هم يميلون إلى نعان جزئية أكثر من المعاني الكلية ؛ وقاتهم العناية بوحدة القصيدة واكتفوا بالعناية بوحدة البيت ، لأن وحدة القصيدة تتطلب نظراً كلياً ، وأما وحدة البيت فتتطلب نظراً جزئياً . وهذا المعروف في الأدب معروف أيضاً في الفقه ؛ فقلما نرى في باب من أبواب الفقه قواعد كلية كما فعل صاحبُ البدائع مثلاً وإنما أكثر الكتب موضوعة على أحكام جزئية تستفاد منها القاعدة الكلية مثل (من اشترى عبداً . . .) ومن باع عبداً . . .) . وربما كان المسئول الأول عن هذا شعراء الجاهلية فقد بدأوا القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم ثنوا بالرحلة إلى الممدوح وفي أثناء الرحلة عرجوا على وصف الناقة ، وإن لم يفعلوا ذلك ظاهراً فعلوه باطناً ، فبكوا الأطلال في أنفسهم ورحلوا في ضميرهم ثم قالوا :

دع ذا وعد القول في هرم .

وقد أجاد أدباء العرب في الإيجاز أكثر مما أجادوا في الإطناب ، وعدوا الإيجاز في البلاغة أقوى من الإطناب . مع أن الإيجاز يحسن في محل والإطناب يحسن في محل آخر . ولذلك تجدهم برّزوا في الحكم وفي المراسلات وعدّوا باباً كبيراً من أبواب الأدب التوقيعات وهي جلّ مركزة تشير إلى الغرض المقصود ، وما يعبر عنه العربي في مثل يعبر عنه الأديب الفرنسي أو الإنجليزى في رواية تبلغ أكثر من مائتي صفحة :

(٣٨) من غلبة عنصر التقليد في الأدب العربي أنا نرى أدب كل أمة

عربية يشبه أدب الأمة الأخرى مع اختلاف التاريخ والحوادث التي تقع فيها ، فأدب الأندلس يشبه أدب مصر في موضوعاته وأساليبه وهما يشبهان أدب العراق ، حتى ليعسر على القارئ أن يدرك الشخصية الممتازة لكل قطر مصرية كانت أو أندلسية أو بغدادية ؛ حتى الأخطاء التي وقع فيها بعضهم وقع فيها الآخرون كبداء المديح بالغزل والتقيد بالوزن المعروف ، والمحاسن التي كانت لأدب قطر ظلت محاسن لآداب الأقطار الأخرى كالانتقال سريعاً من وصف لحادثة إلى حكمة عامة . وأظن أن لو كانت هذه الآداب لرقعة أخرى في العالم يسكنها أمم متعددون لكان الاختلاف بينهم أوضح . وربما كان السبب في ذلك خضوعهم لدين واحد يوحى إليهم بأفكار متشابهة . والدين يوحى بتمجيد العرب وتمجيد العرب يوحى بتقليدهم في أساليبهم ومعانيهم .

خصوصاً وأن المعجزة الكبرى للمسلمين القرآن العربي . وربما كان اتخاذ الأدباء القرآن مثلهم الأعلى سبباً في محافظتهم على اللغة الفصحى والتقارب بين أدباء كل قطر في أسلوبه ومعانيه .

(٢٩) يعتقد بعض الباحثين أن من أسباب انحطاط المسلمين وخاصة العرب الأدب العربي نفسه ، وتعليهم لذلك أن أكثره قيل في المديح والملق والغرام ، وعلى حد تعبير بعضهم أكثره أدب معدة لا أدب قوة . ولو نظرنا إلى الأنواع الأخرى لكانت كذلك أو أقرب إليها ؛ فالمقامات للبديع أو للحريري أو لغيرهما إنما هي مبنية على الكدبة ، والكديبة استجداء ، وهي من أحط أنواع الخلق بل هي أحط من المسيح . ثم إن الأدب العربي من نوع الأدب المكشوف الذي لا يتحرج من ذكر العورات بأسمائها ، وحتى كان يُسمح بمثل هذا الفحش في مجالس الخلفاء والأمراء من غير تحرز ولا إيماء . ومعجم كقاموس الفيروزآبادي مملوء بالفاظ الفحش حتى لا تكاد تخاو صفحة منها . هذا إلى مجون سخييف كمجون الحجاج

وابن سكرة . فإذا طبعت هذه الأشياء كلها في عقل الناشئ أتلفت ملكاته
وحركت شهواته .

هذا قولهم ولكن هل هو صحيح ؟

فبعض شعر المديح قوى جميل يبعث في النفس أخلاقاً قوية كما أن باب
الأدب في العربية عظيم وواسع سعة لا حد لها ، وكذلك باب الحكم ،
فالحكم الصحيحة يجب أن يُنظر فيها إلى هذا وذاك والعيب عيب من اختار
لا عيب من قال . وكم رأينا من رجال كمصعب بن الزبير وهشام
ابن عبد الملك وأبي جعفر المنصور قاموا بأعمال عظيمة لذكرهم أبياتاً
عظيمة دفعتهم إلى تقديم نفوسهم خوفاً من العار أو إباءاً من الذل
أو نحو ذلك .

وعابوه أيضاً بأنه أميل إلى الخيال منه إلى العقل وخصوصاً في الشعر ،
فليس فيه شعر فلسفي عميق إلا قليلاً ، وفاتهم أن أشعار أبي العلاء المعري
وابن الشبل البغدادي وابن سينا وغيرهم مملوءة بالفلسفة والحكمة . وربما
جاءهم هذا الظن من أن الأدب العربي لما عرضوا نماذجهم استبعدوا منها
كتب العقل كمقدمة ابن خلدون وكتب التصوف كشعر ابن الفارض
وجلال الدين الرومي وكتب الحكمة ككليلة ودمنة وكتب التاريخ كالطبري
والفخرى مع أنها في صميم الأدب وكانت خليقة أن تظهره بمظهر الغنى .

وعابوه أيضاً بأنه وإن التفت من قديم إلى الطبيعة فقد عنى بالصور البهلوانية
ولكنه لم يتغن بجبها . والشاعر الحق في الطبيعة هو من سلك إحدى الطريقتين :
إما أن يذوب فيها حتى يفنى وإما أن يتشربها حتى يستوعبها ؛ ولم يفعل
الشاعر العربي شيئاً من ذلك بل أخذ يلعب بصورها كما يلعب الخاوي بالمناظر
والصور . وهذا حق ، فبعض الشعر الأوروبي سلك هذا المسلك أو الآخر
فكان رائياً حقاً وإن حدث ذلك في العصور الأخيرة بعد أن كان الشاعر
الأوروبي لا يأبه له .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يقتصر على نوع واحد من أنواع الشعر ، وهو الشعر الغنائي وليس فيه شعر ملاحم ولا شعر تمثيلي إلا في القليل النادر . وربما دعا إلى ذلك التزامهم البحر والقافية فإن طبيعة الملاحم والشعر التمثيلي تتطلب طول النفس وطول النفس يتطلب تغير البحور والقوافي ، ولكن في الأدب العربي شيء من الملاحم كما في ملحمة أبي زيد الهلالي وإن كان بعضها نثراً وبعضها شعراً ، وفي الشعر العربي بعض القصص التمثيلية كبعض شعر عمر بن أبي ربيعة ، ولكن الحق أن ذلك قليل وليس بكثير كثرته في الشعر الأوربي . وهذا أيضاً حق . ولكن ينبغي أن نفسح صدرنا للخلافات بين الآداب من هذا النوع . فليس بضروري أن تتبع الأمم منهجاً واحداً فتقسم نفسها إلى هذه الأبواب الثلاثة من الشعر ، وإن كان أساس الأدب كله واحداً . كالأكل والمشروب ، فأساسه كله حاسة الذوق وما يؤكل وما يشرب ، ولكن أمة قد تفضل البطاطس على كل أنواع المأكولات ، وغيرها يفضل صنفاً آخر ، سواء في ذلك الأفراد والأمم . ثم هذا لا يطعن في أن أساس كل تقدير يرجع إلى حاسة الذوق وانفعالها مع المأكول والمشروب ، فهذه الآداب العربية مالت بطبيعة بيئتها إلى الأدب المكشوف ، والآداب الأوربية مالت بطبيعة بيئتها إلى الأدب المستور .

والآداب الغربية إن تفوقت على الآداب العربية في الملاحم والقصص التمثيلية فإن الأدب العربي يتفوق في الحكم والأمثال والشعر الغنائي ولكل وجهة هو مؤنسها . ورحابة الصدر تسمح بكل هذه الفروق كما تسمح للأسرة الواحدة أن يكون فيها مذكر ومؤنث وحليم وغضوب ، ولا يخرجها كل ذلك عن أنها أسرة واحدة .

وعابوه أيضاً بأنه يكاد يكون على نغمة واحدة من عهد الأدب الجاهلي إلى اليوم . فالموضوعات هي الموضوعات ، والأوزان هي الأوزان ، والأساليب هي الأساليب ، ومع اختلاف البيئات في بغداد ومصر والشام

والأندلس ظلت كل الآداب ذات منهج واحد . وعلى العكس من ذلك الأدب الأوربي . فيجد مؤرخها مجال القول ذا سعة في نوع من الأدب وجد بعد أن لم يكن ، ونوع من البحور وجد بعد أن لم يكن ، وأدب مطبوع بالطابع الألماني ، وأدب مطبوع بالطابع الإنجليزي ، وأدب مطبوع بالطابع الفرنسي ، تبعاً لتغير البيئات والزمان والمكان ، أما الأدب العربي فتشابه : الأدب المصري والأدب الأندلسي يشبهان أدب بغداد ، وأدب القرن التاسع عشر يشبه أدب القرن الرابع أو الخامس من غير كبير تغيير . وهذا اعتراض وجيه سببه ما عرف عن الشرق من جهود ونحود عقليين وقلة ابتكار وحب وتقليد . فإن وجد بين الشرقيين مبتكر كابن خلدون فذلك نادر .

وهذا العيب ليس مقصوراً على الأدب . فهذا هو الشأن في الفقه والنحو وكل العلوم . فتي تحرر من ناحية سرى التحرر إلى النواحي الأخرى ، والمأمول في الأدب أن يكون أسبق إلى التحرر لأن التجارب علمتنا أن الأدب إرهابٌ للعلم والفلسفة ، ولأن من عناصر الأدب الأربعة عنصر الخيال وليس الابتكار أول أمره إلا خيالا يتحقق فيما بعد . والله يوفق .

(٤٠) يروون أن الحريري لما اخترع المقامات شكك في أنه واضعها ، وطُلب إليه أن يضع مثلها عن موضوعات عُنيت له فلم يستطع . وهذا صحيح ، فبعض الكتاب يُحسن أن يكتب فيما يختار ، ولا يحسن أن يكتب فيما يُختار له . وبعض الكتاب على العكس ، وبعض الكتاب يحسن أن يكتب فيما يختار وما يُختار له على السواء . وهذا أقدر ، وهو تاج لاختلاف الاستعدادات والملكات . فالنوع الأول قدير في ناحية معينة لا يحسن غيرها ، ولذلك لا يكتب إلا فيما يحسن . والبعض يحار بين الموضوعات ليكتب في هذا أم في ذاك ؟ ويتردد كثيراً في ماذا يكتب مع سعة قدرته . فإذا حدد له موضوع رحمه ذلك من ترده فكتب وأجاد . وبعضهم قدير

على أى موضوع وليس عنده تردد . فهو يجيد الكتابة فيما يريد ، وما يراد منه . وهذا ينطبق على أدبائنا فى العصر الحاضر ، فمنهم من يحسن المقال ولا يحسن القصة ، ومنهم من يحسن القصة ولا يحسن المقال ، ومنهم من يحسن الشعر ولا يحسن النثر والعكس وهكذا .

وكذلك الشأن فى الملكات الأخرى ، فمن الأدباء من لا يحسن الحديث ولكنه يحسن الكتابة ، كالذى حكى عن البحرى أنه لم يكن يجيد الإلقاء ، ويرجو آخر فى أن يلقي له شعره . وكذلك كان فى عصرنا المرحوم شوقي بك ، يحسن الشعر أكثر مما يحسنه حافظ إبراهيم ، ولكن حافظ إبراهيم كان يحسن الحديث أكثر من شوقي ، وكان مجلسه ظريفاً يثير الضحك إلى أقصى حد ، وربما كان نصف الإعجاب بشعره مرجعه إلى حسن إلقاءه ؛ فترى من تُحس بإظلامه فى الحديث إذا تحدث ، وإشراقه فى الكتابة أو الشعر إذا كتب أو شعر .

وقد اشترطنا فيما مضى للقصاص أن تكون عنده ملكة القصص وهى ضرورية فى القصص ، حتى إن هذه الملكة تعادل جودة القصة نفسها ، فقد يقص "قاص" قصة فتجعلك من حسن قصته وحركات وجهه وغرابة شكله تضحك ملء شديك ، ويقص آخر قصة وليس لديه هذه الملكة وربما كانت القصة أجود من سابقتها ، ولكنه يقرئك بقصتها . والله يرزق من يشاء ما يشاء . . .

(٤١) نلاحظ أن العرب من أول أمرهم — والحق يقال — لم يتفننوا فى أدبهم التفنن الواجب عليهم سواء من ناحية الكمية أو من ناحية الكيفية ، وربما كان هذا أول مظهر لذلك الأدب بعد الإسلام ، فقد كان الأدب الجاهلى غنياً واسعاً فى ألفاظه وتراكيبه وموضوعاته ، فلما جاء الإسلام لم نجد من التطور فى الأدب ما كنا ننتظر ، فالموضوعات هى الموضوعات من هجاء ومديح وغزل وفخر ونحو ذلك . والأساليب هى نفس الأساليب ،

بل نحن كنا ننتظر أن الفتوحات الإسلامية العظيمة وما رآه العرب في البلاد المفتوحة من أشياء لم يروها من قبل كالنيل في مصر ، ودجلة والفرات في العرب ، والمناظر الجديدة في خراسان وما وراء النهر أن تطلق ألسنتهم بالقول كما أطلقت الجاهليين في الصحارى ونباتها وحيوانها ، فأين الخدير من النيل أو من دجلة والفرات ؟ وأين نعمدان من الأهرام ؟ وأين وأين إلى آخر ما لا عداد له ، ولكنه التقليد أبكم ألسنتهم . وربما التمسنا عنراً للفاتحين لا تشغلهم بالمسائل الحربية والسياسية ودهشة الفتح ونحو ذلك ، فإلى بال غير المحاربين ممن سكنوا هذه الأقاليم .

واستمر الحال على هذا المنوال طوال تاريخ الأدب العربي ، فالحروب الصليبية مثلاً لم تنل من القول حقها بل إن الشعراء الأوربيين قالوا في الحروب الصليبية أكثر مما قال الصليبيون المسلمون ، والذي قالوه لا يكفي لإشباع النفس .

ثم كان تحت نظرهم الأدب الهندي والصيني والفارسي واليوناني والروماني ، وقد اطلعوا على هذه الآداب كلها وفيها من غير شك فنون من القول لا عهد للعرب بها كالأقاصيص الفارسية والتمثيلات اليونانية والحرافات الهندية ونحو ذلك ، فلم يأخذوها ويحتذوها ، بل وقفوا عند الأدب الجاهلي وحده يحتذونه .

هذا موضع من الغرابة يدل على قلة الابتكار في الأدب العربي وظلوا يعرضون عن ألف ليلة وليلة لا يستوحونها حتى استوحاها الأوربيون . وهذا مما جعل مؤرخ الأدب العربي لا يستطيع أن يفرض بين أدب عصر وأدب عصر آخر إلا بمنظار معظم

والأوزان هي الأوزان من عهد أن خلق الجاهليون الستة عشر وزناً إلى اليوم مع أن الأوزان ترتبط تمام الارتباط بالأذن الموسيقية ، والأذن الموسيقية التي كانت ستحسن بعض الأغاني والأوزان الموسيقية استحسننت في عصرها الجديد أعالي أخرى حتى ربما اقتبستها من الأوزان الأوربية .

بل نرى أن البيئات تختلف كما بين العراق والأندلس فيحذو الأندلسيون في أدبهم حذو الأدب العراقي ولا يزيدون فيه إلا أشياء طفيفة .
والموضوعات هي الموضوعات والشكل هو الشكل ، ويؤلف أبو علي القالى وابن عبد ربه فينقلان لنا في كتبهما الأدب الشرقى .

هذا شيء يستوقف النظر ويحار المتفلسف في تعليل ذلك وما رموا به من العقم ، حتى المحدثون الذين تعلموا اللغات الأوربية غيروا تقليداً بتقليد لا تقليداً باجتهاد ؛ فبدل أن كان الأولون يقلدون العصر الجاهلى أصبح هؤلاء يقلدون الأدب الأوروبى تقليداً تاماً ، فهل يأتى عليهم زمن يتغلب عليهم الوعى الأدبى فيخلقون ويبتكرون ويستلهمون بيئاتهم ويستوحون نفوسهم ويحوزون كل الفنون الأدبية فى الأمم المختلفة ثم يخلقون ما يناسب أنفسهم ؟ ذلك هو المأمول لأنه يتفق وطبيعة الأشياء .

إنّ هذا الشأن الذى اعترام فى الأدب هو الشأن الذى اعترام فى الفقه والعلم والفلسفة ، فلم يقفل باب الاجتهاد فى الفقه وحده ، ولعلته قبل ذلك أقفل أيضاً باب الأدب والبلوى تعم ، فإذا انكشفت هذه الغمة وفتحت أبواب الاجتهاد فى علم أو فقه رأيت الأبواب الأخرى قد فتحت بإذن الله .

(٤٢) من أحسن ما قال المرزوقى فى مقدمته على شرح ديوان الحماسة :
« إن العرب كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة فى الوصف . ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت الأمثال ، وشوارد الأبيات :

وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال : كما سلكم مما يهجنه عند العرض عليها ، فهو المختار المستقيم . وهذا فى مفرداته وجماله مُراعى ، لأن اللفظة قد تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامتها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينة .
وعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب : فإذا

انعطف عليه -جنببشاً القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه ، خرج وافياً .
وإلا انتقص بمقدار تشوبه ووحشته .

وعيار الإصابة في الوصف ، الذكاء وحسن التمييز . فما وجدناه صادقا
فذلك سبأ الإصابة فيه : ويروى عن عمر رضى الله عنه أنه قال في زهير
« كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال » فإذا أضيف إلى ذلك المقاربة
في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ،
ومشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية . حتى لا تكون منافرة
بينهما ؟ فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر .

(٤٣) مما يدل على اتصال الشعر بالغناء قول حسان :
تَغْنَنَ في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار
عنى بذلك أن الغناء وسيلة لتحسين الشعر واختباره . فإذا أردت أن
تمحن شعراً أجيداً هو أم ردىء فغنه ، فما لان للغناء ووقع توقيعاً حسناً
فشعر حسن ، وإلا فردىء .

وكان حافظ إبراهيم رحمه الله يتغنى بشعره ، فإذا غنّاه عرف إن
كانت اللفظة قلقة أو وضعت موضعها . كما عرف إن كانت اللفظة
جيدة أو غيرها خير منها .

ويروون أن النابغة أقتوى مرة فخاف الحاضرون منه إن هم نبّهوه على
الإقواء ، فاستدعوا جارية تغنى أبياته ليعرف من غنائها أنه وقع في عيب
الإقواء . فالغناء ميعار الشعر ومحكّه ليعرف منه جيده من رديئه .

(٤٤) يقول قوم إن المسئول الأول عن تدهور أخلاق العرب تدهور
الشعر العربى ، فهو أدب معدة لا أدب روح . أكثره في مديح على إعطاء
أو إرضاء عاطفة بانغماس في اللذائذ ، وأدب المقامات نفسها أدب استجداء .
لنيل شىء قليل من الماء . أما أدب السمو والدعوة إلى البطولة والإعجاب بها

والتغنى بالنبل والشجاعة ، فقليل تادر . مع العلم بأن للشعر تأثيراً كبيراً في الأشخاص . فقد رووا لنا أن عبد الملك أراد مرة أن يستمتع بنسائه الحميلات فاستحضر بيتاً من الشعر ، ففزع عنهن وخرج إلى الحرب . وكذلك فعل مصعب ابن الزبير وأبو جعفر المنصور .

وهو قول مبالغ فيه ، فهذه الأبيات التي تمثلها هؤلاء ودفعتهم إلى الشجاعة لا تزال باقية . وقد أضيف عليها أمثلة كثيرة من شعر المتنبي وأبي فراس وغيرهما من الشعراء . نعم ، إن كثيراً من الشعر العربي ، مع الأسف ، قيل في مديح أو هجاء أو في تلذذ بالخمير والنساء ، مما أضعف هم الناشئين ، ولكن ، ليس ذلك كل الشعر العربي . وربما عالج الشعراء المحدثون هذا العيب بإفاضتهم في القول بسامى المعاني ، والتدح بتبيل الصفات ، وقد سمعنا في هذه الأيام العصرية أحاديث في الإذاعة وأغاني وطنية تشهد بهذا التطور العجيب . وكل هذا وذاك يدل على ما للأدب من ظل على الحياة الاجتماعية .

(٤٥) يعجبني قول التبريزي في شرحه لقصيدة تأبط شراً المشهورة التي مطلعها :

« إن بالشعب الذي دون سلعٍ لفتيلاً دمه ما يطلّ
عند قوله :

جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ الخ

أنه رجّح أن القصيدة ليست لتأبط شراً ، لأن قوله جلّ حتى دقّ فيه الأجلّ ، لا يمكن أن يصدر من أعرابي بدوي كتأبط شراً . ووجه الإعجاب بهذا النقد أنه نقد من القليل النادر الذي يؤمن بأن الأدب ظل للبيئة . فإذا كانت البيئة بسيطة ساذجة لم يصدر من أصحابها إلا البسيط الساذج ، وإذا كانت معقدة لم يصدر من أصحابها إلا المعقد المركّب . فالبدوي الأعرابي

لا يستطيع أن يقع على معنى جلّ حتى دقّ فيه الأجل ، لأنه معنى دقيق لا يمكن أن يصلر عن البدو .

وَمَا يعجبني أيضاً في هذه القصيدة نقد ناقد آخر بأن هذا لا يمكن أن يكون لتأبط شراً ، لأن سلعاً التي وردت في شعره من نواحي المدينة ، وتأبط شراً من نواحي هذيل ، وأين مسكن هذيل من سلع ؟ فهو نقد من نوع آخر ، وهو مبني على معرفة مواقع البلدان . وكما يعجبني كثير من نقود ابن خلكان وإن كانت من الناحية التاريخية لا الأدبية ، فإنه كثيراً ما يكذب الحادثة لأن تاريخها لا يوافق تاريخ من حكيت عنه ،^{١٢} أو لأن الحادثة روت اجتماع جماعة لا يمكن في عرف التاريخ أن يجتمعوا معاً ، وهذا كثير فيه ، وفضيلة من فضائله . أما ابن خلدون فله نقد بديع من نوع آخر وهو أن الحوادث ليست من طبيعة الأشياء ، فإن للأشياء طبيعة تقتضي السير في طريق خاص : فإذا انحرفت بمنة ويسرة كان ذلك على خلاف طبيعتها ، فدلّ انحرافها على أنها لم تحدث ، وإنما اختلقها بعض المؤرخين لا اعتماداً على الحقيقة والتاريخ ، ولكن خلقها خيالها .

وكل هذه نقود جيّدة ، سواء في الأدب أو الجغرافيا أو التاريخ . وهذا بفتح نظرنا لنقد قيّم حين نريد أن نمتحن صدق ما حكى عن النص ، وما نسب إلى شاعر أو ناثر . فإن تحقيق التاريخ وتحقيق الوقائع يدلنا على أن النص لفلان أو ليس له . وربما كان أول من التفت إلى هذا ابن سلام في كتاب طبقات الشعراء ، فكثيراً ما يتبين له من دراسة بيئة الشاعر وحالته أن القصيدة المنسوبة إليه من وضع الوضّاع .

(٤٦) ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد تعدّ في نظرنا من أقوم ما كتب فيهما . وربما كان كل ما كتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها . وبشر بن المعتمر هذا كان معتزلياً ، فإذا قلنا إنه بفضل

بشر هذا المعتزلى وفضل الجاحظ المعتزلى أيضاً تأسست البلاغة والنقد لم تبعد
عن الصواب . وقد كان يشتر هذا نحاساً يعرف الإمام والعبيد ، ويتخيرهم
ويعلم مقدار كل منهم : فاعل هذا ممكنه من إملاء هذه الصحيفة وهى « نخذ
من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها لياك ، فإن قليل تلك الساعة
أكرم جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ،
وأسلم من فاحش الخطأ . وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف ، ومعنى
بديع . واعلم أن ذلك أجسدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكدة
والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاناة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن
يكون مقبولا قصداً ، وخفيفاً على اللسان سهلاً . وكما خرج من ينبوعه ،
ونجم من معدنه . وإياك والتوغر ، فإن التوغر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد
هو الذى يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك . ومن أراد معنى كريماً
فليتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف . ومن
حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون
أسوأ حالا منك ، قبل أن تلتبس إظهارهما ، وتوقعن نفسك بملاستهما ،
وقضاء حقهما . فكن فى ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون
لفظك رقيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ،
وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت ، وإما عند
العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى
الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معانى العامة . وإنما مدار
الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل
مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامى والخاصى : فإن أمكنتك أن تبلغ من
بيان لسانك وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك .
إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة ، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى
لا تلطف عن الدهاء ، ولا تجفو عن الأكفاء ، فأنت البليغ التام .
فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعزبك ، ولا تسمح لك عند

أول نظرك وفي أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصل إلى قرارها ، وإلى حقها من الأماكن المقسومة لها ، والقافية لم تحل في مركزها ، وفي نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها ، نافرة من موضعها ، فلا تكرمها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها : فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ولم تتكلف اختيار الكلام المنشور . لم يعيبك بترك ذلك أحد ، فإن أنت تكلفتهما ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ، ولا محكيماً لسانك ، بصيراً بما عليك وما لك ، عابك من أنت أقل عيباً منه ؛ ورأى من هو دونك أنه فوقك . فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطبائع في أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد إجمالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجو ، ودعه يياض يومك وسواد ليلك ؛ وعأوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة . إن كانت هناك طبيعة ، أو جريت من الصناعة على عرق ، فإن تمتع عليك بعد ذلك من غير حادث عرض ، أو من غير طول إهمال ، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك ، وأخفها عليك . فإنك لم تشته ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب . والشئ لا يحسن إلا إلى مشاكلك . وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة . كما تجود مع الشهوة والهوة . فهذا هذا . ويتبغى للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً . حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم على أقدار المقامات . وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . فإن كان الخطيب متكلماً ، تجنب ألفاظ المتكلمين . كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام ، واصفاً أو مجيئاً أو سائلاً ، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين . إذا كانوا لتلك العبارات أفهم ، وإلى تلك الألفاظ أميل ، وإليها أحسن ، وبها أشرف . ولأن كبار

المتكلمين ورؤساء النظّارين كانوا فوق أكثر الخطباء ، وأبلغ من أكثر البلغاء . وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني ، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء . وهم اصطلمحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم . وصاروا في ذلك خلفا لكل سلف ، وقدوة لكل تابع .

فأنت إن تأملت هذه الصحيفة وتأملت الكتب التي ألّفت بعدها في البلاغة كالصناعتين لأبي الهلال العسكري وكتب عبد القاهر الجرجاني وأمثالها ، وجدتتها تقريباً ليست إلا شرحاً لهذه الصحيفة أو تعليقاً عليها والله أعلم :

(٤٧) يقسم النقاد العرب الأدباء وخصوصاً الشعراء إلى مطبوعين ومصنوعين فيقولون : شاعر مطبوع ، وشاعر ليس بمطبوع ، ويعنون بالشاعر المطبوع من جاءه الشعر على الفطرة والطبيعة من غير تكلف ولا تصنع ، وبغيره من عمل الشعر عملاً ، وتكلفه تكلفاً : ويمثلون للشعر المطبوع بامرئ القيس ، وبشار . ويمثلون لغير المطبوع بأبي تمام . والتصنع لا يمنع أن يأتي الشعر أولاً على السليقة ثم يأخذ الشاعر في تجميله ، وهو تقسيم صحيح ظاهر . وهو ينطبق على الفن كله من شعر ونثر وموسيقى وتصوير ، فهناك بعض الفنانين لديهم ملكة فطرية تنمو بالتمرين لا يعرفون كيف أنت ، ولا كيف تعالج الفن . ولو سألت الشاعر منهم مثلاً كيف يشعر لما عرف أن يجيبك . غاية الأمر أنه يحس إحساساً غامضاً بحاجة إلى الشعر ، ثم يتدفق منه الشعر .

وكان الشعراء الأولون لسذاجتهم ونموض هذا المعنى عندهم يسمون هذا المعنى « شيطاناً » فيزعم كل شاعر أن له شيطاناً يحده بالشعر . وإذا لم يأت الشعر لسبب من الأسباب قال : إن الشيطان لا يواتيني ، والحق أن الشعراء المطبوعين عندهم ملكة غامضة لا يرتاحون إلا إذا طاوعوها ، وشعروا ، كالذي حكى عن شاب ألماني عرض ديوان شعره على أستاذ ألماني أيضاً ورجاه أن يقرأه ويقول له : إن كان سيكون منه شاعر جيد

أولا ، فردّه إليه الأستاذ من غير أن يقرأه وقال له : « إن كنت تستطيع أن لا تشعر وتستطيع أن تهدأ إذا شئت ، لم يكن منك شاعر . وإن كنت لا تستطيع أن تسكت ولا تهدأ ثورتك حتى تشعر ، كان منك شاعر » . وهو قول حق يدل على أن الشاعر المطبوع مشوب العاطفة لا يستريح حتى يخرجها في شعره . غاية الأمر أن هذا لا يمنعه من إحلال لفظ محل لفظ ، ومعنى محل معنى للنوع . ويصح أن تسمى هذه الملكة إلهاماً أو لِسْقَانَةً أو اسماً من هذه الأسماء تولد مع الناشئ حتى يبلغ السن المناسب فيكون منه شاعر مطبوع ، أما من أخذ يغوص الأعماق حتى يستخرج معنى أو يسبح في السماء أو يعمل خياله أعمالاً شاقاً حتى يتأق له ما يريد فليس بلدى شيطان ، وبعبارة أخرى ليس بلدى إلهام . وهذا الإلهام غير العقل . فالعقل يحتاج إلى مقدمات على شروط خاصة تنتج منها النتائج ، ولهذا قال البحري :
 « كلفتمونا حسود منطقكم والشعر يغني عن صدقيه كذبه »
 . أما هذا الإلهام فلا منطق له ولا مقدمات ولا نتائج له . إنما هو وحي يوحى . استعداد له بعض الأشخاص بالفطرة . ولا يمكننا في دقة أن نحكم من أين أتى هذا الإلهام وهل هذا الشخص ملهم أو لا ابتداء ، كما لا يمكننا الحكم بأن هذا المغنى أو المغنية لم كان أو لم كانت صوتها حسناً من بين الملايين المخلوقة كخلقها وفي بيتها ومثل ظروفها ؟ والشعراء المطبوعون يختلفون في مقدار جودة طبعهم ، كما يختلف الشعراء المصنوعون في اختلاف صنعتهم .

(٤٨) شاع بين العرب أن الشعر يحلو بمقدار ما يكون فيه من كذب ، وهذا نظر خاطئ ، ربما بنوه على أن الشعراء يمدحون فيغالون في المديح ، أو يكذبون فيغالون في الكذب ، فرى مثلاً أن الشاعر إذا أعطى شيئاً ولو قليلاً جعل الممدوح غيئاً ، وإذا منع عنه العطاء لسبب من الأسباب جعله جدباً أو نحو ذلك . وقد يكون غير الممدوح أكبر قيمة في الواقع من الممدوح . ولذلك نرى أن الشعر لا يقاس كما يقولون بمقدار كذبه ، وليس بصحيح أيضاً ما يقولون « إن أعذب الشعر أكذبه » فعذوبة الصدق في كل فن خير من عذوبة الكذب . . .

الجزء الثاني

الباب الثالث

في

تاريخ نقد الأدب عند الأفرنج والعرب

الكتاب الأول

تاريخ النقد عند الإفرنج

سنقتصر في تاريخ النقد الأوروبي على العصور الوسطى والعصور الحديثة لأنها أكثر اتصالاً بأدبنا وأمس بحياتنا .

عوامل انحلال الكلاسيكية الحديثة (١)

يتناول هذا المجلد تاريخ النقد في مائة من السنين هي القرن التاسع عشر . إلا أننا كثيراً ما سنرجع إلى القرن الثامن عشر وإلى ما قبله أحياناً لكي نتتبع العوامل المختلفة التي أثرت في تطور النقد الأوروبي ، ونعرف أصولها الأولى ، وخطوات تدرجها ، حتى اصطبح النقد في القرن التاسع عشر بهذه الصبغة التي سنتعرف عليها .

ونخير تسمية للنقد في خلال هذا القرن أن نسميه بالنقد الحديث . ولن نجد تسمية أخرى توازيها في صدق الدلالة . قد يميل البعض إلى أن يسموه بالنقد الرومانتيكي . ولكن لهذا الاسم عيبان . أحدهما الإيهام . والثاني ما قد يستثيره من اعتراض بعض المدارس النقدية . وليس لأية تسمية أخرى . كالتقد الجمالي : أو النقد العلمي ، أو النقد التقريرى حق المقارنة بهذه التسمية الصادقة الصحيحة : النقد الحديث .

ثم إن هذه التسمية تضعه في كفة مقابلة تماماً للنقد القديم . دون أن تدل على ضرورة المعادة بين الاثنين :

يم يختلف النقد الحديث عن النقد القديم ؟

(١) مقتبس من كتاب تاريخ النقد لسانتسبرى ودائرة المعارف البريطانية وغيرها .

كان أهم ميزات النقد القديم أنه لا يرى أعمالاً أدبية جديدة بأن تتخذ موضوعاً للنقد سوى أعمال القدماء . فظل القوم طول القرون للمساوية لا يتخلون إلا مؤلفات اليونان والرومان القدماء موضوعاً للدراسات النقدية ومصدراً لاستنباط مختلف نظريات النقد . فلم يكونوا ينظرون إلى الأدب الحديث باعتبار أنه يستحق أن يكون مادة للنقد ولا لاستخراج القوانين النقدية منه . بل كانوا دائماً يضعون الأدب الحديث في مرتبة دون الأدب الكلاسيكي . وينظرون إليه نظرة مشبعة بالبغض والملق والاحتقار والازدراء .

فإذا كان للنقد الحديث ميزة يختلف بها عن النقد القديم فهو أنه طرح هذه الفكرة ونبذها نبذاً تاماً . فالنقد في طول السنين المائة التي تكونت لقرن التاسع عشر كان ينظر إلى الأدب بالحديد نظرة الاعتبار . وليس معنى ذلك أنه يهمل الأدب القديم أو ينتقص منه . بل هو يضع الأدبين الكلاسيكي والحديث في مرتبة واحدة من حيث الأحقية بالدراسة ، فبدأ النقد الحديث هو أنه يجب أن يُنظر في نقد أحدث الأعمال الأدبية إلى قيمة هذه الأعمال وحدها لا إلى أي اعتبار آخر . وأن الناقد حينما يقدم على نقد عمل أدبي حديث يجب عليه أن يكون مستعداً للحكم بأن هذا العمل قد يكون معجزة أدبية أخرى .

قد يكون الناقد في صميمه مقتنعاً بأن هذا أمر بعيد . ولكنه يجب عليه أن يكون متأهباً لأن يصدر هذا الحكم . وألا يترك لهذا الاقتناع تأثيراً في حكمه على العمل الأدبي

والخلاصة : أنه سيان أمام الناقد الحديث أن ينقد أدباً كلاسيكياً قديماً وأن ينقد أدباً رومانتيكياً حديثاً ، لا يؤثر الحديث لجرد أنه حديث ، ويرفض القديم لجرد أنه قديم إن كان من أنصار الرومانتيكية . ولا يفعل العكس

إن كان من محبي الكلاسيكية . وقد جهر بهذا الرأي ابن قتيبة في أول كتابه طبقات الشعر منذ أكثر من ألف سنة .

فالنقد الحديث هو الذى يحكم على العمل الأدبى بقيمته وبقيمته وحدها : ونحاول الآن أن نستعرض الخطوات الأولى التى اتبعها النقد . وأن نتبع هذه الخطى لنرى كيف أخذت فى الاتساع التدريجى فى أواخر القرن الثامن عشر ، وحتى بلغت أوج ازدهارها فى طول القرن التاسع عشر .

كان المذهب الأدبى المسيطر على أوروبا خلال القرون السابقة للقرن التاسع عشر هو مذهب الكلاسيكية الحديثة :

وكانت إيطاليا هى التى ابتكرته فى القرن السادس عشر ، ومنها عمّ جميع الأقطار الأوربية . فظلت له السيادة فى خلال القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر . وكان متحكماً التحكم التام فى الإنتاج الأدبى كل هذه القرون .

ولكن هذا المذهب كان فى أواخر القرن الثامن عشر قد أخذ يستعد ليسلم صوب لجان السلطة لمذهب آخر جديد . أو أخذ هذا المذهب الجديد يستعد لانتزاع هذا الصوب لجان من يد الكلاسيكية الحديثة : فقد أخذ الاتجاه الأدبى الجديد يبدو خافئاً متقطعاً فى فترات تختلف قوة وضعفها ، ثم أخذ يقوى شيئاً فشيئاً وينتشر انتشاراً تدريجياً يختلف فى مداه باختلاف الأمم : وكان الطابع الأول الذى يتسم به هذا المذهب هو بالطبع معارضته للمذهب الكلاسيكى صاحب الرواج والسيطرة إذ ذاك . ظهرت هذه المعارضة فى إنجلترا فى زمن مبكر ، ولكن نموها كان بطيئاً ضئيل الحظ من الانتشار السريع . وظهرت فى ألمانيا فى زمن متأخر عن ظهورها فى إنجلترا ، ولكنها سرعان ما اكتملت ونضجت وقويت روحها ه بينا تراها فى الممالك الأوربية الشرقية تكاد تكون منعدمة . وفى فرنسا لقيت من السلطة الحاكمة

السائدة مهاجمة عنيفة قاسية كباحتها ، وإن لم تكن أبادتها إبادة تامة .
فهذه هي إذن خلاصة موقف المعارضة الناشئة في بلدان أوروبا المختلفة :
في إنجلترا بكرت أنوارها بالظهور ولكنها ظلت باهتة خافتة ، وفي ألمانيا
تأخر ظهورها عن إنجلترا ، ولكنها سرعان ما سطعت وتوهجت ، وفي
فرنسا أحدثت هذه الأنوار .

ولا نظننا في حاجة إلى أن نلفت النظر إلى أنه من الخطأ أن يعد ناقد
معين باعتبار أنه السائر الأول في طريق معارضة الكلاسيكية الحديثة . فإن
حركة المعارضة هي تطور طبيعي لازم لا ينشأ من فعل فرد معين وإنما
هو نتيجة اضطرارية لظروف اجتماعية واقتصادية كثيرة تعمل كلها من
وراء ستار على حفر المجرى الذي سيجرى فيه تيار المعارضة ، وهذا المجرى
يكون أول أمره مختلفاً عمقاً وسطحياً ، ضيقاً واتساعاً ، تقدماً وتقهقراً
حتى يتم تدفقه فيندفع في تقدم مستمر وتدفق قوى مستديم .

فتطور النقد هو ظاهرة عامة اشترك في إبرازها نقاد كثيرون منهم من
هو في معارضته للمذهب القديم قوى صارم ، ومنهم من هو فيها هين
ترفق ، ومنهم من هو بين بين . ثم انتهت هذه الحركة بفضلهم جميعاً إلى
النجس في شخصية لستنج .

وهكذا ظهر في ألمانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر بذور هذه
المدرسة الجديدة ، بدأت تتشكل في المذهب الكلاسيكي وتعارضه ،
ثم تدرجت من المعارضة إلى الخصومة الشديدة ، ولعل خير من يمثل لنا
هذه المعارضة وهذه الخصومة الناقدان السويسريان بودوير وبريتنجر .
وخصمهما الكلاسيكي جوتشيد .

بودوير وبريتنجر :

هما خير مرآة تتجلى فيه النزعة النقدية الحديثة في مبدأ نشوئها . وكانا في

صميمهما الخلاصة لكل المحاولات الخافتة التي سبقتهما لتأسيس المذهب النقدي الجديد ، فكانا العلامة الأولى لبداية انتصار هذا المذهب :

فدراسة بودمر وبريتنجر تؤرخ لنا طلائع النقد الحديث من جهة :
وتؤرخ لنا الدور النهائي للكلاسيكية الحديثة ممثلاً في خصميهما الناقد جوتشيد من جهة أخرى :

واسما بودمر وبريتنجر من الأسماء المتلازمة التي إذا ذكر أحدهما تبادر الآخر إلى الذهن مباشرة ، حتى إنهما ليكادان يكونان عسلماً واحداً لشدة الرابطة الوثيقة بينهما :

وقد نشأ هذا التلازم بين اسمي بودمر وبريتنجر من المشابهة الغريبة في ظروف كل من هذين الأستاذين السويسريين . فكلاهما قد ولد في زيورخ أو بالقرب منها . وكلاهما عاش حياة طويلة وإن كانت حياة بريتنجر أقصر بقليل .

وقد تطابقت هاتان الحياتان في معظم الأمور : وبودمر وبريتنجر : كان كلاهما خصماً عنيداً محباً للمنازعة والمجادلة والعراك . وقد اتخذوا موقفاً واحداً في خصوماتهما وكان كل يكتب المقدمات لكتب الآخر بالتبادل . وكانا أحياناً لا يكتفیان بذلك بل يُسْضِيَان معاً : J. J. J. J. ! وكان كلاهما قد بدأ من سن مبكرة واستمر مدة طويلة يدعى لنفسه أنه بطل لمدرسة جديدة .

أدى كل هذا التشابه العجيب إلى اختلاط شخصيتي الناقلين . فنحن لا ندرى لعل في الكتابات المنسوبة لأحدهما جزءاً كبيراً من كتابات الآخر . ولكننا يمكننا أن نقول على العموم إن بودمر كان أقرب إلى الابتكار ومحاولة التجديد ، بينما كان بريتنجر أصدق حكماً وأوسع علماً وأقرب إلى المزاج الفلسفي .

وليس من شك في أن بودمر وبريتنجر يرجع إليهما أكثر من غيرهما أكبر التأثير في بدء نهضة ألمانيا . أو أنهما علامة وضعتها الطبيعة عند بدء الالتواء الجديد الذي انتقل به مجرى النقد وجهة إلى وجهة ، فقد كانا أكبر معول في

هسلم الكلاسيكية الحديثة وأنشط يداً في بناء المذهب النقدي الحديث ،
بمؤلفاتها الكثيرة وكتاباتهما النقدية وخصوماتهما التي لا تحصى ، وهذه
الكتابات النقدية هي التي يرجع إليها أكبر الأثر في التبشير بالمذهب الجديد ،
وأهمها دراسة بودمر للمحنة ملتن (الفردوس المفقود) ، فهذه الدراسة هي
أهم عمل نقدي قام به بودمر .

وكانت ثقافتها تؤهلها لهذا المركز الممتاز في تاريخ النقد ، فقد أتقنا
دراسة أغلب النقاد القدماء واستغلا هذه الدراسة ، وهما وإن لم يكونا قد
درسا كل الشعراء الفحول الأقدمين فقد انتفعا بما درسا انتفاعاً جيئداً .
وكانا يحسنان معرفة الأدب الفرنسي والأدب الإيطالي . وكان بريننجر على
الأقل قد درس الخصومات القديمة والحديثة . وكانا يعرفان بعض الإنجليزية
علاوة على إتقانهما للملتن . كما أنه كانت دراستهما الجدية المتحمسة للأدب
الألماني من أنصع الصفحات في ثقافتهما .

ولم يكن بودمر على حظ كبير من المملكة الشعرية ، ولم يكن لبريننجر
أقل نصيب ، ولكن الحق أنهما بهذه الثقافة الواسعة التي أقيمت لها فعلا أكثر
ما يمكنهما أن يفعلا ، وصادف أن كان لهذا الذي فعلاه تأثير عظيم .

ولا نترك بودمر وبريننجر قبل أن نذكر هذه العداوة التي كانت بينهما
وبين الناقد جوتشد وكان جوتشد يمثل موقف الدفاع عن المذهب الكلاسيكي
الذي كان يهاجمه الناقدان الرومانتيكيان ، وتاريخ الخصومة بين بودمر
وبريننجر من ناحية وجوتشد من ناحية أخرى هو تاريخ الموقعة الفاصلة في
ألمانيا بين مذهب القرون الماضية وبين المذهب الجديد الذي سيسود أوروبا
كلها في القرن التاسع عشر ، والذي سيكون ليسنج أول أبطاله ،

وكانت خصومة الفريقين عداوة حادة عنيفة تتجلى في كتاباتهما
ومجادلاتهما ، فما ألفت جوتشد كتاب (الشعر النقدي) يؤيد به الكلاسيكية حتى
كان له أثر عكسي في أن شحذ من عزيمة أعداء هذا المذهب في مهاجمته والانتصار

للمذهب الجديد : فألف بريتنجر كتابه : (فن الشعر النقدي) وهو أهم كتبه وأكبرها وأكثرها طموحاً .

وقد كان هذا الكتاب هو الذي استثار أكبر غيظ جوتشد إذ كان أقسى مهاجمة ضده . فازدادت العداوة بين الفريقين حدة وازدادت الهوة عمقاً بين المذهب الكلاسيكي يمثله جوتشد وبين المذهب الرومانتيكي الجدلالي يدعو إليه بودمر وبريتنجر . فعمد جوتشد إلى إعادة طبع كتابه في لهجة أعنف وعداوة أحر ، وأعلن بودمر وبريتنجر من الجانب الآخر حربهما على جوتشد وعلى الكلاسيكية ، وكان كل ذلك إرهاباً للناقد الكبير : لِسْنَج .

وهذا يشبه من بعض النواحي العدا « في الأدب العربي بين أبي نواس وابن الأعرابي فقد دعا أبو نواس إلى التجديد وهجر بكاء الأطلال وكسب تقدير المجدين وكان ابن الأعرابي لا يؤمن إلا بالقديم ، ولكنه لم يكن لأبي نواس من الحماسة والقوة ما ينتصر به مذهبه ويكون منه مدرسة » .

سَنَج Lessing

هناك خطآن يرتكبهما الناقد حينما يُقدم على دراسة كاتب أو ناقد كبير حاز الشهرة . أحدهما أن يدع للفكرة السابقة مجالاً للتدخل في حكمه فيسلم بعظمة هذا الأديب أو الناقد وقوته الأدبية أو النقدية متأثراً بشهرته قبل أن يدرسه بنفسه . الخطأ الثاني وهو لا يقل خطراً أن يعتمد الناقد مهاجمة الأديب الكبير أو الناقد الذي اشتهر به مهاجمة لا شيء إلا لأنه يريد أن يقول شيئاً جديداً . أي جرياً على مذهب (خالف تعرف) ، فيدفعه ذلك إلى الشنود والإغراب وإلى التجنى والظلم : وفي كلا الخطأين جناية على الحقيقة يجب أن يجتهد الناقد في تجنبها ، فلندرس لِسْنَج دراسة نزيهة لا تتأثر بشيء ولا تقيم وزناً لفكرة سابق أو لتجديد مصطنع .

أما أن لِسْنَج من أكبر النقاد فما في ذلك شك ، إلا أنه يجب أن نحاط

قليلا حين نقول ذلك وأن نعرف حقيقة لا بد من معرفتها قبل أن نقرأ
لستنج وإلا فقد يخيب أملنا فيه ، وهي أن ميوله ليست أدبية ، وليست
أدبية في أصولها . فلستنج ينفر من الأدب ومن نقده ، وهو دائما يفضل
أن ينقد شيئا آخر غير الأدب . قد يكون هذا الشيء هو المسرح ، وقد
يكون الفن ، وعلى الأخص الفن القديم الذي يرجع إلى عصور سحيقة في
التاريخ . وقد يكون الدراسة الكلاسيكية العميقة ، وقد يكون الفلسفة
أو اللاهوت ، وقد يكون الأخلاق ، وقد يكون هذه كلها مجتمعة .
ولكنه لن يكون الأدب إلا في القليل النادر .

وقد كان لستنج أول من انتشل النقد الحديث من المصير الذي كان
وشيكا أن يهوى إليه على يد دعائه في المعارك الأدبية التي ألحنا إليها ، فقد
كان أول من بين أن النقد الحديث لا يتحزب لحديث على قديم ، وأن
الناقد يجب عليه أن يُعنى بالقديم ودراسته عنايته بالحديث ونقده . فإنه
إن كان القديم بغير الحديث كتلة صماء لا تعرف حيويتها ولا يفهم جمالها ،
فإن الحديث بدون القديم هباء طائر وهراء يتشوق به .

وقد كان لستنج أول من ضرب للنقاد المثل بنفسه ، فقد أجمع الإخصائيون
على أنه كان أول من بدأ دراسة القديم — وأول من عاد إلى دراسة القديم —
دراسة مباشرة حقة مليئة بالعمق والفطنة ، فقد كان لستنج يجيد اللاتينية
واليونانية ويجيد الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، وبحسن الإلمانية وحتى
الأسبانية . وقد قرأ المؤلفات اليونانية واللاتينية في لغتهما الأصليتين ،
ودرسهما دراسة قوية متناغلة ، وكان بعيداً عن التشديق الكاذب والادعاء
الفارغ الذي كان يمتاز به الناقد الفرنسي والناقد الإنجليزي في أواخر القرن
السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . كما كان بعيداً عن التزمّت والتحجّر
الذين كان يمتاز بهما الناقد المولندي والناقد الألماني في نفس الوقت . فإليه
يرجع الفضل في بناء النقد الحديث بناء متين الأساس قوى الدعائم ، وإنعامه

بالأبحاث الجيدة الرائعة التي لا يمكن إلا أن تستمد من القديم .

وبالطبع لم يكن لسنج مبتكراً تمام الابتكار ، فذلك مستحيل ، إنما هو قد تأثر بمن عداه من النقاد ، وقد كان أكبر تأثره بشخصين : أولهما أرسطو ، وثانيهما : ديدرو ذلك الناقد الكثير الخطأ والسخف . أما أرسطو فهو الأستاذ الأول للسنج في النقد ، وبه تأثر إلى حد عظيم ، وكان يحمل له إكباراً قد يبلغ حد التقديس . وأما ديدرو فإن لسنج حقاً لا يُنزله في منزلة أرسطو ، وهو ينفر من بعض آرائه ، ويفسد بعض نظرياته ، ولكنه يعترف بفضل ديدرو عليه في تعويده أن ينظر إلى قواعد النقد نظرة حرة ، وأن يقدّر لها تقديرًا استقلالياً نزيهاً .

ومن أشهر أعمال لسنج النقدية مجلداته العشرة المسماة *Lessing's Works* وهو في اثني عشر مجلداً منها يعرض للنقد بأن يضع قواعده أو أن ينقد بنفسه فيطبق القواعد . والمجلد الأول يحتوي على مقالاته الشهيرة الرائعة عن *la fable* . وسواء أوافقت على آراء لسنج في مقالاته هذه أم لم توافق فإنك مرغم على الاعتراف بما فيها من العمق والدق والإتقان التي هي ميزة لسنج في طريقته النقدية ، فهو يثبت تاريخ التفكير في هذه المسألة منذ أرسطو واقتنيوس *Aphthonius* حتى بريننجر وباتو *Batteux* ، مفنداً الآراء التي لا يوافق عليها تفنيدياً علمياً ، وذاكراً رأيه هو . ويعطينا بذلك في ستين صفحة مثلاً عالياً للنقد الموضوعي العام ، فيجمع بين وضوح القديم وتناسقه ، وبين حيوية الحديث وتعدد صورته في نظام علمي متين .

وفي المجلدات الأربعة التالية نرى عدداً وفيراً من التعليقات والملاحظات . والرسائل الأدبية والمناقشات البلاغية على مختلف أنواعها . وهي نمط جديد من التأليف النقدي طالما انتظره عالم النقد .

ومن المجلد الأول منها الذى كتبه لسنج وهو لا يجاوز الثانية والعشرين يظهر علمه واطلاعه ومقدرته التفكيرية العميقة ظهوراً لا خفاء فيه .

ومن يقرأ لسنج قراءة دقيقة يلاحظ ظاهرة عجيبة هى أنه لم يُولَ إلا أقل الاهتمام لاثنتين من فحول الكتاب فى ميدانه الذى امتاز فيه ، ميدان الدراما ، اثنتين قد يعدهما البعض أعظم أبطال الدراما من اليونان ، ولا يعارض أحد فى أنهما من أعظم أبطاله . وهما أخيلوس Aeschylus أعظم شعراء اليونان الدراميين وأرستوفانس Aristophanes أعظم شعراء العالم الهزليين بعد شكسبير . والتعليل الصادق لإهمال لسنج هذين الشاعرين ما ذكرناه من نفوره من الأدب بوجه عام ومن الشعر بنوع خاص . ولنا بهذا نقض من شأن لسنج ومن مقدرته النقدية إنما هى الحقيقة الواقعة التى لا مفر من ملاحظاتها .

وملاحظة ثانية ، أن لسنج جاهل بثقافة القرون الوسطى وآدابها ، أو معرض عنها . مع أنه مهتم كل الاهتمام بالأدب القديم وبالأدب الحديث المتأخر ، ويرجع ذلك أيضاً إلى بغضه للشعر الغنائى العاطفى .

ومهما يكن من أمر ، فإنه لا جدال فى أن لسنج قد حاز الملكة النقدية وكان منها على حظ عظيم . ونلاحظ أنه كان دائماً يفضل الكلام فى العموميات ويؤثر النقد الموضوعى المجرد Abstract على النقد الذاتى . فقد كان يميل إلى البحث فى المسائل العامة والقواعد الشاملة لا فى الجزئيات . ولكنه رغم ذلك لم يكن أسلوبه مبهماً أو مغلطاً أو معقداً . وكانت لغته صحيحة مضبوطة . وكانت فى نفس الوقت خالية من الغرابة والتعقيد .

وينقص لسنج ما ينقص الألمانين من اللطف واللباقة ، ولكنه كثيراً ما يسود تعبيره سهولة ورقة هى فرنسية أكثر منها ألمانية ، فى عمق وفكاهة هما ألمانيان أكثر منهما فرنسيين . وعودته فى أواخر أيامه إلى المنازعات الجدلية

حول الدينيات واللادينيات قد حرمتنا كثيراً من فكاهته ، ولكنها لا تخلو منها مخلوفاً تاماً .

والخلاصة أن لسنج مفكر قبل كل شيء ، وأنه كانت لديه خصوبة تفكيرية عظيمة سنلاحظها أيضاً في أستاذه ديدرو .

السابقون الأولون من النقد الإنجليز

جراي Gray :

في إنجلترا ، وفي منتصف القرن الثامن عشر ، كان النقد قد أخذت تدب فيه حياة جديدة . وكانت قد تكونت جماعة من النقاد لم تكن بالجماعة الكبيرة ، ولم يكن أفرادها على وجه العموم من كبار النقاد ، قد أخذت تحس إحساساً مهماً فيه غموض وتخييل بالحاجة إلى نظرية جديدة حرة في الأدب ، وفي الشعر على الأخص . لم يكن أحد من رجال هذه الجماعة ليعد من كبار أعلام النقد إذا استثنينا جراي . وحتى هذا قد تكون متساهلين بعض الشيء في عده من كبار النقاد . ولم يُنصح لأحد من رجالها أن يعيش حتى يرى الأبطال الذين حملوا عنهم لواء الدعوة وبلغوا بالنقد أعلى ذروته ، ولكن رجال هذه الجماعة كانوا على أية حال المبشرين بميلاد الصبح الجديد ، أو هم كانوا فجر هذا النهار الساطع الذي سيفعم عالم النقد بالحياة والفضياء في القرن التاسع عشر .

رجال هذه الجماعة هم Percy, Hurd, Gray, Thomas Warton, Shenstone Joseph Warton

ظل النقد أكثر من مائتي سنة وهو يُغفل أدب عصره ، ويُهمل دراسته ونقده ، ولا ينظر إلا وراء ، يستوحى الكلاسيكية نظرياته وأبحاثه ودراساته معرضاً عن أدب القرون الوسطى والأدب الحديث إعرافاً ، مجاهرأ بأنه لا يستحق إلا الإهمال ، أو جاهلاً إياه ، غافلاً عنه غير شاعر بوجوده .

ولكن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده . فما وصلت الكلاسيكية أقصى آمادها ، حتى بدأت حركة جديدة في الاتجاه المضاد ، فوجدنا عديدين من النقاد يلتفتون إلى آداب عصرهم ووجدنا دريدن Dryden — من كبار الكتاب والنقاد الإنجليز — يترجم لشوسر Chaucer — من أقدم الشعراء في الشعر الإنجليزى في القرون الوسطى — ويعلن إعجابه به إعجاباً خالصاً ، ووجدنا أمثلة كثيرة غير دريدن لهذا التيار الجديد الذى يؤلى آداب العصر شيئاً كثيراً من العناية والبحث والدراسة ، ثم وجدنا كل هذه البدايات قد تجمعت وتركت في شخصية جراى Gray الشاعر الإنجليزى الكبير والناقد الجيد .

جراى هو أكبر أفراد هذه الجماعة الجديدة من النقاد الإنجليز . ولكن لم تكن صبغة النقد هى الصبغة الغالبة عليه ، فإن مجموعة أعماله النقدية قليلة ، وهى أقلّ إذا قورنت بأعماله الشعرية ، وتلك ظاهرة غريبة . فقد كنا ننتظر العكس ، أن يكون نقده أكثر من شعره مادام الشعران يتاح للشاعر إلا في ظروف خاصة لا يده له هو في إيجادها ، وما دام النقد على الضد من ذلك متيسراً للنقاد في أى وقت أحبّ إن كان حائزاً للمقدرة النقدية وما توفرت له خلتان : الفرصة ، والرغبة . أما الفرصة فلعلها لم تتوفر لناقد في تاريخ النقد كله بقدر ما توفرت لجراى ، فإنه لم يكن له عمل آخر يعمل به . ولم يكن مشغولاً مولعاً بعمل آخر ، فقد كان على حظ كاف من الثروة أغناه عن اهتمان مهنة أو القيام بأعباء وظيفية ، أضف إلى ذلك ما حازه من العلم ، ومن المواهب ، ومن اللوق ، ومن الميل ، ومن كل شيء إلا الرغبة ، والرغبة الصادقة الفعالة المنتجة .

وكم نأسف كثيراً أن لم يتم جراى كتابه عن تاريخ الشعر الإنجليزى . وأن لم يحاول عشرات الأعمال من هذا الفن النقدى . وأن لم يبذل للنقد إلا أقلّ اهتمامه . وهو هو أكفأ رجال عصره لهذا العمل ، ومن أكفأ رجال التاريخ النقدى كله له .

ولكن برغم ذلك كله ، فقد كان لجرای في النقد أكبر التأثير ، وكان لأعماله النقدية على قلبها الآثار الجسيمة في بناء النقد الحديث ، وإن نقده الخالص الذي إن جمع فإن يبلغ خمسين صفحة ، ليفوق في خطره ألوف الصفحات من نقد غيره من النقاد .

ولجرای موقف فريد في تاريخ النقد ، فلقد كان مبتكراً بكل ما تحصل الكلمة من معانٍ . وعلى الرغم من اطلاعه الواسع فإنه لم يكن مديناً لغيره بأقل نصيب في توجيهه نحو الغاية التي سعى إليها في نقده . فاطلاعه الواسع في الإيطالية ، وثقافته العميقة في الفرنسية ، لم يكونا ليجعلاه لسواه فضلاً في تجديده . وكان يعرف الألمانية معرفة للأسف قليلة ، إن لم تكن معدومة ، ولو أنه أتقنها لكان للحركة الألمانية التي وصفناها تأثير فيه ، ولكن ذلك لم يحدث . فجرای إذن مجدد وخالق إلى أقصى حد يستطيع تصوّره .

وإن مؤلفه : The Letters ليفيظ بآيات النقد التي تشهد له بحظه الكبير من البحدة والابتكار ، ومن العمق والطرافة . وهو في رسالته Novel في هذا المؤلف ، تلك الرسالة التي كتبها وهو في السادسة والعشرين ، يقول هذه العبارة المليئة بالصدق والإخلاص والاستقلال : (إن لغة العصر ليس لها نصيب من الملازمة للشعر إلا اللغة الفرنسية التي لا يقل ثراها عن شعرها في ملازمة الروح الشاعرية) . ثم يسرد الأمثلة الكثيرة مبرهاً على صحة رأيه في أن لغة عصره ليست بالتي تلائم نظم الشعر ، ويبين عيوب الأسلوب الشعري في عصره ، وهو إذ يفعل ذلك إنما يمهّد للتجديد الشعري الذي سيجيء به وردسورث .

وفي نفس الرسالة يدافع جرای عن الرواية Lyric دفاعاً هو من روائع النقد الأدبي ، وإلى هذا الدفاع يرجع أكبر الفضل في هذه المنزلة الأولى التي تحتلها الرواية الآن في عالم الأدب .

ثم نجد لجرای مقالة ذات أهمية عظيمة عن الأسلوب في الشعر القصصي

Epic وفي الشعر الغنائي lyric في إحدى رسائله في ديسمبر ١٧٥٦ . وهذه المقالة تظهرنا على مقدار الاستقلال والابتكار الذي كان عليه نقد جرای . وعلى حظه من الثقة بالنفس واللهجة الجازمة والإيمان الذي لا يشوبه تردد . وهو يفتح هذه الرسالة بهذا الرأي الصادق والذي لم يكن لبؤمن به أى رجل من مدرسة الكلاسيكية الحديثة : (إن الأسلوب الشعريّ في الشعر الغنائي بما . تويه من آيات العاطفة ، وبما يفيض به من فنون الإبداع ، وبما يغمره من حرارة الشعور ، وبما يشيع فيه من موسيقية اللفظ ، هو في طبيعته أسهى من أى أسلوب شعريّ آخر) . ثم يقول إن هذا هو عين السبب الذي يجعل تحقق هذا الأسلوب مستحيلا في أى عمل شعري طويل . وإن أسلوب الشعر القصصى وأسلوب الملاحم أسلوب بارد العاطفة ، باهت اللون ، خال من الروعة الشعرية . وإنما إذ نترك الغناء إلى القصص إنما نترك الشعر إلى النثر .

ويقول : (إن صفاء الأسلوب وبساطته وموسيقيته مع إيجازه هى أحد مواطن الجمال في الشعر الغنائي) .

ويوجه هذه الفنبلة إلى الكلاسيكية الحديثة : (إنى أصرّ على أن المعنى يس له أنفه أنر في الشعر ، وإنما كل جمال الشعر في تويه الذي يرتديه ومظهره الذي يبدو فيه) .

ولجراى مؤلف The Observation نأسف أن خصص معظمه لنقد أرسطوفان وأفلاطون . فإن النقد لم يكن بحاجة كبيرة إلى معلومات زيد عن هذين الشهيرين . وكان بإمكان أى ناقد عادى أن يكتب عنهما ما كتبه جرای . وكنا نفضل لو أن جرای وجه جهوده التي بذلها في نقدهما إلى ميادين أخرى كانت في أشد الحاجة إلى عبقرينه الممتازة . فإنه لم يكن ، أوروبا في عصر جرای من امتلك من المواهب وسعة الإطلاع حظاً مثل الذي

حازه جراى يؤمله لأن يؤلف فى النقد الأدبى الخالص ، وفى النقد المقارن ، وفى دراسة تاريخ الأدب الإنجليزى وتطوراته . وفى أمثال هذه الضروب مما كان النقد فى افتقار إليه عظيم . ولذلك لا يسع الإنسان إلا أن يأسف أشد الأسف إذ يجد جراى لم يؤلف فى هذا الميدان فى خلال حياته غير القصيرة والتي كان فيها غير ذى عمل إلا ثمانين صفحة صغيرة عن الأوزان الإنجليزية وعن أشعار الشاعر Lydgate . ولكن لنحمد الله على هذا القدر ولندرسه .

فأما مؤلفه Netrum فهو يدرس فيه البحور والأوزان الشعرية والقوافى فى الإنجليزية دراسة رائعة قوية ، هى الأولى من نوعها فى تاريخ النقد الإنجليزى وهو يعرض لهذه الأوزان باحداً محللاً منتقداً ، متفقداً حظها من الإتقان أو النقصان ، عائباً ما فيها من القصور وقلة التنوع والتجدد . داعياً إلى التجديد والابتكار فيها . وإن هذه الأبحاث فى نظام دراستها وصدق ملاحظتها وهمة أحكامها تمثل مكانة فريدة فى النقد الإنجليزى .

ودراسته النقدية John Dydgate ترينا إلى أى حد كان جراى يستطيع أن يصل بالتأريخ الأدبى ، فهى تفوق فى إتقانها وأسلوبها فى البحث أى تأريخ أدبى ظهر قبلها فى أوربا كلها . وهى حليط ممتع من تأريخ سيرة الشاعر ، ونقد خصائصه الشعرية ، ودراسة شخصيته المتميزة ، ومن التأريخ ، ونقد الكتب ، والتعرض لمختلف المسائل التى تتصل بالموضوع ، والتحليل المطول لموضوعات عامة شاملة .

ونضيف إلى هذا أعمالاً لجراى قد لا تتصل بالنقد اتصالاً ظاهراً ، ولكنها فى صميمها كانت نقداً صامتاً للذوق الأدبى والتقاليد الأدبية فى ذلك العصر فى إنجلترا ، وفى أوربا على وجه العموم .

ونعنى بها شعره الإنجليزى التجديدي ، ومختاراته من الشعر الإسكندىناوى — السويد والنرويج — التى ترجمها وحاكها . فإن هذه المختارات كانت من

لغات وآداب لم يكن أحد قد اهتم بها من قبل . فأصبحت بعد ترجمة جرای لها — لا معروفة فقط في عالم الأدب — بل مُحدثّة أيضاً آثارها الفعالة في أوضاع الآداب الأخرى .

* * *

والخلاصة أنه مهما تكن أعمال جرای النقدية قليلة فإنها قد أكسبت النقد جدّة وحيوية ، إن لم نقل إنها خلقت النقد الحق خلقاً . وتمتاز هذه الأعمال بميزتين جليلتين : إحداهما الاستشهاد الدائم بحقائق التاريخ . والثانية الاستعداد المستمر لتلقف الجديد ، سواء أكان جديداً في ماهيته وذاته ، أم كان جديداً لأنه كان حتى حينئذ مهملًا منبوذاً .

وتلك عناية بالجديد لم تصرف جرای عن القديم بحال . فإن جرای كان متغلغلاً في دراسة الشعر الكلاسيكي إلى أقصى حدّ مستطاع . وكان متقناً لهوميرو وفرجيل إتقانه لدانتى وملتن ودريندن . وكان مع ذلك يرى أن لكل زمان أدبه وأذواقه . فإذا أضفنا إلى ذلك كله شعره التجديدي أدركنا ما لجرای من فضل في بناء صرح النقد الأدبي الحديث .

ديدرو والتطور الفرنسي Diderot :

من الأقوال الشائعة أن أعظم الفضل وأكبر الأثر في هدم الكلاسيكية في فرنسا ، وهي معقلها الحصين ، يرجعان إلى ديدرو .

فمن هو ديدرو ؟

هو ذلك الناقد الفرنسي العجيب الذي ترك لنا من تأليفه عشرين مجلداً في منتهى الضخامة . والذي كان يمتلك قدرة عجيبة على أن يتكلم في أي موضوع وأن يتحدث عن أي نوع من أنواع الفن ؛ في الأدب وفي التصوير وفي النحت وفي الرسم ، وهو في كل مجال من هذه فياض في حديثه في غزارة .

وهو أول ناقد شهير عرفه تاريخ النقد على استعداد لأن يتكلم في أى ضرب من ضروب الفن ، وفي كل ضرب من ضروب الفن يجتذب انتباه القارئ ويستدعى اهتمامه . فينكب عليه يدرسه في حرارة وشوق وإخلاص سائراً في دراسته بهدى عاطفته وانفعاله وبهديهما وحدهما .

فلعل أبرز ميزة في ديدرو أنه انفعالي impressionist تخضع أحكامه النقدية لعاطفته وتأثره لا لمبادئ لديه مقررّة أو لنظريات عنده معسّمة . فديدرو أبعد ما يكون عن النظريات والتمسك بها . فإن كانت له نظريات فهي أبداً تتبع انفعاله وتأثره ، وليست كالمعتاد في النظريات من أنها تضبط الانفعال وتنظمه .

وناقده هكذا لا يمكنه أن يخلو مطلقاً من الخطأ ومن الهراء ومن شذوذ الآراء ومن المبالغة في الأحكام إلى درجة غير معقولة تبلغ حد السخف . ولعل خير مثال لهذا وأشهر مثال لهذا هو نقده لريتشاردسن Richardson [من روائي الإنجليز Richardson éloge] فانظر إلى ما ينصبه ديدرو من آيات المدح والثناء على ذلك الشوّيغر والقصصى الذى لا يجاوز الطبقة العاشرة من كتاب القصص : (ريتشاردسن ؟ وما أدراك ما تشاردسن ؟ إنه ليغرس في النفس كل الفضائل غرساً يكسبها الفضيلة عاجلاً أو آجلاً ! إنه ليعرف كل نوع من أنواع الحياة وكل ضرب من ضروب المعيشة ، وينفذ إلى أعماق أسرارها نفاذاً غير قابل للخطأ . إنه لينشر في الكون العطف والعدل والتسامح .

أهناك في هذا العالم من يبلغ به الحمق والطيش وانعدام الإحساس إلى حد أن ينتقص من عظمة ريتشاردسن ؟ إن ريتشاردسن يجب أن يُقرأ في لغته الأصلية ويجب أن يُدرس في كل مجتمع . ريتشاردسن لإنجيل جديد يقرؤه الجميع ولا يفهمه إلا خاصة الخاصة . إنه لأصدق من التاريخ . إن صديقاً لديدرو برغم أنه لم يقرأ إلا الترجمة الفرنسية بكى وصاح وهطلت سحائب

دمعه وأخذ يذهب ويحيىء دون أن يعرف ماذا يصنع . إليه أيها الزمان !
أسرع في دورائك وعجل لترشادرسن بأكاليل المجد وتيجان الفخار !
لم كل هذا التحمس وكل هذا الانفعال .

نلاحظ إذن هذا الإندفاع التأثري في ديدرو . وهو اندفاع يبلغ كما
نرى حد السخف في كثير من الأحيان . وليس معنى ذلك أن كل أحكام
ديدرو خاطئة من أساسها . كلا فإن العدل يحتم علينا أن نعترف له بصدق
نظراته في كثير من الأحيان . ولكن هذه المبالغة غير المعقولة هي التي
تؤخذ على ديدرو . ففي هذه الحالة مثلاً نرى أن رتشاردسن ليس عارياً
من كل ميزة تجعله على استحقاق لبعض ما يغمره به ديدرو من مدح .
فلقد كان أول قصصى في التاريخ الأدبى جمع بين طرافة الموضوع وتشويقه
وبين طرافة الشخصيات وتشويقهم ، وأول من حقق وحدة الفكرة في
الnovel ، وجعل القصة تقوم على أساس مشترك من العواطف والأخلاق .
فديدرو وإن يكن مبالغاً فهو على حظ من الصواب . وإنما هي نقطة الضعف
في طبيعته المنفعلة السريعة التأثير ، أو هي عبقريته المتميزة الذاتية دفعت
به إلى ما رأينا .

والآن نتعرف منزلة ديدرو في عالم النقد :

لا ترجع منزلة ديدرو الممتازة في علم النقد وعلم الجمال إلى كثرة
مؤلفاته وتنوع تصانيفه ، بقدر ما ترجع إلى حقيقة أنه لم يكن له مبدأ
مقرر أو حد لا يتجاوزه أو دائرة لا يخرج عن محيطها . فهو كما قلنا يكتب
في كل نوع من أنواع الفن . ومن أعظم أسباب ما يحتويه نقده من التشويق
والطرافة والإبداع تلك الكيفية التي بها يستمد أقواله من كل الفنون ويصُبُّ
آراءه في كل الفنون دون أن يدع فناً يختلط بفن أو ضرباً يتعارض مع ضرب
وسواء أكان ما يتكلم فيه أدبياً أم تمثيلاً أم رسماً أم نحتاً فإن شغف ديدرو
هو هو وتحمسه هو هو ، والموضوع دائماً في نظر ديدرو متصل بالعاطفة الإنسانية

فهو لذلك يستحق التقدير والفحص ، ويستحق هذه الدراسة العميقة التي يكاد يعطينا ديدرو خلالها دائرة معارف عامة . وكثيراً ما يكون ديدرو مبتكراً ومجدداً ، كما في كتابه الشهير Paradox aure Com édien : وهو وإن تغافل في الجزئيات والتفاصيل فإنه لا يخرج أبداً عن أصل الموضوع بل يظل دائماً على اتصال بوحده العامة . كما نجد في مقالته De la Poésie Dramatique . ثم هو أخيراً على مقدار عظيم من الخصوبة الفكرية ، وعلى درجة منها لم يحزها قبله ناقد ولم يحزها بعده إلا الأقلون .

فهما يكن من عيوب نقد ديدرو ، ومهما يكن من انفعاله وتأثره فهو نقد حتى ممتع مليء بالحياة والتشويق . أما ذلك النقد الآلى الجامد القائم على الاستنتاجات الميكانيكية والأحكام المنطقية الذي نجده لدى من قبله من النقاد فهو نقد ميت لن ينتج إلا نسخاً مكررة لا شخصية فيها ولا حياة .

ولعل هذه الميزة في ديدرو هي التي جعلت أمثال لستنج وجوته يجدون فيه أستاذاً ومُلهماً ينثج روحاً وحيوية .

جاءه جاك روسو :

لم يكن روسو ناقداً أدبياً بل كان رجل اجتماع وأخلاق فقط . فليس له إذن محل هنا . قد يعترض البعض بأن تأثيره العظيم في تطور كل الميادين الفكرية ومنها ميدان النقد يجعله يستأهل الدراسة في تاريخنا النقدي هذا . ولكن كونه ذا تأثير عظيم في نقاد الأدب ليس معناه أنه ناقد أدبي . وإذا فقد كان واجباً علينا ما دام سقوط القسطنطينية كان له هذا التأثير العظيم في النهضة الأوروبية التي شملت النقد فيما شملته ، كان واجباً علينا إذن أن نتعرض لهذا الفتح بالدراسة والتحليل والقصص . ولا نظن أن هناك من يطالبنا بمثل هذا العمل .

والخلاصة أنه كان لتأثير ديدرو المباشر ، وتأثير جان جاك روستو غير المباشر فضلهما الكبير في تغيير آراء الناس في فرنسا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . أى في اضمحلال الكلاسيكية الحديثة ، وبناء الحركة الرومانتيكية .

مدرسة الجماليين وتأثيرها

نحن نتمدد في هذا المؤلف تجنب الفلسفة والمناقشة الفلسفية والتحليل الفلسفي . ذلك لأننا نرى أن الفلسفة شيء وأن النقد الأدبي شيء آخر . وما دخلت الفلسفة النقد إلا وأفسدته وجنت عليه وأضاعت من ميزته الخاصة . ولعل أكبر النقاد المتفلسفين أفلاطون وكولردج . أما أفلاطون فلم يترك لنا في النقد الخالص شيئاً يذكر إلا نظرية خاطئة في أكثر الأحيان . وأما كولردج فإنه كلما ازداد تعمقاً في فلسفته ازداد عتقاً في النقد الحق .

وسبب ذلك أن الفلسفة تعنى بمسائل التفكير المجرد الخالص . أما النقد الأدبي فمساائله التي يهتم بها تقوم على الذوق في أكثرها . والذوق لا يعال . فلن تستطيع أن تفهم العلة في أن كلاماً ما في صورة ما ينير في الإنسان عواطفه ويؤجج شعوره بينما هو في صورة أخرى لا يحرك في الإنسان ساكناً . حقاً قد تستطيع أن تستكشف بعض التجانس الموسيقي بين ألفاظ هذا الكلام أو بعض التنعيم الجميل فيه أو بعض المهارة في إرصاء العين والأذن . ولكنك مع هذا كله لن تستطيع أن تعلق لم يرضى هذا التجانس ولم يُعجب هذا التنعيم ولم تُسِرَّ هذه المهارة .

نحن لا نسخر من نظريات علم الجمال ولا نحقرها ، إلا أننا لا نعتبرها أكثر من تسلية عقلية .

ولكن برغم هذا فإننا نتبع التغيرات التي طرأت على نقد القرن الثامن عشر

فأحاطته إلى هذه الصورة التي ظهر فيها في القرن التاسع عشر ولا نستطيع أن نُغفل ما كان لمدرسة علم الجمال من تأثير كبير إن حسناً وإن سيئاً في إحداث هذا التغيير . ونعني بعلم الجمال هذا الفرع الفلسفي من علم النفس الذي يبحث في قوانين الجمال ، والدوق الجمالي ، والدراسة النفسية للفن بوجه عام .

وقد درسنا قبل بعضاً من رجال هذه المدرسة الجمالية مثل لستنج وديدرو . والآن ندرس رجالاً من أشهر رجالها في فرنسا ، وإيطاليا ، وألمانيا ، وإنجلترا .

ترجع بدايات الدراسة الجمالية إلى ديكارت [في النصف الأول من القرن السابع عشر] فإن هذا الفيلسوف كان حقاً أبا الفلسفة الحديثة بكل علم من علومها وفرع من فروعها . ومنها فرع دراسة الجمال : ذلك أن المبدأ العام لفلسفته من إخضاع كل شيء للتفكير المجرد ، مضافاً إلى إلحاحه في وجوب كون الطريقة محدّدة واضحة ، كان لا بد له من أن يقود إلى استكشافات جديدة في فكرة الجمال والأدبيات ، فشهد الجيل التالي أو الأجيال التالية لديكارت دخول التقليد المجرد في نظريات الأدب .

ففي إنجلترا كان لوك Locke ، وهو هو العدو للأدب وللشعر بنوع خاص ذا تأثير قوى على أديسون وعلى كل إنجلترا في القرن الثامن عشر . وفي فرنسا كان نفس التأثير للأب أندريه الذي هو ابن الفلسفة الديكارتية . وفي إيطاليا كان لفيكو Vico تأثير عظيم في مثل هذا النوع . وفي ألمانيا خلق ديكارت ليبنتز Leibnitz وخلق ليبنتز وُلف Wolff . وإلى طريقتهما الفلسفية يرجع الفضل في بدايات الدراسة الجمالية التي ظهرت في بريتنجر وفي بومغارتن Baumgarten وغيرهما .

فديكارت إذاً صاحب الأثر الأول في نشوء الدراسة الجمالية في هذه الدول جميعاً إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا .

كيف نشأت الدراسة الجمالية في ألمانيا :

ترجع نشأة هذه الدراسة في ألمانيا إلى سبب سلبي عاونه سبب إيجابي . أما السبب السلبي فهو ندرة الكتاب العظام في الأدب الألماني ، فلما جاء النقاد من مثل : بودمر وبريتنجر وجوتشد وأرادوا أن يستغلوا موهبتهم النقدية لم يجدوا أمامهم كتاباً كبيراً ينقدون أعمالهم الأدبية . فدفعهم هذا النقص إلى التفكير المجرد ، فلجأوا إلى النقد الموضوعي ، ما داموا لم يجدوا موضوعات للنقد الذاتي التطبيقي . أما في إنجلترا مثلاً فقد كان شوسر وسبنسر وشكسبير وملتن وحريدن موضوعات غنية للنقد الذاتي .

عاون هذا العامل السلبي عامل إيجابي هو ذلك الميل العظيم الذي عرف به الألمان نحو التعلم والتزيد من الثقافة . فلما وجدوا أدبهم فقيراً لجأوا إلى مقارنة غيره من الآداب ودراستها دراسة مجردة ، وأمدتهم الفلسفة الوُلفية بطريقتها القوية المهيبة .

وقد يرجع إلى بريتنجر Breitinger الفضل في أنه أول من حاول محاولة قوية بارزة أن يشتغل بنظرية الفن والأدب أى يبحثهما بحثاً نظرياً مجرداً كما يرجع إلى بومجارتن Baumgarten الفضل في ذبوع كلمة Aesthetics وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها . وقد استعمل هذا الاسم في رسالة جامعية في سنة ١٧٣٥ وهي سنة مبكرة ، ولكنه بدأ في نشر مؤلفه Aethetica بعد خمسة عشر عاماً جمعه من محاضراته في خلالها .

والرسالة الجامعية واسمها De Nonnullis ad Poema Pertinentibus هي بداية التبدل الجديدي في النقد . إذ ينقد هو فيها القصيدة نقداً مجرداً ، بطريقة متأثرة بهذا الاتجاه الجمالي الجديد .

فرنسا Père andré :

كان لكتابه المشهور : دراسة عن الجميل Essai sur le Beau آثاره في العصر كما أثر في الأدب ، وبرغم ذلك فإنك إذا قرأت الكتاب لم تجده يولى الأدب اهتماماً يذكر ، حتى إن كلمة (أدب) لم تذكر في القهرست في ختامه : وهو يضع قواعد عامة يحاول أن يخضع الشعر لها ، وهي قواعد مبهمة وعقيمة ومسرقة في التعميم والبحث النظري المجرد . وهو يضع هذا الجدول للجميل ، فيقول إن الجميل هو :

المطلق arbitrary الخلقى moral القومى national الروحى spiritual
الضرورى essential الموسيقى musical المعقولى sensible المرئى visible :

إيطاليا Vico :

كان فيكو موجهاً أعظم ميله نحو التاريخ والدراسات التاريخية . وهو منشئ* الطريقة التاريخية في النقد وأول مطبق لها على الأدب . فهو لا ينظر إلى الشعر إلا من حيث أنه اللغة الأولى للإنسان ، فهو الديوان الذى يسجل أحداث التاريخ الأول ، والشاعر على ذلك هو أصدق مؤرخ للعصر ، فدراسه شعره هي استنباط أحوال عصره في هذا الشعر .

وقد حاول فيكو أن يجعل من النقد علماً صيرفاً ذا قوانين عامة شاملة وقواعد تفكيرية مجردة . فليس تقدمه بالنقد الأدبى الخالص ، إنما هو بحث علمى في الأدب له كل مميزات الدراسات العلمية المجردة . فهو في ميدان العلم قد أدى خدمات جليلة من غير شك ، ولكنه في عالم الأدب كان ذا تأثير ضار سبب لغلوه في النزعة العلمية التي تنفر منها طبيعة الأدب .

† **David Hume** **إنجلترا**

من الصعب أن نعدّ هيوم ناقدًا : بل هو أقرب إلى أن يكون عالمًا
نفسانيًا وفيلسوفًا ، فأغلب دراساته هي أبحاث نفسانية وطبيعية وفلسفية وقلّ
أن تكون أبحاثًا في النقد الأدبي . فهو لم يكن له ميل قوى نحو الأدب ولم يكن
قد وهب الذوق الأدبي الصافي . فلو أنه نظر إليه من ناحية آرائه الأدبية
فحسب لما عدّ كاتبًا ذا شأن فهي قليلة وضيئلة الأهمية . ولكن قيمته في
دراساته النفسية والإنسانية التي تجعل منه كاتبًا ممتازًا .

• • •

والخلاصة أن هؤلاء العلماء قد حاولوا تغليب الفلسفة على النقد الأدبي ،
وحاولوا أن يبحثوا الأدب ومسائله بحثًا نظريًا مجردًا . وكانوا في محاولتهم
هذه مخطئين . فللفلسفة طبيعة وللأدب طبيعة أخرى مغايرة . ومن ضياع
الوقت أن نحاول تحليل الجميل والبحث في السرّ في أنه يستدعى الإعجاب .
فذلك أمر يقوم على الذوق المحض والذوق لا يعقل . فالجميل هو ما يعده
الإنسان جميلًا . أما أن نحاول إيجاد نظريات وقواعد لا بدّ من توافرها في
الشيء لكي يكون جميلًا فهو عبث لا فائدة فيه . ومهما علمنا عن النفس
وطبيعتها وعن الإحساسات والانفعالات وماهياتها فلن يفيدنا ذلك شيئًا في
فهم الجمال أو تحليل الجميل . ولنضرب لذلك مثالًا : هذا الرجل الذي
سهته أن يتذوق الخمر أو أن يتذوق الشاي ، فلن يفيدنا قلامة ظفر أن يعرف
تركيب اللسان ومسامه ولا نظرية حدوث حاسة الذوق ولا المعلومات النباتية
عن العنب أو الشاي ولا المعلومات البيولوجية عن التربة التي ينمو فيها
هذان النباتان .

ولقد كان إغراق العلماء في البحث النظري المجرد عن طبيعة الجمال وماهية
الجميل عاملاً على ابتعادهم عن فهم الجمال وتقدير الجميل وتذوقهما . إذ

اندفعوا في بحث فلسفي تفكيرى هو أبعد الأشياء عن روح الجميل .
ولكن برغم ذلك كله كان المدرسة علم الجمال تأثيرها في بناء النقد
الحديث وفي إطلاق النقد من القيود والأوضاع التي كان يلزمها . خلال
القرون الماضية . فالحركة الجمالية حركة تجديدية قبل كل شيء ، فهي نوع
جديد من البحث وطراز مبتكر في الدراسة لم يكونا معهودين من قبل :
فجرد ممارستها تحرر من الطراز القديم في البحث والدراسة .
ومن ناحية أخرى نجد أن انكباب النقاد على البحث الجمالي النظرى
أتاح لهم الفرصة لكشف أضرار المذهب الكلاسيكى وتعرف أخطائه النقدية .
فعرفوا مثلاً أن ملتن لم يكن مجرد خيالى يتعلق بالأوهام . وأن شكسبير
ليس مجرد دجال كما كانوا يظنون .

بين الكلاسيكية والرومانتيكية

المعنى اللغوى للكلاسيكية Classicism :

أما ism فهي الأداة المعروفة التي تلحق لتكوّن اسم المذهب أو العقيدة
أو الحركة وهي التي نجدها في روما تنبزم وهيومانزم وناشورالزم وغيرها .
وأما classic فإنها من اللفظة اللاتينية classicus في المقرد classici في
الجمع . وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع . فقد كانوا يقسمون المجتمع
في روما إلى طبقات ست أعلاها طبقة الكلاسيكى Classici . ومن هنا
سُمّي كتاب الإغريق والرومان Classics أى كتاب الطبقة الأولى أو
النموذج الذى يحتذى . ثم استعملت الصفة classical في وصف الأدب
القديم اليونانى والرومانى وفي سائر أنواع الفن القديم . واستعملت على
الأخص في مقابلة romantic ثم اشتقت لفظه Classicism وعنى بها المذهب
الذى يدرس أدب القدماء اليونان والرومان والذى يتشيع ويتعصب لهم .
ثم استعملت لفظه classicism في مقابلة Romanticism ويعنون بالأخيرة

الحركة التي ظهرت تعارض الكلاسيكية التي سنتفهمها بعد .
ونريد أن ندرس الحركة الكلاسيكية classicism فيجب أولاً أن
ندرس تاريخها ونتتبع نشوءها وتطورها في أوروبا .

بدأت الحركة الكلاسيكية مع النهضة الأوروبية العظمى المعروفة بالـ
Renaissance . فنحن مضطرون إلى أن نستعرض هذه النهضة ونثيّن
فيها بدايات المذهب الكلاسيكي .

حدثت النهضة الأوروبية قبل بداية العصور الحديثة . ونحن نعلم أن
العصور الحديثة تبدأ بالقرن السادس عشر . وأن العصور الوسطى تنتهى
بالقرن الثاني عشر . وأما ما بينهما وهى القرن الثالث عشر والرابع عشر
والخامس عشر فهى الفترة التي توسطت بين العصرين الأوسط والحديث
والتي سارت فيها أوروبا سيراً تدريجياً نحو التخلص من نُظُم القرون الوسطى
وتقاليدها والسعى في سبيل المدنية الحديثة . فاجاء القرن السادس عشر
حتى كان التطور قد تم فبدأت العصور الحديثة الحقبة . تلك الفترة المتوسطة
تسمى عصر النهضة . ويعنى به العصر الذي وقعت فيه كل التغيرات التي
نقلت أوروبا من حياتها في القرون الوسطى - تلك الحياة المحدودة سواء
في التفكير أو الأدب أو السياسة أو الاقتصاد أو غيرها من مظاهر الاجتماع -
إلى حياة أوسع وهى الحياة الحديثة .

فما هى النهضة ؟ إذا قلنا النهضة Renaissance عنيانا مدلولاً واسعاً هو ذلك
الانتعاش الذهنيّ الشامل الذي تناول نشاط الإنسان في كافة نواحي حياته
ومرافق معيشته . ولكن النهضة مدلول أضيق وأضيق من هذا هو حركة
إحياء العلوم والفنون Revival of Learning . فحركة إحياء العلوم
والفنون كانت أبرز مميزات النهضة وكانت أخطر العوامل التي عاونت على
تبديل حالة المجتمع وتطور نظم الحياة . فدراسة النهضة هى في الحقيقة دراسة

حركة أحياء العلوم والفنون وإذا قلنا النهضة فنحن في الحقيقة نعى هذه الحركة العظيمة التي ارتدت نحو آداب اليونان والرومان وفنونهم تبعثها وتحياها . ما كانت النهضة الأوربية لتحدث لولا عوامل سبقتها فهدت لها ولظهورها وعاونت في زعزعة نظم العصور الوسطى واضمحلال تقاليدها . ونجمل الإشارة إلى هذه العوامل .

فن أهمها ذلك الانحلال الذي دب ديبه في كيان البابوية وفي كيان الإمبراطورية من طول تطاحنهما ، فبدأت الشعوب تتخلص من هذين الكابوسين الثقيلين وبدأت تفوز بقسط من حقوقها السياسية ، وأخذت تسعى سعياً تدريجياً نحو النهوض والحرية . وأخذت الأمم الحديثة في التكوّن ، وأخذت تنشأ فيها حكومات قوية مستقلة عن نفوذ البابوية والإمبراطورية ، وكل هذه العوامل كانت معاول في هدم هيكل العصور الوسطى : فما هي العوامل التي كانت الأدوات في بناء صرح العصور الحديثة ؟ أو بعبارة أخرى ما هي أسباب النهضة ؟

من أشهر أسباب النهضة مسألة سقوط القسطنطينية ، فإنه لما سقطت هذه المدينة في منتصف القرن الخامس عشر ١٤٥٣ في أيدي الأتراك فر منها علماء اليونان حاملين كتبهم ومخطوطاتهم الإغريقية فلبجأوا إلى إيطاليا حيث أخذوا يعلمون في جامعاتها وينشرون ما معهم من نفائس العلم وذخائر المعرفة .

ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد للنهضة . فقد سبقته أسباب مهّدت له ، هي أن أوربا نفسها كانت متيقظة وذات رغبة عظيمة وظماً شديداً إلى الزيد من المعرفة والتوسع في المعلومات . فما حدثت الهجرة حتى لاقت جواً صالحاً وظروفاً جد ملائمة لإحداث آثارها :

ومن أهم تلك الأسباب استكشاف الطباعة . فإن اهتداء يوحنا جوتنبرج في منتصف القرن الخامس عشر إلى هذا الاختراع الجليل كان

عظيم الأثر في ذبوع المعرفة وشمولها طبقات الشعب المختلفة بعد أن كانت لغلاء الكتب ونفاسة المخطوطات مقصورة على طبقة ضئيلة جداً .

وسبب ثالث هو أنه وُجد لحسن الخط أمراء جدُّوا في نشر المعارف وتعضيد الفنون والآداب رغبة منهم في ارتفاع ذكركم . ومثال ذلك ما فعله أمراء المدن الإيطالية فلورنسا والبندقية وغيرها .

كل تلك الظروف والأسباب أدت إلى نشوء النهضة وظهورها . ولكي نتفهمها حق التفهم ندرسها في دولة من الدول الأوروبية العديدة التي شملتها هذه النهضة . ولتكن هذه الدولة إيطاليا ، لأن كانت أسبق الأمم إلى النهوض ، ولأن حركة إحياء العلوم والفنون مدينة لها بالفضل الأعظم والأثر الأكبر . كانت إيطاليا أول دولة نهضت لعوامل أتاحت لها ذلك : منها أنها كانت في حالة هدوء وسلم نسبيين إذا قيست بالاضطراب الذي كانت سائر الدول الأوبية غارقة فيه . ومنها مركزها التجاري الهام المتوسط بين الشرق والغرب والذي عاد عليها بالغنى والأموال والثروة فانتشر الرخاء ووفرت الأقوات فاستطاع الناس أن يقوموا بالبحث والدراسة . ومنها انقسامها إلى مدن عديدة يتنافس أمراؤها في النباهة والصيت فقتابوا إلى تشجيع العلوم ونشر الفنون وتعضيد الحركة الإحيائية . فهم في ذلك يشبهون تنافس أمراء الدويلات العباسية العديدة في اجتلاب الشعراء والعلماء والأدباء .

وهنا تجيء هذه الأسماء الطنّانة دانتى وبتراىك وبوكاشيو .

فأما دانتى فيمثل لنا مفترق الطرق . فهو الصلة بين عهد ماضٍ منصرم وعصر فادم جديد . ومولّفه الشهير (الكوميديا الإلهية) خير ما يمثل هذه الحقيقة : فهو من ناحية مكتوب بالإيطالية الحية : وهو من ناحية أخرى يتناول أفكار القرون الوسطى وآراءها ونظراتها .

وأما بتراىك ، فهو حقاً أول رجال النهضة *The first modern man* وبه تبدأ النهضة الحقيقية . النهضة بمعنى الرجوع إلى القديم بالإحياء والبعث والنشر

وبالدراسة والتنقيب . ونعني بالقديم أدب اليونان ودفنهم وأدب الرومان وفنهم . فقد كان بترارك مغرمًا باللاتينية وأشعارها وأدبها وبروما ودراسة تاريخها حتى إنه انكب على جمع مختلف الأنواع من النقود والمدايا الرومانية والآثار الرومانية القديمة . شغف بترارك بالأدب الروماني والفن الروماني فكان شغفه الكهرباء التي انبعثت في إيطاليا فانتجت هذه الحركة العظيمة نحو البحث عن القديم واستكشاف آثاره وكنوزه . وكان بترارك أول عامل في هذه الحركة . فقد كان يكره العصور الوسطى ويرى أنها كانت عصوراً متبررة . وأن النموذج الوحيد والمثال الحق للثقافة والمعرفة إنما هو الأدب القديم والفن القديم ، فأتجه إلى دراسة هذا الأدب ، وتعلم اللغة اللاتينية وأتقنها وأخذ يكتب فيها مؤلفاته ، فكان بذلك أول من عمل عملاً جدياً في حركة إحياء العلوم والفنون .

ثم يجيء بوكاشيو ، الذي لا يقل أثره عن أثر بترارك ، وكان معاصراً له . وقد أتجه بوكاشيو نحو اللغة اليونانية فدرسها وأتقنها وتفهم الأدب اليوناني . فكان بترارك وبوكاشيو أول من حفر للنهضة هذا المجرى الذي اتخذته واستمرت فيه ، وهو العودة إلى الكلاسيكيات أو الآداب والفنون القديمة بالدراسة والتفهم والتقليد .

وبذلك اصطبغت النهضة الأدبية في إيطاليا منذ البدء بصبغة التقليد القديم . فكيفلي في كتابه الأمير ، وأريوستو في قصيدته المشهورة Roland ، وتاسو Tasso في قصيدته عن استرجاع بيت المقدس ، وغيرهم من الأدباء الإيطاليين إنما كانوا يستوحون القديم في موضوعاتهم وأسلوبهم وأحداث قصصهم .

ولم تكن النهضة الفنية بأقل من النهضة الأدبية في ميدان التقليد للقديم ، وخصوصاً لأن البلاد كانت ملأى بالآثار الرومانية ، فانتقل فن البناء المعماري من الأقواس المحذبة القوطية إلى القوس المدور الروماني أو السطح المفلطح

الإغريق : وفي النحت والحفر والتصوير وسائر الفنون أتيه الفنانون نحو القديم يقلدونه ويحذون حذوه .

تلك هي بداية الحركة الكلاسيكية ، بدأت بالظهور مع النهضة جنباً إلى جنب : ونلاحظ قبل كل شيء أن هذه الحركة كانت في أولها نافعة جليلة الفائدة للإنسانية وللعلم والمعرفة . فإذا قارنا جهل القرون الوسطى وظلماتها بما عيم القرون الحديثة من النشاط التفكيرى والتقدم الذهنى والنهوض الأدبى والفنى لم نبخس هذه الحركة حقها .

ولمّا نشأ العيب فيها حين بالغت في روح التقليد فاستحالت كما سئرى إلى قوالب جامدة وقيود ثقيلة ميتة :

بدأ هذا الخطر ، خطر المبالغة في تقليد القدماء ، في اللحظة الأولى التى بدأت فيها حركة إحياء العلوم والفنون في إيطاليا . ثم أخذ يشتد ويتفاقم نظراً للعوامل الأربعة الآتية :

الأول : أن إيطاليا كان لها ماضٍ مجيد في ميدان العلوم والمعارف ، وكانت ثقافتها القديمة أقوى الثقافات وأنضجها ، فكان ذلك داعياً إلى أن عزت إيطاليا بهذا القديم وأعجبت به وانساقَت من الإعجاب إلى الإجلال ومن الإجلال إلى التقديس ثم إلى ما يشبه العبادة .

الثانى : أن الأدب الإيطالى القديم كان أدباً منضبطاً محدّداً بالرسوم والتقاليد . فلما بلّغات إيطاليا إلى بعته تأثرت بهذا الروح بل بالغت في ذلك حتى استحال الطليان إلى مجرد متناقشين حول المسائل اللغوية البحتة وحول الشكل والوضع والتقاليد أكثر مما عنوا ببحث الجوهر :

الثالث : أن إيطاليا لم يكن لها في العصور الوسطى أدب قيم . فأنحصرت كل جهود الطليان في دراسة الأدب القديم ففقدوا بذلك هذا العامل

الذى كان سيكون وسيلة مهمة في حفظ التوازن لو أنهم كان لهم أدب متوسط ناضج يحملهم على توجيه بعض عنايتهم له :

الرابع : أن الإيطاليين كانوا شديدي الشغف بالمسائل اللغوية والمناقشات النحوية والدراسات الاشتقاقية والصرفية . وبذلك كله اتجهوا منذ البدء نحو اللفظ دون المعنى ، نحو القالب والشكل دون الجوهر واللباب ، نحو الأوضاع والرسوم والتحديدات .

من كل هذه الأمور نستنبط أن الكلاسيكيزم اقترنت منذ البداية بهذين العيين الجسيمين .

أولها : تقديس القدماء إلى حد اعتبارهم فوق الخطأ ، واعتبارهم كاملين في كل شيء ، واعتبارهم قد بلغوا أقصى ما يمكن أن يبلغه البشر ، فليس لمن جاء بعدهم إلا أن يقلدهم ويسير في الطريق التي رسموها .

ثانيهما : أن الكلاسيكيزم أخذت تعنى بوضع التحديدات وعمل القوالب التي ينبغي أن يصب فيها الأدب ، فضيقت على الأدباء وأرهقتهم بالقيود الثقيلة وحصرتهم في مجرى ضيق لا يملكون أن يخرجوا منه .

بدأ هذا الخطر ، خطأ التضييق والتحديد ، منذ القرن السادس عشر . ثم جاء القرن السابع عشر فلم يفعل شيئاً إلا أن يستمره ويزاد فيه . فاشتدت القيود ، وازدادت التحديدات وكملت القوالب والأوضاع ، وتم تحديد الأنواع التي يجب أن تكون الآداب إحداها وألاً تخرج عنها ، وسزداد فهماً لهذا بعد قليل .

* * *

قلعت الكلاسيكية أدب اليونان والرومان، ونزتهه عن القصص أو الخطأ . وبعبارة أخرى جعلت مقياس كل أدب مقدار مطابقته لهذا الأدب القديم . فكلما كان أكبر تقليداً له وحذواً لمثاله وانتهاجاً لسنة كان أكمل وأجود وكان أجدر بالتقدير والعناية . ومن خير النصوص التي تبين لنا هذا رسالة

الكاتب الإنجليزي Walsh في سنة ١٧٠٦ إلى بوب إذ يقول فيها : « إن أكبر الشعراء المحدثين في كل اللغات هم أولئك الذين قلّدوا القدماء إلى أكبر حد من التقليد ممكن » .

فقياس الشاعر أو الأديب هو مقدار قربه من هوميرو وفرجيل وهوراس وسائر كتاب اليونان والرومان .

ولكن كيف يتم هذا التقليد ؟

لا بد أن يضع نقاد الكلاسيكية القوانين والقواعد التي يجب أن يلتزمها الكتاب حتى يكونوا تامي التقليد للقدماء . وهذه القوانين والقواعد يستقونها من أعمال القدماء أنفسهم . فدرس نقاد الكلاسيكية هذه الأعمال واستنبطوا منها ما استنبطوه من قواعد وقوانين . وحتموا على كل شاعر وأديب أن يتبعها : فجاء الشعراء والكتاب فوجدوا أمامهم نهجاً مرسوماً عليهم أن يسلكوه ، وقوالب ليس عليهم إلا أن يأتوها ، وتحديدات لا يملكون أن يخرجوا عنها . وهكذا استحال الشعر والأدب إلى صنعة لا أكثره فكان الشاعر إذ ينشئ قصيدة والأديب إذ يكتب نثراً كأى صانع آخر يشتغل بالنحت أو الحدادة أو النجارة أو أية صنعة أخرى يزاولها مزاوله صناعية بحته .

يأتى الشاعر يريد أن ينظم قصيدة في الفن الفلاني : فهذا الفن يجب أن يكون في هذا النوع من الوزن لا في غيره . ويجب أن يبدأ هذه البداية وينتهى هذه النهاية : ويجب أن يقال عنسه كذا وكذا وأن يعالج فيه كيت وكيت . وهكذا يجد الشاعر أمامه حدوداً وأوضاعاً مرسومة ليس عليه إلا أن يملأها بالألفاظ . وحتى هذه الألفاظ نفسها هو مقيد في اختيارها والربط بينها بقيود لا تدع له أبسط نصيب من حرية التصرف والتأليف .
فنحن بإمكاننا أن نجمل الكلاسيكيزم في هذه الأمور الخمسة .

الأول : أن أدبها أدب صنعة : أدب تقليد واحتذاء لا أدب وحي وإلهام

أدب صورة وقالب لا أدب جوهر ولب . أدب لباقة وكياسة وبراعة
لا أدب عبقرية وروح .

الثاني : أن أدبها منصب على الحياة الواقعة والأمور المادية الفعلية التي
يجهلها الناس في أعمالهم اليومية ومرافقهم العملية . فهو لا يعنى بعالم فوق
هذا العالم المادى اخرى ، ولا يفهم الأمور الروحية والتصورات المعنوية
والأجواء الخيالية .

الثالث : أن أدبها أدب المدينة . يقصر عنايته على المدينة فلا يهتم
بالقرية والريف والطبيعة . وزاد هذا في صبغة الصنعة فيه . فنحن نعلم أن
حياة المدن مقيدة بهذه الرسوم والتكاليف والحدود . ولو أن الأدب
الكلاسيكى عنى بالريف حيث الطبيعة الحرة والفطرة الخالية من الصنعة
والتقليد ربما كان هذا عاملاً على تخفيف القيود والتحديدات فيه .

الرابع : أن أدب الكلاسيكية أدب معنى بالقالب لا بما يحتويه هذا
القالب ومشغوف بالشكل والزخرف والمحسنات البديعية والصنعة البلاغية .
لا بالعاطفة والإحساسات والأخيلة . ولهذا أغرق أدب الكلاسيكية في العناية
بالمحسنات البديعية والبلاغية إلى حد أن ابتذلت هذه الزخارف وفقدت
ما كان لها من جمال بكثرة الاستعمال . ثم هو أدب يقوم على تصنع الطرف
والكياسة والتلطف لأنه أدب الصالونات حيث التصنع .

الخامس والأخير والتخلص : أن الأدب الكلاسيكى بعد عن البساطة
وعن الطبيعة وعن الصدق فاستحال أدباً كاذباً متكلفاً صناعياً .

ولعل خير ما يوضح لنا هذه الحقائق أن تدرس أدب شاعر كلاسيكى :
وليكن هذا الشاعر زعيم الكلاسيكية الإنجليزية Pope .

بوب يوضح لنا الكلاسيكية بكل محاسنها وعيوبها . فهو قد درس
اليونانية واللاتينية وترجم الإلياذة والأودسا وأكب على تقليد القدماء في
صوره وأسلوبه فدرسته توضح لنا ما ذكرناه من مميزات الكلاسيكية :

فهو فاقد للملكة الخيال ، ومقفر من أى إحساس عميق أو عاطفة متغلغلة ، ونظرته إلى الحياة ضيقة ومحدودة . ولكن كل ما يميزه لباقة وبراعة وصنعة . فأسلوبه أسلوب تحسّين بديعيّ وتجميل بلاغيّ وتلطّف وتعمل وتكلف وتمويه . وخير ما يوصف به پوپ هو ما وصف به الأستاذ العقاد شوقي في كتاب شعراء البليل ، بحيث لو وضعت اسم پوپ بدل اسم شوقي في هذه المقالة النقدية الممتعة لم تكد تخطئ وجه الصواب .

ولا يقتصر الأمر على هذا . بل إن پوپ يتغنى في شعره بالقدماء وبضرورة اتباع قوانينهم واحتذاء حذوهم .

(إن قوانين القديم وقد استكشفت ولم تنشأ إنشاءً لى الطبيعة نفسها ولكنها الطبيعة يحدها النظام ويضبطها المنهج والقيّد ، فإن الطبيعة — شأنها شأن الحرية — يحدها ويضبطها قوانين قد رسمتها هى بنفسها لنفسها . وإذن فيجب أن تقدّر قوانين القدماء حق قدرها . فإن تقليد الطبيعة ليس إلا أن تقلدهم) .

ومن هذه الأبيات نستنبط :

١ — أن الكلاسيكيين يرون الشعر تقليد الطبيعة . وسنعرف كيف يرد الرومانتيكيون عليهم هذا الخطأ .

٢ — أنهم يقدسون القوانين والحدود والنظام والقيود .

٣ — أنهم يقدسون القديم ويرون منتهى الإجابة في تقليده .

“ “ “

تبينّا أثر الكلاسيكية في الأدب . فلنعرف الآن أثرها في النقد .

كما كان الأديب مرهقاً في أدبه بقيود وتحددات لا يستطيع عنها خروجا ، كذلك كان الناقد محصوراً في قوانين نقدية ضيقة مفروضة مرسومة ليس له إلا أن يطبقها على ما ينقده . ولم يكن يُترك الناقد ينقد القطعة الأدبية بقيمتها الذاتية أو بتأثيرها على نفسه أو بطبيعتها الخاصة وما تملّيه هى نفسها

من قوانين لنقدها . بل كان أمامه قوانين محددة لا عمل له إلا فرضها فرضاً على تلك القطعة . فكان ذلك يلغى من شخصية الناقد ويعطل من قدرته النقدية الخاصة ويمحو ذوقه الخاص محوً تاماً .

هب الناقد يريد أن ينقد قطعة شعرية . فالطريقة الطبيعية لذلك أن يقرأها فيدرسها فيفهمها فيتبين مواطن الحسن فيها ونقط الضعف منها ، غير خاضع في ذلك إلا إلى ذوقه الخاص أولاً ، وإلى طبيعة القصيدة نفسها وقيمتها الذاتية ، وإلى بعض القوانين النقدية العامة الشديدة العموم والمرونة بحيث تتسع لإدخال طبيعة القصيدة وروح الشاعر ومناسبة الموقف وذوق الناقد ، تدخل كل ذلك في حيثياتها ما يأتي :

فهل كان الناقد الكلاسيكي يفعل ذلك ؟ كلا كان عمله :

أولاً : إذا كان الشاعر قد صرح بالنوع الشعري الذي منه قصيدته . فعلى الناقد أن يرى أحقاً هذه القصيدة من هذا النوع أو من غيره ؟ فإن لم يكن قد صرح الشاعر فعلى الناقد أن يتعرف بنفسه النوع الذي منه هذه للقصيدة .

ثانياً : بعد أن يعرف الناقد النوع الذي منه القصيدة يتذكر أشهر النماذج القديمة في هذا الفن ، والنماذج الحديثة التي اكتسبت جدارتها بأن تكون مقياساً للنقد من شدة انطباقها وتقليدها للأعمال القديمة : يستحضر الناقد هذه النماذج فيرى إلى أي حد هذه القصيدة تقلدها وتنطبق عليها . فكلما كان التقليد أتم كان الشاعر أقدر وأعظم .

ثالثاً : أن يتطرق الناقد في التفاصيل فيرى إلى أي حد قلّد الشاعر القدماء في هذه التفاصيل . وكلما كان التقليد أعظم كان الشاعر أيضاً أقدر وأعظم . وبعد هذا كله يستطيع الناقد أن يقول إن القصيدة جيدة ما اجازت بسلام هذه المراحل الثلاث . أما ذوقه أو موقع القصيدة من نفسه ، أما حظ القصيدة من إثارة العاطفة وتنبيه الوجدان ، أما غير هذا من العوامل

التي لا تتصور النقد بدونها فهو ما لم يكن يفكر فيه الناقد الكلاسيكي .
ولزيادة الإيضاح أفرض أنى ناقد كلاسيكى فى العربية أنقد قصيدة
لشاعر محدث بهذه المقاييس الكلاسيكية . فأقول أولا : إن الشعرفنون
خمسة مدح وغزل وفخر ووصف وهجاء ، فلا بد أن تكون القصيدة
واحداً من هذه الفنون . ويستحيل أن تكون غيرها لنسب بسيط هو أنه
لا وجود لغيرها ، لأن القدماء لم يعرفوا سواها ، والقدماء قد عرفوا كل
شئ ، أما أن يكون الشاعر قد ابتكر فناً جديداً فهذا احتمال لا يخطر لى ببال .
فانظر إذن هل صرح الشاعر بالفن الذى منه قصيدته ، هل قال إنها
من الغزل أو الوصف ؟ فإن كان قد قال ذلك فهل هى حقاً من الفن الذى
ادعى أم لا . فإن لم يكن قد صرح بشئ فإن على الأول أن أبحث أى
الفنون هى .

فإن انتهيت إلى أنها من المدح مثلاً . فلأتذكر أشهر نماذج المدح القديمة
فأجدها كلها مبلوعة بالغزل . فهل ابتداء الشاعر المحدث قصيدته بالغزل ؟
إن كان قد ابتداء فيها ، وإلا فلأطرح القصيدة أو لأستمر فى قراءتها وقد
أخذت عنها فكرة سيئة .

ثم إن الشاعر القديم يتخلص من الغزل إلى وصف الناقة بأن يتساءل :
هل تباغنى هذه الناقة الركب ؟ فهل تحاص الشاعر المحدث هذا التخاص ؟
لأنظر ذلك فإن كان قد فعل فلأبحث فى وصفه لنانة إلى أى حد ينطبق على
وصف القدماء لها . وهل ناقته هى بعينها ناقة طرفة وعاقمة أم هى مختلفة
عنهما ؟ وإلى أى حد هذا الاختلاف ؟ فكلما كبر كان الشاعر أضعف ،
وكأما كانت أوصاف الناقة شبيهة لأوصاف القدماء كان الشاعر أكبر حظاً
فى الإجابة .

ثم إن الشاعر الممدوح يوجه ناقته إلى الممدوح . فهل فعل المحدث
كذلك ؟ ثم يسترسل الشاعر القديم فى مدح الممدوح فيصفه بأوصاف معينة
محدودة معروفة وتشبهات موضوعية . فهل وصف الشاعر ممدوحه كذلك ؟

وهكذا أمضى في تقدي إلى انتهاء القصيدة . فإن وجدتها قد سلمت بعد هذا كله فهي جيدة ، وإن كانت مختلفة عن النموذج الموضوع فهي رديئة رداة تكبر أو تصغر بمقدار كبير اختلافاها وصغره .

فأين إذن ذوق الخاص ؟ وأين إذن تأثير القصيدة في نفسى ؟ وأين إذن تقدير الشاعر وشخصيته ؟ وأين حظ الشاعر من الابتكار ؟ وأين وأين ... لا وجود لكل هذه الاعتبارات في النقد الكلاسيكى .

• • •

حصلنا على صورة كافية عن الكلاسيزم والأدب الكلاسيكى والنقد الكلاسيكى . فلنطو هذه الصفحة إذن ولننظر في هذا الفجر بالحديد المشرق : فجر الرومانتيكية .

• • •

« ولكن لكل شيء إذا ماتم نقصان » .

فا بلغت الكلاسيكية أوجها ، وتسمنت ذروة السيطرة والديوع في أوربا ، وانتهت إلى أقصى ما يمكن أن تبلغه من الآماد . حتى أخذت في التقهقر بعد التقدم ، وفي الهوى بعد الصعود ، وفي الذبول والانحلال بعد الازدهار والفتوة .

فن الناس بالكلاسيكية . فتنوا بصنعتها الخبوة وبقوا إليها المتقنة وبصورها الأنيقة . وفتنوا على الأنحص بأسلوبها المنمق المزخرف وبما فيه من لباقة وكياسة ومن ظفر وتلفظ . فتنوا بهذا كله ، وظلوا مفتونين به زمناً . ولكنهم بعد مدة أخذ الملل يدب ديبه في نفوسهم ، وجعل السأم ينفذ إلى تلوقهم . شبعوا من الكلاسيكية فقلوها وشموها ، وأخذت نفوسهم تتطلع إلى شيء جديد ، إلى صورة جديدة وإلى أسلوب من القول مبتكر ونمط من التعبير مستحدث . ملوا وشموا ، ثم تحول ملهم وسأمهم إلى كره شديد للكلاسيكية ونفور منها . نفروا من صبغة الصنعة

والقول والتكلف التي تسودها وكرهوا هذه المحسنات التي طالما كررت وطالما سمعوها حتى ابتذلت على الأسماع وحتى فقدت جمالها ورتينها بكثرة الاستعمال فأصبحت ممتهنة باهتة :

كره الناس في أوروبا هذه الكلاسيكية وأخذوا يتنبهون إلى عيوبها ويفطنون إلى مساوئها ، وزاد في كرههم لها هذا الحد من الحرية الذي تأخذهم به ، بما فيها من القيود والتحديدات ومن القوالب والأوضاع المفروضة . فانبعثت فيهم رغبة قوية نحو الحرية ونحو إطلاق النفس على سجيئها ونحو التخلص من كل هذه التكاليف والتصنعات . وانبجست هذه الرغبة وتدفقت وأخذت هذا المجرى الجديد الذي لم نعهده في الكلاسيكية من قبل ، وهو : حب الطبيعة :

كان الأدب الكلاسيكي كما قدمنا أدب المدينة ، لا يعنى إلا بها وبمجتمعاتها وشخصياتها وأمورها ، والمدينة تكاليف وقيود ليس لها آخر ، فضجر الناس من هذه الحياة المتكلفة وأحبوا التخلص منها فلم يجدوا أمامهم موطئاً إلا العودة إلى حضن الطبيعة ، الطبيعة الواسعة غير المحددة ، الحرة غير المقيدة ، البسيطة الساذجة البريئة التي لا تكلف فيها ولا تصنع ، وأين تتمثل هذه الطبيعة إلا في الريف الجميل ؟ فليعودوا إذن إلى الريف وإلى الغابات وإلى المزارع المترامية ، وليهجروا منتديات المدينة ومقاهيها وشوارعها وصالوناتها ، وليرحوا في هذه الآفاق الرحبة الواسعة القسيحة يلتمسون ما فقدوه من الحرية وينشدون تخليصاً لذوقهم من الأصباغ والدهون والتكلفات :

وهكذا أخذت تنشأ هذه الحركة الخطيرة في تاريخ أوروبا ، حركة

لعودة إلى الطبيعة Return to Nature :

وصاحبها ظاهرة أخرى ، هي أن أخذ الناس يعنون بآداب العصور الوسطى بعد هذا الإهمال الطويل الذي أعاروها إياه في عصور الكلاسيكية . كانوا في ذلك العصر الكلاسيكي قد جنوا بآداب القدماء اليونان والرومان فاستولت هذه

الآداب على كل جزء في نفوسهم فلم تترك لغيرها متسعاً . أما الآن فقد أخذوا يتطلعون إلى أنواع أخرى في الأدب ، فانتبهوا إلى الآداب المتوسطة وما فيها من جمال ومن صدق ومن بساطة ، وهي الأمور التي كانوا في ظمأ إليها ، فأخذوا يدرسونها ويقرأونها بلذة وشغف ، فانتشرت أغاني القرون الوسطى وقرانيمها وذاعت ذيوهاً عظيماً . كما أخذ الناس يقرأون الآداب السابقة لعصر الكلاسيكية من أمثال شكسبير وملتن ، وأملتهم كل هذه الآداب ببعض ما كانوا يطمحون إليه . ولكن لم تطفى ظمأهم حتى تدفقت عليهم الرومانتيكية بسيلها العذب السائغ فانكفأوا عليها ينهلون منها ويرتوون من نعيمها الصافي السلسيل .

كانت تلك العوامل ، من سأم للكلاسيكية ، وملل من مقامتها واستبذالها ورغبة في التخلص من قيودها وتصنعاتها ، وعودة إلى الطبيعة وإلى الريف وإلى حياة البساطة والحرية ، ودراسة آداب العصور الوسطى وللآداب السابقة على العصر الكلاسيكي . كانت كل هذه العوامل هي الأدواء التي أخذت تنخر في هيكل الكلاسيكية حتى نقضته نقضاً وأقامت بدله هذا الصرح الرائع الجميل : الرومانتيزم .

جاءت الرومانتيكية فكان أول ما عנית به أن تحطم هذه القيود التي فرضتها الكلاسيكية على الأدب والأدباء ، وأن تهدم هذه التحديدات التي حصر فيها الأدب وتمزق هذه القوالب التي حدد فيها الشعر ، فرفضت كل هذه القوانين رفضاً باتاً ، ونادت بالألا يتبع الأديب والشاعر إلا وحى نفسه وإلهام ذوقه وصدى عاطفته لا يستجيب لغيرها . فليقل الأديب كما يشاء ، ولينظم الشاعر كما يحب وليجدد ما حلا له التجديد وليبتكر ما وسعه الابتكار ، وليضرب بكل هذه القواعد المقررة والرسوم المفروضة عرض الحائط ، وليستمع إلى ذوقه أولاً وأخيراً .

وهكذا أخذت هذه القوالب المحفوظة المبتذلة تهجر ، وأخذت تظهر

فنون جديدة من التعبير فيها الروعة والحدة والطرافة .

ثم هجر الشعراء المدينة وعادوا أدراجهم إلى الريف الجميل يستوحونه جمال الطبيعة . وأخذوا يصفون مناظر الطبيعة الأخاذة ومشاهدها الرائعة ، وما فيها من جلال وجمال ، وما يضطرب فيها من طير وحيوان وما ينمو بها من أشجار وأزهار وما يتدفق فيها من جداول وأنهار وما يهب عليها من ريح ونسائم وعواصف . أخذوا يعتنون بكل هذه الموضوعات التي لم يكن شيء منها معروفاً لدى الكلاسيكية . فأبدعوا فيها القول وحلقوا في آفاقها الخصبية الممتدة الفسيحة وأخذوا يضربون في مجاهلها اللانهائية .

ثم أخذوا يعتنون بالعواطف الإنسانية والأهواء الفردية الغربية المتشعبة المتدافعة فجعلوا يعبرون عنها ويفسحون لها متنفساً في شعرهم الجديد . فاحتوى هذا الشعر الرومانتيكي إلى جانب جمال الطبيعة الإلهية على جلال العاطفة الإنسانية .

وهكذا كانت الرومانتسزم نمواً مدهشاً فائقاً في الحساسية الخيالية ، فدخل عالم الحس والفكر تقدير جديد للإنسان ولذاتيته وشخصيته Individualism وقدرة أعظم على التفاعل في أعماق حياته ونفسيته الباطنة ، فاستمد الشعراء منها روائع الوجدان .

سما الرومانتيكيون فوق هذا العالم المادي الحرفي البغيض ، فطاروا في سماوات جديدة من خلقهم وتحيلهم . فانطلقوا فيها ينعمون بلذة الحرية والانطلاق وعدم التقيد . وسر عظمة الرومانتيكية أنها بينما هي تبتعد عن الحياة الواقعية الحرفية وعن العالم المادي المحسوس إذا بها تعود إلى هذه الحياة نفسها وإلى هذا العالم نفسه فتحلله أصدق تحايل بما تضيفه عليهما من حلال الخيال وألوان التصورات . فهي تحررتنا من قيود الزمن ومن قيود المادة ومن قيود التقاليد . وتجعل العادي يبدو غير عادي أو تأتي بغير العادي فتجعله يبدو كالعادي . وإن العالم الرومانتيكي رغم كونه خيالياً متصوراً هو أصدق من عالم

المادة وعالم الواقع الحرفي . فليست المادة كل شيء في هذا الوجود . فهناك العواطف والإحساسات المهمة الغامضة ، وهناك الروح المجهولة التي هي من أمر ربي . وهناك كل هذه الألوان اللانهائية من الشعور الإنساني . والسبيل الوحيد إلى معرفتها إنما هو التخيل والتصور (١) .

و Romanticism, Romantic, Romance كلها مشتقة من العجب والدهشة والجلدة والطرافة والتشويق ، فهي تحمل معنى الممتاز غير العادي وغير المؤلف ، فالروح الرومانتيكية تتميز باستعدادها الدائم لتلقف الجديد وللتحليق في أعلى آفاق العالم والغوص في أبعد أعماقه .

فالرومانتيكية تتلخص إذن في هذه الأمور :

أولاً : تحطيم القواعد والقوانين والتحديدات التي وضعتها الكلاسيكية وضيققت بها على الأدب وكتمت أنفاس الأدباء ، وعدم الاحتكام إلا إلى الذوق الشاعرى وإلى العاطفة والوحي والإلهام الذاتى .

ثانياً : ترك المدينة إلى الريف والطبيعة ، والترنم بجمالها الحر البسيط والذي لا تحدده ولا تشوبه الغلاعات والتزاويق .

ثالثاً : العناية بالنفس الإنسانية وما فيها من العواطف وألوان الشعور .

رابعاً : التحرر من العالم المادى الواقع والتسامى إلى العوالم المثالية المتخيلة .

خامساً : نشدان البساطة في كل شيء ، البساطة في التعبير ، والبساطة في التفكير ، والبساطة في التذوق والشعور ، وطرح التكلف والنعطف الممقوت المتصنع ، وترك النفس على سجيته وانباع الفطرة والطبع الخالص الصادق Spontaniety .

* * *

(١) يلاحظ القارئ الصيغة العاطفية التي تأثر بها هذا القسم من البحث . ويلاحظ أن هذا الانفعال طبعى وضرورى لفهم حقيقة الرومانتيزم والفلفل إلى سرها وأعمقها وكتب الإنجليز أنفسهم - على هدوتهم وبرودهم المشهور حين تتكلم عن الرومانتيزم تكون كالشعر المنشور وإلا لم يستطع القارئ فهم حقيقة هذا المذهب .

وليس هناك ما يبين لنا هذه الحقائق ويوضح لنا عظمة الرومانتيكية كدراسة سير شعرائها وتلوق شعرهم ، ولندكر منهم في الأدب الإنجليزي هذه الأسماء الموسيقية الرائعة ، وردسورث ، كلردج ، بيرون ، شلي ، كيتس . فكل صفحة من توارينغ هؤلاء وكل بيت من أشعارهم شاهد ناطق بهذه الحقائق التي ذكرنا .

وإذا نحن نظرنا إلى الأدب العربي في ضوء هذا ، وجدنا أنه في العصر العباسي وُجدت مدرستان تمثلان الكلاسيكية والرومانتيكية ، فبعض العلماء كانوا كلاسيكيين ، لا يؤمنون إلا بشعر الجاهلية وصدر الإسلام ، وإذا قرئ عليهم شعر أبي تمام مثلاً استهجنوه وهزئوا به . وبجانب هذه المدرسة مدرسة أخرى كانت تعيب القديم وتطمح إلى الجديد ، كأبي نواس إذ عاب على القدماء بكاء الأطلال والدمع ، ودعا إلى بكاء القصور والتشبه بالخمير ونحو ذلك . ولكن مع الأسف لم يكن قويا في دعوته . بل هو نفسه عاد فسار في موكب القديم .

وقد أبدع ابن قتيبة في مقدمته في كتابه طبقات الشعراء ، فدعا إلى الحياد التام ، وأن ليس كل قديم يقبل لقدمه ، ولا كل محدث يرفض لحداثته . بل يقبل من القديم والجديد ما قبله الذوق ، ويرفض منهما ما رفضه الذوق . ومن الأسف أن موت المعزلة كان موتاً أيضاً للحركة التجديدية ، إذ كان المعزلة يقدسون العقل والذوق ولا يقدسون التقاليد . وظلت التقاليد تعمل عملها في تقاليد الكلاسيكية حتى العصر الحديث ، إذ بدأنا نقلد الأوربيين في رومانتيكيتهم .

فصل تحليلي

لكل ما سبق ذكره عن عوامل التحلل الكلاسيكية الحديثة

نعرض الآن لكل الحقائق الماضية بالدراسة والتحليل ، محاولين أن نربطها جميعاً في سلسلة واحدة متصلة الحلقات ، وأن نتعرف ما فيها من وحدة عامة وإن اختلفت مظاهرها وأشكالها ، فنحاول أن نتفهم كنه الحركة النقدية بالحديثة وبم تمتاز عن النقد الكلاسيكي . وما هي العوامل التي أدت إلى نشوئها ثم إلى سيادتها وذبوعها .

ولقد يبدو توحيد كل ما مضى على اختلافه وتباينه أمراً مستحيلاً : إذ هو للنظرة الأولى مختلط متفاوت متضارب ، فلقد مرّ علينا رجال متعددون شذوا عن أزمانهم وعن معاصريهم بل عمن جاء بعدهم أحياناً . رجال لا نستطيع أن نجد بينهم جميعاً رابطة ظاهرة أو وحدة يمكن أن تلاحظ في سهولة وبسر . ولكن الحق أن أولئك الرجال بالغاً ما بلغ تفاوتهم واختلافهم كانت تجمعهم وحدة عامة هي أقوى الوحدات جميعاً : هي وحدة الغاية والمقصد .

فكل هؤلاء الذين شهدناهم في ألمانيا ، وإنجلترا ، وفرنسا ، وإيطاليا ، كانوا يسعون لعرض واحد . وكان سعيهم هذا مقصوداً متعمداً أحياناً ، وغريزياً لاشعورياً أحياناً أخرى . وكان هذا الغرض الواحد هو ذلك الأفق الصافي المضيء يلوح لهم عن بعد : أفق الرومانتيكية . كانوا يعملون على بناء المذهب الرومانتيكي وكان المذهب الرومانتيكي هو ما يعملون على بنائه .

ولا تنتظر مني أن أضع لك تعريفاً دقيقاً أو حداً مضبوطاً لهذا المذهب الرومانتيكي فلن أقول لك المذهب الرومانتيكي هو كذا وكذا : فليس أسخف في مثل هذه الأمور من محاولة التعريف أو التحديد : وحتى هذا

التعريف المشهور للرومانتسزم بأنها Renaissance of Wonder ينطبق عليه ما نقول عن سخف التعريفات وخطئها . وإنما سأدرس معك المذهب القديم وأتعرف عيوبه التي شكنا منها هؤلاء المجددون ومواضع النقص التي حاولوا أن يصلحوها . ثم أعرض لهذا المذهب الرومانتيكي الجديد فأتبين بماذا يفترق عن المذهب الكلاسيكي . وبذلك نكون قد حصلنا على صورة عن المذهب الجديد هي أفضل وأوضح من كل تعريف أو تحديد .

بل إن أكبر عيوب المذهب الكلاسيكي كان هذا التعريف وهذا التحديد يضع التعريفات الضيقة والتحديدات الجامة ويطبقها على الأدب ويفرضها عليه فرضاً ويوجب أن يكون الأدب طبقها لا يشذ عنها . فيحدد الشعر بأنه كذا وكذا من التقسيمات الضيقة المحدودة ، وأن صورته وأوضاعه ووسائله هي كيت وكيت ، ثم يفرض هذه التحديدات على الشعرو على أنواعه وعلى أوضاعه ووسائله وصورته فرضاً لا تسامح فيه ولا مرونة . فإن طابق هذه القوالب الجامة فهو الشعر وإلا فليند نبرة النواة .

وعلى الضد من ذلك كان أبرز المواطن التي يختلف فيها المذهب الرومانتيكي عن المذهب الكلاسيكي هو التحرر المطلق من أمثال هذه القيود ، وتحطيم هذه الأغلال التي تحد من حرية الأدب وتكتم من أنفاس الأديب وتضييق عليه مجال القول والإنشاء ، فقام المذهب الجديد ينادي بأن تطرح كل هذه القواعد والحدود وأن يترك للأديب الحرية الكاملة في أن يكتب كما يشاء ويؤلف كما يريد ويبتكر من الصور والأوضاع ما يحب ، ثم يُنقلز إلى ما كتبه وألمه وابتكره فيعرف حظها من الجودة ونصيبها من الحسن . كان المذهب البائد يسأل الأديب دائماً : ماذا أردت أن تعمل ؟ وكيف حاولت أن تعمله ؟ أما المذهب الرومانتيكي فقد طرح هذا السؤال وأحل محله : ماذا عملت ؟ وهل ما عملته جيد ؟

وأوضح الشواهد على ذلك الناقد الفرسي الكبير ديلرو . فإن هذا الناقد

لم يكن يبالي مطلقاً بالنظريات أو القواعد . وإنما كان يمارس النقد ممارسة عملية لا تراعى تحديداً ولا تهتم بقاعدة موضوعة أو نظرية محتم التزامها .

ولقد كان من أكبر العوامل التي عاونت على التحرر من هذه التحديدات ، والتقسيم الدراسة الجمالية الجديدة . فلما جاءت تتساءل : لماذا ؟ ولم لا ؟ فكان لابد أن يؤدي هذا التساؤل إلى معارضة للنظريات القديمة في بعض الأحيان ، وإلى هدم وتحطيم لهذه النظريات في أحيان أخرى . فكان هذا البحث الاستتيكي في التحليل sublime والجميل Beautiful معولاً في تدمير القواعد الموضوعة والمفروضة ومحاولة إنشاء نظرية جديدة أقرب إلى الصحة في نظر الجمالين من آراء القدماء .

إلا أن علم الجمال وإن كان من هذه الناحية قد أفاد النقد وساعده ، كانت مساعدته مساعدة خطيرة مليئة بالأضرار . فإنه إن يكن قد هدم نظريات الكلاسيكية وقواعدها ، فقد وضع بدلها نظريات أخرى وقواعد جديدة تشاركها في ضرر التحديد والتقسيم والتعريف . فإن هذا العلم الجمالي يبعثه في حاسة الجمال وفي الجميل هذا البحث التفكيري الصرف ، وبإمعانه في دراسته التجريدية ، كان عاملاً سيئاً في توجيه النقد ، فهو يحاول أن يضع للأدب والفن عموماً التعاريف والمصطلحات ، وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة ، وأن يضع نظريات عامة وشاملة إلى أقصى حد يصل إليه العمل والشمول ، وهو بهذه المحاولة يناهض طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميز بأنها مبهمه وغامضة ولا يستطيع تحديدها ولا - كمن أن تقيّد وتخضع . فالعواطف الإنسانية في تنوع مستمر وتباين عظيم وإطلاق لا يمكن حده وحرية يستحيل أن تقيّد بأوضاع معينة أو قواعد ثابتة .

ونخطر أعظم ، وضرر أبلغ أدّى إليهما دخول الدراسة الجمالية في النقد ، أن الدارس الجمالي يتعمق في البحث التفكيري المجرد تعمقاً يؤديه إلى أن يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبي الذي يبحث فيه ، فيفرق

بلحج من التفكيرات الفلسفية والخلقية والنفسانية تجعله في متأى عن الأدب والنوق الأدبي ، بل تترزع منه الحاسة الجمالية نفسها فيصبح الدارس الجمالى لاجمالياً لأنه قد فقد حواسه الفنية واستحال إلى آلة مفكرة لاذوق لها ولا إحساس فيها بالحسن . وقد لمسنا هذا في كل الكتاب الجمالين بل في لسنج نفسه ، لمسناه في كل هؤلاء الكتاب من الألمان ومن متبعي مذهبيهم من الإنجليز :

فالدراسة الجمالية كانت فوائدها مصحوبة بأضرار وأخطار . ولقد كان لها على أية حال تأثيرها البالغ في تطور النقد ، وصاحبها في إحداث هذا التأثير ما ذكرناه من الحركات المتعددة في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وأسبانيا وألمانيا نحو دراسة الأدب أى دراسة الأدباء ومؤلفاتهم الأدبية ، تعاونت كل هذه العوامل على إنشاء المذهب النقدي الجديد ووضع رسومه وبناء هيكله . فلندرس الآن الصفات المتميزة التي يتصف بها هذا المذهب النقدي الرومانتيكى .

أول هذه المميزات : هى أن العمل الأدبي يجب ألا ينقد طبقاً لقواعد مجردة منزعجة من آراء النقاد الأقدمين ، ويجب ألا ينظر في تقدير قيمته الأدبية إلى مقدار مطابقتها أو عدم مطابقتها لأعمال الأقدمين من اليونان والرومان . فلقد كان من أكبر أخطاء المذهب النقدي الكلاسيكى أنه لا يرى روعة وجودة إلا في أعمال القدماء ، فإن لم تكن أعمالهم بنفسها ففي أعمال نخندى حذوها وتقلدها في كل شيء . فالمؤلف الأدبي إنما يكون جيداً أو رديئاً بمقدار مشابهته فومير وفرجيل . فجاء المذهب الجديد فهدم هذا تماماً . ويبتن أن العمل الأدبي يجب ألا ينظر في نقده إلا إليه وحده ، ونادى بهذه النظرية الصائبة الحققة . أن الأدب يحىء أولاً ثم يحىء النقد تالياً له . وأن النقد يجب أن يتبع الأدب لا أن الأدب يتبع النقد . حقاً أن من ذكرنا من النقاد لم يكونوا ينادون بهذا صراحة ولم يكونوا يفهمون هذه الحقيقة فهماً تاماً . ولكنهم على أية حال كانت هذه الحقيقة كامنة في تقدمهم وآرائهم وأعمالهم ؟

الميزة الثانية : هي أن النقد بدأ يتبع مضطراً العواطف الإنسانية في ترتيب نشوئها وتسلسلها ، فأنت ترى الشيء فيعجبك أو لا يعجبك ، فإن أعجبك فهو يستدعي إعجابك في صورة معينة ، ثم هناك صفات خاصة فيه هي التي استدعت منك هذا الإعجاب . وكذلك نشأت في النقد هذه الأسئلة الثلاثة : هل أنا معجب بهذا العمل ؟ وفي أية صورة يبدو مني هذا الإعجاب ؟ وما هي الصفات التي احتواها هذا العمل فاستدعت إعجابي ؟ حقاً إن من ذكرنا من النقاد لم يتساءلوا هذه الأسئلة في صراحة ولم يتبعوا هذه الخطوات مرتبة في كل الأحوال ، ولكنها على أية حال موجودة لديهم وحاموا حولها في تقديم وآرائهم وأعمالهم .

الظاهرة الثالثة التي يتميز بها المذهب النقدي الرومانتيكي هي ظهور فنيين نقديين جديدين ، فن التاريخ الأدبي أو تاريخ الأدب ، وفن التأريخ الأدبي المقارن أو تاريخ الأدب المقارن . فقد قلنا إن النقاد المحدثين قد عنوا لأول مرة بأدب القرون الوسطى بعد أن لم يكن يدرس إلا أدب اليونان والرومان . فلما درسوا هذا الأدب وجدوا فيه صوراً جديدة وأنواعاً لا وجود لها في الأدب الكلاسيكي القديم . وجدوا في الدراما وفي الشعر وفي النثر أوضاعاً وصنوفاً لم يعهدوا القدماء . ووجدوا على الأخص هذين الفنانين الجديدين : فن القصة الغرامية romance وفن المقطوعة الغنائية ballad . فاضطروا في دراستهم لهذه الأوضاع والأنواع والفنون أن يتبعوا أصلها ويتعرفوا نشأتها وتاريخ ظهورها وتطورها . فقادهم ذلك إلى التوسع في التأريخ الأدبي لمختلف الآداب . فنما تأريخ الأدب الإنجليزي وتاريخ الأدب الفرنسي وتاريخ الأدب الألماني وهكذا . والأهم من ذلك أنه قادهم إلى ابتكار هذا الفن الجديد ، فن التأريخ الأدبي المقارن ، الذي لا يقتصر على أدب أمة واحدة ، بل يحاول دراسة الآداب الأوروبية عامة كأنها أدب واحد متنوع الألوان .

وكانت النتائج النقدية التي وصل إليها هؤلاء النقاد من وراء أبحاثهم هذه نتائج بيّنة الخطورة والأهمية . فلقد أقدموا في جرأة على هدم أو معارضة الكثير من الآراء الشائعة عن مختلف الأدباء . فوجدنا الناقد الإنجليزي جوزف وارتن يتشكك في مكانة بوب Pope الشعرية . ويتساءل أكان هذا الشخص — وهو هو معبود الأدب الإنجليزي في أوائل القرن الثامن عشر — أكان شاعراً على الإطلاق ؟ أو أكان على أقل تقدير شاعراً كبيراً حقاً ؟ ووجدنا لستنج يصف كورنى فيقول كورنى الخفيف *Corneille the mostrous* . وهكذا تقدم النقد في شجاعة في سبيل النقد الحر الذي لا يخشى شيئاً والذي يهاجم في قوة ما يعارضه من الآراء .

ولقد أدى ذلك إلى أن اهتدى النقاد الرومانتيكيون إلى حقائق نقدية غاية في الأهمية والقائدة والسموّ : فنأدى الناقد الإنجليزي Hurd بتحرير العمل الأدبي الرومانتيكي من قواعد الوحدة الكلاسيكية وهو استكشاف على أعظم حد من الخطورة في تاريخ النقد كله أدّى إلى انفصال عميق بين النقد الكلاسيكي والنقد الرومانتيكي . وكان شغف الناقد الإنجليزي Percy بالنثر ونقده منتجاً لآثار نقدية جميلة عن هذا الفن الأدبي ، وكان لتوماس وارتن ، وديندرو ، ولستنج وغيرهم ممن ذكرنا ثمرات نقدية ناضجة ولذيذة . وعاون هذا كله على نموّ تاريخ الأدب .

انتهينا الآن من تعرف مميزات النقد الرومانتيكي المستحدث ، وسنستوفي هذه المميزات في حديثنا عنه في القرن التاسع عشر . والآن نعرض للمدارس النقدية المختلفة التي أرتخاها في مختلف بلدان أوربا فنتبين أهم ميزاتها النقدية . فلننظر الآن في حركات النقد في ألمانيا ، وفرنسا ، وإنجلترا .

أما في ألمانيا ، فقد كان الألمان آخر الأمم الكبيرة التي عنيت بالنقد ، في وقت كان الإنجليزي فيه قد أخذوا يحنون ثمار النقد الحديث ، وكان الفرنسيون

فيه في المرحلة الكلاسيكية الأخيرة . ولكن الألمان سرعان ما عوضوا هذا التأخر الزمنى بتقديم حماسى عظيم في الدراسة الرومانتيكية ، وعاونهم ما يتميز به جنسهم من حب العلم وشغف دائم بطلبه وسعى متواصل في تحصيله وعقل فلسفى دائب البحث والتفكير وقلق مستمر يوجههم دائماً إلى محاولة البحث والدرس والتعلم . وقد استعرضنا هذه الحركات الألمانية نحو إنشاء المذهب النقدي الجديد . ودرسنا بودمر ورفاقه ومعاصريه . ثم رأينا كيف جاء لسنج أخيراً .

وترجع المكانة الممتازة التي يحتلها هذا الناقد الأكبر في النقد الألماني إلى أنه كان أعظم مرآة . تتجلى فيها الصفتان اللتان يتميز بهما الألمان : وهما الاجتهاد الذي لا يكل في طلب العلم ، والعقلية الفلسفية المفكرة . وترجع هذه المكانة أكثر من هذا إلى هذه الصفات التي انفرد بها لسنج ، وهي ملكة الذوق والتقدير ، والخصوبة التفكيرية ، وأهم من ذلك الأسلوب الجليد المتمع .

فالرأى الذي يُرجع إلى لسنج أكبر الفضل في هذه الحركة النقدية التي قامت في منتصف القرن الثامن عشر تهدم الكلاسيكية وتبنى المذهب الرومانتيكى الجديد هو رأى صائب صحيح . ولم يقدر لسنج أن يعيش حتى يرى ألمانيا ترد إلى أوربا أيادها عليها في العلم والنقد والدراسة . ولكنه على أية حال قد لمح بداية هذه الحركة التي ساهم هو في خلقها بأكبر نصيب .

فإذا انتقلنا إلى فرنسا ، وجدنا المذهب الكلاسيكى فيها في هذه الفترة يحتل مكانة أقوى مما يحتل في غيرها من أمم أوربا . ففي ألمانيا مثلاً لم تكن جذور هذا المذهب قد تعمقت ورسخت فسهل اقتلاعها وإبادتها ، وفي إنجلترا كان هدمه مستمراً دائماً وإن كان في ببطء ، فامات جبرائى حتى ولد كولردج في السنة التالية والاثنان يكوّنان تياراً واحداً قوياً متدفقاً نحو التجديد الرومانتيكى . أما في فرنسا فيرجع احتفاظ هذا المذهب الكلاسيكى بقوته إلى اللحظة الأخيرة التي امتسح فيها إلى تعمقه ورسوخه في الأوساط

الأدبية الفرنسية* ، وإلى أن المكائات الممتازة في تلك الأوساط كان يحتلها رجال محافظون لم يكونوا يسمحون لأى شخص يلمحون فيه نزعة حرة تجديدية بأن يثبت قدمه في البيئة الأدبية . وأيضاً يرجع إلى هذه النزعة الكلاسيكية التي تسيطر على الأدب الفرنسى كله والتي يصطبغ هذا الأدب بصبغتها في معظم عصوره وأطواره .

وقد درسنا النقاد الأربعة الذين هم أعظم النقاد الفرنسيين الذين سعوا نحو الرومانتيكية . ونخص الآن منهم بالذكر جوير Joubert وشاتو بريان وديدرو . وأعظمهم جميعاً هو ديدرو ولا ريب . فلقد كان ديدرو في خاصيته الانفعالية أقربهم إلى الصبغة الرومانتيكية . ذلك أن النقد الكلاسيكى كان دائماً يحاول أن يفصل في تقديره للعمل النقدي بين هذا العمل وبين صاحبه وأن يفصل أيضاً بينه وبين سامعه وقارئه . فلا يراعى في نقده له تأثيره على سامعه وقارئه أو تعبيره عن خالقه ومنشئه . فجاء ديدرو وجعل المقياس الأكبر للعمل الأدبي هو التأثير الذي يحدثه هذا العمل في نفسه هو ، كان ذلك حدثاً جديداً في تاريخ النقد إذا استثنينا بعض محاولات ضئيلة سابقة لا تماثل فضل ديدرو في صدقه وتحمسه وإخلاصه .

فلذا غادرنا فرنسا إلى إنجلترا وجدنا ثمرات الحركة النقدية الرومانتيكية فيها أقل نضوجاً منها في القطرين السابقين . إذ كان أكبر النقاد الإنجليز في ذلك الوقت وهو جونسون Johnson في صف الكلاسيكية . ولكن ناحية أخرى من نواحي النقد الأدبي برزت فيه إنجلترا وفاقته سائر الأمم ، تلك هي دراسة الآثار الأدبية الماضية . فلقد كان الفرنسيون مهمين كنوزهم الأدبية التي ورثوها . ولم يكن للألمان الكثير من هذه الكنوز كما كانوا مهملين لما لديهم منها على ندرته . أما في إنجلترا فإن جراى وپرسى وهيرد وتوماس وارتن وجورج وارتن قد انكبوا على هذه الذخائر الأدبية انكباً شديداً ، يتقنونها دراسة وبحثاً وتفهماً وتحليلاً .

ذلك ما كان لألمانيا وفرنسا وإنجلترا في بناء النقد الرومانتيكى

الحديث . أما ما سواها من الأمم فلإنها وإن لم تكن — إذا استثنينا Vico في إيطاليا — قد عملت في هذا البناء شيئاً يذكر أو شيئاً على الإطلاق ، إلا أنها كانت بعنايتها بدراسة آدابها القومية ، تم بتعلمها للأدب الإنجليزي أو الفرنسي وأخيراً الألماني ، كانت بذلك تساهم بنصيب في إنشاء التاريخ الأدبي المقارن الذي هو من أفضل ثمار النقد الرومانتيكي الحديث وأينعها إزهاراً .

الكتاب الثاني

نهضة النقد

وردسورث وكولردج : أصحابهما وخصومهما

أو النقد الإنجليزي من ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠

Wordsworth Coleridge.

بين الشعر في العصور القديمة وفي العصور الوسطى وفي العصور الحديثة اختلافات كثيرة متعددة ، منها المتخيل ومنها الحقيقي ، منها الجزئي ومنها العام ، منها السطحي ومنها العميق . ولكن هناك اختلافاً جسيماً بارزاً يفصل بنوع خاص بين الشعر في العصور القديمة والوسطى وبينه في القرون الحديثة . ذلك التباين هو أنه لم يحاول شاعر قديم أو متوسط أن يدافع عن أسلوبه الشعري ونظرياته الشعرية وطريقته النظمية في كتابة نثرية يكتبها ، باستثناء واحد هو دانتى الذى استخدم النثر في تأييد آرائه ومعتقداته عن الشعر وفي الدفاع عن شعره هو . أما سائر شعراء العصور القديمة والوسطى فقد ظلوا صامتين لا يحاولون أن يكتبوا نثراً يشرحون فيه وجهة نظرهم في الشعر وكيف يكون .

ثم جاء وردسورث في العصور الحديثة ، فكان أول من قام بهذا العمل في صورة قوية ناضجة ، وذلك في مقدمته للطبعة الثانية من ديوانه (مقطوعات غنائية) Lyrical Bal ads في سنة ١٨٠٠ — ثم قام كولردج بمحاولته التي هي الأخرى الأولى من نوعها بلا استثناء ، حين عمد إلى هذه المقدمة التي كتبها وردسورث فنقدتها وخصها وأيدها تأييداً قوياً وصحيح أخطاءها وذلك في كتابه المشهور Biographia Literaria فكان هذان العمالان

من وردسورث وكولردج انجاءاً جديداً اتخذه الشعراء حيال شعرهم ، وهو الدفاع والتأييد الثريان .

ولقد دفع وردسورث إلى كتابة هذه المقدمة حثقه من ذلك الاستقبال الذى استقبلت به الطبعة الأولى من كتابه . إذ لم يعن بالـ Lyrical Ballads أحد ، ولم تُؤلَ ما كانت تستحقه من الدراسة والاهتمام . كما ساءه سوء تقدير الرأى الأدبى لقصائده التى نظمها فى أسلوب سهل عادى . فأراد أن يدافع عن نظريته فى الشعر وما يجب أن تكون عليه لغته ، وأراد أن يؤيد اعتقاده فى أن أسلوب الشعر يجب أن يكون الأسلوب العادى البسيط المألوف . وفى خطأ القول بأسلوب شعري خاص بالشعر دون النثر . أراد أن يؤيد هذا الرأى الذى كان يؤمن بصحته ويعتقد صوابه ، فكتب هذه المقدمة ، ثم تابع الدفاع عنه فى كتاباته النثرية التالية دفاعاً حاراً عنيداً جازماً ، ولكن سئى خطأ وردسورث فى معتقده هذا ، وسئى أن وردسورث نفسه لا يبلغ ذروة روعته الشعرية إلا حين ينسى أو يتناسى ذلك المبدأ فيتألق فى أسلوب شعره ويحتفل له فلا يكون أسلوباً عادياً أو مألوفاً أو بسيطاً .

وهو يبدأ هذه المقدمة بقوله : إنه سره الاستقبال الذى لقيه الطبعة الأولى من كتابه Lyrical Ballads ، وأنه إنما يكتب هذا الدفاع إجابة لرغبة بعض الأصدقاء . وكل خير بالنفس الإنسانية لن يستغرب من وردسورث هذا القول ، بل يشتم منه رائحة الغيظ والحق اللذين يدفعانه إلى كتابة ما سيكتب . والحق أنه ليس فى تاريخ الأدب كله مثل هذا النموذج الهجومى الدفاعى الذى كتبه وردسورث فى مقدمته هذه .

يبدأ وردسورث هذه المقدمة بأن يسلم بأن الأديب حينما يخرج كلامه شعراً ، إنما ينتظر منه أنه سيتبع تقاليد وأنظمة معينة فى ربط كلماته وجمعه بعضها ببعض . ثم يدلل على أن هذه الأنظمة قد تعاورها اختلافات وتغيرات شتى كبيرة .

ثم يخبرنا بأن غرضه من هذا الكتاب أن ينتخب صوراً وأوضاعاً من

الحياة العادية وأن يجمع بينها ويصفها بنفس اللغة التي يستعملها الناس مع صبغها بألوان من الخيال بحيث تبدو كأنها صور غير معتادة .

ثم يعطى هذا التعريف المشهور : إن كل الشعر البعيد إن هو إلا فيض تلقائي نفساني من العواطف القوية .

ثم يبدأ يُرى كيف أن الأسلوب الذي استعمله ملائم كل الملاءمة لأن يكون قالباً يصب فيه مثل هذا الفيض — ويقول إنه قد جاهد جهاداً عنيفاً حتى استطاع أن يتجنب ما يسمى الأسلوب الشعري Poetic Diction وأنه قد حاول دائماً أن ينظر إلى الموضوع نظرة طبيعية ليس فيها تكلف في القول أو تزوير في الوصف ، وأن ينبذ كل أسلوب شعري كاذب ، وأن يهمل استعمال تدابير هي في ذاتها صائبة وجميلة ، ولكن كثر استعمالها على يد شعراء رديئين حتى استحالت قبيحة دمية . ثم يختار أغنية من أغاني جراي Gray ويحاول أن يبرهن على أن الجزء الوحيد فيها الذي يستحق التقدير هو ذلك الذي لا تختلف لغته بحالٍ عن لغة النثر . ثم يندفع في حديثه فيؤكد أنه ليس ثمة أى اختلاف بين لغة النثر ولغة الشعر ، ويعارض هذه المقابلة بين الشعر والنثر ، ويعارض اعتبار الشعر مرادفاً للإنشاء المنظوم . ثم ينتظر مثل هذا السؤال يوجه إليه : لم إذن لا تكتب في النثر ؟ فيجيبه بهذا الدفع الضعيف : ولم لا أضيف جمال اللغة المنظومة إلى ما أقوله ؟ ثم يعطى هذا التعريف المشهور الثساني عن الشعر بأنه الانفعال العاطفي يضبطه الهدوء .

ثم تنتهى المقدمة بأن يسلم بوجود لذة يحدثها الإنشاء المنظوم الذي يغاير إنشائه هو ، وأنه لا بدّ لتذوق لذة الشعر الذي يعمل من أن يطرح الإنسان ما اعتاد أن يلتذ منه .

وفي فصل ملحق بالكتاب يخصص وردسورث الأسلوب الشعري بالحديث ، فيستمر في مهاجمته ورفضه ، فيقول : إن الشعراء الأوائل كتبوا بعاطفة صادقة

طبيعية فاستعملوا لغة استعارية رمزية : فلما جاء الشعراء المتأخرون قلدهم في استعمال الاستعارات والتصويرات دون أن يكون لديهم عاطفة طبيعية صادقة . وكذلك شأن الوزن الشعري ، استعمله الأولون متبعين شعورهم الطبيعي الصادق وقلدهم الآخرون في استعماله حتى اعتبر خاصة من خصائص الأسلوب الشعري .

وبالطبع ليس وردسورث محقا في هذا الرأي ، وإنما دفعه إلى هذا دفاعه العنيد عن اعتقاده بوجود كون لغة الشعر هي اللغة المعتادة المألوفة لا لغة أخرى تخصص له وتسمى لغة الشعر أو الأسلوب الشعري .

ومهما يكن من طرافة هذه المقدمة في ذاتها فإنه يزيد من قيمتها أنها كانت موضوعا اتخذته كولردج مجالا للنقد والبحث والدراسة فأناحت لنا أن نحصل على هذا النموذج الجيّد الرائع من النقد الذي يعطينا إياه كولردج في كتابه *Biographia Literaria*

* * *

ولا شك في أن هذا النقد من كولردج لوردسورث لم يقع منه موقع الرضى . فما كانت طبيعة وردسورث المتغطرة المعتدة بذاتها لترضى عن هذا النقد مهما كان مصوغاً في لهجة مؤدبة وأسلوب تقريظي . ولكن كولردج كان محقا في نقده .

فأما أنه كان ذا كفاية لهذا العمل فهو ما لا يختلف فيه اثنان . ووردسورث نفسه رغماً من أنه ترك لنا بعض الآثار النقدية النفيسة لم يكن قد امتلك كل ولا معظم المواهب التي يجب أن يمتلكها الناقد . فلكته العقلية الذهنية كانت قوية حقا ، ولكنها لم تكن دقيقة ولا حساسة إلا في المواطن النادرة التي تسمو فيها عبقريته الشعرية إلى ذروتها . وحتى في هذا المواطن لم تكن قوته الذهنية واسعة المحيط أو مرنة الدائرة ؛ بل كانت

ضيقة محدودة . ولقد كان في عالم الأدب يتحزبه العنيف وإصراره العنيد كرجل الدين المتزمت الضيق الفكر المتعصب لمذهبه الذي لا يصدر عنه أقل تسامح أو سعة صدر . والأدهى من ذلك أنه لم تكن لديه سعة اطلاع أو وفرة قراءة ، بينما أدنى به غروره وتكبره إلى ألا يحاول التزيد في المعلومات أو التوسع في العلم . ثم يضاف إلى ذلك كله أنه كان يقيس كل شيء بمقياس نفسه وشعره .

أما كوارديج فكان في كل هذه الاعتبارات على عكس وردسورث — إذا استثنينا المقدرة الشعرية — فكولردج برغم تردده في نقده وقلة ثقته بآرائه وعدم قدرته على الاستمرار عليها ، برغم ذلك كله كان حقا من أعظم عظماء النقاد في العالم . فلقد كان اطلاعه واسعا وقراءته غزيرة المحصول ، في الفاسفة الجمالية وفي الأدب الخالص نفسه . وكان ذهنه حاداً ثاقباً وفكره دقيقاً حساساً إلا في الأوقات التي كان يشوش عليه الأفيون والميل الطبيعي إلى الاستطراد . وكان مستعداً لأن يتقبل ما يغير آراءه ويخالف معتقداته . وكان منطقياً مرتب التفكير ، وكان ماهراً في فن التأريخ الأدبي ، ولم يكن دفاعه عن رأيه ليدفعه في تيار التعصب والتحزب الذي اندفع فيه وردسورث ، وكان كولردج بالإجمال ناقداً كاملاً .

ولن نكون ظالمين إذا قلنا إن كراهية وردسورث للأسلوب الشعري واحتقاره للوزن ناشتان من أنه لم يكن لديه مهارة تنظيمية ممتازة . فكان مضطراً أن يعوّض هذا النقص بإتقان المعنى وكماله وإلا سقط أسلوبه إما بسبب جموده وبرودته أو بسبب تفاهته وركاكته . أما كولردج فكان من أمهر من شهدهم الشعر الإنجليزي في المقدرة التنظيمية وتنظيم الأوزان . وكان يستطيع أن يلون لغته وينمقها في كمال لا يفوقه فيه أحد ولا شكسبير نفسه ، ولا يدانيه فيه آخر . وإلى جانب هذه المقدرة التنظيمية لم يكن فقيراً في المعنى . وكان هو الآخر يستطيع أن يكتب في أسلوب بسيط سهل مألوف إذا أراد .

فلا شك في أن إقلال وردسورث من شأن الأسلوب الشعري والوزن كان يعود عليه بالمصلحة والفائدة ، لما كان ضعيف الملكة فيهما . أما كولردج فبرغم أنه كان فيهما على مهارة ممتازة فإنه لم يلجأ إلى الدفاع عنهما أو التمسك بضرورتهما ، بل كان في قدرته أن يكتب بدونهما كتابة ليست بأقل جودة ولا إتقاناً .

ومهما يكن من الأمر فلا ريب في أهمية الفصول التي يناقش فيها كولردج في الـ Biographia نظريات وردسورث الشعرية وفي الـ Ballads ولا ريب في إتقانها وكما لها . فلندرس إذن هذا النقد من كولردج لآراء وردسورث النقدية .

يبدأ كولردج هذه الدراسة بأن يشرح لنا الغرض الأول الحقيقي الذي قصده صديقه وردسورث من نظم الـ Ballads . فيقص علينا أنه هو وصديقه كانا في خلال زماتهما في Somerest كثيراً ما يتكلمان عن المحورين اللذين يقوم الشعر عليهما . أما أحدهما فهو المقدرة على استثارة عاطفة القارئ بالتصوير الصادق لحقائق الطبيعة . وأما الثاني فهو المقدرة على إعطاء لذة البحدة والطرافة بألوان الخيال المتنوعة . ثم يوضح ذلك بأن يشرح كيف أن الضوء والظل من القمر أو الشمس يكسان الأشياء المألوفة روعة ممتازة وجمالاً فائقاً . ثم يقول إنه هو وصديقه تقسماً هذين الغرضين اللذين يقوم الشعر على أحدهما .

فأما وردسورث فأخذ على عاتقه أن يجعل البسيط المألوف يبدو في شعره ممتازاً فائقاً . وأما كولردج فكانت رسالته الشعرية أن يجعل الغريب غير العادى يبدو معقولاً مألوفاً . ثم يقول إن المقدمة التي كتبها صديقه وردسورث كانت من ضمن مهمته في جعل المألوف البسيط يبدو كأنه غير عادى ، وأنه إنما دفع وردسورث إلى كتابتها محاولته القيام بهذا العمل — الأمر الذي لا تؤيده المقدمة نفسها . ثم يبدأ كولردج في تأييد وجهة نظره الخاصة وفي خلال ذلك يعرض لآراء وردسورث بالدراسة والنقد .

أما موقفة حيال الوزن والأسلوب الشعري فغامض ومضطرب متناقض .

فهو طوراً يرى أن كل ما كان موزوناً يمكن اعتباره قصيدة من الشعر مهما كان موضوعه . وتارة أخرى يقول إن القصيدة هي ذلك النوع من الإنشاء الذى يخالف العلم في أن الغرض الأول منه هو اللذة لا الحقيقة ، مهماً بذلك التعريف ضرورة الوزن في كيان القصيدة . ثم يعود ثالثاً فيقول إنه إن زعم شخص أن كل ما توفر فيه الوزن أو القافية فهو شعر فإنه لا يتعب نفسه في مجادلة مثل هذا الشخص .

والحق أن كل هذه المجادلة الطويلة التى يقوم بها وردسورث وكولردج وشلى Shelley حول الوزن والأسلوب الشعريين كانت ثورة بغير سبب ومخاصمة لغير مخالف . فإنه لم يقل أحد قبلهم من رجال القرن الثامن عشر بضد نظريتهم حتى يأتوا هم فيثيروا كل هذه اللجاجات والجدل . ولم يزعم أحد من قبل أن الوزن والقافية كافيان لاعتبار الكلام شعراً . ولم يتناد أحد من قبل بأن القالب لا الجوهر هو الذى يوجد الشعر ويقيم القصيدة . فهم إنما يثورون على خصم متخيل ويعادون رأياً لم يقل به أحد .

ثم يختم كولردج الفصل الأول بهذه الجمل التى وإن تكن جميلة حقاً من الوجهة البيانية فهي تافهة من الوجهة المنطقية : إن الشاعر يستثير الروح الإنسانية بأكملها ويشيع فيها حيوية ونشاطاً . وإنه يمزج الملكات العقلية المتعددة بعضها ببعض الآخر بتلك المقدرة السحرية المركبة التى تسمى الخيال . وإن العبقرية الشعرية هيكلها وجسدها المعنى الجيد ، وحلُّها وملابسها التصوير ، وحياتها العاطفة ، وروحها الخيال .

ثم يقارن كولردج بين الشعر في القرنين السادس عشر والسابع عشر وبين الشعر في عصره . ثم يعود ثانياً إلى وردسورث نفسه فيقول :

حقاً إن كثيراً من الأساليب الشعرية في عصرنا هذا كاذبة ومتكلفة ، وما تعطيه من اللذة كاذب ومتكلف هو الآخر ، وحقاً إن وردسورث

قد عمل خيراً بجهاده في سبيل البساطة ، ولكنه لا يستطيع أن يتابعه في قوله إن الأسلوب الذي يجب أن يكون عليه الشعر لا بد أن ينشأ من اللغة التي تلوّكها أفواه الناس في الحياة الواقعة . ثم يقدم كولردج لهذا أدلة وحججاً غاية في القوة والصدق ، ويقول إن قصائد وردسورث نفسه لا تؤيد رأيه هذا ، بل يقول أكثر من ذلك إن الشعر يجب أن يتعد عن مشابهة الحياة الواقعة بقدر الإمكان ، ثم يحلل قصيدتين لوردسورث هما The Lorst boy و The Idiot Boy تحليلاً قوياً واضحاً مبيناً مواطن الضعف والركاكة فيهما في لمحة إن تكن مؤدبة متحفظة فهي جازمة حاسمة . ثم يعمد إلى تفنيد حجج وردسورث تفنيداً يتركها هباءً .

وفي الفصل التالي وهو الثامن عشر يتقدم في تفنيد أقوال وردسورث خطوة أوسع ، فبعد أن يقول إنه وإن كانت كلمات وردسورث عادية فإن نظامها وتأليفها غير عادي ، يقول إنه يخالف كل المخالفة هذا الرأي الشاذ الذي يقول به وردسورث من أنه ليس من الضروري أن يوجد أي فرق بين اللغة المنشورة واللغة المنظومة . فيقول إنه لاشك في أن هنالك جملاً جميلة في النظم الشعري تفقد جمالها إذا نثرت ، فإذا كان هذا صحيحاً مسلماً به فلاشك أيضاً في أن هنالك جملاً مثورة تضيق بهجتها وروتقها إذا دخلها النظم والوزن . ثم يتطرق إلى بيان أصالة الوزن الشعري وآثاره في الإتيان واللذة . ويقول أخيراً إن الوزن هو القلب الشعري الأصيل ، وإن الشعر بدون الوزن ناقص ومعيب .

ثم ينتتم بهذه الخلاصة لكل ما سبق : إنني لن أومن بنظرية وردسورث حتى يقدم لي قطعة أو قصيدة هي في ذاتها فاسدة الصور معيبة التركيب ولكن لا يطعن فيها إلا من وجهة كونها في لغة تختلف عن الأسلوب الذي يتكلم به الناس في واقع الحياة ، ثم يعطى خلاصة أخرى لكل الموضوع : إنه إذاً لو حذف من شعر وردسورث ما يعارض نظريته لضاع ثلثا جماله وروعته . بعد ذلك يعرض كولردج لشعر وردسورث بالدراسة والنقد ، فيتعرف

عيوبه ومحاسنه . أما عيوبه فهي هبوطه من السامى الرائع إلى التافه المبتذل ، والتزامه الحرفى للواقع فى متعدد الأوضاع ، وتفضيله الذى لا داعى له للأسلوب التمثيلى أو الحوارى ، وإسهابه الممل ، وعرضه لصور وأفكار لا تلائم الموضوع . إما لأنها أتفه منه ، أو أعظم مما يحتاج إليه . وأما محاسنه فهي اللغة السامية الصافية المنضبطة ، وقوة الأفكار والعواطف وصحتها ، والابتكار والتجديد . والقوة ، وصدق الطبيعة فى التخيل ، والمهارة فى استثارة الشفقة . والأسى والرحمة ، وأخيراً : الخيال فى أسى ذروته وأروع معانيه .

والحق أن هذا الفصل هو نموذج كمالى للدراسة النقدية للشعر فى الإنجليزية ، فهو يعرض علينا صورة من النقد الجديد لا نجد فى إتقانها وكمالها سابقاً فيما تقدمها ، وقلّ أن نجد لها نظيراً فيما تلاها من الأعمال النقدية . وإن كان يتقص من جودتها أنها مقصورة على نص واحد ، وما فيها من تحفظ اضطرب إليه كولردح نظراً لصداقته للشاعر ، وما يخالطها من الاستطرادات والتطويل . ولكنى لا أعرف عملاً نقدياً غير هذا يعرض لهذه المسائل الأساسية الهامة فى الشعر وهى اللغة الشعرية والأوزان الشعرية يمثل هذه الدراسة الوافية المرضية ، فإن أحوال القدماء ورجال النهضة فى هذه الموضوعات لا تتجاوز الإشارة الحافظة واللمحة البعيدة :

ونحب أن نقارن الآن بين وردسورث فى مقدمته وبين دانتي فى De Vulgari لئرى هذا التباين العظيم بين آراء الناقدَيْن : يقول وردسورث : استعمل اللغة العادية ، وخاصة لغة الفق و بين الريفين . ويقول دانتي : تجنب لغة الريفين تماماً ، بل لا تستعمل من كلمات المدنيين سوى أنبلها . يقول وردسورث : إذا امتلكت القدرة على الابتكار والتمييز وغيرها من المواهب فإن المهارة النظامية سوف تأتى لك طوعاً . ويقول دانتي : يجب عليك بعد بذل الجهد فى تخير أنبل الكلمات وترتيبها فى أنبل التراكيب أن ترتب البيت فى أحسن

الصور التي توحىها إليك الخبرة والعبقرية مجتمعتين ، ثم أن تنسق هذه الأبيات في أكل وضع يرسمه الفن . يقول وردسورث : الشعر فيض تلقائي ؛ ويقول دانتى : الشعر ولغته الملائمة له عمل مجهد وممارسة شاقة .

وليس الخلاف بين شعر دانتى وشعر وردسورث بأقل جسامته منه بين آرائهما النظرية . فإنك لن تجد بيتاً واحداً في الكوميديا أوفى الـ Vita إلا ويرز فيه احتفال دانتى له وتعمله وجهده وصناعته في الكلمة والعبارة وتركيب البيت وتأليف المقطوعة . أما وردسورث فهو حقا يتبع نظريته هو الآخر ، فتجده يستعمل اللغة السوقية لغة الريفيين والعامة ؛ ولكنه إذ ذاك بعيد كل البعد عن السمو الشعري أو الشاعرية الحقة ؛ وهو لا يبلغ روعته الشعرية إلا حين ينسى هذه النظرية فيتأق في لغته وتعبيراته ويحتفل لتخير الأوزان والتنغيمات .

وخلاصة كلامنا عن وردسورث ، أن وردسورث الشاعر عبقري حقا ، يمثل المكانة الأولى في الشاعرية والسمو الفنى ، وذلك حين ينسى نظريته الخاطئة كما قلنا . فهو يستثير فينا عواطفنا إلى أقصى أعماق النفس ، ويغلب ألبابنا بروعته وجماله وإبداعه . أما وردسورث الناقد فشئ آخر : له حقا بعض الأقوال النقدية الجيدة . ولكنه على وجه العموم لا يعدّ ناقداً كبيراً . ولو أنه تمالك طبعه وحدّ من تعنته لكان من الممكن أن يكتب روائع نقدية لا عن الأسلوب الشعري الكاذب المتصنع فحسب ، بل أيضاً عن ذلك الأسلوب الشعري الشديد المراعاة للوزن الشديد التزمّت في القوانين العروضية ، وأن يعدد أخطاء القرن الثامن عشر في الأسلوب الشعري ، وأن يضع لنا نظرية جديدة أصدق عن الشاعر تماثل في صدقها تلك التي وضعها ديبرو عن الممثل ، وأن يعمل غير هذا من الأعمال النقدية القوية النافعة ، ولكنه لم يعمل شيئاً من ذلك .

نعود إلى كولردج ، هذا الناقد العظيم الذي استعرضنا له نقده الذي احتواه كتابه Biographia Literaria . هذا الكتاب الذي يعد بحق من الأناجيل

النقدية . فنجد محاضراته عن شكسبير : *Lectirres on Shakespeare* وهو أجود أعماله النقدية بعد الـ *Biograpnia* ونجد الـ *Anima Poetae* . ونجد الـ *Letters* . ونجد غيرها من الكتب القيمة .

وبعد هذا كله نتساءل : ما هي منزلة كولردج في عالم النقد ؟

كولردج من أعظم النقاد . وهو يمتاز بميزة لا يشاركه فيها ناقد قديم أو متوسط أو حديث ، إلا ناقلين قديمين هما أوسطو ولونجينوس *Longinus* : تلك الميزة هي النظرة الشاملة وسعة الأفق النقدي ومرونة الدائرة التي تحد ما يتناوله من فنون الأدب بالنقد والدراسة . ذلك أنك لن تجد ناقداً قديماً — عدا من استثنيناها — ولا متوسطاً ولا حديثاً إلا وجدت فيه هذا العيب : وهو أن وجهة نظره محدودة وأن مجال نقده ضيق . وحتى أوسطو ولونجينوس لم يسلموا تماماً من هذا النقص . وتجد هذا النقص في أكابر نقاد الطليان في القرن السادس عشر ، كما تجده فيمن جاء بعدهم من نقاد الطليان في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ودانتى وهو أعظمهم يوجد فيه أيضاً هذا الضيق الأفقى " ، فهو لا يحس الموضوع ولا يمسه إلا ناقد من ناحية واحدة معينة وبإيجاز شديد . ودرايدن *Dryden* كبير ، ولكنه غير واسع الاطلاع فهو يتخلص إلى بيان وجهة نظره قبل أن يسرد المعلومات الكافية ، وفونتنيل *Fontenelle* يكاد يكون ناقداً كبيراً ولكنه أيضاً به نفس العيب مضافاً إليه الشذوذ في الرأى والتقلب بين الآراء بلا ثبات . ولستنج ناقد كبير ، ولكنه قد حصر عنايته في أقل فنون الأدب اتصالاً بالروح الأدبية . وجوته *Goethe* ناقد كبير ، ولكنه أيضاً مدّع كبير ومتعالم متشدد . وهازلت *Hazlitt* ناقد كبير . ولكنه مدين بالفضل لأستاذه كولردج . وهو علاوة على ذلك ضيق الدائرة محدود الاطلاع . وسنت بيف نفسه تنقصه الحاجة إلى نظرية أوسع وإلى تحمس أكبر وإلى اختيار لموضوعات أسمى وأكثر إلهاماً . وفي أرنولد نجد عيوب فونتنل دون أن نجد فيه خبرة فونتنل بالتاريخ .

فلم يثبت أماننا من كل هؤلاء إذن إلا هؤلاء الثلاثة : أرسطو ولونجينوس وكولردج . ونحن وإن لم نستطع أن نقول إن كولردج كان أعظم الثلاثة إلا أنه كان بالضرورة أوسعهم دائرة فهو يتناول كل أنواع الأدب بصورة لم يكن زمن الناقلين القديمين يمكنهما منها ، وبصورة لم تتح له إلا بعد مرور هذه القرون الطويلة . ومن العجيب أنك حين تجد في ناقد في أى عصر من العصور حقيقة نقدية ، أو حين تستكشف هذه الحقيقة بنفسك ، فإنك لا بد أن تجد كولردج في استطراداته الكثيرة قد استكشف هذه الحقيقة من قبل واستخرجها وتركها لمن يستغلها ممن يجيء بعده . ولا ريب في أن من جاء بعده من النقاد - وعلى الأخص من كانت الإنجليزية لغتهم الأولى - كانوا يقرأون كولردج ويترددون عليه بكرة وأصيلاً . لا تجعل كولردج محل ثقتك فإن من المخالفة لروح النقد أن تجعل أى ناقد محل ثقتك ، اختلف معه كما تحب ، ولا توافق على آرائه ما شئت . ولكن اقرأه ، واستمر على قراءته ، وعد إليه بعد الانقطاع ، وأنت واثق كل الثقة بأنك ستجد فيه اللمحات البعيدة ، والمعونة المشتجة ، والتصحيح المفيد ، والتهديب المنتج .

فإذا ظل أحد على مضاضته من بعض آراء كولردج النقدية ، أو من الاستطرادات التي تعترض هذه الآراء وتخللها فليذكر جيداً أنه إلى كولردج لا إلى أى فرد آخر يرجع الفضل الحقيقي في إدخال هذا المبدأ والمقياس في نقد الشعر ، وهو التصوير الذي يرد الحقيقة خيالا ، والتصوير الذي يجعل من الخيال حقيقة ، لذلك أزال الخطأ الذي كان شائعاً من وظيفة الشعر إنما هي محاكاة الطبيعة ، ويثبت أن وظيفة الشعر ليست تقليد الطبيعة ، وإنما إما أن يعرض الطبيعة في صورة جديدة مبتكرة لا وجود لها في الواقع ، (وهذا هو التصوير الذي يحيل الحقيقة خيالا) أو أن يضيف إليها من خلقه وإنشائه ، (وهذا هو التصوير الذي يجعل من الخيال حقيقة) . وبذلك أدخل كولردج في نقد الشعر مبدأ صحيحاً سديداً أزال به ما كان

يسيطر على عالم النقد الشعري من خطأ الحكم وفساد التقدير .

• • •

عنوان هذا الفصل هو : وردسورث وكلردج : أصحابها وخصومهما .
ونحن نستعمل كلمة (الأصحاب Companions) هنا في معنى مزدوج :
أولئك الرفاق الذين كانوا لها كالصحابة للنبي ، كأولئك الذين بكروا
بمعاونة محمد في جهاده ضد قريش ، هؤلاء هم : سوثي Southey ولامب
Lamb ولف هانت Leigh Hunt وهازلت Hazlitt . ثم نغني أيضاً المعنى
الأوسع لكلمة أصحاب : أولئك الذين شاركوا في الحركة التي تزعمها
هذان الناقدان مشاركة تختلف قريباً وبعداً . فمنهم من كان حظه من تلك
المشاركة عظيماً كاملاً مثل سكوت Scott ومنهم من كانت مشاركته ضئيلة
وبعيدة مثل كامبل Campbell .

• • •

رومب Charles Lamb :

إن شهرة لامب وحب الإنجليز له راجع إلى براعته في الفكاهة : وهو
راجع أيضاً إلى سبب آخر هو مقلدته العجيبة على الجمع بين الفكاهة والنكتة
وبين المقلدة على استثارة الأمل والحزن والشفقة في نفوس قرائه ، وهو
يمزج بين هاتين المقلدتين مزجاً غريباً ، فبينما تراه يجعلك تهزضحكاً
لفكاهته إذا بك تراه يبكيك باستثارته لعاطفة الرحمة والأسى من أعماق قلبك ،

وأشهر كتب لامب وأكثرها ذيوها Essays of Ei وفيه تتجلى تلك
الميزات التي ذكرناها عن أدب لامب .

وكان لامب من أكبر الكتاب فضلاً في إذاعته المذهب الرومانتيكي

بما اكتسب من حب الشعب وكثرة القراء . فذيع المذهب الرومانتيكى
إنجلترا مدين له بقدر عظيم .

ولد لامب سنة ١٧٧٥ وتوفى سنة ١٨٣٤ . فترك ثروة قيمة في الأدب
الإنجليزى مليئة بالطرافة والتشويق واللذة الفنية .

ولامب أحد الكتاب الإنجليز الذين حظوا من قرائهم بأعظم الحب
وأكبر الإعجاب . وهو حقا من أكثر النقاد والكتاب تشويقاً وطرافة ؛
ولكننا لانعده من أعظم النقاد في مقدرته النقدية .

ويمتاز لامب بفكاهته الحلوة الساخرة ، ويتميز أيضاً بقله ثباته على
اعتقاد وكثرة تقلبه بين الآراء . ولا ينقصه شيء سوى قدر من ثبات
الرأى وسوى صحة المنهج النقدى حتى يعد في صف واحد مع كولردج
وهازلت . ثم يظل له عليهما ميزة الدعابة المرححة والطرافة المحببة : وفي أولى
أعماله النقدية وخاصة في رسائله إلى كولردج وسوثى يبدو حظه الكبير من
هذا التشويق الذى يعتمد على أمرين : على جدته الخالصة في الفكرة
والعاطفة ، وعلى أسلوبه المنمق الطريف الأنيق . ثم تظهر هذه الميزة أيضاً
في كتابه الشهير Elia الذى يبدو أن الغرض الأول منه هو الهجاء التهكمى ،
والذى يفيض بهذه الفكاهة الحلوة ؛

أما تردده في الرأى فيبدو من موازناته النقدية بين كولردج وسوثى ،
وبين سوثى وملتن ، وبين سوثى وكوपर Cowper ثم في نقده لهؤلاء كل
على انفراد .

ومهما يكن من الأمر فإن أكبر ما للامب من مهارة نقدية يرجع إلى
ميزته الأسلوبية ، إلى تسيطره الفائق على اللغة والجملة ، ولن تجد لأى ناقد
آخر أسلوباً في إتقان أسلوب لامب وبراعته . وأسلوبه خاص به لا يستطيع
تقليده أو مباراته . بل هو قد يستعير من غيره ويقلد غيره ولكنه دائماً يصهر
ما يستعيره في مزاجه الخاص وطريقته المتميزة فيغدو كأنه أصيل عنده .
ليس معنى ذلك أن الأسلوب في لامب يطغى على الفكرة ؛ بل إن لامب

لا يحارى أيضاً في نصاعة أفكاره وابتكار لمحاته وجدلة حقائقه
فهناك إذن أمور ثلاثة هي دعائم لامب في عالم النقد : حسه المرفف
نحو الفكاهة والدعابة ، وبراعته الأسلوبية ، مضافاً إليهما حبه العظم
للكتب وشغفه الذي لا يحد بقراءتها والانكباب عليها .

هازلت Hazlitt :

ولد هازلت سنة ١٧٧٨ وتوفي سنة ١٨٣٠ . وهو من أعظم الكتاب
والنقاد الإنجليز ، ويعدّه الكثيرون أعظم النقاد الإنجليز ، بينما يخصص
البعض كولردج بهذه الزعامة والمناظرات بين الفريقين مشهورة .

كان هازلت يكتب في المجلات الدورية والصحف فصره ذلك ضرراً
بليغاً إذ شغل بالكتابة عن أن يوسع اطلاعه . فكان أكبر ما يؤخذ عليه
في نقده ضيق الأفق والحصار الدائرة في حيز محدود جداً . فهو حين ينقد
يحصّر نقده في العمل الأدبي الذي ينقده ، فلا يقارن ولا يوسع من وجهة
نظره ولا ينظر نظرة شاملة ولا يرجع إلى تاريخ الآداب ، وإنما يقتصر على
تقييد ما استثاره فيه هذا العمل وحده من عواطف وخواطر .

ولكن نقد هازلت رغم هذا الضيق وقلة الاطلاع يمتاز بميزة عظيمة
جداً قل أن يدانيه فيها ناقد ، وهي وحدها سبب ما لهازلت من مكانة
كبيرة في عالم النقد . هذه الميزة هي هذا الشغف العظيم إلى الأدب وهذا
الظلم إلى قراءته وإلى تذوقه وحبه . فهو يستثير في قارئه عاطفة قوية
تلهف لأن تقرأ الأدب الجيد وأن تستكشف الروائع وتستجلي المحاسن
وتدبّن مواطن الفن الخالص . وكان هازلت صافي الذوق الأدبي مرفف
الحس الفني شديد اليقظة والمطانة لأسرار الحسن ، كان ذوقه كالمرآة
الصافية المجلوة النامة الصفاء . وبهذه الميزة الوحيدة يعدّ هازلت من
كبار نقاد الأدب الإنجليزي ، ومن كبار نقاد العالم .

ومن الأسئلة الطريفة التي يعنى الكثيرون بها : أيهما أعظم ناقد إنجليزي : هازلت أم كولردج . ونحن لا تقطع بأحد طرفي هذه الموازنة . فقد يكون هازلت أكبر النقاد الإنجليز ، وقد يكون كولردج باختلاف وجهة الاعتبار وحيثيات الحكم .

وأعماله النقدية غاية في الوفرة والتنوع ، فليست مكانة هازلت النقدية ترجع إلى استكشافه وإذاعته لمبدأ نقدي خطير كما هو الحال في كولردج ، وليست ترجع إلى مؤلف واحد ممتاز ألفه ، وإنما هي تقوم قبل كل شيء على هذه الحصوبة النقدية العظيمة التي امتلكها هازلت فتركت لنا هذا المقدار الغزير من التقديرات الأدبية لشخصيات الأدباء وللكتب وللقطع الأدبية ، بحيث تدعنا هذه الحصوبة وقد بهرنا الإعجاب والإكبار ، وأعظمتنا شأن هازلت ومقدرته الفنية ، رغم ما فيه من عيوب جسيمة ليست بالهينة .

فأما أشهر هذه العيوب ، وإن لم يكن أخطرها ، فهو قلة اطلاع هازلت إلى حد محزن ، وضيق دائرة معارفه وأفكاره ومعلوماته ، وجهله للكثير من المعارف الأدبية الضرورية : والعجيب في هازلت أنه يعترف بهذا العيب بل يعلنه ويفخر به كأنه ليس عيباً بالمرة أو كأنه فضيلة يحمد عليها .

فجهله الشبيه بالتام بكل الآداب العالمية ما عدا الأدب الإنجليزي لا يُكسِّرُهُ ولا يهمه في شيء ، فهو في دراسته للكتاب الهزليين لا في الإنجليزية فحسب بل عموماً ، يقول : إن أرسطوفان و Lucian اسمان من الأعلام الأربعة الرئيسية في الدعابة الهزلية ؛ ولكنه سيقول عنهما قليلاً : لأنه يعرف عنهما قليلاً . يقول هذا في بساطة وصراحة تحملنا على أن نقول : ليت كل النقاد في هذه الصراحة ! ولكن لا تحملنا على أن نقول : ليت كل النقاد في هذا الجهل !

وفي محاضراته عن (الشعراء الإنجليز) هو أيضاً جاهل ومعترف بجهله بمعظم الشخصيات الصغيرة المتقدمة وبشخصيات أخرى ليست بصغيرة .

وهازلت يكاد يفخر بأنه لم يقرأ شيئاً في خلال المدة التي قضها من حياته يمارس الكتابة ، وهو مخلص لهذا المبدأ لدرجة أنه إذا عرضت له في خلال المحاضرة مسألة لا يعرفها لم يبذل قط أقل جهد في معرفتها . وعيب ثان يضاف إلى هذا الجهل وقلة المعرفة ، هو أن منهجه النقدي معيب ناقص ليس بالمتقن المنضبط الكامل .

ولكن أشنع عيوبه هو بلا شك تأثره في نقده بالفكرة السابقة التي كونها قبل في كثير من الأحيان . فكثيراً ما لا يكون نقده نزيهاً ولا بريئاً . وكثيراً ما يُدخل في حيثيات حكمه على الكاتب مبدأه السياسي وما يحمله لهذا الكاتب من بغض وكراهية . وهذا العيب يدفعه إلى كثير من الظلم وقلة الإنصاف ، وإلى كثير من الطيش والرعونة والتعصب في أحكامه النقدية بحيث تكون أحكاماً غير بريئة ولا عادلة ولا صحيحة . ويظهر هذا في مهاجماته المغرضة لمعاصريه أمثال Lamb, Scott, Sidney

ولكن يخفف من خطورة هذا العيب ومن خطره أنه ليس ملازماً لهازلت في كل أعماله النقدية ، وأنه حين يتطرق إلى نقده يكون واضحاً بئناً بحيث يسهل على القارئ إدراكه فيحناط . أما حين يثزه هازلت عن التأثير بهذه العوامل فإنه يبدو الناقد العظيم الذي لا يمانله إلا القليل . فتتجلى مهارته النقدية في أروع صورها . وينتج الأحكام النقدية المتقنة الصادرة عن حس رقيق مرهف كامل لم نجده في ناقد منذ Dryden . ولم نجده في ناقد قبل درايدن . ولست أدري أن لغة أخرى تحتوي هذه الثروة النفيسية من الخطرات النقدية التي يحبو بها هازلت اللغة الإنجليزية.

ويمكننا أن نقسم نقد هازلت إلى نوعين اثنين :

أما أولها فهو ذلك النقد العام الذي يعرض فيه هازلت لمسألة ما من نواح واسعة عمومية فيحاول أن يعمم الأحكام وأن ينظر نظرة شاملة .

وتخير مثال لهذا النوع من النقد وأشهره هو افتتاحه لمحاضراته عن (الشعراء الإنجليز) الذي يتوسع فيه في هذا البحث العام وهو : ما هو على وجه العموم شعر وما ليس بشعر ،

ولكن هذا النوع من النقد وإن كان كثير الطرافة والتشويق والفائدة إلا أنه في ظننا ليس أكثر النوعين إتقاناً ، أما خيرهما فهو كما نرى هذا الذي يعتمد فيه إلى نقد شاعر معين أو مؤلف خاص أو قطعة أدبية بالذات . وفي رأينا أنه في هذا الميدان لا يشق له غبار ولا يتفوق عليه أحد من وجهة وفرة أحكامه النقدية الجسيمة وغزارتها . أما من وجهة نصيب هذه الأحكام من الجودة والإتقان فلا يتفوق عليه فيها إلا أعظم الأعمال النقدية لأعظم رجال النقد .

النقد الفرنسي ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠

سنت بيثف Sainte-Beuve

الآن ندوس هذه الشخصية العظيمة التي تحتل في تاريخ النقد ذروة من أرفع ذراه .

ولعل أول ما يروعنا تلك المقدرة النقدية الهائلة التي أتيحت لسنت بيثف فكتته من إنتاج هذا العدد الكبير من المجلدات الخمسين أو الستين الجامعة لمقالاته النقدية . وهذه الكمية الضخمة هي أكبر مقدار أتيح لناقد لإنتاجه ، وسنعرف سر هذا الإنتاج الغزير .

وسندرس هذه المجلدات بترتيبها التاريخي :

فتبدأ بالمقالات الأولى والأعمال النقدية المبكرة التي قام بها سنت بيثف والتي تستمر حتى سنة ١٨٢٧ .

ثم نشئ بمؤلفه في سنتي ١٨٢٨ ، ١٨٢٩ (لوحة تصويرية للقرن السادس عشر : Tableau du Seizieme Siacle)

ثم تأتي الكتب الآتية :

(صور أدبية Portraits Litteraires)

(صور نسائية Portraits de Femmes)

(صور معاصرة Portraits contemporains)

ثم كتابه (پور روابال Port-Royal)

ثم كتابه الرائع (شاتوبريان وجماعته الأدبية Chateaubriand et son groupe litteraire)

وأخيراً تأتي مجلداته الضخمة (حديث الاثنين Causeries du Lundi)

ثم نختم أعماله بكتاب (حديث الاثنين الجديد Nouveaux Lundis

وبذلك نكون قد استعرضنا كل أعماله النقدية الهامة تقريباً

فأما مقالاته الأولى المبكرة فإن سنت ييف نفسه كان يذكرها باحتقار قائلاً إنها لم تكن سوى موضوعات لا أهمية لها : وهذه المقالات تستأهل هذا الحكم الذى أصدره عليها صاحبها من وجهة نظره القاسية . فإنها حقاً ليس لها من أهمية فى ذاتها : فقد كان سنت ييف صغيراً (فى العشرين تقريباً) ، حين بدأ يكتبها ومن المستحيل على ناقد صغير السن جداً أن يكون ناقدًا عظيمًا جداً . وإن لم يكن مستحيلاً أن يكون الناقد الكبير السن ناقدًا رديئاً . فنحن نجد أن بعض هذه المقالات قصير إلى حد لا يسمح بظهور موهبة شخصية لكتابتها . وهى أيضاً تتناول أشياء تافهة قد رحلت الآن إلى عالم النسيان والفناء ، ويتناولها بطريقة صحفية لا أكثر : كما أنها يفسدها أحياناً الحزازات والفكرة السابقة . ويستطيع القارئ لها أن يقول بجرأة إنها كثيراً ما تنسم بالبلادة وقصر التفكير إذا قورنت بأحاديث الاثنين فى الفترة التى بلغت فيها أوج ازدهارها .

كل هذا صحيح . ولكن الدارس الخبير سيلمح فيها صفة حققة تميزها ، فإن فيها تلك الرغبة الظامئة إلى التقدير والفهم ، تلك الرغبة التى كانت نادرة الوجود لدى النقاد السابقين . ولا تكاد تخلو مقالة منها من حكم صحيح ومهارة دقيقة . وفوق كل هذا فيها أمارات ودلائل على ما تنبأ لكتابتها من سعة الاطلاع وغزارة فى القراءة فى الآداب الكلاسيكية والحديثة والأجنبية إلى حد يستدعى الدهشة والعجب من مثل هذا الشاب الصغير وفى مثل ذلك الزمن ، ولا يخالطه الادعاء وزيف التصنع .

وأما مؤلفه (لوحة تصويرية للقرن السادس عشر Tableau du Seizieme Siecle) . فهو بداية عصر جديد فى تاريخ الأدب الفرنسى . فقد بدل وجهة

النظر إلى أدب القرن السادس عشر ، وحاز الإعجاب والشفقة الكبير من شباب تلك الأيام ، وشجع الحركات النثرية الجديدة ، وعمل كثيراً غير هذا : ولكن قوة مؤلفها لا تزال فجأة لم تنضج ، وليس من أهمية نقدية كبرى في أحكامه وآرائه الخاصة : ولعل أجدر تلك الآراء بالملاحظة هذه الجملة : إن الفن يقدس ويظهر كل ما يحسه . جملة كان مستحيلاً أن يفهمها حتى الفهم أى ناقد أو شاعر في تلك الأيام ، وإن فهمها كثيرون ممن جاء بعدهم .

ثم تأتي المجلدات الأربعة المحتوية على (صور أدبية *Portraits Litteraires*) و (صور نسائية *Portraits de Femmes*) . وهى تحتوى على طائفة من أحسن أعمال سنت بيث النقدية . وتوافق ذوق القارئ كل الموافقة ، وتستثير شغفه الشديد . ولكن إنما كان ذلك كذلك لأن القارئ العادى لا يريد نقداً . وهكذا تقرأ الصور فلا تكاد تعثر فيها على نقد ، بل معظمها قصص وروايات وتاريخ ، هذا يكسبها تشويقاً كبيراً ولذة وافرة ، ولكنه يحرمها من النقد الحق .

في هذه الصور يعنى سنت بيث في المحل الأول بالدراسة الشخصية للشاعر أو الأديب . فيدرس حياته ويستقصى أحداث عيشته في أسلوب قصصى جميل شائق . ولكنه لا يعنى كثيراً بإنتاجه الأدبى . فسنت بيث في هذه الصور كان كما يقول هو فيلسوفاً أكثر منه رجلاً أدب . قد نجد فلتات تطل فيها عظمته النقدية التى سبىرها المستقبل ، ولكن حتى في هذه الاستثناءات يشعر الإنسان أن الناقد ليس مستعداً تمام الاستعداد ، وأن الساعة لم تكن بعد .

وأنا أشعر بالحجل حين أتكلم عن هذا الكتاب بهذه اللهجة التى تبدو مشوبة بالازدراء والانتقاص . فإنه إذا قورن بأى مؤلف آخر سوى مؤلفات صاحبه المستقبل كان كتاباً عظيماً جداً . ولكن الذى يصغر من شأنه مقارنته بإخوته التى سينتجها مؤلفه العظيم .

أما مؤلفه (صور معاصرة *Portraits Contemporains*) فإنه مجرد

قراءة عنوان الكتاب تشعر بأنه محاولة فاشلة ، والانتهاه من قراءته يؤكد هذا الشعور فإنه عبث أن يحاول ناقد أن ينقد معاصريه الذين يراهم ويلقاهم وبعيش معهم ويظن أنه سيكون محاولاً في نقده أن يعطى عنهم الصورة الصادقة الحقة : بل لا بد أن تؤثر فيه هذه العوامل النفسية التي تهوى بالنقد إلى الخضيض إما من تحزب للمتعود أو من تحزب عليه . فلن يستطيع ناقد كائن من كان أن يُغلي نفسه من هذه التأثيرات التي تبعثها الصداقات والعداوات والزمالات والخصومات تجاه معاصريه . وهكذا نجد الصور المعاصرة لسنت بيث ، قد امتلأت بآلاف الأمثلة لهذه الخزازات أو لتلك العصبيات . وكل هذا يهوى بالأحكام النقدية إلى درك الخطأ والفساد والمبالغة والظلم .

وهكذا نجد الصور التي كتبها سنت بيث عن هوجو وفيقي Vinyy ولامارتين وموسيه Musset وبلزاك صوراً ظالمة قاسية . ونجد من ناحية أخرى صوراً خدمها المؤلف بأكثر مما تستحق من التقريظ والتقدير . ولكننا نكرر ما قلناه من أنه لا ينتقص من الكتاب إلا بمقارنته بهذه الأعمال الخالدة التي سينتجها سنت بيث في المستقبل . كما أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن سنت بيث لما "يزل" هلالاً لم يتكامل بعد فيصير بديراً . ولنلاحظ أخيراً أن الكتاب لا يخلو من صصور وافية جيدة أتقن سنت بيث رسمها وتصويرها .

في هذه الأثناء كان سنت بيث قد أخذت قواه تتكامل ومواهبه تنضج وعبقريته تتم ، فبدأ ينتج هذا النوع الرائع الذي تبدو فيه عظمتة النقدية في أسطع آياتها . وهو نوع الأحاديث Causeries ذلك المزيج من الدراسة الشخصية للسيرة ومن النقد وما يدور حول هذا . لم يبتكر سنت بيث هذا الفن ابتكاراً ، فلقد كان درايدن أول من حام حوله ، وكان جونسون قد بعث فيه قوة وإن كان قد بعث فيه أيضاً جموداً . ثم إن سنت بيث انتفع بمحاولات الكثيرين من النقاد الفرنسيين في القرن

الثامن عشر، وأضاف إلى ذلك معرفته بالتأريخ الأدبي وبنظرية البيئة والزمن التي اكتسبها من الألمان : ثم إلى بجانب هذا كله موهبته الخاصة وقوته الفطرية التي هي سر من أسرار العبقرية . بكل هذه العناصر استطاع سنت بيث أن يمزجها في أحلى مزاج وأنضجها وأكمله . وكانت قدرته على هذا المزج قد تم نموها الآن ، فبدأ يكتب أحاديثه في هذا النوع الحديد الذي بلغ به حد الكمال والذي وضع له هذا الاسم الحديد :
• Causerie

ولكن لننظر أولاً في مؤلفه پور رويال Port - Royal . وهو أكثر كتبه استحقاقاً لكلمة (كتاب) . وفيه يتجلى لنا جهوده في إنضاج هذا النوع الأدبي المكوّن من خليط من الدراسة الأدبية والتاريخية والاجتماعية ، وفي إقامته فنّاً أدبياً ذا كيان قائم بذاته .

ثم نأتى إلى هذا المؤلف الذى عنوانه : (شاتوبريان وجماعته الأدبية Chateaubriand et son Groupe litteraire) . وهو مجموعة المحاضرات التي كان يلقيها سنت بيث في لياج حين هاجر من فرنسا . وهي من أجود مؤلفات هذا الناقد العظيم . ويجب أن نلاحظ أنه قد مارس النقد عشرين عاماً نضجت فيها قدرته النقدية واكتملت إذ ازدادت معارفه واطلاعه وقويت مهارته النقدية من معظم وجوهها . ولكن هذا لا يكفي لأن نتصور مبلغ هذا المؤلف من الإتقان والجلودة . وببذته بدأت مرحلة جديدة في إنتاج سنت بيث النقدى فصار أجود وأعمق وأوضح .

ولكن هذا الكتاب لا يخلو — وأى كتاب يخلو — من مواضع للمواخذة والانتقاد . حقا إن ما يتهم به سنت بيث من الحقد والحسد والضغن على العظماء تهم مبالغ فيها . ولكن الحق أن سنت بيث في هذا الكتاب تنازعت شتى العواطف الشخصية من خصومات وصدقات ، ويندر أن يظهر رجل كسنت بيث يمارس خلال سنوات طويلة نقد معاصريه دون أن يهتم من صدقه مثل تلك العوامل النفسية . فإذا أضفنا إلى ذلك هذا النوع القذ الغريب

من النقد الذى عاجله سنت بيث ازداد هذا الخطر عمقاً . فإن سنت بيث كان مغرمًا أشد الغرام بأن يذهب ليتقصى أخبار معاصريه ، ليس فقط فى حياتهم الأدبية ، بل فى حياتهم الخاصة وفى شئونهم الدخيلة . فكان دائماً يتجسس عليهم ويتلقت الأخبار عن أحداث عيشتهم وخفايا أمورهم ومكتونات أسرارهم مما يفيض كثيراً بالفضائح والعيوب . وكان سنت بيث مليئاً برغبة جامحة تدفعه دائماً إلى تعرف المعلومات الثانوية عن ينقده ، مدعياً أن ذلك كله فيه ما يلتقى الأضواء على حقيقته الشخصية المتقودة .

كل هذا حق ، ولكن المزايا النقدية لهذا الكتاب مزايا ممتازة فوق العادية ، فإن لم يكن سنت بيث لا يقدر شاتو بريان الرجل أو شاتو بريان السياسى ، فهو لم يظلم شاتو بريان الكاتب ولم ينتقص مما يستحق من تقدير . فقد بين قواه ومواهبه أحسن بيان ، وبين أثره وفضله على معاصريه ، ولاحظ بحق أن بيرون ليس إلا شاتو بريال فى الإنجليزية وفى الشعر مع اختلافات قليلة .

ثم هذه التفاصيل والمعلومات الموقاة قد بلغت أقصى مقدار من الجودة والتشويق بحيث تستدعى من القارئ الإعجاب تلو الإعجاب .

ثم نجد فى هذا الكتاب لمحات نقدية فى منتهى الروعة والعمق ، لفتت لن نجد لها نظيراً فى أى ناقد آخر حتى فى كولردج . فاقراً مثلاً قوله : أن تعرف كيف تقرأ كتاباً قراءة جيدة دون أن تتوقف عن مواصلة تذوقه ، ذلك هو كل فن النقد تقريباً . . . وهذا الفن يقوم أيضاً على المقارنة : فافعل ذلك تكن قد فعلت كل شئ .

وأستطيع أن أمضى فى صب عبارات الثناء والإعجاب على هذا الكتاب ، ولكن يكفينى أن أقول إنه لو كان هو المؤلف الوحيد الذى كتبه سنت بيث لكان كافياً لأن يضعه فى المرتبة الأولى بين عظماء النقد فى العالم .

وأخيراً نأتى إلى مجلداته الضخمة العظيمة : حديث الاثنين (Causeries du Lundis ، ثم حديث الاثنين الجديد (Nouveaux Lundis) .

ولعل أول ما يروعننا فيها غزارتها الفائقة ووفرة مادتها إلى حد عجيب ، وإذا حاولنا أن نحلل ذلك فلا ننسى عاملاً هاماً عاون سنت بيث على إنتاج كل هذه الكمية ، وهو حسن الحظ . فلقد كان سنت بيث في ما بقى من حياته موفقاً إلى أعظم حد يكون عليه التوفيق وقد أدت عليه كتاباته مالاً وخيراً مكناه من الانصراف بكليته إلى ما هو فيه من النقد ، فانكب عليه انكباباً أتاح لنا هذه المجلدات الثمانية والعشرين فترك في الأدب الفرنسى بذلك ثروة في النقد لا أدرى أين نجد نظيراً لها في لغة أخرى . ولكن من المؤكد أننا مهما تلمس فلن نجد لها نظيراً لا في كمها ولا في كيفها معاً ، ثم لننصف إلى هذا الحظ الموفق والحد السعيد ما كان عليه الرجل نفسه من استعداد تام وموهبة كاملة للقيام بهذا العمل العظيم .

وكل حديث من هذه الأحاديث يشمل عشرين صفحة . وقل أن يزيد عليها أو أن ينقص . فإن زاد أو نقص كان ذلك بمقدار قليل . ولست أدرى هل هذا الحجم كان الدافع إليه والمحدد له مجرد ملاءمته للجريدة التي كان ينشر فيها ، أو أن سنت بيث قد قصد هذا الحجم قصداً . وعلى كل حال فهو حجم لائق مناسب للموضوعات التي يقول فيها سنت بيث . ويتكون كل حديث من ٣٥٠٠ كلمة تقريباً . وقد لاحظ من جاء بعد سنت بيث أن مجموع هذه الأحاديث ، وهو على وجه التقريب ، من ستة آلاف إلى ثمانية آلاف كلمة ملائم لمعالجة موضوع متوسط في أوسع فرع من فروع الأدب .

وكان سنت بيث كثيراً ما يزاوج الأحاديث أو يثلثها حين يقتضى الموضوع ذلك . ولكنه قلماً كان يفعل ذلك في البدء ، كما أنه لم يتخذها عادة دائمة متبعة قط . وفي اختيار موضوعاته كان بالطبع يفضل كتاباً جديداً إن

أمكن أن يحصل عليه . ولكنه كان أحياناً يهمل نقد كتب كانت جديرة بأن ينقدها ، كتركه كتاب تاريخ النقد اليوناني لإجغر Egger ، مع أنه وعده بنقده . وكان أحياناً ينقد ما سبق له الكتابة في نقده ، وكان في قليل من الأحيان يعيد نشر أجزاء من أعماله القديمة .

أما معالجته للموضوع الذي يختاره فقد قلنا عنها شيئاً فيما مضى ، وسنقول عنها أكثر . فهو يعالج الموضوع بطريقة فذة لا نظير لها فيما سبق ، وقد ظلت حتى اليوم لا تفوقها طريقة ، فإذا كان الموضوع موضوعاً عاماً كان معرضاً لملاحظات قليلة عامة عن النقد المجرد ، وإن كان أحياناً يتطرق إلى الاستطرادات القيمة . فإن كان سيرة قص هذه السيرة موجهة اهتماماً خاصاً إلى تعرف الموثرات الأدبية ، ثم ملحوظات عن الكتب والقطع . وأحياناً يعرض لبيان مكانة المنقود الأدبية . ولكن ليس عرضاً صريحاً قاطعاً ، بل أميل إلى أن يكون ملاحظة وإشارة . ولكنه في خلال نقده يكون قد بيّن بمهارة ولباقة منزلة هذا المنقود . وطريقته في النقد لا تتبع قالباً واحداً متكرراً يكون رتيباً مملاً ، وإنما تتطرق إليها تباينات ثلاث ماهرة الموضوع كل الملاءمة .

وقد استمر سنت بيّف سنوات نحساً يكتب كل اسبوع منها حديثاً بدون انقطاع . ثم أخذ بعد ذلك ينقطع عن هذه المواظبة . ثم انقطع كلية بضع سنوات حين أصبح محاضراً في مدرسة النورمال Ecole Normale بين سنتي ١٨٥٧ ، ١٨٦١ .

ثم استأنف سنة ١٨٦١ مشروعه النقدي . فبدأ ينشر أحاديث الاثنين الجديدة Nouveaux Lundis . منيراً بأنه سيكون في نقده أصدق وأصرح وأقل رعاية للمعارضة من معاصريه .

نستطيع بعد كل ما عرفنا أن نقبّين منزلة سنت بيّف في عالم النقد : يمتاز نقد سنت بيّف بميزة التشويق والاجتذاب ، فهو يستثير من القارئ

أكبر الغرام به والشغف الظائم إلى قراءته . فهو كالتقد الفرنسي عموماً ملء بالمغريات التي تحييه إلى النفوس وتستوى إليه الأفتدة . ولكنه من ناحية أخرى ينقصه ما ينقص النقد الفرنسي من ميزات يضعف فقدانها من قيمة هذا النقد . ثم هذا التنوع العظيم الذي نجده في موضوعات سنت بيث النقدية يعمل هو أيضاً على زيادة تشويقه وجاذبيته إلى كل من امتلك نصيباً من الذوق الأدبي أو التاريخي أو الفكري ، ويمنع الملل والسآمة والاكتفاء من أن تتطرق إلى القارئ .

وأسلوب سنت بيث وإن لم يكن مثالقاً لامعاً ولا حلولاً معسولاً ولا بيانياً رمزياً هو حين يكون كاملاً وخالصاً من بعض عيوبه الأولى النموذج للأسلوب الأنسب في النقد ، إذ يلائم الموضوع وطريقة الكاتب في معالجته . فيمكن الكاتب أن يعبر به عن أى شيء يريد أن يعبر عنه ، ولا يحاول أن يعبر به عما لا يستطيع التعبير عنه .

ولا أستطيع أن أجد في نقد سنت بيث أكثر من هذين العيبين : أما أولهما فهو ما سبق أن ذكرناه من أنه يجب ألا يؤتمن حين ينقد عظيماً أو مشهوراً ، فإن الخصومات والصدقات تُفقد نقده الصدق والنزاهة ، وأما العيب الثاني فهو ما قد يعده البعض عيباً ويعده الآخرون ميزة حسنة ، وهو أنه لا ينتهي في نقده للشخص إلى حكم نهائي عنه وعن قيمته الأدبية وعن منزلته بالمقارنة إلى غيره . والحق أن هذا الإعراض من سنت بيث عن التصريح برأيه القاطع هو في حد ذاته حسن وخير . فقد شبع النقد من هذه الأحكام الجازمة والتحديدات التي ملأ بها عصر الكلاسيكية الحديثة . إلا أن القارئ كثيراً ما يحس أن سنت بيث قد تركه متردداً مضطرباً غير مستقر على رأى معين في مكانة هذا المنقود . وإذا أنت أردت من مصور أن يرسم لك صورة للوجه فأنت لا تطلب منه أن يتقن رسم كل من العين والأنف والفم والحد على انفراد إتقاناً مفصلاً وافياً ،

ولكنك تريد منه شيئاً فوق هذا ، تريد منه المجموعة المنسجمة من كل هذه الجزئيات ، تريد منه الفكرة العامة والوحدة الرابطة لماهية الوجه .

أما الميزة الكبرى التي يمتاز بها سنت بيث ، فقد ذكرها هو نفسه أكثر من مرة شارحاً موضحاً . وهي أن المهمة الأولى والأخيرة للنقاد هي أن يقرأ ، يفهم ، فيحب ويقلد ، ثم يسهل للآخرين ما قرأه وما فهمه وما أحبه . وقل أن تجد ناقداً اتبع هذه القواعد كما اتبعها سنت بيث ، قد يغالى أحياناً في التسهيل ، فنحن — لا نتطلب دائماً كل هذه التفاصيل المسببة التي يعطيها عن السيرة والتاريخ والقصص . ولكن هذه التفاصيل شائعة في حد ذاتها ، وهي أحياناً لا تخلو من الفائدة . ثم إن المسادة النقدية وفيرة كافية .

ثم لنلاحظ هذه الميزة التي لا يدركها حق الإدراك إلا الخبير المتخصص ، ولكن يجب ألا يغفل عنها القارئ العادي : وهي سعة دائرة اطلاعه ووفرة قراءته ومعارفه إلى حد عظيم . وتلك هي الميزة التي لا يقوم النقد بدونها .

ثم لنلاحظ أخيراً ما يميز سنت بيث عن جميع النقاد الآخرين تقريباً ، من صحة العقل وسلامته ، ومن الصبر والإتقان ، ومن عدم التأثر بالآراء الوهمية والتقريرات التي لا تقوم على أساس من البرهان والواقع .

كان سنت بيث كما قلنا سعيداً موفقاً كل التوفيق ، فقل أن يوهب غيره مثل ما اجتمع له من المواهب ، وقل أن يتاح لغيره الفرص التي أتاحت له لاستغلال هذه المواهب ، ولكن هذه الفرص إنما صادفت رجلاً مستعداً كل الاستعداد لالتقاطها واستغلالها .

عاصر سنت بيث نقاد كثيرون . منهم فكتور هوجو ، ثم خمسة يمثلون النواحي والتزعّات النقدية المختلفة .

فجوتييه Gautier يمثل الرومانتيكيه في أبعد ما وصلت إليه ويمثل دعاة

مذهب الفن للفن .

ونيزار Nisard يمثل رد الفعل الكلاسيكي .

وسانت مارك جيراردان Saint-marc Girardin يمثل النقد الأكاديمي

الذي كان دائماً مهماً جداً في فرنسا .

وبلاتش Planché كان أكبر من يستحق الملاحظة من مدرسة النقد

لذين هم الرجال الأفذاذ للأدب الخالص والصحافة :

وماجنان Magnin للعلماء الأفذاذ .

ثم ميريميه Mirmie .

فكتور هوجو Victor Hugo :

كان طبع فكتور هوجو أبعد ما كان وما يمكن أن يكون عليه طبع

من البعد عن الروح النقدية . ولكن عبقريته كانت عظيمة قوية غلابة :

فكان طبعه في تعارك مع عبقريته ، فحيث تغلبت عبقريته وجدنا منه النقد

البحيميل القوي الحق ، وذلك في المرحلة الأولى من حياته ، وهذا النقد البعيد

يمثل في مقدمته لكتاب Cromwell وفي مقدمته لكتاب (الشرقيات

Litterature et Philosophie Mêlées) . وفي كتاب

أما إذا تغلب طبعه وهزمت عبقريته في المعركة فإننا نجد منه النقد

الفاسد الذي لا يزيد عن كونه شنوذاً ، وهذا في المرحلة الأخيرة من

حياته ، ومن أمثله كتاب (وليم شكسبير) William Shakespeare .

ولنبداً بنقده الرديء ، ولننظر إذن في كتابه وليم شكسبير . حقاً إن هذا

الكتاب يحتوي على أشياء طريفة . وحقاً إنه لا يخلو من روح رومانتيكية تنفخ

فيه بعض الجمال . ولكنه ليس فيه شيء من النقد الحق ، بل تقاريط خطافية

لختلف الأشياء . ثم إنه قد أفسده ما كان يحمله هو من البغض لانجلترا

والكره لها — إنجلترا التي أظلت فكتور هوجو فلم يزع لها هذه اليد —

وقد أخذ هذا الحق عليه كل مشاعره ، فاندفع في وصف خيالي لا أساس له من الحقيقة ، وفي فورات عصبية مليئة بالسخف أقرب إلى الحمى .

إلا أن هذا لا ينطبق على أعماله النقدية الأخرى . فقدماته للكتب من أجود النقد : وهي خليقة بالدراسة والقراءة . وكذلك كتابه *Litterature et Philosophie Mêlées* يجب أن يقرأه كله الطالب الذي يريد أن يتعلم ، وهذا الكتاب هو مجموعة أعمال الشاعر النقدية وغير النقدية من سن السابعة عشرة إلى سن الثانية والثلاثين وسن السابعة عشرة لا يمكن أن يكون فيه أحد ناقداً جيداً ، ولكن هوجو كان فيه كاتباً لا بأس به ، فإذا ما تقدمت به السن وجدنا منه في مقالاته عن سكوت وفولتير ، وعن *Lamernais* وبيرون ، وعن ميرابو . و *Dovalle* ، قسراً كبيراً من النقد الجيد .

ولو كان هوجو لم يكتب إلا كتابه (ولیم شكسبير) لمسا عددناه ناقداً ولما حفلنا به في كتابنا هذا عن تاريخ النقد إلا في بضعة سطور في الهامش ، ولكن مقدماته للكتب فيها من النقد الحق ما يستحق به أن يعد ناقداً وأن يشغل بضع صفحات من هذا الكتاب ، ونختار من هذه المقدمات اثنتين : مقدمته لكتاب (كرومويل *Cromwell*) ومقدمته لكتاب *Orientales* . أما المقدمة الأولى فهي أطولهما وأوفاهما وأشهرهما ، ولكني لا أظنها في أهمية مقدمته للكتاب الآخر . في هذه المقدمة لكرومويل ، برغم أن هوجو متظاهر بأنه لا يدافع عن نفسه ، ويدعى أن الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية قد انتهى ، إلا أنه في الحقيقة يجدد هذا الصراع مرة أخرى ؛ وكلمة (فن) هي تقريباً موضوع هذا الصراع ، وإن لم تكن كذلك تماماً . وفي هذه المقدمة يبسط هوجو نظريته في الشعر ، ويكرر التنبيه إليها بضع مرات ، وهي أن الشعر والإنسان كانا يمشيان في العصور الأولى البدائية جنباً بلجنب ، وأن الإنسان حين يغنى يقترب من الله ، وما إلى هذا من الأقوال التي لا جديد فيها والتي كانت ترداد في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،

والتي لا تخرج عن دائرة الكلاسيكية في حقيقتها ، وإن قالها هوجو بلهجته الشخصية الخاصة به ، وينتهي هوجو إلى أن الشعر القصصي زائداً الشعر الغنائي يساوي الدراما (الشعر التمثيلي) . ويتكلم قدراً كبيراً عن شكسبير ، ويتكلم عن وحدة الزمن ووحدة المكان ويوضح سخافتها مع أن سخافتها أوضح من أن توضح وأجود هذه المقدمة قطعة عن القواعد والنماذج والتقليدات ، وملاحظات جيدة عن الذوق الخاطئ قديماً وحديثاً . ومعارضة على أساس من الصحة للنقد القائم على القاعدة والنوع وعلى الأخطاء والחסن .

هذه المقدمة كانت ولا تزال على قدر كبير من الأهمية ، ويمكننا أن نتصور ما كان لها من تأثير عظيم كخطاب موجه إلى الجمهور والشعب . ولكنها يعيبها طولها ، وحاجتها إلى المنهج الصحيح ، ويعيبها أيضاً ما ذكرنا من ادعاء هوجو أنه لا يدافع عن نفسه وأنه لا يدافع عن الرومانتيكية . فإن دفاع الإنسان عن نفسه طبيعي ومرغوب فيه ومستحب ، فلم يتصنع موقف عدم المبالاة ؟ وأيضاً الدفاع عن الرومانتيكية طبيعي ومرغوب فيه ومستحب ولكن لم هذا التظاهر بأنه لا يحاول شيئاً من هذا وأن معركة الكلاسيكية والرومانتيكية قد انتهت ؟

أما مقدمته لـ *Orientales* فهي تخلو من هذه العيوب ، وهي حقاً على قصرها أجود عمل نقدي تركه هوجو ، بينما هي أيضاً أجزاً نقدياته وأوضحها وأقلها تحايلاً وتظاهراً وأكثرها جداً وبالاختصار أعظمها . وفيها يقصد هوجو إلى هدفه توثيقاً بلا لفت أو دوران : فهو يتساءل عن حق الناقد في أن يسأل الشاعر عن اختياره للموضوع الذي اختاره ، أو عن علاجه لهذا الموضوع بالكيفية التي ارتضاها وينكر هذا الحق إنكاراً باتاً قاطعاً . ويقول بجملة المشهورة : هل العمل جيد أو رديء . هذا هو المهمة الوحيدة للنقد .

L'ouvrage est-il bon ou est-il mauvais : voilà tout le domaine de la critique.

وهذه الحملة هي من تلك الحمل التي تفتح كل منها عصرًا جديدًا .
وهي واحدة من أخطر السمات النقدية في تاريخ النقد ، لم يجرؤ قديم
على أن يقولها قط . قالها Patrizzi ولكن دون أن يعي ما يقول . حام
حولها الرومانتيكيون من الألمان والإنجليز ، وحققوها في أنفسهم ، ولكنهم
لم يجهروا بها قط بهذه اللهجة القاطعة المباغته التي نادى بها هوجو .
وهو جوا لا يقولها مرة واحدة ثم يتركها كأنه خائف منها أو نصف واعٍ .
لما تعنيه ؛ بل هو يكررها ويكررها ، حتى يوجهه في كل مرة قنبلة
نحو الكلاسيكية . لا تهتم قط بالمنهج الذي استخدم ، بل أسأل فقط
كيف استخدم هذا المنهج . ليس هنالك من موضوعات جيدة ، وموضوعات
رديئة في الشعر ؛ بل هناك شاعر جيد وشاعر رديء . كل شيء يصلح
أن يكون موضوعاً . افحص (كيف) عمل الفنان ، لا (لماذا) عمل .
الفن لا يعترف بالقيود والأغلال وسُدادات القيم والعلامات المرشدة إلى
الطريق . بل أن يذهب كما يحب ، وأن يعتقد كما يحب ، وأن يفعل كما
يجب ، والنوع ، والقصة ، والزمن ، والمنهج ، كلها حسب ما يختاره هو .
ثم يعطى هوجو قطعة من أروع نثره وأكبره تفرداً بميزته الأسلوبية
الخاصة ، معبراً عن رغبته في أن يكون شعره كالمدينة الأسبانية نصفها
شرقي ونصفها من القرون الوسطى . ثم يختم المقدمة اختتاماً سريعاً
بكلمات عن الكتاب نفسه .

ذلك هو المفتاح للنقد الذي كتبه هوجو ، بل للنقد الرومانتيكي أجمعه .
فإن ما عارض به النقد الحديث النقد القديم ، أو النقد الرومانتيكي
النقد الكلاسيكي هو نداؤه : لا تهتم مطلقاً بالموضوع ، أو النوع أو أي
شيء من هذا القبيل ، بل اهتم فقط بهذه المسألة : هل أجاد الفنان
علاج الموضوع ؟

هذا المبدأ من غير شك ليس صحيحاً على إطلاقه ، فهو لا يخلو من
غلو وخطأ . فشأنه في ذلك شأن كل المبادئ العامة التي تطلق إطلاقاً دون

تحوط أو استثناء ، فإنه إذا كان يعنى أن كل الموضوعات جميعاً متساوية في الجودة والصلاحية فهو يقود بلا شك إلى الخطأ ، وإن كان يعنى أن هذه السنين الألفيتين والخمسمائة التي مرت على الأدب لم تُظهر أن بعض الموضوعات يبلغ من الصعوبة وعدم الملاءمة حداً يكون فيه مستحيلاً فإنه يكون مبدأ يجر الشاعر إلى تجارب فاشلة وضارة . ولكن العقلاء لا يفهمون من هذا المبدأ هذه المعاني المتطرفة الخاطئة . والحق أن هذا المبدأ دفاعي أكثر منه هجومي . فهو صدق لما كانت الكلاسيكية تقوم به من تحديد وما كانت تعتقده من نظرية الأنواع وما كانت تفعله من قصر الاهتمام على تعرف النوع وعدم العناية بتعرف العمل الأدبي ذاته وحظه من الجودة والحسن :

درسنا فكتور هوجو ، فلندرس أكبر خصم له ، وهو زعيم الرجعية الكلاسيكية نيزار .

نيزار Nisard :

لعل أهم ظاهرة في نيزار تحوُّله من الرومانتيكية إلى الكلاسيكية . فلقد بدأ رومانتيكياً يدافع عن المذهب الجديد المنتصر ، ثم انقلب إلى الجانب الآخر فكان أكبر دعاة الردة الكلاسيكية في ذلك العصر ، وكان هذا الانقلاب منه في سنة ١٨٣٨ ، ولذلك وُصف نيزار بأنه قد أحرق ما كان يعبد . وقد جاهد نيزار لأن يزيل عن نفسه هذه التهمة ، ولكننا لا نظنه مظلوماً حين يوصف بأنه قد أحرق ما كان يعبد .

وهكذا نجد كتابه (مقالات من الرومانيزم : Essais sur le Romantisme) قسمين . أما القسم الأول منه فرومانتيكى ، وهو يجمع المقالات التي كتبها نيزار من سنة ١٨٢٩ إلى سنة ١٨٣١ ، وهي مقالات عن هوجو ، وفيجنتي ، وسنت بيف ، ولامرتين ، وموسيه . وهو يتخذ صف هؤلاء المجددين ويدافع عنهم .

أما في مقدمته للقسم الثاني المكتوبة في سنة ١٨٣٨ فهو يعلن ارتداده في عبارات لا تسمح بالمناقشة ، فيتكلم عن عودته إلى العقائد الكلاسيكية *retour aux doctrines classiques* ويقول إنه يرجع ثانية في خطوة ثقيلة مترددة عن الطريق الذي اندفع فيه وهو ثمل سكران .

ومهاجته للأدب الخفيف مهاجمة حققة ، وكثير من مقالاته على أساس من الصدق ، ولكن مقالاته عن هوجو لا نجد فيها نزار الذي كنا نعرفه ، نزار المخلص الشديد الإخلاص للعدل والصدق والحق والجد وحسن الدوق ، العظيم التمسك بهذه الأمور إلى حد التزمّت والتعصب ، بل نجد نزاراً آخر قد أفسد عليه أحكامه الحزازات واليغض والخصومة ، فراح يطعن في هوجو وينتقص من شعره ويحقّر من مقدرته النظامية . ويقول إن نثره ربما كان أكثر من شعره نجاحاً ، ويتنبأ بقرب موته أديباً .

حقاً إن نزار كان يحرق ما كان يعبده ، ولكن الحق أنه يعبد الآن ما لم يحرق قط : وأشهر كتبه وهو كتاب تاريخ الأدب الفرنسي *Histoire de la Litterature Francaise* مكتوب بحيث يؤيد صنف الكلاسيكية . فدراساته للشعراء الرومان وللأدب الكلاسيكي هي ما يقوله رجل قد جذب نفسه حتى صعد إلى سطح هوة كان قد هوى إليها ، وصمم على أن يواصل في طول حياته الباقية المسير في الناحية الأخرى . وليس من مقالات سنت بيث ما هو أقرب إلى الصدق والدقة في الحكم من تلك المقالة التي كتبها سنت بيث عن هذا الكتاب الذي ألفه نزار ، وبين فيها كيف كوّن نزار لنفسه فكرة العبقرية الفرنسية الأدبية ، فتكلم عن الكتاب الذين يصورون هذه الفكرة ومدحهم وقرظهم ، وأهل الآخرين الذين يعارضونها أو أهمل من شأنهم . وهذه الفكرة هي التحزب للكلاسيكيزم . ويخبرنا نزار أن ارتداده إلى الكلاسيكية قد سببه زيارة له لإنجلترا ، ونحت تأثير هومير ولافونتين . وما أحدثت إنجلترا في زائر لها

قط مثل هذا التأثير البالغ الذى أحدثته فى نزار فقلبت موقفه الأدبى رأساً على عقب .

ومهما يكن السبب فقد أصبح نزار عدواً للرومانتيكية ، وظل على هذا العداء حتى النهاية . وهو من أحسن أنصار الكلاسيكية : متعلم مثقف ، شجاع جريء فى أدب وذوق ، ككل ناقد يرغب فى أن يُعَدَّ ناقدًا جليلاً ، ولكنه فى إخلاصه للكلاسيكية كان لا يتناول العمل الأدبى كما يقدم هذا العمل الأدبى نفسه ثم يحكم أهو حسن أم ردىء . فكانت النتيجة لا مفر منها .

والخلاصة التى ذيل بها الطبعة التالية من كتابه (مقالات عن الرومانزم) توضيح نقطة الضعف فى نزار الناقد . وهو ضعف من يتبع طريقة الأخطاء والحاسن ، مضافاً إليها الثثرة الأخلاقية . يقول نزار : إن فكتور هوجو كان رجلاً ذا عيوب خلقية خطيرة . وقد كان هوجو كذلك حقاً ، وأعماله الأدبية مليئة بها وبعيوب أخرى لا تقل خطورة ، هذا حق ، ولكن نزار قد نسى أنه كما أن عامل المنجم لا يهتم أخيراً إلا كنية الذهب ونوعه الذى استخرجه من منجمه ، فكذلك الناقد لا يهتم أخيراً إلا كنية ونوع الذهب الشعرى والأدبى الذى استخرجه من أعمال الشاعر والأديب . لا يهم مطلقاً كون هذا الذهب فى تربة رديئة فاسدة وبائية ، ولا كونه كان مختلطاً بالرغام وبأشياء أخرى أردأ وأقبح من الرغام . والآن : كان فى هوجو ذهب ، لا بالدرهم ، ولا بالأوقيات ، ولا بالأرطال ، بل بالأطنان .

وهذا هو الذى أخطأه نزار ، فليست مهمة الناقد إلا أن يعرف : أهنا ذهب أم ليس من ذهب ؟ أذهب كثير أم قليل ؟ ومهما يكن من الأمر فقد كان نزار من أحسن القوادى فى الصف .

جوتيه Gautier :

نسيت فرنسا أديبا وتاقدما وشاعرها تيوفيل جوتيه . بل أعلن البعض أنها على حق في نسيانه . ولكن الحق أن جوتيه لم يكن واحداً من آحاد كتاب النقد الفرنسي وأقلامهم فحسب ، بل هو واحد من أعظم رجاله في الأدب سواء في الشعر أو في النثر ، في القصة أو في أدب الرحلات ، في الشلوات المتفرقة أو في النقد . لم يكن من أعظم النقاد . ولكنه كان ناقداً كبيراً .

وجوتيه يُتهم بأنه كان طيب القلب أكثر من الحد اللازم ، وإنما يتهمه بذلك من لا يظنون وظيفة الناقد إلا كوظيفة ناظر المدرسة : مهمته ألا يقول شيئاً إلا : غبي ! اجلس ! تعال لي بعد الدرس ! ولكن سوء الحظ الذي لازم جوتيه وأجبره دائماً على أن يكتب ليا كل الخبز أبعداه من جهة عن النقد الأدبي الخالص فانصرف إلى الموضوعات المسرحية والفنية ، وجعله من جهة أخرى يكتب كتابة خفيفة ليسلّي ويمتع فقط ، ولكن لم يكن ليجعله يسلي ويمتع على حساب الصداقة أو المبدأ قط .

وأكثر ما كتب جوتيه لم يعد طبعه . ولكن مجلدات ما طبع من أعماله مثل الـ Grotesques والـ Histoire du Romantisme والـ Portraits Contemporains مضافاً إليها بعض المقالات المقررة والمقدمات تعطينا مادة للكلام عنه .

ومؤرخو النقد غالباً لا يولون جوتيه اهتماماً كبيراً ولكنهم يجب أن يعجبوا بشيائه على فكرته ، وبإخلاصه طول حياته لمبدئه الذي نادى به ، وهو مبدأ الفن للفن ، إخلاصاً ثابتاً قوياً عتيداً ، ومبدؤه الفن للفن لا ينفصل عن نظريته في أن الفن الأدبي معظه إن لم يكن كله يتمثل في الكلمة الجميلة ، يُفيض عليها جمالها الضوء واللون ، والجرس

والموسيقى والقالب اللفظي ، واستعمالها بمهارة ولباقة ، ووضعها في موضعها اللائق بها ، واختيارها وتصفيتها .

وفي كتابه Les Grotesques نجد خفة روحه وقوته في النكتة والدعابة . فلقد كان جوتييه من الأفراد القلائل الذين تستطيع أن تفخر بهم فرنسا في عالم الفكاهة . وحقاً إن النقد في هذا الكتاب من النوع الخفيف الذي روعي فيه ألاّ يثقل على من ليسوا ذوي اهتمام جدي بالأدب ، ولكنه قد روعي فيه أيضاً أن يمتع من هم ذوي اهتمام جدي بالأدب ، وهو حقاً يتمتعهم .

وكتابا *Portraits Contemporains* و *Histoire du Romantisme* يشتملان على مقالات تجمعها وحدة الفكرة والموضوع أكثر مما تجمعها وحدة الزمن . وهي تمكننا من ملاحظة استواء روحه النقدية وتعادله واستمرارها .

وفي كل هذه الكتب نجد ما ذكرناه سابقاً من نظريتي جوتييه نظرية الفن للفن ، ونظرية الكلمة ، وإن كان قادراً على تنويع موضوعاته تنويعاً كبيراً ونجد فيها مقدرة على التذوق والإعجاب . وعلماً لا يبارى بالشعر وبالنثر الوصفي والإنشائي وتشويقاً ولذة لا تنضب ، وفوق هذا كله نلمس روحاً رقيقة نبيلة حلوة قل أن نجدها في ناقد قدير . ويمكن لمن يريد أمثلة لهذا أن يقرأ مقالته عن الشعر الفرنسي في منتصف ذلك القرن ، ومقالته عن بلزاك في سنة ١٨٥٨ ، ومقدمته لطبعة بودلير في ١٨٦٧ .

ولست أعرف ناقدًا جمع بين الصدق والتشويق كما جمع بينهما جوتييه . فإن ما فيه من تشويق وطرافة وإمتاع لا تقوم على حساب الحق والعدل والصواب .

ميريميه : Mérimée :

كان طبع ميريميه ملائماً كل الملازمة لروح النقد ، بحيث يخالف في كل الوجوه طبع فكتور هوجو ، وإلى جانب ذلك كان أسلوبه بارعاً فاخراً ، بل

هو أفخر أسلوب في القرن التاسع عشر من بعض الوجوه . فكان بذلك صالحاً كل الصلاحية لأن يخلف لنا النقد الأدبي الجيد . ولكن مبرمجه ككثير من درسنا لم يوجه اهتمامه الأكبر إلى الأدب الخالص . بل اهتم بالتاريخ ودراسة العادات والآثار . فهو كما قال عنه بعض النقاد 'محدث Causeur' ، علامة ، عالم بالآثار ، سياسى — كل شيء إلا أن يكون أديباً !

جوته ومعاصروه

الكلام على النقد الألماني في عصر جوته صعب عسير ، ويرجع ذلك إلى كثرة المؤلفات النقدية كثرة فائقة لا نستطيع أن نحصيها كلها . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية كانت كل أعمال الأدباء تقريباً نوعاً من النقد غير المباشر ، من النقد التطبيقي . فقد شمل ألمانيا من ١٧٥٠ إلى ١٨٣٠ حركة ذهنية عظيمة بحيث استحال على أكاديمية بالنشاط والغليان الفكريين ، يقود هذه الحركة أناس على قدر كبير من العبقرية . إلا أن ما انتهى إليه الألمان نتيجة جدهم العظيم كان كثير منه معروفا لدى الشعوب الأخرى ورثته من ماضيها الأدبي ، ولكن الألمان قد استكشفوا إلى جانب ذلك ما لم تستكشفه الأمم الأخرى .

جوته : Goethe :

إن المجلدات الستة والثلاثين التي تجمع أعمال جوته يمكن أن يقال عنها إنها معرض لنقده . فنقده يتغلغل فيها كلها ويتجلى في كل منها تقريباً . ويكفي هنا أن نخص بالذكر ما قاله عن شكسبير في ال Wilhelm Neister وفي Shakespeare und Keine Ende وأن ندرس ال Sprüche in Prosa ، ومخاطباته مع Eckermann .

نقد جوته لشكسبير : إن القارئ الفاحص لما كتبه جوته نقداً لهملت

Humlet في الـ Meister لا بد أن سيلاحظ شيئاً غريباً ، هو أن هذا النقد جائز أن يكتبه رجل لم يقرأ إلا ترجمة نثرية للقصة في لغة غير لغتها الأصلية . وتفسير ذلك أن جوته وإن كان يعالج ببصيرة فائقة لا يتطرق إليها الخطأ الشخصيات والمواقف وسير القصة إلا أنه لا يزيد عن ذلك ، فهو لا يقول شيئاً مطلقاً عن أسلوبها الشعري الرائع الفاخر الكامل ، ولا عن تلك العبارات وتلك المقطوعات التي يكررها المرء مئات المرات خلال عشرات من السنين فلا يفقدها تكراراً سحرها الأول بل يزيدها سحراً وإعجازاً .

وكذلك الحال في Shakespeare und Reine Ende . فنذ الملاحظات الأولى التي تتبعها جوته في سنة ١٧٧١ حين كان شاباً إلى ستين سنة بعد ذلك لا يقول جوته شيئاً عن جمال أسلوب شكسبير . كأن كاتب قصصه لم يكن إلا كُويْتباً صغيراً لا حظ له من إبداع التعبير .

والقارئ للملاحظات المتفرقة العامة التي يحتويها كتاب Sprüche in Prosa الذي يعبر عن آراء جوت الفكرية في كل مراحل حياته المختلفة لا بد أن يلحظ هذه النزعة العلمية والقلمية التي تسيطر على هذه الأفكار ، حتى فيما يتعلق فيها بالأدب الخالص أشد التعلق . فكل الأفكار الهامة معمّسة إلى أقصى حد يصل إلى العميم ، وفي هذه العموميات يوجد كثير مما يعجب كقوله المشهور : إن الوهم هو شعر الحياة superstition is the poetry of life وكقوله الذي هو أقل شهرة ولكنه أيضاً معجب فائق : إن حركة الوزن تحتوى شيئاً سحرانياً فيها فهي تجعلنا نعتقد أننا قد أصبح الجليل ملكاً لنا . وكقوله البليغ : إن من المتظاهرين بالعلم من يجمعون إلى التشديق الكاذب الخبث والشر وأولئك هم أسوأ المتشدين .

ولكن هذا التعميم لا يخلو في كثير من الأحيان من أخطار التعميم ، كقوله الذي لا يفتأ الناس يقتبسونه ويكررونه في تشبيه الكلاسيكية بالصحة والرومانتيكية بالمرض ، وكان أفضل لو أن قال إن الكلاسيكية هي الحيلة

ضد المرض والرومانتيكية هي الاستغلال لكل ما لا يحصى من مجيئه .
فلذا غادرنا هذه العموميات التي لا نوافق عليها أحياناً ، والتي نوافق عليها كثيراً ، والتي لا نخلو قط من إبداع وجمال وفكرة سديدة ، لذا غادرناها إلى الآراء الخاصة الذاتية ، فإن الحال يتغير ، إذ نجد جوت يندفع في كثير منها في تيار إعجابه وتحمسه فيأتي بمبالغات لا تتقبل ، فقد نستطيع أن نسلم بأن كل شيء في قصة هنري الرابع جيد حسن . أما أن يقول جوته إن كل ما هو جيد حسن فهو موجود في هذه القصة فهذا ما لا يقابل إلا بابتسامة ، وأمثال هذا كثير من المبالغات التي يدفع جوت إليها فرط انفعاله في إعجابه وتقديره ، وهي مبالغات تحمسية لا نستطيع أن نسلم بها مهما كان تقديرنا وإعجابنا بالمنقود كثيراً .

مخاطبات جوته مع Eckermann : هذه الـ Conversations with Eckermann تكون أغنى أعمال جوته النقدية . وهي أكثر أعماله ملاءمة لأن يقرأها القارئ العادي . وهي خطرات نقدية تفيض بالصدق والصحة وسداد الفكر ويمكن الإنسان أن يستاء منها ويسلم بها . وليس فيها أي شيء مما يجندع أو يُسَخِّط وهي فياضة بالخطرات العامة التي تشمل النوع الإنساني والتي أكسبت قائلها شهرته العظيمة ، وأكسبته إياها بحق وجدارة . ولن نجد مطلقاً أديباً قد امتلك ما حازه جوته من الانتباه وقوة الوعي ودقة الملاحظة ، وهذا هو أهم ما يؤهل جوته لأن يُعَدَّ ناقداً ، وقد تجد خطرته النقدية شاذة للقراءة الأولى . ولكن إن تمتعت فيها ألفيتها صائبة محقة ، كقوله عن أرسطو إنه مندفع متهور rash في أفكاره ، فالحق أن أرسطو على ما هو عليه من العظمة والعبقرية كان مندفعاً متهوراً ، وعلى الأخص في نقده الأدبي ، وهذا ناشئ من اعتقاد اليونان أن حقائق اليونان هي حقائق العالم كله .

ولكى نكون أكثر فهما لحقيقة جوته النقدية نقارن بين نقده لسكوت Scott ونقده لبيرون Byron . فهو يعجب بكليةما ولكنه في سكوت يدلل

على أن إعجابه بصحيح ، فيعطى الأسباب والحجيات التي يولى بها سكوت ما يوليه من التقدير ، فيحطل أعماله تحليلاً نقدياً حقاً ، ويبين مواطن الحسن فيها ، والمهارة في تأليفها وقوة التصوير فيها . ولكن مديحة ليرون من نوع آخر . فكله كلام عام لا يعطى في خلاله برهانا ولا يحاول تمثيلاً ، فلا يستشهد بأى عبارة ولا بأى كتاب ليرون ، بل يطلق إعجابه إطلاقاً لا دليل فيه .

وهناك ملاحظة هامة أخرى تقربتنا من فهم جوت الناقد ، وتدهش أولئك الذين يعتقدون أن جوت كان نبى الثقافة العالمية . وتجعلهم يحدّون من إعجابهم به بعض الشيء ، هي معارضته للدراسة التاريخية للأدب المقارن ، وإذا كان للقرن التاسع عشر ما يميزه عن كل القرون فهو نضوج هذا التاريخ الأدبي المقارن فيه . ولكن جوته لا يشجع هذا العلم بل يحتقره ويتنقص منه ، ويحذر الألمان قائلًا إنهم سيخسرون كثيراً بدراستهم للأدب العالمى وينادى بأن يظل الأدب اليونانى والرومانى أساس الثقافة العالمية . وهذا إن قبلناه قلن نقبل غرضه من شأن الآداب الصينية والهندية والمصرية وانتقاصه منها وزعمه أنها لا تفيد في الثقافة الخلقية والاستيتيكية ، والأدهى من ذلك والأدعى إلى العجب أنه يقف نفس هذا الموقف من الآداب الأوربية في القرون الوسطى .

نود الآن بعد ما قدمنا من استعراض لأعمال جوته النقدية أن ننبين حقيقة منزلة جوته في عالم النقد ، هذه المنزلة التي بولغ فيها أشد المبالغة حتى رفعت إلى السماء ، وكان ذلك على يد كتّاب كبار من كاريل فن جاء بعده . واستمرت هذه المنزلة في عصرنا هذا مسلماً بها دون أن تتهاجم مهاجمة جدية . ونود نحن أن نقوم بهذا العمل وأن نهدم كل ما أضيف إلى جوته من تقدير لا يستحقه ، وألاً نبقى إلا على منزلته التي هو جدير بها في تاريخ النقد . وسينتهى بنا ذلك إلى أن نرفض هذه المبالغة في مكانة جوته النقدية بل سينتهى إلى أن جوته لا يمكن أن يُعدّ من أكبر عظماء النقد .

ولسكن لنثنين أولاً مزايا جوته التي دفعت الأكثرين إلى المبالغة في منزلته النقدية .

امتلك جوته إلى حد فائق غير عادى الحكمة Wisdom ، ولم يظهر بعده حتى اليوم من يساميه في هذه الميزة العظيمة . فقد حاز جوته من الحكمة أعظم قدر ، وظل معظم حياته ينفث خطراته الحكيمه الرائعة ، وكان دائماً على اتصال بالحياة الواقعة ، وكانت خطراته عملية ومنصبة على الواقع لا تعلق فيها بالخيال ، ولا انطلاق منها إلى عوالم غير هذا العالم القلبي المحسوس : فجوته لا يتخيل ولا يحلق في سماء الوهم والمعتقدات الخفية ، بل هو دائماً واقعيّ عمليّ . هو لا يعرف الأحلام ، ولكن يعرف الحياة الحرفية . وحتى في المواطن التي يحلق فيها في عالم الأحلام ، كالقسم الثاني من فاوست لا تكون أحلامه سوى الانعكاس الصادق الحرّ للحقائق الواقعة التي يمارسها الناس في الحياة أو يستطيعون أن يمارسوها . ولكنه من ناحية أخرى قد امتلك قدرة مذهشة عبقرية على الجمع بين العلم وبين الـ romance ، وإن كان يبدو أن الاثنين هما الظاهرتان الأساسيتان المتعارضتان للقرن التاسع عشر . فقد ضم ما كان يميز القرن الثامن عشر من عقل ولياقة ذهنية إلى ما ميز القرن التاسع عشر من عاطفة وحساسية ، وإلى جانب ذلك لم يكن فيه ما شوّه القرن الثامن عشر من عيوب الكلاسيكية ومساوئها ، بل كان مزاجه العقلية مصفّى من هذا السخف والتكليف والإغراق في الدهنيات . ولم يوجد من خدم مثله تحت العلميين ، راية العقل ولواء العاطفة ، بل يمكن أن يقال إنه وفق بينهما وعقد هدنة في عراكهما :

يضاف إلى ذلك قدرته العجيبة على النظر إلى المستقبل وتقبل ما يكون للشباب والجيل الناشئ من آراء وأذواق وميول . وهذا ما جعل هذا الشباب يحبه ويخلص في حبه . فإذا أضفنا إلى ذلك كله مواهبه الأدبية الممتازة ، وخلقه الفاضل المتين ، وطبيعته الملائكية الطيبة ، فقد يبدو أن ما أنزل

جوته من منزلة عليا شيء . هو به جدير وحقيق وأنه من الخطأ ومن السخفة
ومن الظلم أن نحاول الحد من هذه المنزلة .

إلا أن الأسباب التي تدعونا إلى هذه المحاولة نستخرجها من عين هذه
المزايا التي قدمنا ، فهو ماهر حقا في ملاءمة عصره وفي تقبل نظرات
الجيل الشاب وميوله ، ولكنه لا يزيد عن هذا العصر لا إلى الوراء
فيُحسن فهم القديم ولا إلى المستقبل الأبعد فيكون صالحاً لأن يظل
ملائماً لكل الأزمان . فهو لا يستطيع أن يتنوق أدب القرون الوسطى
ولا أن يقدره حق قدره . وهو يبالغ أشد المبالغة فيما يظنه مقتضيات
الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر ، أن يكون أدباً رومانتيكياً معدلاً
تعديلاً يفسح للعلم صدره ولا يرفضه . فهو يعبر حقا عن عصره ، ولكنه
لا يعبر عن الميول الإنسانية الخالدة على وجه الزمان أزلية وأبدية ،
ولذلك هو لا يستطيع أن يرضينا بعد . هو ليس متهوراً في آرائه كما وصف
هو أرسطو ولكنه ليس كافياً ولا مُغنياً . وأرسطو على اندفاعه نستطيع
أن نجد فيه من الغذاء الخالد ما لا نجد في جوته . بل نحن حين نقدر
أرسطو نراعي زمنه فنقول . إن هذا رجل من القرن الرابع قبل الميلاد .
أما حين نقدر جوته فنحن نزيد انتقاداً له حين نعرف أنه كان أمهر
رجل من سنة ١٧٧٠ إلى سنة ١٨٣٠ فإذا قارناه بلونجينوس وجدنا أن
لونجينوس لا تنتقص منه هذه الاعتبارات التي تنتقص من جوته . بل
إن كولردج برغم أنه لا يخلو منها فهي لديه أندر وأقل مما هي في جوته :

«وطن نقص ثان في جوته : أنه أسرف في استغلال الثقافة . فقد كانت
الثقافة لديه إلهاً معبوداً وهو يهاجم الخياليات والتصورات العاطفية الوهمية ،
ويحمل على من يعيشون في عوالم متخيلة غير هذا العالم الواقع ، ويقول إن مثل
هؤلاء الناس ومثل هذه الأزمنة ومثل هذه الكتب ليس فيها أي خير لنا .
وهذا ادعاء خاطئ» فلقد يكون عيشة الفرد في مثل هذه الدنيا

الوهية عائدة عليه بالفائدة ، ودعوى أن الخيال والتصور لا يفيداننا مطلقاً دعوى كاذبة غير حقة . ثم ما هي الثقافة ؟ ولم تقصر مدلول الثقافة على المعلومات الواقعة والمعارف الحسية الحرفية ؟ سؤال لا نجد له من جوته جواباً ،

موطن النقص الثالث والأخير : أن جوته لا يعنى بالأدب من وجهة كونه أدباً . فهو لا يهتم بالنواحي الأدبية الخالصة ويهتم بالشعر من الوجهة العامة أكثر مما يُعنى بصنعتة وفنه ، ويميل إلى أن يتكلم عن الشعراء أكثر مما يتكلم عن الشعر نفسه . وهو في كلامه عن الشعراء لا يتحدث عن الجوانب الشعرية المحضة فيهم . فهو مثلاً في حديثه عن بيرون يشيد بخلقه ، وسلوكه ، وشخصيته . ولست أدري ما أهمية الخلق والسلوك في شاعرية شاعر ، وأنا أشك في المبالغة في أثر شخصيته في شاعريته . قد أسلم بأن الحاق والسلوك ضروريان له ، ولكن ضرورتهما له هي عين ضرورتهما لمصارع الثيران ولمالك البيت تهب فيه النار في الثانية صباحاً ، أما بالنسبة للشاعر فلمست أعرف للخلق والسلوك أهمية لازمة .

وجوته دائب البحث عن الخلق character والسلوك conduct والشخصية personality . وما هي عشرة أجيال قد مرت على شكسبير ولم يكده يستكشف شيئاً مطاقاً عن خلقه ولا عن سلوكه ولا عن شخصيته . ولكن معظم الناس يقوون إن شكسبير هو أحد أعظم الشعراء في العالم . وخلق شلي كان ضعيفاً وسلوكه كان أحياناً مُسحطاً ، وشخصيته وإن تكن محببة على وجه العموم فهي مبهمة غامضة . ورغم ذلك فإن بعضنا يعدّه الشاعر الثاني — ليس فقط الشاعر الإنجليزي الثاني — بعد شكسبير .

لذلك كله أجروا على أن أتسال : — وإن ربما يبدو تساؤلاً سخيفاً —
النقد جوته قيمة كبرى ؟

قد يكون به بعض ميزات الطبع النقدي . ولكنه بلا شك عار عن أغابها :

أنا مستعد للاعتراف بأنه ناقد تمثيلي كبير ، ولكن أكان حقاً ناقداً أدبياً كبيراً ؟ إننى معجب أشد الإعجاب بجوته مؤلف فاوست ، وبجوته الشاعر الغنائى ، وبجوته مواطن أخرى متعددة . وأنا أستطيع أن أعتقد أنه كان ذا نفع عظيم للإنجليز فى السبعين أو الثمانين أو المائة سنة الماضية . وأنا أعرف أنه قد نفع عصره بأن نشر مذهباً نقدياً مفيداً كلجأ يلجأ إليه حين تهجر الكلاسيكية الحديثة ، ولكنتى لست متأكداً أفيه فائدة ونفع لنا الآن ؟

إن أرسطو ولونجينوس وكولردج مناجم لا تزال تستغل ويستفاد بها . وإن كان الأولان موجزين مختصرين وكان الثالث كثير الاستطراد والعيوب . وحتى Scalizer وبوالو Boileau أستطيع أن أسلم بأنهما سيظل ينفع بهما فى المستقبل أما جوته — جوته الناقد — فإنه يكاد يصبح شيئاً عتيقاً نافهاً (١) .

شيلر Schiller :

منزلة شيلر النقدية تقوم على بعض الدراسات الجمالية التى قام بها ، وعلى قليل من المطالعات تتضمنها أعماله النظرية . ثم على مشاركته فى كتاب Xenien الذى قام هو وجوته معاً بتأليفه . ثم على خطراته النقدية فى رسائله Letters وعلى الأنخص فى تلك التى يخاطب فيها جوته .

أما دراساته الجمالية : فإن البعض يعطيها أهمية ممتازة ، والحق أنها لا تستأهل هذه الأهمية ، ليس فقط إذا تذكرنا ملاحظات ا . و . شليجل عليها ، وهو عدو صريح لشيلر ، بل حتى إذا تذكرنا ملاحظات جوته ، وهو صديق شيلر الحميم . يضاف إلى هذا الشك فى قيمة الدراسة الجمالية نفسها فى النقد ، والاحتياط فى مقدار ما أدته الاستيتيكيات إلى النقد الأدبى من الخدمات . ففى Aesthetic Discowrses التى ألفها شيلر نجد هذا البحث التجريدى والمناقشة الفلسفية التى نجدها من الجمالين . ومثال ذلك بحثه عن العلاقة بين الطبيعة الحيوانية فى الإنسان

(١) نختي أن يكون المؤلف متأراً بإنجليزيتة .

وبين طبيعته الروحانية ، ودفاعه عن أن أعمال أدباء مثل دريدن وكورنى ، وأبحاثه عن التراجيدى وعن الجليل ، وغيرها من أبحاث الجماليات .

أما الـ Xenien وهو ذلك المؤلف الذى قام جوته وشيلر بالاشتراك فى وضعه منتقدتين مختلف الكتاب والأدباء والشعراء ، فهو كتاب فاسد ، ملئ بالغرور والتشديق والتطاول على الأدباء ، فيفيض بالأحكام الظالمة والنقد المفرض الصادر عن طبيعة سيئة . فهو نقد هدّام لم يقصد منه إصلاح أو عدل فى حكمه .

ثم تأتى مخاطبات جوته وشيلر فتخفف بعض الشيء من هذه الفكرة عن شيلر الناقد . أما خطابات جوته فإن جوته لم يستثر حب قرائه بعمل آخر بقدر ما استناره فى خطاباته إلى شيلر . وأما شيلر فإنه لم يكتب كلاماً مفهوماً معقولاً وبالتالي محبوباً مثلما كتب فى رسائله إلى شيلر . وحقا إن شيلر يظل على كثير من غروره وتشدقه وتطاوله ، ولكن جوته يصب عليه من التهم الذى إن يكن مؤلماً فهو يجعله بعد رسائل قليلة يثوب إلى رشده ويبدأ يتكلم كالإنسان فى هذه الدنيا كمالك فى السماء .

فإذا ما رجعنا إلى الـ Xenien أحرزنا أن نجد رجلين عبقريين كجوته وشيلر يجتمعان على المؤامرة وتدبير أحسن الأوضاع لصب ما تحتوى عليه قلوبهما من الحقد والكراهة والحسد للأشخاص الذين لا يحبّانها . ولن يخفف من ذلك بأية حال قائل يقول إن النقد القاسى هو ضرورى أحيانا . فإن الناقد قد يكون شرطياً يضطر أحيانا إلى استعمال هراوته ، أما كاتب الـ Xenien فليس أحدهما إلا (جنديا) يستخدم خنجره .

وأخيرا : ما هى منزلة شيلر النقدية ؟ .

وهذا رجل آخر قد بولغ فى منزلته النقدية حتى عدّ من عظماء النقاد . وها نحن مضطرون للمرة الثانية أن نهجم هذه المنزلة الوهمية ، فشيلر ليس ناقدا كبيرا ، بل هو ليس ناقدا جيدا ، شيلر ليس إلا أدبيا قد امتلك

عبقريّة أدبيّة ، وفيلسوفاً قد حاز موهبة كبيرة في الفلسفة ، ولكنه ليس ناقداً إلا بالقدر الناتج من امتلاكه لهاتين القدرتين .

فقد كان يتقصّ شيلر الصفة الأولى التي لا بد من وجودها حتى يتبيّن للنّاقد كيانه النقديّ ، ألا وهي صفة الحب : فلم يكن شيلر لينسى لحظة أحقادهم وضغائهم ليُقبل على مورد الأدب الصافي ينهل من نعيمه العذب السائغ ، والمسئول عن ذلك هو طبيعته أولاً ، وظروفه النعمة ثانياً ، إذ كانت حياته قصيرة ولم يكن في أغلبها سعيد الحظ . ولو أن شيلر تجرد من طبيعته السوداء وأخلص الحب للأدب ، ولو أن الظروف ساعدته وعاونته لكان لنا منه ناقد كبير ممتاز . ولكن الآلهة لم ترد ذلك .

خلاصة الثورة الرومانتيكية

ونستطيع أن نلخص المبادئ الرومانتيكية الجديدة في النقد في العبارات الآتية . وهي تنقسم قسمين : المبادئ التي نادى بها المعتدلون من الثوار ، والمبادئ التي نادى بها الرومانتيكيون المتطرفون . فأما مبادئ المعتدلين من نقاد الرومانتسزم فتجربى في العبارات الآتية : ولنلاحظ أن معظمها سلبي دفاعي يعترض على الكلاسيكية :

(١) كل عصور الأدب يجب أن تدرس . وكلها تفيد الناقد :
ولأنه لجهل سخييف أن تُجهل العصور الوسطى .

(٢) لا يمكن أن يتخذ من عصر من عصور الأدب قواعد ومبادئ تفرض فرضاً على عصر آخر فلكل عصر قوانينه الخاصة . فإذا كانت هناك قوانين عامة للتطبيق على مختلف العصور فلتكن مرنة بحيث تنسج دائرتها لقوانين كل عصر .

(٣) القواعد يجب ألا تكثّر وتزاد دون ما حاجة ماسة إلى تكثيرها .
ويجب أن يُجتهد في أن يكون أكبر عدد ممكن منها مستمداً من أعمال القديرين من الشعراء والكتاب لا أن يكون مفروضاً على تلك الأعمال .

(٤) ليست الوحدة في حد ذاتها قالباً جامداً لا يتبدل . بل إنها تتغير بتغير النوع نفسه ، وأحياناً بتغير أوضاع النوع .

(٥) النوع نفسه يجب ألا يكون جامداً لا يتطور ، إنما يجب أن يسمح بتطرق ضروب التغيرات الثانوية في خلاله .

(٦) الأدب يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملابساته . فلا يراعى في نقده إلا هو نفسه . فإذا وُجد فيه ثمار فإن وجود هذه الثمار يلغى ما قد يوجد به من أشواك . (أى أن المحاسن تزيل مواطن الضعف) .

(٧) غاية الأدب التي يرمى إليها هي اللذة العاطفية ، وروحها هي الخيال ، وجسمه هو الأسلوب .

(٨) لكل إنسان أن يحب ما تميل إليه نفسه . ومبوله هي حقائق^٢ يجب أن تراعى في نقده .

ثم يزيد المتطرفون على هذه المبادئ المبادئ الآتية :

(١) ليس شيء مطلقاً يتوقف على الموضوع الذي يختاره الأديب ؛ إنما يتوقف كل شيء على معالجة الأديب لهذا الموضوع . أأجاد في معالجته أم لم يُجد ؟

(٢) ليس ضرورياً أن يكون الشاعر الجيد أو الكاتب الجيد رجلاً جيداً الخُلُق ، وإن كان مما يؤسف له ألا يكون كذلك . وليس الأديب عبداً خاضعاً لقوانين الأخلاق . وإن كان خاضعاً لقوانين معاملة الناس ومجانسة عادات المجتمع . (والبعض يحذفون هذا الاحتياط الأخير) .

(٣) العقل الجيد صفة جيدة حقاً ، ولكن ينبغي ألا يُبالغ في قيمته ؛ وما لا يتفق مع العقل ليس ضرورياً أن يكون شيئاً رديئاً . وهذه حملة ضد مبالغة الكلاسيكية في اللباقة الذهنية وفي المهارة العقلية كما رأينا في بوب .

(٤) غايات الفنون مشتركة متبادلة . فالشعر قد يستخدم الصوت كما تستخدمه الموسيقى ، واللون كما يستخدمه الرسم ، بل قد يستخدمهما أكثر مما يستخدمهما الرسم والموسيقى .

(٥) الشرط الأول الواجب لتحقيقه في الناقد أن يكون قادراً على تلقي الإحساسات ، والشرط الثاني أن يكون قادراً على التعبير عن هذه الانفعالات ونقلها إلى الغير .

(٦) ليس يمكن أن يوجد جمال قبيح . فالجمال نفسه يُبرّر ويحمّل . ولكن يجب ألا يفهم من هذا أن هذه المبادئ كانت الغايات التي وضعها

الرومانتيكيون نُصب أعينهم ولم يعملوا إلا بمقتضاها وعلى هديها . وإنما هي في أغلبها نتائج وصلوا إليها في صراعهم الطويل مع الكلاسيكية وخطرات كانت تعرض لهم صدقة لم يتعمدوها ولم يقصدوا إليها قصداً . فإذا كان شيء قد وضعوه نصب أعينهم وتعمدوه تعمداً فذلك هو ملهمهم من قيود النيوكلاسيكية وسأهمهم من قواعد وأغلاها وثورتهم ضد تحديداتها وتزمتاتها .

والآن بعد أن عرفنا المبادئ الجديدة التي اهتدى إليها ثوار الرومانتيكية ننضمهم ميزات كل مدرسة من المدارس الثلاث الأساسية الإنجليزية والفرنسية والألمانية فنعرف ما يمتاز به نقد كل منها ونعرف المحاسن والمساوي التي وجدت في كل مدرسة .

فأما المدرسة الإنجليزية ، وهي تلك الجماعة التي سميناها أصحاب كولردج فإن أفرادها وأستاذهم يوضحون الصفة التي تميز بها النقد في ذلك العصر والتي كانت معدومة لدى النيوكلاسيكية : ألا وهي محاولة التذوق والتمتع ونقل هذا التذوق وهذا الاستمتاع العاطفي إلى الآخرين . وإنه لمن الخطأ أن نعدمهم مجرد آلات يسيرها التيار الجديد المتدفق ويحملها على خصمه دون أن يكون لهم أنفسهم أثر أو جهد أو فضل في الحركة الجديدة . حقاً إن فيهم شيئاً من تأثير الموجه الجديدة التي بدأت تمتد على عالم النقد ، وأهمه احتقارهم لعظماء الأدب الكلاسيكي المنقرض أو الآخذ في الانقراض ، وانتقاصهم من هؤلاء انتقاصاً لا يقوم على أساس نقدي صحيح . فوجدنا كولردج مثلاً يظلم Gibbon وچونسون ، ووجدنا كثيرين يظلمون بوب ، ووجدنا هازلت يظلم دريڤدن . ولكنهم فيما عدا ذلك لم يدفعهم التيار دفعاً ولم يحملهم دون وعي منهم ، وإنما كانوا أنفسهم يسبحون ، كانوا يسبحون بحمد وثبات ومهارة نحو البرّ الجديد ، وحين كانوا يتوقون إلى التقدير والتذوق لم يكونوا مجرد مدفوعين إلى ذلك بالتطور الجديد ، وإنما كانوا هم أنفسهم ظامئين إلى الارتواء من نهل الأدب الصافي وتميره العذب وشرابه السائغ وراغبين

في أن يوردوا غيرهم معهم هذا السلسيل الشهى .
ولكن يجب ألا تغفل عيوب هؤلاء النقاد الإنجليز ومواطن النقص فيهم ،
تلك العيوب والنقائص التي أدت إلى ضعف النقد الإنجليزي في الثلث الثاني
من هذا القرن ، فأما النقص الأول والأكبر فكان - أو كان نتيجة - أنهم
لم يكن يضبطهم في نهضتهم قوانين أو قواعد ، فهم قد هدموا قوانين
الكلاسيكية وقواعدها ولكنهم لم يضعوا بدلها رسوما يهتدى بها
الرومانتيكون : حقاً إن كثيراً مما هدموه كان قواعد فاسدة رديئة وأكثرها
كان غير كاف وغير ملائم ويحتاج في تطبيقه إلى كل أنواع التحولات
والاستثناءات ، ولكن هذه القواعد الكلاسيكية على أية حال كانت تنظم
النقد وتجعله حتمياً في نتائجه . أما هؤلاء الإنجليز الثائرون فلم يكونوا
يصدرن أحكامهم إلا عن مجرد هواهم وذوقهم الخاص ، فهي أحكام
ذاتية لا تستند إلى أساس عام في النقد .

العيب الثاني ، وهو في حد ذاته عيب خطر ، ولكن يزيد في خطره
اجتماعه مع النقص الأول السابق الذكر هو أن أكثر هؤلاء النقاد لم يكونوا
يتقنون الأدب الكلاسيكي كما كان يتقن نقاد الكلاسيكية ، وكانوا مع
ذلك وفي نفس الوقت فقراء في الاطلاع الواسع على الأدب الحديث ،
هذا الاطلاع الواسع الذي يحتمه ويجعله أمراً ضرورياً لا بد منه تقدمهم
غير المستند إلى قوانين وقواعد . بل كانوا جميعاً - ومن ضمنهم كولردج
ودى كويني وهما أغزرهم علماً وثقافة - لا يحسنون الأدب الفرنسي ، والأدب
الفرنسي هو أفضل الآداب التي تصحح من الدراسة الإنجليزية وتخفف من
مبالغاتها وتسد مواطن النقص فيها ، فهنت Leigh Hunt لم يكن يعرف شيئاً
سوى الإيطالية ، ولم يكن يعرف من الإيطالية إلا أقل الأشياء أهمية بالنسبة
للداسة الإنجليزية . ولما كان حقاً يحسن اللغة اللاتينية ، ولكن يبدو
أنه لم يكن يعرف من اليونانية إلا مقداراً ضئيلاً جداً ، وأنه لم يتوفر له
قراءة واسعة في الآداب الكلاسيكية لا اليونانية ولا اللاتينية ، بينما

نلم يكن له إلا أقل المعرفة بأى أدب حديث . وما هازلت فهو أسوأ . وأسوأ ، إذ لم تكن معلوماته إلا قليلة جداً ، سواء فى الأدب الكلاسيكى أو عن الأدب الحديث الأجنبى ، إلا بعض كتاب من الفلاسفة لا تكاد تجدى معرفتهم شيئاً ، والحق أن الإنسان حين يتأمل معرفته الضئيلة التافهة يتعجب كيف استطاع أن ينتقد هذا النقد الجيد ، وإن كان يزول العجب حين يتصور الإنسان كيف كان يزداد نقده جودة وإثباتاً لو كانت معرفته أكبر وأكثر .

وحتى بالنسبة للإنجليزية نفسها ، لم تكن معرفة جميع هؤلاء النقاد إلا مهوشة مضطربة ، فلمهم جميعاً لم يعرفوا شيئاً كثيراً عن الأدب الإنجليزى القديم ، بل لم يعرفوا من هذا الأدب القديم برغم توفر وسائل هذه المعرفة فى عصرهم ما عرفه جراى قلبهم بمائة سنة تقريباً .

وهكذا بينما هدم هؤلاء النقاد الإنجليز القواعد التى كانت مقررة لضبط الأدب جميعه لم يهتموا لأنفسهم الاطلاع الواسع المقارن على مختلف الآداب ، أو على الأقل على كل العصور المختلفة فى أدب واحد . مما كان يقوم مقام القواعد القديمة ، ويعين على استنباط الحقائق الأدبية . لم يكن هؤلاء الإنجليز يصعدون فى حكمهم إلا عن النور الباطن المتألق فى أعماق نفوسهم . ولحسن الحظ كان هذا النور قوياً وضياء متأججا فكأنهم من أن يكون حكمهم جيداً قوياً ، ولكن حين يخدم هذا الضوء كان تقدمهم غير المؤسس على قوانين يصبح نقداً خطراً خاطئاً .

ولكن برغم كل هذه العيوب فقد أسدى النقاد الإنجليز إلى النقد الرومانتيكى الجديد ما لم تُسده أية جماعة تقليدية أخرى ، إذ أن الألمان وإن كانوا قد سبقوهم إلى ميدان الرومانتيكية فهم لم يفيدوا المذهب الجديد كما أفاده الإنجليز . والفرنسيون وإن كانوا قد أفادوه بما يقرب من إفادة الإنجليز فإن إفادتهم كانت متأخرة . فبظهورهم ظهر للمرة الأولى

تلك الجماعة التي تقوم بالتقدير الأدبي الخالص للأعمال الأدبية الحقة والتي طال انتظارنا لها ، والتي أخطأتنا في العصور القديمة ، والتي أخطأتنا في العصور الحديثة المبكرة بما كان فيها من تحديدات جامدة وقوالب مزممة . ففي كولردج ، وفي هازلت ، وفي لامب ، وفي لف هنت ، وفي غيرهم نجد للمرة الأولى النقد الحق للأدباء لا المناقشة المملولة من الأنواع والمحاولة لوضع القواعد . فالتقدير والمتعة ، وما يتولد عن اجتماع التقدير والمتعة ، وذاتك هما ميزتاها الأساسيتان ، وذاتك هما الميزتان اللتان لم يقصروا قط عن إعطائهما .

تلك هي المدرسة الإنجليزية بمحاسنها ومساوئها . فإذا جئنا إلى المدرسة الفرنسية وجدنا نفس المساوئ والمحاسن ، لكن بشرط أن نجعل مساوئ الإنجليزية محاسن الفرنسيين ، ومحاسن الإنجليزية مساوئ الفرنسيين : أو بعبارة أخرى أن ما تميز به النقد الإنجليزي من أسباب الحسن لم يتوفر في النقد الفرنسي . وما عاب النقد الإنجليزي من مواطن الضعف خلا منه النقد الفرنسي . فالتذوق والاستمتاع لم يحتو عليها النقد الفرنسي بالجودة التي توفرت في النقد الإنجليزي . وضالة اطلاع النقاد الإنجليزي وندرة القوانين التي تضبط نقدهم لم تشوّه النقد الفرنسي .

فن الناحية الأولى لن نجد في أي ناقد فرنسي — حتى ولا في سنت بيث — ما تجده في روائع هازلت ولامب ، من جودة التقدير وكماله ، وتماحه وإتقانه : وليس في أي ناقد منهم — لا في سنت بيث ولا في غيره — ما يقرب من جودة هذه الخطرات النقدية العامة التي تجدها رائعة معجزة في كولردج . وقد اتدفع النقاد الفرنسيون من جرّاء انصراف الطويل الشديد بين الكلاسيكية والرومانتيكية في فرنسا إلى حد من التطرف والمغالاة غير معقول ، ولكن هذا الصراع من ناحية أخرى قد أنتج لنا هذا المبدأ الذي نادى به فكتور هوجو من أنه (لا شيء يعتمد على الموضوع) والذي درسناه في كلامنا عن هوجو . وأنتج أمثال هذا من رجال آخرين .

وفوق هذا فإن هذا الصراع قد خفض من الروح الفرنسية الميالة إلى النظام والترتيب والتقييد بالقوانين والأوضاع ، وبذلك وصل النقد الفرنسي إلى ما بلغه من المستوى العالى العام الذى أعجب به آرنولد وغيره والذى يتفوق حقاً على النقد الإنجليزى فى الفترة بين ١٨٣٠ و ١٨٦٠ . ويكنى أن نتذكر ما ذكرنا من المزايا التى توفرت فى نقد سنت بييف وأن تعرف أن هذه المزايا نجدها فى كل النقاد الآخرين تقريباً نظراً لمسا يغلب على الروح الفرنسية دائماً من الصبغة المدرسية التقليدية .

وليس من شك فى أن هذه المزايا قد ورثها النقاد الفرنسيون عن أسلافهم فى عصر الإمبراطورية وخاصة عن شاتويريان وعن Villemain بدرجة أقل . بينما كان سر الطريقة النقدية التى مارسوها قد أُلْعِ إليها دريدرو فى خطراته البارقة . ولكن استغلالها بهذه السرعة وهذا الإتقان هو شيء عجيب معجب حقاً . ولا يمكن أن يرجع الفضل فى ذلك إلى سنت بييف وحده وإن كان سنت بييف هو خير مرآة تتجلى فيه ، إذ أنه هو نفسه كما رأينا ، لم يصل إلى كماله دفعة واحدة . كما أنه قد وصل قبله آخرون إلى مثل ثمراته النقدية أو إلى ما يفوق ثمراته النقدية نضوجاً ولذة . وهكذا توفر للنقد الفرنسى محصول غزير عظيم من ثمار النقد ، محصول يدهشنا حتى اليوم بوفرته وتنوعه وجودته . ولكن هذه الثمار فى أجودها لا تصل إلى المرتبة العليا من النضوج ، تلك المرتبة التى وصل إليها النقد الإنجليزى .

إلا أن النقد الفرنسى امتاز بالسهولة وعوامل الاجتذاب والتشويق . فالنقاد الفرنسيون جميعاً قد بذلوا أقصى وسعهم فى أن ينقلوا إلى قارئهم انفعالهم فى تقديرهم بأسهل وسيلة لا تكلف القارئ عناء ولا جهداً .

أما المدرسة الألمانية : فلا شك فى أن الدور الذى لعبته هذه المدرسة فى هذا الميدان هام وكبير التأثير ، فقد كان الألمان إذا ضممنا إليهم إخوانهم

السويسريين من أوائل من سبق إلى المذهب الجليدي . وقد كانوا أنشط العاملين في مواصلة تأييد هذا المذهب وإزالة عوائق المذهب المنصرم . وإنه لأثر عظيم ذلك الذي بذله الألمان في الحركة الرومانتيكية الجليدية . فلستج بثقافته الضخمة قد ساعد على وضع مُسنة جديدة لتقدير القديم ودراسته . وجوته بملكته الأدبية الواسعة العالية معاً قد ساعد على نشر الوسائل الجليدية وتعميمها . ولكن في النقد الأدبي الخالص نجد الألمان بما فيهم عظماء نقادهم قاصرين . فالحق أن الألماني دائماً عالم أكثر من الحلد اللازم في نقده . حقا إن فيه رغبة للحكم والتقدير ، ولكن ليس له ظمأ شديد إلى الاستمتاع . وحقا إن فيه مهارة ، ولكن ليست له حماسة ، وفيه نشاط وجدّ ، ولكن ليست له بديهة أو فطرة سريعة الذكاء .

ونعرض الآن لما قاله كارليل عن النقد الألماني في مقالته : حالة الأدب الألماني State of German Literature في كتابه Miscellanirs المجلد الأول . فقد صب كارليل على النقد الألماني كثوسا من المديح والإطراء ، فقال إن الألمان في مقدمة كل الشعوب الأخرى في ميدان النقد ، وإنهم قد رفعوا النقد إلى قوة أسمى . وهم لا يمارسون المناقشة القديمة حول الأسلوب والأوضاع والقيمة المنطقية وغيرها ، ولا يحاولون استكشاف طبيعة الشاعر وحقيقته من شعره كما يفعل النقاد الإنجليز المعاصرون (في سنة ١٨٢٧) . ولكنهم يعالجون الحياة الذاتية للشعر نفسه ويبحثون في ماهيته . فهم يتساءلون : كيف نظم شكسبير قصصه التمثيلية ؟ وأي حقيقة واقعة تحتويها هذه القصص ؟ وهكذا . وهم لا يستخدمون في تقديم العبارات المنسقة الطنانة المتأنقة ، ولكنهم يبحثون بحثاً علمياً قوياً مجهداً .

والحق أنه لا شك في أن الألمان منذ عهد لسنج فما تلاه قد جاءوا بنهضة نقدية كاملة وإن النهضة النقدية مدينة لهم بالكثير من الفضل في تكونها وظهورها وذيوها . « ولكن المسألة هي : أكان بحث الألمان العلمي حول ماهية الشعر وطبيعته ، ونظرياتهم عنه هي سبب تحسين النقد في ألمانيا وفي غيرها من البلدان ؟

والقارئ لكل ما قدمنا جودة النقد الألماني لا يتردد في الإجابة بالنفي ،
ولنذكر القارئ هنا بما قلنا من أن ما كتبه جوته نقداً لهملت — وهو
ما يشير إليه كارليل في قطعته السابقة — كان يمكن أن يكتبه رجل لم يقرأ
إلا الترجمة الثرية للقصة في لغة غير لغتها الأولى ، فإنه لم يتعرض مطلقاً لبيان
جمال أسلوب شكسبير وروعة تعبيره وإعجاز لفظه الفني .

وقد اجتهدنا في أن نظهر للقارئ عظم المذهب الاستيتيكي في النقد ،
وأنه لم يؤد إلى ثمار نقدية ناضجة أو حارة ، ولم ينتج شعراً رائعاً أو أدباً
ممتازاً . فنذ هين Hiene لم تخرج ألمانيا شاعراً كبيراً . ولم تخرج إلا عدداً
قليلاً جداً من الأدباء الخائض بيننا وجدنا أمساً أخرى لم تتبع المذهب
الاستيتيكي العلمي الذي تبعته ألمانيا قد استطاعت أن تثمر نقداً لا يقل قيمة
بل يزيد قيمة على النقد الألماني ، وأن تستمر في إنتاج أدب خالص في
معظم القرن التاسع عشر .

حقاً إن النقد الألماني يرمى إلى أسى الغايات ، ويكبد أعظم الكد والجهد
في الوصول إلى هذه الغايات ، ويستغل أثنى المواد لكي يصل إلى التقدير
والتذوق . ولكنه بكل أسف برغم هذا كله لا ينجح في الوصول إلى التقدير
والتذوق إلا في القليل النادر ، وسبب ذلك راجع إلى الطبع الألماني نفسه ،
ولكن النقد ، فرنسياً كان أو إنجليزياً أو ألمانيا ، مهما اختلف في غاياته
المباشرة ، أو في نقط ابتدائه ، أو في سهوة طريقته ومرونتها ، أو في إتقان
نتائجه ونضوج ثماره — فإنه جميعه يجري في تيار واحد . يرمى إلى هذه المبادئ
العامة التي ذكرناها في أول هذا الفصل ، والتي أرخنا بها تاريخ الثورة
التي نادت بها في هذا الكتاب : كراهة القواعد ، والرجوع إلى آداب
القرون الوسطى كمرجع للأدب الكلاسيكي والأدب الحديث المعاصر ، والمزج
بين الفنون ، وإنماء التنوع الصوتي أو اللوني في الشعر ، وما نفخ في النثر من
الموسيقية والتنميق بكل هذه الوسائل بُنى النقد الأدبي بناءً جديداً ، وبني
الأدب نفسه بناءً جديداً ، وتمت الثورة الرمانتيكية .

الكتاب الثالث

أواخر القرن التاسع عشر

خلفاء سنت بيث

وإنما أسمينا هؤلاء النقاد الفرنسيين الذين تلوا سنت بيث خلفاء له — مع أن هذه التسمية ليست صحيحة على إطلاقها — باعتبار ذلك التأثير العظيم الذي تركه سنت بيث على النقد الفرنسي . فلقد كانت الأحاديث متبعاً لتيار نقدي هادئ لين ولكنه قوى فياض . وكان تين أكبر شخصية نقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا . والحق أن تين ليس إلا سنت بيث زائداً طريقة أكثر تحديداً وانضباطاً .

تين Taine :

كان سنت بيث يبذل أكبر عنايته في نقده إلى شخصيات الأدباء والشعراء أنفسهم . فهو يرى أن أعمالهم ليست إلا قطعاً من نفوسهم وأخلاقهم ، فدراسة هذه النفوس تعيننا على فهم أعمال الأدباء وتقديرهم ونقدمهم . جاء تين فعنى أيضاً بشخصيات الشعراء ، فهو قد بدأ نظريته مع سنت بيث . ولكنه اتجه اتجاهاً آخر مختلفاً كل الاختلاف بحيث انتهى إلى نتيجة متباينة تماماً مع فكرة سنت بيث . فهو لا يقتصر على دراسة شخصية الأديب ، بل يرى أن هذه الشخصية لم توجد بنفسها ، وإنما خلقتها مؤثرات اضطرابية صبغت في القالب الذي هي عليه . هذه المؤثرات هي الجنس ، والزمان ، والمكان . فدراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة هذه العوامل

التي كونتها وخلقتها . فأما الجنس فهو تلك الصفات والمقومات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه ، وأما المكان فهو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد من أرض مزروعة أو صحراوية في مناخ حار أو بارد الخ ... وأما الزمان فهو ما يحيط بالإنسان من أحداث السياسة وأحوال العمران وأطوار المجتمع . كل هذه المؤثرات الجنسية والزمانية والمكانية تتعاون على خلق شخصية الأديب والشاعر فتفرغها في قالب معين ، ثم تنتج هذه الشخصية أعمالها الأدبية ، فدراسة هذه الأعمال لا تتحقق إلا بدراسة هذه الشخصية ودراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة العوامل الموروثة والهيطة التي اجتمعت على تكوين الفرد . ثم اختارتين الأدب الإنجليزي موضوعاً لتطبيق نظريته ، فألف كتابه الشهير عن تاريخ الأدب الإنجليزي ، وفيه يدرس الجنس الإنجليزي ويكون لنفسه فكرة عنه . ثم يدرس في كل أديب وشاعر الظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت به ليثبت أن هذا الأديب ليس إلا هذه المؤثرات ممثلة في شخص .

كان تين ناقداً ، ولكنه سلك في نقده طريقة خاطئة . كان دارساً جمالياً كبيراً ، وكان مؤرخاً أديباً موهوباً ، ومعنى ذلك أنه كانت به المؤهلات لأن يكون ناقداً كبيراً ، فكان يستطيع أن يحكم الحكم العادل على من ينقده ، ولكنه لم يسلك سبيل النقد الأدبي الخالص .

لم يكن لدى تين الموهبة الأدبية الصافية ، فلم يكن يستطيع أن يفهم الجليل والرائع في الأدب ، ولم يكن يستطيع أن يفهم أن سر الأدب إنما يختبئ في الكلمات المتلاثلة المضبوطة . أو هو كانت لديه نواة هذا الفهم ولكنه لم ينمها ولم يفسح لها المجال للظهور بما اتبع من نظرية صارمة في نقده . فتين هو أكبر مثال للأضرار التي يؤدي إليها ما يسمى بالفلسفة في النقد . ولو أن تين قاوم ميله هذا وأعد نفسه لأن يتلقى الحقائق في بساطة ثم يقارن بينها ، إذن لربما كان أحد أعظم النقاد في العالم .

ولا شك أن تين كان لديه استعداد لذلك . وهذا الاستعداد ظاهر من أكبر عمل ألفه في حياته وهو *Origines de la France Contemporaine* . بدأ تين وهو شاب — ولكن في سن عدم النضوج — بدراسته الشهيرة عن لافونتين و *Livy* . وفيها يركز النظرية التي اخترعها سنت بيث ، وهي البحث فيما للأديب من الظروف ، والأجداد ، والقطر ، والأمور المحيطة ، والدين ، والأذواق ، والأصدقاء ، والمهنة ، والعمل . ولكن سنت بيث حين كان يتبع نظرية لم يكن يؤدي بها إلى الخفاف والحمود . بل كان دائماً يحتفظ لها بسيولة ومرونة . أما تين فجاء فركّز هذه النظرية وبلّورها ولكن تحت ضغط فكرة فلسفية جازمة . فاستحالت إلى بحث عن الأصل الجنسى ، والعصر الزمني ، والبيئة أو الـ *Milieu* العامة التي تحيط بالفرد ، ثم البحث في المدرسة الأدبية للأديب وفي أدبه كما لا بد أن يكونا تحت تأثير كل تلك المؤثرات الظاهرة الاضطرابية . فالأديب سواء أكان شكسبير أم فولتير ، دانتى أم سرفانتيز ، ليس إلا مجرد قطعة خلقت خلقاً وصنعت صنعاً .

ثم أي مجال اختاره تين ليطبق نظريته ؟ الأدب الإنجليزي . ولو أن تين كان حكيماً واختار أدبه القومي الفرنسي لكانت النتيجة أقل سوءاً . فقد كان يساعده على عمله أنه كان يستطيع أن يقدر ويحكم تقديرأ مباشراً ، كان لا بد بالطبع أن يكون في عمله أخطاء ونقائص وشذوذات ، ولكنه كان يكون تاريخاً قيماً نفيساً للأدب الفرنسي .

أما كتابه الشهير (تاريخ الأدب الإنجليزي *Histoire de la litterature Anglaise*) فحقاً إنه من أبرع الكتب ، ومن أكثرها تشويقاً وطلاوة ، وحقاً إنه هو تاريخ الأدب الذي يكون في ذاته مادة أدبية عظيمة ، ولكن كل ميزاته التي يمتاز بها ليست مما يتصل بموضوعه . أما فيما يتعلق بموضوعه ككتاب

في تاريخ الأدب فالكتاب لا قيمة له تقريباً .

أما الذي يقرأ هذا الكتاب وهو يعرف تاريخ الأدب الإنجليزي ، ويعرف الشعراء والأدباء الذين ذكرهم والذين لم يذكرهم تين ، فإنه واجد في الكتاب لذة وتشويقاً وإن لم يجد فيه زيادة معرفة . وأما من لا يعرف الكتاب والشعراء المذكورين والمتروكين فإنه سوف يخرج منه تائها ضالا . فإن تين أولاً لم يكن لديه المعرفة الكافية — وإن كانت لديه المعرفة الكثيرة — ولم يكن تام الانكباب على تأليف كتابه . بل كانت له عوائق من المشاغل والمهام فلم يقبل عليه بهذه الحماسة الماتية التي أبدأها فيما بعد حين ألف الـ Origines . وتين يترك فقرات بأكملها من عصور الأدب الإنجليزي ، وخاصة حين تكون اللغة أو اللهجة مثار صعوبات . يتركها ويشب إلى ما بعدها دون اهتمام أو مبالاة ، ولسوء الحظ لا يتركها صامتاً . وأولئك الكتاب الصغار الذين يعطون مفتاحاً لأسرار الأدب أعظم بغير شك مما يعطيه كبار الكتاب لا يتلقون منه إلا انتباها قليلاً جداً . والكتاب فاقد بالضرورة لتلك العواطف القومية الغريزية المهمة التي تهدي الإنسان إلى كثير من الحق والصواب . ولا شيء يتدخل لينقذ الناقد من تأثير نظريته . فقد كون لنفسه تحت تأثير هذه النظرية إنجائياً نموذجياً ضخم الأقدام — محترماً لسلطات والرؤساء — مادام الأولاد الإنجليز يدعون أباهم حاكماً : *governer* — بروتستانتياً ، هادئاً كثيراً وكثيراً غيرها من الصفات . هذا الإنجليزي المثالي ينحته ويعجنه ويصوره الجنس والزمن والبيئة فيصبح شوسر ، وشكسبير ، وپوپ ، وبيرون . ثم إن أدب بيرون وپوپ وشكسبير وشوسر يجب أن يصدر في تسلسل اضطراري ! وطيس من الضروري أن نزيد شيئاً على ما قاله سنت بيث و Scherer من الأمل والتأسف لهذه المحاولة ، وكلاهما فرنسي خالص ، وكلاهما متقن للأدب الإنجليزي كأكمل ما كان عليه فرنسيون قلائلا ، وأحدهما في الذروة من الموهبة النقدية

والثاني في مرتبة عالية منها . وإنما يكفي أن نقول إن تاريخ الأدب الإنجليزي
تبن على عظم الكتاب وعظم الكاتب ليس فقط من وجهة النظر النقدية
خاطئاً . بل هو بكل تأكيد لا قيمة له . فهو لا يعطي الإنجليزي صوراً
مفيدة مستقلة عن الأدباء والمسائل كما يراها غيره ، وأما للأجنبي فإنه
يعطي سخافات خاطئة وضارة .

ولنعط أمثلة على ما نقول ، وإلا عدنا منا هذا الكلام ضد كاتب عظيم
وكتاب عظيم هراء . فقارن مثلاً بين ما كتبه عن دريدين وما كتبه عن Swift .
فأما ما كتبه عن دريدين فلا أتردد في هذا القول بأنه من أسوأ النقد التي
كتبها كاتب كبير . وأما ما كتبه عن سويفت فمن أحسن هذه التقديرات . ولكن
لماذا ؟ لأن سويفت على كونه أديباً كبيراً هو قطعة ، فيستطيع تبن أن
يضمه إلى نظريته : وأما دريدين فليس قطعة بحال ، إلا في النواحي
الأدبية الخالصة التي يستحيل عن الأجنبي أن يقدرها حق التقدير .
فدريدين متفرق متناقض متبدل فإذا ما اتخذت نظرية عامة عنه أو حاولت
أن تطبق عليه نظرية عامة اصطدمت توتراً بالصعوبات .

وأما كيتس . وهو حقاً شخصية عظيمة فإن كلام تبن عنه فاسد باطل .
وأما عن شلي ، فكلامه سخيف مضحك ، وهو لا يزيد على الإشارة
إلى برونتيج وأغلب أعماله الجيدة كان قد صدر حين كتب تبن تاريخه .
وأحياناً يتساءل الإنسان حين يقرأ ما كتبه تبن عن أديب : أفرأى تبن
هذا الأديب حقاً ؟ وفي كل الأحوال يؤدي إهماله للشخصيات الصغيرة
إلى أن تكون كتاباته عن الشخصيات الكبيرة خاطئة ناقصة .

أما أن تبن قد ابتداء مع سنت بيث فهذا ما لا شك فيه ، ولكنه ينتهي
إلى نقطة معارضة كل المعارضة لفكرة سنت بيث . فهو يتكلم عما لم يره .

بين كولردج وآرنولد

أو النقد الإنجليزي بين ١٨٣٠ - ١٨٦٠

ماكولى Macaulay :

ماكولى أحد كبار الكتاب والنقاد الإنجليز ، وكان يعد في عصره أكبر كتاب النثر في ذلك العصر . أما الآن فتاريخ الأدب الإنجليزي يقدم عليه كارليل ورسكن . ولد توماس ماكولى في سنة ١٨٠٠ — وكان طالباً ممتازاً في جامعة أكسفورد . ثم افتتح حياة عملية ناجحة إلى أقصى حد يصل إليه النجاح بمقالة عن ملتن نشرت في مجلة أدنبره *Edinburgh Review* في أغسطس ١٨٢٥ . ثم شارك في السياسة وأصبح عضواً في مجلس العموم واشتهر كخطيب وسياسي . ولكنه في كل هذه المدة كان يكتب بانتظام في مجلة أدنبره . ثم دخل إلى الهند في منصب سياسي من سنة ١٨٣٤ إلى ١٨٣٨ ، وحين رجع إلى إنجلترا عاد إلى الحياة السياسية ، وبعد جهاد سياسي عنيف رفع إلى مرتبة الأشراف وأعطى لقباً رفيعاً . وأكبر عمل أدبي لماكولى هو كتابه : تاريخ إنجلترا منذ جلوس جيمس الثاني . وقد طبع المجلدان الأولان منه في سنة ١٨٤٨ فلقيا من الرواج العظيم ما لم ياقه أى كتاب تاريخي قباهما . وقد ظل رغم انهيار صحته مكباً على إتمام هذا الكتاب ، فأصدر المجلدين الثالث والرابع في سنة ١٨٥٥ ، وصدر المجلد الخامس بعد وفاته المفجائية في سنة ١٨٥٩ . أى عاش ٥٩ سنة . وأهم ما يلاحظ في حياة ماكولى ذلك الرواج العظيم الذى لقيه من أغلب طبقات الجمهور ، حتى قيل إن مقالاته الأدبية الخالصة كان يقرأها عدد كبير ممن لا يفكر عادة في النقد . ويرجع ذلك إلى أنه اجتمعت له

صفات : منها ما يتصل بالكفايات العظيمة التي توفرت له ومنها أسباب أخرى لا تتصل بكفاية أو موهبة . فقد كانت لديه مقادرة عجيبة على أن يجعل كل ما يلزمه شائناً ممتعاً . فهما كان موضوع كتابته ، فإن كلامه يفيض بالحيوية واللذة . ونذر أن يكتب صفحة مملة بليدة . وكان في قدرته على قص القصص واسع الخيال ، حتى التصوير ، متعدد الصور . وكان ماكولى من خير المعبرين عن الروح الإنجليزية والنفسية الإنجليزية فلقيت كتاباته رواجاً لدى الرجل العادى لأنه يحسن التعبير عن مشاعره وإحساساته دون أن يصادمها أو يتحداها . وكان ماكولى رجلاً عملياً واقعياً يواجه الحياة كما هي ويعترف بها . ويكره الأوهام والمبهمات ، ويوافق النزعة الواقعية التي سادت إنجلترا في عصره ، بينما كان كاريل ورسكن يعملان عليها ويناديان بالويل والثبور ويتخذان موقف المنحصر على الأخلاق والعوالم المثالية ، فكانا بذلك يصادمان اطمئنان الإنجليزي إلى هذه الحياة الجديدة العملية ، ولذلك وجد الإنجليزي في ماكولى متنفساً أوسع مما وجد في معاصريه . ثم إن ذبوع كتابات ماكولى في عصره ترجع أيضاً إلى سطحيته فهو ضحل سطحى في كتاباته عن التاريخ والشخصيات فكان أقرب إلى الفهم العام . ثم أسلوبه : فقد كان أسلوبه خلاباً فياضاً بالحيوية والإمتاع والفكاهة لم يكن ماكولى مفكراً كبيراً ، ولم يكن ناقداً أدبياً كبيراً ، ولم يكن كبيراً في التاريخ أو السير . وكان كثيراً ما ينساق إلى المبالغة بحبه للتأكيدات الجازمة والمبالغة الشديدة البعد عن المعقول ، ولكنه كان رغم ذلك ممتازاً ، وإليه أكثر من غيره يرجع الفضل في ذبوع ذوق للأدب بمقالاته ، بينما يظل كتابه التاريخى عن تاريخ إنجلترا منذ جلوس جيمس الثانى أمتع الكتب التاريخية في لغة الإنجليزية .

كان ماكولى وكارليل أكبر شخصيتين في النقد الإنجليزي من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ — فأما ماكولى فهو مثال آخر لمن يوهب استعداداً كاملاً لأن يكون من أعظم النقاد ثم لا يصل إلى المرتبة العليا من النقد . فحين

نقرأ مقالاته الأولى النقدية التي كتبها في سن الرابعة والعشرين تدهشنا تلك الدائرة الواسعة من المعارف التي تهيأت له في هذه السن ، والتي لم نشهد نظيراً لها في مثل هذه السن إلا عند سوثي . فهو قد أتقن الآداب الكلاسيكية (أى اليونان والرومان) وهو قد أجاد الأدب الإنجليزي المتأخر إجادة فائقة ، وكانت له معرفة تامة تقريباً بالإيطالية . ثم هو لا يجهل الفرنسية وإن لم يستلذ أدبها في أى فترة من فترات حياته . ثم هو قد أضاف أخيراً إلى هذه المعارف الأسبانية والألمانية . ثم هو ليس يعرف فحسب ، بل هو يحب أيضاً . فهو في مقالاته الأولى التي نشرها في مجلة Knight's Quarterly يبدو منه شغف بالأدب وظماً إلى التقدير والتذوق والحب . فإذا رأينا كل هذه الميزات انتظرنا أن يكون ناقداً كبيراً جداً ، ونخصوصاً إذا أضفنا إلى ذلك ما وهب من أسلوب ممتاز قد جمع خصائص الذبوع والرواج . وقد يقول البعض إن هذا الانتظار قد حقق ، ولكنى لا أظن ذلك ، فلم يصل ماكولى إلى ذروة المقدرة النقدية .

بل إن في هذه المقالات الأولى نفسها البذور التي إن وجدت الخبال للتمر حالت دون صاحبها وأن يكون ناقدًا ممتازًا . فأولها ميله المشهور إلى المبالغة . فماكولى يحب كل الحب هذه الحمل الجازمة الحاسمة . ويجب أن يستعمل أفعل التفضيل لدرجة خطرة تضاد موقف الناقد كل المضادة . وحتى تفصيلاته الصادقة المعقولة القائمة على أساس من الصحة والبرهان تفقد كثيراً بأساوبها الجارف المبالغ الجازم . ثم هي تفقد كثيراً أيضاً بعادته الخاطئة في أن يظهر اللون الأبيض شديد النضاعة بأن يحيطه بالسواد الخالك [أعنى أنه لكى يظهر أن من ينقده أعظم الناس في فنه يهوى بكل مشاركته في هذا الفن إلى الخضيض متناسبا كل ما لهم من ميزات] . فهذا المديح الذى يصبه صبا على دانتى لا يبدو له كافيا إلا إذا اقترن بانقاص بترارك والتقليل من شأنه بغير حق . بينما يدفع بتاسو ومارينو

وجواريني وماتاماسيو إلى زاوية الحمول والاحتقار . [وهم من كبار كتاب الطليان في عصر النهضة] .

ثم لعبت بماكولى حزازاته السياسية فأفسدت حكمه في بعض الأحيان ؛ ولكن ليس هذا بالشئ الخطير ، فإنه وإن كان في ذاته خطراً على النقد الصحيح إلا أنه قد كثر بين النقاد حتى صار شيئاً عادياً ، وإنما الخطر الأكبر الذى سيقضى على البذرة النقدية الجيدة في ماكولى هو ما نشاهده حتى في مقالاته الأدبية الخالصة التى نلمح فيها دائماً تفصيلاً للكلام عن الموضوعات التى لا تتصل بالأدب الخالص ، فهو لا يحب الأدب للأدب ، وإنما هو يعالجه مفضلاً ما يتعلق بمسائل التاريخ ، والسياسة ، والعادات ، والقصص .

ثم يترك ماكولى جريدة Knight's Quarterly إلى جريدة أدنبره ، وهى جريدة سياسية وسياسية حزبية محضة . فتجد كل هذه البذور السيئة المجال للنمو والانطلاق ، فتظهر مقالاته عن ملتن ، ومكياڤلى ، ودريدن ، وهى مقالات قد أفسدتها جميعاً المبالغات وأفعال التفضيل .

إلا أن المرأة التى يجب أن يلتبس فيها نقص ماكولى ليست أعماله المنشورة مطلقاً بل رسائله التى أرسلها إلى Flower-Ellis وهو في كالكتا ، فقد استغل ماكولى إقامته في الهند لأن ينكب على القراءة وخاصة في الأدب الخالص ، وبتنوع أنخص في الكلاسيكيات (اليونان والرومان) وأفكاره التى يرسلها إلى Ellis على أقصى مقدار من الطرافة والأهمية ، فهو يقول إنه قد رجع إلى الأدب اليونانى في حماسة عظيمة تدهشه هو نفسه ، فإنه لم يجد لذة في الإيطالية ، ولم يلق متعة كبيرة في الأسبانية ، ولكن حين عاد إلى اليونانية أحس كأنه لم يعرف قبسلاً ذلك كيف تكون المتعة الفكرية . ثم يعطى تقديرات لأشيلوس وثوسيديدس تدل على ذوقه الشعرى والأدبى الناضج . ولكن تقديره لثوسيديدس [المؤرخ المشهور] يبدو كأنه لم يدفعه إليه إلا مياه المتأخر إلى الأبحاث التاريخية والمسائل

السياسية . وهكذا يمضى ما كولى فى نقد قيم جميل لكتاب اليونان المختلفين .
ثم يحىء ما يكشف عن ميول ما كولى الحقيقية كشفاً تاماً ، وهو
اعترافه الخطير إلى رئيس تحرير مجلة أدنبره إذذاك :

(إنك تعرف أننى لا أحب التواضع ، ولذلك مستصدنى حينما أخبرك
فى إخلاص وصدق أننى لست أنجح فى تحليل الأثر الذى تركه أعمال
العابرة . لقد كتبت أشياء عدة عن مسائل تاريخية وسياسية وأخلاقية أشعر
بأنها تجعلنى جديراً بالتقدير . ولكنى لم أكتب قط صفحة ذات قيمة عن
نقد الشعر أو الفنون الجميلة ؛ بحيث أفلح بصعوبة فى ثنى نفس عن إحراقها
لو استطعت إلى إحراقها سبيلاً . كان هازلت يقول دائماً عن نفسه : لست
بشيء إن لم أكن ناقداً . أما أنا فلأننى أقول العكس تماماً . إن لى استلذاذاً
قوياً حاداً لأعمال الخيال ، ولكنى لم أعود نفسى قط على تحايلها
بمعرفتى بنفسى . أنا لم أكن فى أى فترة فى حياتى متأكداً من شيء كما أنا
متأكد مما أقول لك الآن) .

والحق أن هذا الحكم الشخصى من رجل مثل ما كولى فى سن الثامنة
والثلاثين بعد خمسة عشر عاماً فى الممارسة الأدبية المنتظمة هو كلم نهائى ،
ولكنه يؤكد لى شيئاً كنت قد كونه لنفسى قبل ذلك .

وفى الـ Essays التى ألفها ما كولى نجد نفس هذه الصفات التى يتصف
بها نقده . حقاً إنها لا تخلو من مناقشات أدبية خالصة ، ولكن الميل الأكبر
فيها إنما هو للمسائل التاريخية والسياسية والأخلاقية بينما يقال من قيمتها نفس
العيب الذى يتسم به ما كولى من حبه للمبالغة والتفصيلات الجارفة .

ومهما يكن من أمر فلما كولى ناقد . وهو كان فى أيامه ناقداً كبيراً ،
وهو لا يزال ناقداً لا بأس به . ولكننا لا نعهده من كبار النقاد نظراً لمبدئنا
من تفضيل النقد الأدبى الجالس .

كارليل Carlyle :

كارليل من أكبر كتاب الإنجليز النافرين في عصره وهو العصر الفكتوري أو عصر تنيسون نسبة إلى شاعره الأكبر . ويمتد من ١٨٣٠ - ١٨٧٧ . ثم هو أحد القوى الأخلاقية الكبرى التي تؤثر في العالم الحديث : ولد توماس كارليل في ١٧٩٥ ونشأ أولاً نشأة دينية روحية ثم تطرق إليه الشك والريب . وظل يلقى الشدائد في هذه الشكوك النفسية إذ كانت له طبيعة بالغة الحساسية ، ويحاول أن يتخلص من هذه الظلمات حتى أفلح أخيراً . استعادة إيمانه القديم بالإله وبالدينيات وبالأخلاقيات . ولكنه وإن كان قد جاءه الخلاص النفساني أصبح ضحية مزاج سوداوى جعل حياته بائسة شقية ولون كثيراً من أفكاره وآرثه . وكان يحصل على رزق ضئيل محدود من دروس خصوصية يعطيها ومن الكتابة المأجورة . وفي ١٨٢٥ نشر أول مؤلف مستقل في حياة شلر Life of Schiller . ثم تزوج في ١٨٢٦ امرأة ذات مواهب ثقافية مشرقة واستمر بضعة أعوام يكتب المجلات وخاصة عن الأدب الألماني والأدب الذي وجد فيه على حد تعبيره : جنة جديدة وأرضاً جديدة . ثم مات والد زوجته فورثت عنه منزلاً ريفياً صغيراً في وسط المروج الإسكندرية . وفي هذا المنزل ألف كارليل كتابه الأعظم : Sartor Resartus وهو أيضاً أحد الكتب الكبرى في الأدب الإنجليزي الحديث ، وفي الكتاب الثاني منه يقص علينا تاريخ جهاده الروحي العنيف بين الشكوك والإيمان في لهجة حارة ملتبة . ثم نشر مؤلفه (الثورة الفرنسية) في ١٨٣٧ - ونشر محاضراته عن (الأبطال وعبادة الأبطال) في ١٨٤١ . وكان ياتي محاضرات هذا الكتاب في سنتي ٣٩ ، ٤٠ ، وهو الكتاب الذي يحتوى تقديراً عادلاً لمحمد الرسول . ثم نشر مؤلفات أخرى اجتماعية وتاريخية . وماتت زوجته في ١٨٦٦ فكانت وفاتها صدمة لم يبق منها

طول حياته الباقية ، فأصبح متشائماً كارها للعالم حوله . وظل سنوات
ثائر النفس محزون الفؤاد حتى مات في ١٨٨١ .

ولكارليل أسلوب فريد في اللغة الإنجليزية بكثرة مفرداته ويحمله المبتنية
بناء غريباً وبما يتخلله من قطع ، واعتراض ، والتفات فجائي ، وعلامات
التعجب والاستفهام والشولات . وهو خير معبر عن نفسية كارليل وخير
مصدق على المثل المشهور : إن الأسلوب هو الرجل .

وكان كارليل يتكلم باحتقار عن الفن كفن ، ولم يكن يصبر على الناحية
الأدبية الخالصة من الأدب . ولكنه كان رغم ذلك من كبار الأدباء الفنانين
في الأدب الإنجليزي . فهو لا يجارى في تملسه وسيطرته على العبارة الأنيقة
الملائمة بالحوية . وكان يستخدم السخرية والتهكم استخداماً جيداً فعلاً .
فبينما هو يكاد يرتفع إلى مصاف الأنبياء والشعراء من نزعتة الروحانية
المتأججة وخياله الرقيق إذا به لا يقل عبقرية في الفكاهة والتندر والسخرية .

وكان كارليل في فلسفته puritan خالص البيوريتانية بل إنه فيه وجدت
الروح البيوريتانية القوية التي كانت منتشرة في القرن السابع عشر متمنفسها
الأخير . وكان شديد التعصب للأخلاق الفاضلة لا يطيق أقل تسامح في
التعاليم الخلقية . وكان مجرد الضعف الخافي لا يقل شناعة عن ارتكاب
الفعل الإجرامية .

وسر تعاليم كارليل هو في إخلاصه ، فهو مخلص للحقيقة ينشدها
و يرى أن الواجب الأول في المجتمع وفي السياسة وفي الدين إنما هو البحث
عن الحقيقة بأقصى جهد مستطاع . وكان التاريخ لديه هو الإنجيل الأعظم
The Iager Bible الذي يدل على عدل الله في تصرفاته في الناس . ويتأخص
موقف كارليل من الحياة الحديثة في أنه عدو لكل مثلها وميولها . فهو لا يؤمن
بالمتمراطة ، ويعتبرها فساداً للحكمة السياسية ، وكان لايسأم أن يكرر

دائماً القول بأن جماعات الناس تحتاج إلى قيادة بطل Héro أو رجل صالح able man . وحارب النزعة المتفائلة التي نشرها في إنجلترا في ذلك الوقت الرخاء الاقتصادي الناشئ عن رواج التجارة الإنجليزي ، وأخذ يتأذى بتعاليمه عن الحياة الروحية في مجتمع فتنه الثروة والمال ، ويجاهر بأن الله والخلاص الروحي هما الحقيقة الوحيدة في الحياة ، وبالطبع لم يستطع كارليل أن يقاوم تيار عصره ، ولكنه كان ولا يزال منبهاً فياضاً متديناً للنزعة الروحية والقوى النفسانية الدينية والأخلاقية .

إن الصفة العامة التي يتصف بها نقد ما كولي من بعده عن الروح الأدبية الخالصة وعدم جنوحه إلى التحدث عن الفن كفن نجدها أيضاً في نقد معاصره وخصمه ومصححه كارليل . حقاً إن هناك اختلافات كبيرة بين هذين الكاتبين الكبيرين المتعاصرين في نزعتهم ومشاربهما ونفسياتهما ولكنهما يتفقان في تغلب النزعة الفلسفية عليهما .

وقد يبدو غريباً لأولئك الذين يعدون كارليل أكبر مشجع ونافع في ملكاتهم الذهنية والثقافية ويجعلونه من أعظم العظماء في الأدب كله . قد يبدو غريباً لهم أن نتساءل هنا عن مكانة كارليل كناقد .

يتخلل نقد كارليل كل مؤلفاته تقريباً . فلا تكاد تخلو إحداها من انتقادات شتى . والقارئ لـ Essays التي كتبها يلاحظ كيف أن قدرته النقدية كانت تتضاءل بمرور السنين ، فهو يبدو في المقالات الأولى منها ناقدأً أديباً خالصاً . إذ تحتوي هذه المقالات المبكرة على مقدار طيب من النقد الأدبي الخالص . وقد يوجد بها بعض المغالاة في قيمة الثقافة الألمانية وخاصة في مقالته عن جوته ، ولكنه لا يبالغ في هذه المغالاة . ثم إن نقده في هذه المقالات الأولى نقد جيد حقاً منظم ومؤسس على أدلة وحجج ، قوى صافٍ معاً ، فقالت الأولى من أحسن النقد الإنجليزي الذي يستحق القراءة والدراسة .

ولكنه يأخذ يبتعد عن الناحية الأدبية ابتعاداً تدريجياً ، فيفقد شيئاً فشيئاً نزعة الأدبية الخالصة حتى يستحيل آخر الأمر إلى عدو صريح لمسا يسمى الأدب الخالص أو الفن كفن .

يترك كارليل فيما ينقده الجانب الأدبي المحض ويهتم بأشياء أخرى ، ويبدو هذا في كل المقالات التي تتلو المقالات الأولى .

ولنأخذ منها مثلاً ، مقالته عن ديدرو ، فبرغم أن ديدرو كان أديباً خالصاً كأخلص ما كان عليه أديب في التاريخ فإن كارليل لا يتكلم عن ناحيته الأدبية ، فهو لا يتكلم عن ديدرو الأديب ، إنما هو يتحدث عن ديدرو الرجل وعن صلته وعلاقته بالعقلية الفرنسية والمجتمع الفرنسي ، ثم هو في مقالاته الأخيرة قد يختار موضوعات لا صلة لها بالأدب كحديث عن ميرابو الذي لم يؤلف كتاباً قط .

ثم يتخذ موقفه النهائي في Larter-arey Pamphlets ، ففي هذا الكتاب يهاجم الأدب الخالص أو الفن كفن ، فليس أدب هو مير عنده إلا تاريخاً ، والفنون لم ترسل إلى هذا العالم لتلهو وترقص ، أما الأدب فإذا ظل متبعاً للروحانية وللتعاليم النفسانية فيها ، وأما إذا استحال إلى مجرد متعة نفسية ولذة روحية فإنه يكون شيئاً لا فائدة منه ولا أمل فيه .

ثم يستمر كارليل على هذا الموقف الذي اتخذه فلا يتبدل عنه بحالٍ في أى كتاب أو مقال أو عمل قام به بعد ذلك في سنيه الأخيرة .

فرجل يتكلم هكذا ، ويفكر هكذا ، لا بد أن يفقد كل ما كان لديه من مقدرة على تحليل الأدب الخالص ، بل أن يفقد القدرة على مجرد التدقيق ، تذوق النواحي الفنية في الأدب والفنون . إلا أنه يجب ألا نأسف على ذلك ، فإن كارليل قد أتى بأشياء أخرى لم يكن ليستطيع أن يأتي بها أى ناقد أدبي خالص .

ولكن من وجهة نظر تاريخ النقد الأدبي فإن كارليل ، شأنه في ذلك شأن ماكولى ، يبين أن النقد الإنجليزى فى الفترة من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ هبط من المرتبة العليا التى كان يمكنه بلا شك أن يظل محتفظاً بها .

ماتيو آرنولد : Matthew Arnold :

• آرنولد أحد كبار الكتاب الإنجليز فى العصر الفكتورى أو عصر تينسون . وكان آرنولد إلى جانب النثر والنقد شاعراً ، وقد يعده البعض ثالث شعراء هذا العصر إذ لا جدال فى أن أعظم شعرائه تينسون وبروننج ، وآرنولد على كل حال لم يشتهر بشعره قارماً اشتهر بكتابته النثرية . ولد ماتيو آرنولد فى ١٨٢٢ وكان طالباً ممتازاً فى اكسفورد ، ثم اشتغل زمناً مسكريباً لأحد اللوردات ، ثم صار من ١٨٥٥ إلى ما قبل وفاته بستين مفتشاً فنياً للمدارس ، وأُسند إليه مع ذلك كرسى الشعر فى جامعة اكسفورد من ١٨٥٧ إلى ١٨٦٧ — وفى سنتي ٨٣ ، ٨٦ قام برحلات فى أمريكا كان باقى فيها محاضرات ثم توفى فى ١٨٨٨ .

آرنولد الشاعر : كان الشعر هو ما وجه إليه أكبر عنايته فى الطور الأول من رجولته ، كان شعر آرنولد شعراً كلاسيكياً ، وكان آرنولد يعجب باليونان إعجاباً يتجاوز الحد المعقول فى كثير من الأحيان فيدفعه إلى أن يضل ويضيع ، وقد دفعه هذا الإعجاب بالشعر اليونانى إلى أن اعتقد أن الشعر البعيد سخفاً هو الشعر الموضوعى الذى ينسب فيه الشاعر نفسه ، أما الشعر الذاتى النفسى الذى تبدو فيه شخصية الشاعر فهو أقل درجة فى الفن . وقد كتب آرنولد أشهر قصائده الشعرية متأثراً فيها بهذه النظرية فهى قصائد موضوعية ، وفيها نلمس جهده فى صنعها والتعمل لها وإتقانها بحيث نشعر أنها عارية عن البساطة بعيدة عن الصلق والطبيعة تنزع إلى التقليد والاحتذاء . إلا أن أحسن شعر آرنولد يصدر حين يتناسى نظريته فيسمح لشخصيته بالظهور فيتأثر بنفسيته وذاته ، وهذا الشعر نجد عليه مسحة من

الكتابة والأسى وروح الشك الثقيل ، ولكن آرنولد كان روحاني النزعة متمسكاً بالمثل العليا في الخلق والواجب ، ولذلك لم يكن شكه من النوع الهدّام . وكان أسلوب آرنولد بارداً واضحاً ، ليس فيه موسيقية أو روعة شعرية ممتازة ، وكانت أذنه غير حساسة ، ولكن أسلوبه كان صافياً منحوتاً مستوياً فهو من هذه الناحية يستحق التقدير ، ولم يكن آرنولد الشاعر رائج السوق كثير القراء ولكن كان له على كل حال محبوه وإن كان عددهم قليلاً .

آرنولد الكاتب : كتابته نوعان أساسيان : عن الأدب ، وعن الحياة ، فكتابته عن الأدب توجد في الكتب الآتية :

1 — Essays on Criticism. two series. في ١٨٦٥ ، ١٨٨٨

2 — Lectures on Translating Homée. في ٦١ ، ٦٢

3 — Mixed Essays في ١٨٧٩

وهذه الكتب تتميز بعمق النظرة وحدة الدكاة ودقة الإحساس وصفاء الذوق وكان آرنولد يعتبر الأدب كأنه نقد الحياة ، وتلك كلمته المشهورة criticism of life ولذلك كان أهم ما يعنيه في الأدباء الذين يتكلم عنهم أن يتبين قيمتهم الخلقية . أما في نقد العمل الأدبي فكان آرنولد يعتبر أن النقد محاولة دائبة لا تنقطع لمعرفة ونشر أحسن المعارف والأفكار في العالم . ولم يكن آرنولد في نقده ذا منهج محدد ولذلك كثيراً ما نفسد أحكامه الفكرة العارضة ، ولكن نقده مع ذلك كان متقناً كاملاً مُلهِماً مشرقاً . أما مذهبه عن الحياة فقد حمل على عاتقه كما يقول أن يوسع من الأفق الفكري والخلقى للشعب الإنجليزي .

ويتميز نثر آرنولد بوضوحه وصفائه وبرشاقته وجاذبيته ، ولكنه كثيراً ما تشوّهه الصنعة الأسلوبية والتكرار . ورغماً من أنه يكثّر من اللغة العامية فإنه دائماً يحتفظ بنقائه وتهذيبه ولطفه . وهو إلى جانب ذلك يستعمل

المداعية والمزاح والتهكم استعمالاً فعالاً . وكانت لدى آرنولد مقدرة خارقة للعادة في أن يركز أفكاره وآراءه في عبارة خالدة رائعة .

والخلاصة أن آرنولد كان من أكبر كتاب عصره ومن أشدهم تأثيراً في الحياة الإنجليزية . ورغمما من أنه كان يختلف عن كارليل وروسكن في الخلق والطبع فإنه واصل في طريقته الخاصة حملاته ضد النزعة المادية التي انتشرت في إنجلترا في العصر الفكتوري .

حين نصل في تاريخنا النقدي إلى ماتيو آرنولد فإننا نصل مرة أخرى — ولكنها المرة الأخيرة — إلى أحد أعظم النقاد . أنا ناقد أخالف خطرات آرنولد النقدية ، أخالفها أشد المخالفة ، وقد أعارض أحكامه الذاتية ، ولكنني حينما أرجع ببصري إلى تاريخ النقد الأدبي في الفترة التي تبدأ من سنة ولادته (١٨٢٢) والتي تقارب قرناً فإنني لا أستطيع أن أجد ناقدًا قد ولد في هذه الفترة يمكن أن يسمو على آرنولد بل أن يقارن به في الميزة النقدية العامة وفي المقدرة النقدية . وإذا عممنا النظرة حتى شملت منذ عهد أرسطو حتى مولد آرنولد فإننا قد نجد نقاداً أعظم منه ، أعظم منه في الابتكار وفي الإخلاص وربما في روعة الخطرات النقدية الذاتية . ولكننا رغم ذلك نجد أن آرنولد من صف هؤلاء النقاد العظام ومن طبقتهم لا يهبط عن مستواهم العام .

نجد هؤلاء النقاد الأعظم في تاريخ النقد صنفين . أما أحدهما فهم النقاد الذين صرحوا في فترة ما من فترات حياتهم بنوع من الاعتراف أو التقدير عن عقيدتهم الأساسية في النقد ، بحيث لا تعدوا أعمالهم النقدية الأخرى عن أن تكون تطبيقاً وممارسة لهذه العقيدة وتوسعاً وبسطاً لها . وأما الصنف الثاني فهم النقاد الذين لم يصنعوا ذلك قط وإنما دأبوا على بناء صرحهم النقدي مضيقين جناحاً إلى جناح وغرفة إلى غرفة وهادمين في أحيان ليست بقليلة ما سبق أن بنوه مبكراً .

أما آرنولد فينتمي إلى الصنف الأول في عقيدته النقدية وفي ممارسته معاً .

وقد صرح آرنولد بتقريره عن عقيدته النقدية في زمن مبكر جداً وهو لا يزيد عن سن الثلاثين إلا قليلاً ، وإنما كان سن الثلاثين مبكراً لأن آلهة النقد قد رفضت دائماً أن تخلق ناقداً جيداً قبل سن الثلاثين .

نجد هذا التصريح في المقدمة التي كتبها آرنولد لما انتخبه في ١٨٥٣ من دواوينه الشعرية الأولى وأضاف إليه كثيراً ثم طبع المجموعة في أكتوبر ١٨٥٣

وإني لأشك في أن يكون آرنولد قد كتب في كل حياته ما هو خير من هذه المقدمة سواء في المعنى أو في الأسلوب . في هذه المقدمة تبدو تقائص آرنولد واضحة . ولكن مع ذلك تبدو ميزاته النقدية فيها ما لا يزال بلوراً ومنها ما يبدو ثماراً ناضجة .

وقد نلخص آرنولد بنفسه في الطبعة الثانية من المجموعة مقدمته هذه . فركزها في مبدئين أساسيين : أولاً الإلحاح في بيان أهمية الموضوع subject أو ال great action كما كان يسميه ، ثانياً الإلحاح في بيان ضرورة حراسة القدماء بقصد تصحيح الخطأ الكبير الذي وقع فيه المثقفون المحدثون وخاصة الإنجليز في اعتبار أدب القديم (اليوناني والروماني) أدب أو هام وخرافات ينقصه مطابقة العقل : وهكذا يبين آرنولد بنفسه المحورين الأساسيين لعقيدته النقدية وقانونه النقدي .

في هذه المقدمة يقول آرنولد إن غرضه النقدي الأول والأخير هو الإصرار على أهمية الموضوع أو ال action ، وضرورة الاهتمام باختياره : وبيان خطأ الغرض القائل بأن المعالجة الجيدة تعوض ما ينجم عن تفاهة الموضوع ثم يذكر لماذا يختار هو في قصائده موضوعاتها من القديم ، منادياً بخطأ الرأي الآخر القائل بأن الشاعر يجب عليه أن يغادر الماضي الحزيل ويحصر كل انتباهه في الحاضر .

وبعد أن يذكر آرنولد عقيدته هذه في أهمية تغيير الموضوع يحاول أن

يرهن على أن اليونان قد « عرفوها وتفهموها أكثر مما نعرفها نحن » ..
وأنتهم « كانوا ينظرون إلى المجموع ، وأما نحن فننظر إلى الجزئيات » وأنه
بينما كانوا يبدلون أقصى اهتمامهم إلى ال action فإننا نفضل الأسلوب والتعبير ،
وليس معنى ذلك أنهم أهملوا جودة التعبير بل هم على الضد قد كانوا
أرباب الأسلوب العظيم grand style . وأن نظريتهم وأعمالهم معاً تصيح
بالوف الألسنة : إن كل شيء يعتمد على الموضوع all depend upon
the subject . انتخب موضوعاً ملائماً وتغلغل بإحساسك إلى دقائق
مواقفه ، فإذا عملت ذلك فإن كل شيء آخر سوف يتبهاً لك في نفسه .

ولنلاحظ أننا نجد هنا ناقداً يعرف ما يعنيه ، ويعنى ما لم يعنه ناقد
قبله . حقاً إن كثيرين قبله نادوا بأن كل شيء يتوقف على الموضوع .
ولكن لم يقل ذلك من قبل ناقد يجد الأدب جميعه أمامه وفي متناول يده ،
ولم يناد بذلك أحد قط منذ نصف قرن ، ثم لنلاحظ أن آرنولد جمع بين
شيئين بين تخير الكلاسيكيين لك fable الخرافة . موضوعاً لقصائدهم وبين
احتقار وردسورث للأسلوب الشعري . فكان آرنولد يفضل الوضوح على
الجمال . وشك في ما يسمى بالتعبير expression ويفضل اللهجة التقديرية
على الرمز والكناية والاستعارة .

هذه العقيدة التي جهر بها آرنولد في المقدمة في ١٨٥٣ استمر متمسكاً
بها في كتبه النقدية التالية . وأهم هذه الكتب :

1— On Translating Homer

2— The Study of Celtic Literature

وفيها يجمع محاضراته في أكسفورد حين كان كرسى الشعر بها مسنداً إليه .

3 — Essays on Criticism

ثم كتابه المشهور :

في هذه الكتب نجد عقيدة آرنولد وقد نمت وتنوعت ووُضّحت بعدد
عظيم من المقالات النقدية الممتعة الكثيرة التنوع . إلا أن آرنولد يظل مع

كل ذلك متمسكا بنظريته أشد التمسك ، لا يتطرق إليه أى تقهقر عن فكرته أو تغيير فيها أو تشكك في صوابها .

ونلاحظ في المنهج النقدي الذى يتبعه آرنولد أنه يتجنب التاريخ والطريقة التاريخية في النقد . فآرنولد لا يحب هذا النوع من النقد الذى يتناول التاريخ والسيرة . ويغالى في هذا التجنب مغالاة كثيراً ما تعود على نقده بالضرر الكبير .

ولعل أشهر كتبه النقدية هو Essays in Criticism وهو مجلدان . ومقدمة هذا الكتاب تفيض بالحياة والإشراق . والمقالتان الأوليان فيه تشرقان بنفس الحياة والتدفق . وإن في هاتين المقاليتين من الإمتاع للذهن والإشباع للذوق والإرهاق للحس ما يجعلنا نتسامح مع ما يبدو من آرنولد من معرفة ناقصة بالأدبين الألمانى والفرنسى حين كان يحاول الاستشهاد منهما على صحة أقواله .

أما المقالة الأولى The Function of Criticism at the Present Time فتتخلص في أن علاج ما قد يكون أو ما هو كائن في الأدب الانجليزى من مواطن النقص إنما هو النقد . وأن مهمة النقد إنما هي أن يستكشف الآراء التى يجب أن يتأسس عليها الأدب الإنشائى . وأن النقد هو محاولة لمعرفة أحسن المعارف والأفكار في العالم : Attempt to know the best of that is known and thought in the World . وأن الأدب الأجنبى مفيد على الأحص لأنه بالطبيعة يغطى ما ينقص الأدب القومى . —

وأما المقالة الثانية Influence of academies فتستعير هذه الآراء وتستخدمها في تمجيد شأن الأكاديميات وضرورة إنشائها والمقارنة بين النتائج التى أدى إليها انعدام هذا التأثير في النقاد الإنجليز والتى سببها وجود الأكاديميات في النقاد الفرنسيين . الأمر الذى عاد على النقد الإنجليزى بالضرر بينما استفاد النقد الفرنسى . ونرى من المجلد الأول من الـ Essays أن آرنولد ينتقص من قيمة النقد الإنجليزى ويبالغ في هذا الانتقاص إلى

حد الظلم والخطأ . ولكنه يحق على الأقل في الغض من قيمة النقد الإنجليزي في فترة شبابه ورجولته الأولى ، أى من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ — فقد كان النقد الإنجليزي في هذه الفترة كما رأينا دون مستوى النقود الأخرى ودون مستواه هو في العصور الأخرى . وإنما جاء آرنولد نفسه ليعيد بناء هذا النقد ويحدده ويصلحه .

وكذلك كان آرنولد محققاً حين قال إن النقاد الإنجليز لا يُشغّلون أذهانهم بالقدر الكافي . وإن العملية الإنجليزية تبدو غير مثقفة ولا متجددة إذ ترفض قبول المبادئ النقدية الصحيحة .

وإن كثيراً مما يحتويه هذا الكتاب لصحيح صائب جيد . ولم يناد آرنولد قط بنظرية صادقة خالدة صحيحة لكل العصور ولكل الأجناس كما نادى بالآ نهمل النقد أبداً . وكما دعا إلى أن نقارن الآداب للأمم المختلفة ، والآداب للأزمنة المتغيرة .

في هذه المقالات يحبونا آرنولد بمقدار فائق عظيم من المهارة النقدية ومن الإشراف والإبداع ومن الخلق والإنشاء . ولست أجد مجلداً واحداً آخر في النقد يفوق هذا الكتاب في نصاعة نقده . ولا يهم أن نوافق أو لا نوافق على أحكامه ولا يهم أنه أخطأ حين بالغ في الانتقاص من قيمة الأدب الإنجليزي من ١٧٩٨ — ١٨٣٤ كل ذلك ليس بلدى بال . إنما المهم هو أن آرنولد في هذا الكتاب يمتنعاً بالنقد الجيد الممتاز المُشهِم ، الرائع المتنوع ، المقارن المتدوّق ، وهو في نفس الوقت نماذج صادقة من الأدب الإنشائي .

ونعود مرة أخرى إلى نظرية آرنولد الأساسية في أهمية الموضوع وفي ضرورة العناية بانتخابه وتخيره . نعود إليها لنلاحظ أنها لم تكن سوى رد فعل لما استرسلت فيه الرومانتيكية من غرض من شأن الموضوع وادعاء أن كل شيء إنما يتوقف على إتقان المعالجة والممارسة وأن لا شيء مطلقاً يعتمد الموضوع . وقد رأينا مغالاة فكتور هوجو في هذا الرأي وعرفنا خطأه

في مغالاته . قالآن جاء آرنولد يرد الفعل وقام يحد من مبالغة الرومانتيكية وينادى بما للموضوع من الشأن الأكبر .

وسواء أكنت ممن يؤيدون هذه النظرية أو ممن يرفضونها ، وسواء أكنت ترى أن كل شيء يتوقف على الموضوع أو أن كل شيء يتوقف على النتيجة ، فليس يهم ذلك في تبين منزلة آرنولد النقدية . وإنما المهم أن نتساءل : كيف يستطيع هذا الناقد أن يعبر لنفسه وأن يحمل إلى قارئه التقدير الصائب والمتعة الفاتكة بالأدب ؟ تلك هي المسألة . وقليل من النقاد من يتفوق على آرنولد في هذه الرسالة النقدية . فإذا أنت سألته حكماً واضحاً نهائياً كاملاً عن عمل رجل ما ، وإذا أنت سألته عن تحديد منزلته في عالم الأدب تحديداً مضبوطاً ، فإن آرنولد لن يجيبك إلى هذا الطلب . وإنما يمنعه من ذلك نقص طريقته النقدية من الوجهة المنطقية والمنهجية ، وكرهيته لقراءة مسألة لا تجتذبه ولا تمتعه . وأخيراً خطواته الجسيم في إهماله للنقد التاريخي . ولكن آرنولد قد صرح لنا بهذا منذ البدء وأعلمنا أننا لن نجد عنده نقداً تاريخياً : أما إذا تطالبت من آرنولد ملاحظات نقدية جيدة وخطرات نقدية ثاقبة حساسة مُلْهِمَة ومُلهِمة ، عن الرجل ، أو عن العمل ، أو عن ذلك الجزء أو غيره من الرجل أو العمل ، وقد صيغت في تعبير جذاب شائق وأُلِّفَت في عبقرية ومهارة ، إذا تطالبت منه هذا فلن تجد ناقداً سواء يتفوق عليه .

وليست هذه هي كل ميزات آرنولد النقدية . فإن آرنولد هو حقاً أول ناقد ألح في بيان أهمية النقد المقارن للأدب المختلفة ، هذا الذي كانت ممارسة اللاشعورية من أهم عوامل قيام الحركة الرومانتيكية . ولقد كان آرنولد أول من قام بهذه المقارنة في إنجلترا بانتظام ومواظبة ، فلقد كان الإنجليز في النصف الأول من القرن التاسع عشر قد أهملوا الأسبانية والإيطالية بعد أن كانوا طامحين أن يتقنوها فيما مضى ، ففقدوا عنصرين هامين مما يمد النقد ويدعمه . وكان احتقار الإنجليز للأدب الفرنسي في

القرن الثامن عشر قد عاد على أيدي رجال مثل كولردج ودي كوينسي. De Quincey فجهل الإنجليز هذا الأدب الذي هو أفضل مصحح لأخطاء الأدب الإنجليزي وأكبر مكمل لمواطن نقصه . وحقاً إن الألمانية كان الإنجليز قد بالغوا في تعظيم شأنها ، ولكنه تعظيم لا يقوم كثيراً على المعرفة والعلم . كما أنه بالنسبة للأدب الأوربي في القرون الوسطى لم يكن هنالك أى تقدير نقديّ عام .

ثم لنلاحظ ما فعله حين نادى بأهمية الموضوع من حدة لمغلاة الرومانتيكيين في الانتقاص من قدره . فإن النقد الرومانتيكى كان وشيكاً أن يفضل ويزيغ فيصير أحكاماً شخصية انفعالية فردية لا تقوم على أساس من مبدأ أو قاعدة مقررة . وذلك حين كان لا يحكم على العمل إلا بنتيجته فيما يسمى الحكم بالنتيجة : *judging by the result* .

ثم لنلاحظ دعوته إلى الاحتراس من خلط الحكم الأدبي بالحكم اللاأدبي ، ولم يعارض أحد كما عارض آرنولد التطرف في المناداة بنظرية أن الفن للفن وحده ، كما أنه لم يناد أحد كما نادى آرنولد بضرورة الاحتراس من ترك العواطف القومية والحزبية والمذهبية تتدخل في الأدب نفسه وفي النقد الأدبي .

فما أداه آرنولد إلى النقد الإنجليزي هو إذن أجل من أن يوفى حقه من الثناء . فلقد كان أول القواد الذين قاموا بإصلاح الحالة التي هوى إليها النقد الرومانتيكى من التفكك والتشعب وعدم القيام على أساس من النظام والترتيب . فإذا أضفنا إلى ذلك ميزاته الخاصة قدرنا منزلته ومكانته . حقاً إن ماتيو آرنولد لا يمتلك صواب الحس وصحة العقل كما يمتلكه كولردج ، وحقاً إنه لا يمتلك القوة التي يمتلكها جونسون ، وحقاً إنه لا يمتلك التقدير النفيس الفاخر الذي يمتلكه لامب ، وحقاً إنه لا يمتلك التقدير النظامي الحماسي الذي يمتلكه هازلت ، ولكنه لا يهوى إلى حالة غياب الحس وفقدان الشعور التي تصيب كولردج ، وأحكامه أكثر دقة

ورقة من جفاف چونسون وبلادته ، ودائرة اطلاعه كانت أوسع من دائرة اطلاع لامب ، وثقافته ومهارته ترفعانه فوق هازلت .

فاتيوارنولد : بنظامه وترتيبه الذين لا يصلان إلى حد التقيد والحمود ؛ وباطلاعه الواسع الذي لا يشوبه تظاهر بالعلم أو تشدق بالمعرفة ، وبرقة ودقته اللتين لا يخالطهما ضعف أو سطحية أو تفاهة ، وبمحاسنه التي لا ينتقص خلط أو تهوئش ، بكل ذلك يكون ماتيو آرنولد واحداً من أعظم النقاد الإنجليز ، وإذا ما جعلتنا محاسنه وميزاته تناسي مواطن نقصه فإنه يصير من أعظم القاد في تاريخ النقد العالمي .

تاريخ النقد في القرن العشرين

عرض سريع مختصر لسير الآداب الفرنسية ونقدها
منذ مطلع القرن العشرين

١ - عصر الرمزية وما قبل الحرب العالمية الأولى

(١) الشعر :

انتهى الأمر بعد عام ١٨٨٩ بأن أصبح المذهب الطبيعي *Naturalisme* تافهاً وهزئاً ، وأخذ الأدباء يتجهون من تلقاء أنفسهم إلى الموضوعات النفسية ، فاكثبوا حاسة الغموض وغريزة التعاطف العامة ، ولا جدال في أن الآداب الأجنبية كانت ذات أثر بالغ في هذا الاتجاه ؛ وبخاصة الآداب الروسية (دستوفسكى وتولستوى) والآداب الإنجليزية (كيبليج) والآداب الألمانية (نيتشه) والاسكندنافية (إبسن) والإيطالية (دانيزيو) . ويمكن أن يُطلق على هذه الحقبة الجديدة اسم (عصر الرمزية) ، وإن كان هذا الإطلاق يصدق على الشعر بوجه خاص ؛ وكان في طليعة رواد الشعر الرمزي في هذه الحقبة فرلين *Verline* (١٨٤٤/١٨٩٦) ، مالارمي *Mallarmé* (١٨٤٢/٩٨) . ولقد ترجم فرلين في أشعاره الموسيقية عن مشاعره وأحاسيسه الصادقة ، أما مالارمي فقد دأب على التعبير بصدق عن المشاعر المثالية في قصائده التي جمعت بين الموسيقى العذبة والمعاني العميقة .

وجاء في أعقاب هذين الشاعرين الرائدتين شعراء رمزيون كثيرون من أشهرهم موريا *Moreas* (١٨٥٦/١٩١٠) وهنرى دى رينيه *Henri de Régnier*

(ولد عام ١٨٦٤) وقد عُرف أولها بأشعاره الرمزية التي تنحو المنحى الكلاسيكى ، في حين عرف هنرى دى رينيه بجرسه الضخم وتأملاته الحزينة . ثم مرت فترة الرمزية ، ولم تقم مدرسة أخرى مقامها على نحو واضح في غضون العشرين السنة التي تلت منذ اضمحلال الرمزية حتى اشتعال نيران الحرب العالمية الأولى ؛ ولم يظهر سوى شعراء يميزون بقوة الروح الفردية المستقلة ، التي تنطوى على مزيج من الاتجاهات والمذاهب الأدبية المختلفة ؛ وأهم هؤلاء الشعراء فرانسيس جيمس Francis Jammes (مولود ١٨٦٨) الذي اشتهر بقدرته الخارقة على تصوير الطبيعة والعواطف البشرية وخصوصاً في دائرة الأسرة ، وقد كان أميل إلى العودة للطراز القديم من الشعر ، واشتهر كذلك من شعراء هذه الحقبة بول كلوديل Paul Claudel الذي رأى في الرمزية تعبيراً نموذجياً للدلالة على عقيدته الكاثوليكية الصادقة .

(ب) الفصحة :

وفي عالم القصة ظهر ، إبان وجود المذهب الطبيعي ، قصاصون ممتازون ، واستمر وجودهم وبرزهم كذلك عقب تلاشي المذهب الطبيعي ؛ وحدث — تحت ضغط الحوادث — أن تحول نفر منهم إلى كتاب للتراجمة ومع ذلك فقد بقي بيرلوتي P. Loti وحده (١٨٥٠ / ١٩٢٣) — وهو الشاعر الكاتب الكبير — صامداً حتى النهاية ، يعبر عن أحاسيسه تعبيراً صادقاً بما حَبَّرَه من رسائل ممتازة وممتعة عن البلاد التي زارها .

أما بول بورجيه P. Bourget (المولود عام ١٨٥٢) فقد مثّل على وجه الدقة تطور الأدب والقصة في هذه الحقبة . فقد بدأ بمؤلفاته التي يطغى عليها طابع التحليل النفسى ، وأبدع في ذلك المجال . ولكنه سرعان ما تطور فأصبح رجلاً أخلاقياً ، يدعو إلى عودة الماكية إلى فرنسا وإلى سيادة الكثلكة ، ويرى في ذلك الأمل الوحيد في الخلاص والنجاة .

إنّونرى من ناحية أخرى أنّ أتاتول فرانس A. France (١٨٤٣/١٩٢٤) قد بدأ فنّاناً صافياً صادقاً ، تكونت حساسته الفنية وصقلت ثقافته الواسعة . طالعته الواسعة في اليونانية ، وبانكياته على دراسة أساليب الكتابة الفرنسية في القرن الثامن عشر ، وبامتيازه بروحه الساخرة وفنّه الأصيل الرائع وأسلوبه المنسجم . ومن ثمّ عمداً إلى التحرر في أفكاره وتعبيره الديمقراطيّة ؛ وهو في هذا لا يختلف كثيراً عن رصيفه بورجيه .

(ح) المسرح :

هذا وقد تطوّر المسرح كما تطورت عناصر الأدب الأخرى ، فعالج مشاكل القدر والحظوظ الإنسانية ، في ثوب رمزي في بعض الأحيان (كما كان يفعل ميتزلنك Maeterlinck و كلوديل Claudel) أو بطريق مباشر صريح (كما كان يصنع دي كوريل De Curel وهيرفيو Hervieu وپورتوريش Porto-Riche .

ولقد امتازت مسرحيات ميتزلنك بشخصياتها المخلّقة التي تختال في مجالات الأوهام والأحلام . محاولة التعبير عن الغموض الرهيب الذي يكتنف الحياة ، والضيق الذي يرهق الروح .

أما مسرحيات كلوديل الأولى Claudel فقد اتسمت بالرمزية ، ثمّ تطوّر الكاتب رويداً رويداً حتى أصبحت مسرحياته خير معبر عن الروح الكاثوليكية وكانت موضوعاته في الأغلب مثيرة وعميقة الشاعرية .

هذا في حين أنّ مسرح (الفكرة) الذي كان يمثّله فرانسوا دي كوريل (١٨٥٧/١٩١٥) يُعدّ تعبيراً عن الخواج والأحاسيس المتعارضة مع المسرح الرمزي .

وكان ج دي پورتوريش O. de porto-Riche (١٨٤٩/١٩٣٠) خير ممثّل للمسرح التحليل النفسي فقد عُرِف بمسرحياته التي درس فيها العاطفة الغرامية بتغلغل وعمق نادريّن .

والملاحظ أن جميع هؤلاء الكتاب من ميترلنك حتى پورتوريش — قد أدخلوا العنصر الغنائي في المسرحية الحديثة .

(٥) النظر :

يصعب اليوم الاهتداء إلى ناقد أدبي يستند إلى قاعدة فلسفية سبق إقرارها ، كما كان يفعل تين Taine فقد انتهى الأمر بالنقاد إلى تحرير آرائهم من المبادئ السياسية ومن آراء ما وراء الطبيعة .

وكان بعض النقاد ذوي نظرة جامعية مثل فاجيه Faguet وليميتير Lemaître ، في حين كان البعض الآخر متحررين في آرائهم من كل صلة بالآراء الجامعية : مثل برونيتير Brunetiere (١٨٤٩ / ١٩٠٦) الذي كان يعشق الآراء العامة التي تعرض بمنطق سديد وقوة ووضوح . ولقد ساهم كذلك في خلق طرق أصيلة لتأريخ الآداب ، وكان عظيم الاحتفال والإشادة بآداب القرن السابع عشر ، كما كان يهاجم في عنف الروح الهابطة في الاتجاه الطبيعي للآداب .

أما فاجيه Faguet (١٨٤٧ / ١٩١٦) فقد كان يختلف عن برونيتير في احتفاله بالموضوع والمسائل المتباينة . وكان ، فيما يتصل بالآداب ، يوجه "جلاً" اهتمامه إلى أشخاص الأدباء ، فقد كان يخلق لهم صوراً نقادة الصديق . في حين كان ليميتير Lemaître (١٨٥٣ / ١٩١٤) متبكماً رقيق الأسلوب وكانت نقسدهاته ، متأثرة بالمذهب الانطباعي . وقد عرف كذلك بآرثه الوطنية والملكية .

وكان ر . دي جورمونت R. de Gourmont (١٨٥٨ / ١٩١٥) الناقد لعظيم الحركة الرمزية . وكان ذا روح أصيلة عظيمة انشوف وانتعاج . عميقة النفوذ والتدخل إلى الأعماق . وكان — إلى ذلك — قادراً على الكتابة بأسلوب بديء في بعض الأوقات . كما كان يجد لذة في تخاليل الخفايا — عناصرها البسيطة الأروية . ويرتسمهيب الاستمتاع بأز ثرويرة — بلها .

وتجد من الناحية الأخرى أن الناقد شارل مورا **Ch. Maurras** (مولود عام ١٨٦٨) كان علواً لنوداً لآداب القرن الثامن عشر وللرومانتسيم التي كانت طابع آداب ذلك القرن . ولقد كان يرى النجاة والتخلص في التخلي عن الروح الفردية والعودة إلى النظام الملكي والعقيدة الكاثوليكية . وكتب في هذا الاتجاه فصولاً طوالاً امتازت بالوحى القديم والأسلوب الشائق

٢ — بعد الحرب العالمية الأولى

لم تحدث الحرب العظمى الأولى أية تأثيرات هامة في الآداب الفرنسية ، اللهم إلا بعض التأثيرات الدقيقة العارضة ، نتيجة لبعض النزعات التي كانت قائمة قبل تلك الحرب مثل الرومانتيكية الموضوعية **Subjectivisme** و **Romantique** والمثالية الرمزية **Idealisme Symboliste** . ولكن الواقع أن هذه الحركات لم تعد كونها حركات تمهيدية استطلاعية . ولقد ساد العقد الأول لفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى ثلاثة كتاب ممتازون هم بروسست **Proust** وجيد **Gide** وڤاليرى **Valéry** .

أما مارسيل بروسست **Marcel Proust** (١٨٧١ / ١٩٢٢) فقد أنفق الشطر الأول من حياته في الأوساط الاجتماعية والصالونات الراقية ، واعتكف في الشطر الثاني نتيجة لمرضه ، فاستعاد في عزله ذكرى أيامه الخوالي العذاب ، وعمل على تصوير روائعها ومفاتها الفذة في كتابه العظيم « البحث عن الزمن المفقود » **A la recherche du Temps perdu** . وهو مزاج من القصة والشعر ، وتصوير صادق للذكريات العاطفية الحلوة ، وأسلوبه جد متباين : فهو تارةً مثقل بالألفاظ الضخمة وطوراً عذب سهل رقيق ، ولكنه على الدوام أسر نقاد .

أما أندريه جيد (١٨٦٩ / ١٩٥١) فقد أولع مبداً الأمر بالرمزية

ثم نحول فيما بعد للمنهج الفردي كما يتضح ذلك في مؤلفيه (الأغذية الأرضية Nourritures Terrestres) والباب الضيق (La Porte étroite) وفيهما يقول إن التقدم لا يتم إلا بالتضحية . ولقد اهتم في الأعوام الأخيرة بمشاكل العقل الباطن ، وكل أعماله تدور حول مشاكل الشخصية الإنسانية ، سواء أكانت تلك المشاكل أدبية أم نفسانية . ولقد دخل أسلوبه في المدة الأخيرة تعديل واضح ، فصار يكتب بطريقة رزينة دقيقة ، يتمثل فيها الأسلوب الكلاسيكي تمثيلاً دقيقاً .

أما ثالث هؤلاء الأعلام فهو بول فاليري Paul Valery (١٨٧١ / ١٩٤٥) الذي احتفظ ن الرمزية بفن مالارميé Mallarmé ، ولكنه بدلا من استخدامه على النحو الذي جرى عليه أستاذه فقد اهتم بالجمال البحث ، واتجه إلى التعبير عن العلاقات الروحية الصرفة ، وبذلك خاق طرازاً من الشعر طريفاً كل الطرافة ، هو شعر الذكاء والألمعية .

النقد :

تطور النقد وازدهر في أعقاب الحرب العالمية الأولى وذلك نتيجة لقيام مذاهب أدبية جديدة وسَّعت الآفاق أمام الأدباء والنقاد جميعاً ونخلقت مجالات للقول والإبداع والنقد . وأشهر نقاد تلك الحقبة Thibaudet وآلن Alain .

مذاهب أدبية جديدة :

هذا وقد اشتهر النصف الأول من القرن العشرين بمحاولة خلق نظريات أدبية جديدة (السيريالزم Surrealisme في الشعر ، والوجودية L'existentialisme في الفلسفة ، والمادية Materialisme dialectique في التاريخ ؛ مع محاولة إدخال عناصر التطور على نظريات أخرى .

المقدمة :

استطاعت ثورة الرمزية ، حوالي عام ١٨٨٠ ، أن تزلزل (باستيل) التقاليد والقواعد الأدبية المرعية .

ولقد رفض شعراء الرمزية باسحقار وازراء الخضوع للقاعدة الذهبية للفن الكلاسيكى (قاعدة الوضوح) . كذلك ثار الكتاب المثاليون على العبودية الفكرية ، فانطلقوا متحررين من ربة تقاليد الفن الكلاسيكى .

وكانت الحرب العظمى الأولى فرصة ثمينة لهذا التحرر العظيم الذى حققه الأدب الفرنسى فقلب أوضاعه ونظرياته رأساً على عقب ، وساعد على تحقيق ذلك الغزو الأدبى الأجنبى . الأمر الذى جعل بعض المتشائمين يتعجلون فينادون بقرب الدمار والانهار النهائيين للعبقريّة الفرنسية . وقال هؤلاء إن اللغة الفرنسية قد داخلها الاضطراب وطفئت عليها الفوضى .

ومع ذلك فقد تقدمت الآداب الفرنسية وداخلها عدد من المذاهب الفكرية الجديدة وجاءت الحرب العظمى الثانية وصاح المتشائمون نفس الصيحة ، دون سبب حقيقى . ولا يغرب عن بال هؤلاء أن طاقة اللغة الفرنسية على هضم الآداب والأفكار الأجنبية هائلة .

والتاريخ شاهد صدق على ذلك . فقد كوّنت اللغة الفرنسية آدابها أول الأمر فى العصور الوسطى من مزيج من الآداب اللاتينية والجرمانية والكلتية Celtisme وبعد عدة قرون خرجت الآداب الفرنسية إلى عصر النور ، عصر النهضة Renaissance اعتماداً على الآداب اليونانية والإيطالية . وفى القرن السابع عشر الذى كان أهم وأزهر عصور الأدب الكلاسيكى اعتمد الأدب الفرنسى على الإيطالية المتطورة فى ذلك الحين . أما فى القرن الثامن عشر فقد تم للأدب الفرنسى تصفية هذا الخليط من رواسبه ، وظهر اثر والشعر فى صور مثقفة مرنة رائعة . ولكن بدأ فى الوقت نفسه يظهر فى الأدب الفرنسى آثار الإنتاجين الإنجليزى والألمانى . واليوم نلاحظ تأثر الأدب الفرنسى بالأدب الإنجليزى والأمريكى وغيرهما . والخلاصة أنه لا بد أن يقوم اتصال مستمر بين الأدب الفرنسى والآداب العالمية ، ولكن ذلك

لن يمنع أن يكون الأدب الفرنسى الأصل معبراً بأصالة عن الروح
والعواطف الفرنسية الصادقة .

ولقد عرف الأدب الفرنسى فى هذه الحقبة مذاهب أدبية كثيرة
مثل : الكلاسيكية والرومانتيسية والمذهبيين الطبيعى والپارتاسى والمدارس
الرمزية والسيرپالية والوجودية والمادية الخ . ولقد تجلت فى كل مدرسة
من هذه المدارس حالة من حالات الحساسية والرقّة الفرنسية . وكانت
مظهراً للفن والجمال .

وتمتاز روح الأدب الفرنسى اليوم بالروح الفردية لا العبودية المقدسة
الجامدة لمذهب معين من مذاهب الأدب . والواقع أن پروست أوفاليرى
أو جيد — على الرغم من تأثيرهم العظيم فى قرائهم — زعماء لحركات
أدبية معينة ، إذ الحرية الفكرية والاستقلال الأدبى هما الأساس والأصل .
ولكل كاتب أن يتجه وجهته المستقلة فى الإنتاج على النحو الذى يشاء .
وللقراء اختيار المؤلفات التى يؤثرون الاطلاع عليها بعمل الحرية . فإذا
كانت هذه الحرية تشبه بالفوضى فهذا جائز ومع ذلك فالقوضى فى
الآداب إنما هى الدليل أصدق الدليل على أن العقول المفكرة تنشط مستقلة
غير خاضعة لتوجيه أو قيادة مفتعلة .

الأدب والنقد عند الإنجليز فى القرن العشرين

الأدب مرآة الحياة . تلك كلمة صادقة تنطبق على تاريخ الأدب
كله ، وهى أشد صدقاً فى العصر الحديث الذى يمزج مزجاً شديداً بين
شئون الحياة المختلفة ، فلا يدع شيئاً منها بمعزل عن بقية الأشياء .

وصدق تعبير الأدب عن الحياة أمر طبيعى ، مادام يعبر عن النفس
البشرية والنفس البشرية تتأثر بالحياة الخارجية تأثراً لا تملك الهروب منه
ولا الوقوف بمعزل عنه ، وإنما تختلف الاستجابات باختلاف الطبائع ،
وطريقة كل شخص فى تلقى المؤثرات والتفاعل معها ، كما تختلف

كذلك طرق التعبير عن التفاعلات الفردية . ولكنها كلها في آخر الأمر صدى للحياة الخارجية وصور منها مختلفة الألوان والاتجاهات .

وقد كانت الحياة الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين مسرحاً لحركات فكرية عنيفة ، تتجه كلها لحل المشكلات الاجتماعية التي تازمت في تلك الفترة من تاريخ البشرية ، بسبب ما أحدثته التقدم الصناعي من رد فعل في الاقتصاد والاجتماع .

وكان طبيعياً أن يدخل الأدب المعركة ، ويكون سلاحاً من أسلحتها الفعالة لأن الأدباء لم يكونوا يملكون أن ينزلوا في أبراجهم العاجية ، بعيدين عن معترك الطبقات المتصارعة والأوضاع السريعة التحول . ولو فعلوا ذلك لانصرف قراؤهم عنهم ، بحثاً عن يحدتهم عن آلامهم ، ويشاركهم التفكير في مشكلاتهم .

لذلك نجد معظم الإنتاج الأدبي في هذه الآونة — على اختلاف ألوانه من مسرحيات وروايات وشعر ومقالات — يتخذ المشكلات الاجتماعية موضوعاً له ، ويحاول بطريقته الخاصة أن يشير إلى وسائل العلاج . ولعل أبرز الأمثلة لهذا الاتجاه برناردشو ، وه . ج . ولز اللذين وقفنا لإنساجهما على مثل هذه الموضوعات .

وإن كان هناك غيرها من النقاد ولكننا نكتفي بهما لدلالتهما على غيرهما .

هـ . ج . ويلز :

يعتبر ويلز من أكثر الكتاب المحدثين إنساجاً ، وأوفرهم نشاطاً . وقد عمر إلى ما فوق التسعين ، فلم توهن السن نشاطه ولا مقدرة العقلية الماثقة ، وظل ينتج إلى أخريات أيامه . ولم يكد يمر عليه عام واحد لا يخرج فيه كتاباً ، وربما كتابين أو ثلاثة .

كان وياز يؤمن بالعلم ، وبالتقدم الآلى الصناعي في المستقبل ولعله متأثر في ذلك بدراسته الصيدلة في صغر شبابه . ولكنه كان في الوقت ذاته يرى

أنه لابد من تنظيم اجتماعى عادل ، يمكن الاستفادة من التقدم العلمى فى إسماع البشرية ، وإلا نتج عنه الدمار والحرب .

وكانت كتاباته — القصصية خاصة — تهدف إلى عرض هذين الموضوعين أو هذا الموضوع ذى الشعبتين . فهو يشرح النظريات العلمية الحديثة ، وما ينتظر لها من نجاح عملى واسع فى المستقبل ، فى عرض قصصى شائق يجعل قراءه يلمون بتلك الموضوعات العلمية الصعبة دون شعور بصعوبتها ، ولا ملل الدراسة العلمية الجادة .

وفى الوقت ذاته كان يدعو فى هذه القصص إلى حياة اجتماعية عادلة ، تستغل فيها نتائج التقدم الصناعى لخير الجميع ، لا لخير طائفة بمفردها ، تستغل غيرها من الطوائف ، وتوردها موارد الهلاك لجرد أن تزداد هى غنى وممتعة وشعوراً بالسلطان .

وهو لا يفصل بين هذين الهدفين فى كتابته . ولا تحس أنت فى الوقت ذاته أنه معلم قد وقف فى المعمل يشرح نظرية علمية ، أو محاضر وقف يلقي موعظة اجتماعية على جمهور من المستمعين . بل هو يضمن ذلك كله قصة إنسانية عاطفية ، تشعر بالتعاطف مع شخصياتها فتحبها أو تكرهها ، وتتمنى لها التوفيق ، أو تنتظر أن تحقيق بها نتيجة ما تبته من شرور . فهو من هذه الوجهة يختلف عن برناردشو ، الذى يجعل مسرحياته ستاراً رقيقاً لدعوة الإصلاح الاجتماعى التى يدعو إليها ، فلا يهتم برسم الشخصيات والحلجات النفسية الدقيقة اهتمامه بأن يضع فى فم شخصيته آراءه فى المسكلات وفى طريقة العلاج . وإن كان يشبهه فى الاهتمام بالمباحث الاجتماعية ، والاشتراك فى عضوية جماعة الفابيين ، وتوجيه النقد اللاذع للأحزاب القائمة وبرامجها ، والنظام البرلمانى الفاسد .

ولكن ولزم مع براعته القصصية ، وموهبته فى رسم الشخصيات وتصوير العواطف البشرية لم يكن يلتقى باله كثيراً إلى تنميق العبارات وتحلية الأسلوب . ولذلك تحس أحياناً بنىء من الخفاف فى أسلوبه . وإنما يعوض هذا

البحلاف براعته في رسم البهو القصصى وتشويق القارئ إلى تتبع أحداث القصة .
وليست القصة هي الإنتاج الوحيد لهذا الكاتب الفذ ، وإن كانت قد
استغرقت جزءا كبيرا من نشاطه الأدبي . فهو قد كتب مئات من المقالات
في الصحف السيارة ، وكان لها أثرها في توجيه الاهتمام إلى المشكلات
الاجتماعية والاقتصادية في العصر الحديث . ولكن أهم إنتاج له بجانب
المقالات والقصص هو كتابه في تاريخ العالم . وترجع أهميته إلى النظرة الجديدة
التي نظرها ولز إلى تاريخ البشرية . فهو لم ينظر إليه باعتباره أحداثاً فردية ،
ولا تاريخ دول تتناحر ، أو أفذاذ يسطرون بأعمالهم سطور التاريخ ، وإنما
نظر إلى الإنسانية كلها كوحدة متصلة يؤثر بعضها في بعض ، ولا ينقطع هذا
التأثير على مدار الأجيال . وإنما هو كالأمواج المتلاحقة لا تستطيع أن تمسك
بموجة واحدة فتقول إنها مستقامة عما قبلها أو ما بعدها ، أو أن لها وجودا
منفصلا متميزاً . وكل تقدم أصابته البشرية كان تقدماً لها جميعاً ، لا للدولة
ولا للشخص الذي تم على يديه التقدم . وكل كارثة تصيب البشرية هي
كذلك كارثة الجميع دون فواصل ولا حدود .

وقد كانت هذه النظرة جديدة حقاً بالنسبة للتاريخ الذي اعتاد الكتاب
أن يقسموه أقساماً واضحة حاسمة ، كما اعتادوا أن يرجعوا أحداثه إلى أفراد
البارزين ، وهي تلتقي مع الاتجاه الاجتماعي والفكري الذي كان قائماً في تلك
الفترة في أوروبا خاصة ، فقد كانت كتابات علماء الاقتصاد والاجتماع تنعجه
إلى إبراز دور الشعوب في التقدم البشري ، وتعد الطبقات الكادحة ، وهي
الأغلبية العظمى من البشرية ، صاحبة الحق في السيادة ، وفي البروز إلى
مسرح الأحداث ، وعدم الاكتفاء بدورها المغمور وراء الكواليس .

ومما يتمشى مع هذا الاتجاه عند ولز محاربته لفكرة الوطنية الصغيرة ،
والقومية الضيقة ، ورغبته القوية في أن تستبدل بها الشعوب نظرة إنسانية.

واسعة لا تقف عند حدود إقليم ضيق ، ولا تقيم الخواجز الجمركية أو الثقافية بين شعوب الأرض ، لتتاح لها فرصة التفاهم والتعاون ، بدل الحرب والخصام . ولعله في ذلك متأثر بفكرة الحكومة العالمية كما يشر بها دعاة الاقتصاد الحديث في نهاية القرن التاسع عشر . ولكنه دون شك قد يتأثر كذلك بطبيعته الخاصة كفنان توثر فيه آلام البشرية ، ويرجو لها الخلاص من العذاب .

وربما حدث بعض التبدل في اتجاهاته الإنسانية بين الحين والحين ، حين يرى أن وطنه الخاص — إنجلترا — في خطر ! فيعود يبشر بالقومية والوطنية والخواجز الجمركية ! ولكنه بصرف النظر عن تلك الملابس الخاصة ينحو في قصصه ومقالاته إلى المكرة العالمية الواسعة .

وقد تفقد بعض قصصه سحرها وتشويقها حين تتحقق بالفعل تنبؤاته العلمية البارة التي كانت في نهاية القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر أحلاماً أقرب إلى الخيال ، فصارت اليوم أقرب إلى الحقيقة الواقعة . أو ربما زاد الواقع الذي وصل إليه العلم عن خيال الحالمين منذ خمسين عاماً . ولكن ولز رغم ذلك لن يفقد مكانته الأدبية ومكانه من التاريخ .

جورج برناردشو :

من ألمع الكتاب الذين ظفر بهم القرن التاسع عشر والقرن العشرون . ومن أقوى الشخصيات التي أثرت في محيط الأدب ، وكان لها القدرة على التوجيه والتغيير .

وإن أشد ما يتميز به برناردشو هو سخريته اللاذعة التي لا يعنى منها أحداً حتى نفسه ! ولكن هذه السخرية جديرة بأن نقف لديها لحظة لنعرف طبيعتها . وما هو الطريق الذي اتخذته . إن السخرية عنوان واسع يشتمل على أبواب كثيرة وألوان متعددة . كل منها يدل على مزاج خاص وطبيعة

مفتردة ، فهذا شخص يسخر بالناس والحياة والأشياء لأنه ساخط عليها
حاقداً على موقفها منه . إنه يتخذ السخرية متناً لما يعتمل في نفسه من غل
وضغينة ، وهذا شخص آخر يسخر لأنه مطبوع على رؤية ما في الأشياء
من تناقض ، موهوب في الكشف عن هذه المتناقضات . فهو لا يحمل لأحد
ضغينة ، ولا تمتلئ نفسه بالأحقاد ، ولكنه « تسلى » بإبراز ما في الكون
من شلوذ وتنافر . ولا هدف له بعد ذلك إلا الترويح عن نفسه ونفوس
الآخرين . وذلك شخص ثالث يسخر ، لا ضغينة شخصية لأحد ، ولا حباً
للتسلية والترويح عن النفس ، ولكن لأن له من رواء سخريته هدفاً اجتماعياً
أو فكرياً ، يريد أن يصل إليه ، فيتخذ من السخرية وسيلة لهدم العوائق
التي تقف في سبيل هذا الهدف ، أو تشويهها وتسخيفها في نظر الناس حتى
يكونوا أكثر ميلاً إلى الإيمان بالمذهب الذي يدعوهم إليه .

ومن هذا النوع الأخير كان برناردشو .

ولكى نتعرف طبيعة السخرية في نفسه ، نوازن بينه وبين سومرست
موم سلا ، وكلاهما كاتب ساخر لا ذع لا يكاد يترك من أوضاع الحياة
شيئاً إلا سخر به ، إنك تلمس في كتابات موم أنه يسخر ، لأنه يجد لذة
عميقة في كشف مخازي الناس ، وفي إزالة القناع البراق الذي يخفون به
« مساوئهم الحقيقية فقط » ، أو هذا على الأقل هو أكبر أهدافه ! إنه لا يؤمن
بالإنسانية الرفيعة المتألية ، ولا يؤمن بالمساعر البيضاء . ولذلك نلر نفسه
لكشف الدنايا النفسية أمام أولئك المخدوعين الذين يؤمنون بالمثل والأحلام ،
ولكن برناردشو شيء آخر . إنه يسخر وينتقد لأن هناك أوضاعاً فكرية
 واجتماعية لا تروقه . إنه لا يوافق على استغلال بشر لبشر آخر لأن ذلك
يتنافى مع الحرية الإنسانية ومع الكرامة الإنسانية . إنه إذن يؤمن بالإنسانية
يؤمن بالحياة إيماناً عميقاً ، ومن ثم يؤمن بكل حي ، حتى الحيوانات يعطف
عليها ويأبى أن يأكل لحومها ، ويعد ذلك وحشية واستغلالاً لا يجوز !

وهذا الهدف الذى نصب نفسه مدافعا عنه وهو الحرية الإنسانية والعدالة الاجتماعية لم يكن فكرة يتاجر بها ، أو مذهبا يدعو إليه لنيل الشهرة والبروز على طريقة المشتغلين بالسياسة ، ولكنه كان شيئا يؤمن به إيمانا عميقا ، يملك عليه كل مشاعره . وقد تعرض لسخط الدولة ، بل سخط الجماهير أنفسهم أكثر من مرة ، ولكنه لم يكن يبالي بسخط الناس أم رضوا . وإنما يعنيه أولا وقبل كل شيء أن يدفع رأيه إلى الناس فى صراحة وجراءة وإصرار . وكان يعرف أن ما يسخط الناس اليوم لأنه سابق لتفكيرهم ، سيرضيهم غدا حين تنضج أفكارهم ويدركوا الأمور على وضعها الصحيح .

هو إذن داعية اجتماعي . تلك حقيقة التى تظهر من خلال كتاباته جميعا ، من مسرحيات ونقد ومقالات ، كما تظهر بوضوح فى خطبه السياسية والاجتماعية التى ثابر عليها فترة طويلة من الوقت . وكذلك من انضمامه لجماعة الفايين واشترائه فى إعداد برامجها وتحرير نشراتها .

بل إن فنه المسرحي لم يكن هو الغاية المقصودة لذاتها . إنه مجرد أداة للتعبير وهو لم يكن ينظر إليه إلا على هذا الأساس . فهو لا يؤمن بالمبدأ القديم الرومانتيكي الذى يقول الفن للفن . وإنما يؤمن بأن الهدف الاجتماعي هو الغاية التى ينبغى أن يكون الفن أداة مسخرة لها . وكان هذا طبيعيا مع نمو الحركات الاجتماعية فى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر ومبادئ القرن العشرين ، حتى غلبت على كل حركة فكرية أو سياسية ، وأدخلت الفن كذلك فى نطاقها . فقد بلغت الحالة الاقتصادية والاجتماعية من السوء مبلغا جعل المفكرين يتجهون بكل نشاطهم لإصلاح ما فيها من سوء . وجرف التحمس لها كل المبادئ والنظريات المعارضة بما فيها من مثاليات . فأصبحت كلمة « الفن للفن » لا تثير أى صدى لا عند الجماهير الساخطة ولا عند المفكرين والنقاد . وانجبه الجميع إلى ما سموه « الواقعية » ، بمعنى دراسة الأحوال الواقعية واستخلاص الحلول العملية للمشكلات .

وكما كان كارل ماركس وفردريك إنجلز رائدى الحركة فى الجانب الاقتصادى والاجتماعى ، كان إيسن رائدها فى المسرح . وقد تأثر به شو تأثيراً عميقاً وتعلم له ولطريقته . فكان مسرحه امتداداً وبلورة لمسرح إيسن الواقعى الذى يدرس المشكلات الاجتماعية القائمة ويشير بطريقة علاجها . لذلك كله لم يكن شو يهتم بمسرحه على أنه معرض للقدرة الفنية فى ذاتها وللبراعة فى الحوار وتصوير الحلجات النفسية كما كان يصنع شكسبير مثلاً . بل كان يعتبر المسرح معرضاً لأفكاره ، وأبطال رواياته ممثلين لهذه الأفكار . فالمسرحية فى نظره « مناظرة » بين وجهات نظر متباينة ، يقين فى نهايتها أصوب الآراء وأولاهها بالاتباع .

وقد عاب عليه نقاده هذا الأمر . وقالوا إن رواياته مجرد دعاية لأفكار اجتماعية كان يمكن أن يقولها فى خطبة أو محاضرة أو فى كتاب عامى ! ولكن الواقع أنه - وإن كان لم يهتم بالمسرح إلا كأداة من أدوات التعبير عن آرائه - إلا أن ذلك لم يمنع موهبته المسرحية من الظهور فى صورة فن خالص ، يحتفظ بطابعه الفنى الإنسانى بصرف النظر عن الملابسات الاجتماعية القائمة ، أو الدعوة للأفكار الموقفة .

تاريخ النقد عند العرب

تاريخ النقد عند العرب في الجاهلية

لئن صدقت نظرية « تين » في أن أدب كل عصر وكل أمة نتيجة للبيئة الطبيعية والاجتماعية للأمة : فهي عند العرب في الجاهلية أصدق : وقديماً قال العرب « إن الشعر سجل العرب » ولو توسعوا قليلاً لقالوا أيضاً « إن الأدب على العموم سجل لهم ، وليس الشعر وحده » فالأدب العربي الجاهلي : نتيجة صادقة لبيئته : وحياتهم الطبيعية جعلتهم يقصدون إلى أغراض معينة استلزمها الحياة الصحراوية في البادية ، والتي تشبه الصحراوية في المدن ، فعواطفه وعقليته وأسلوبه ، نتيجة لنوع حياته ، فالحياة عنده قاسية مجدبة ، وهو في هذه الحياة المجدبة كان يغني وفقاً لقانون التعويض . كالذي نراه في بيتاننا من أن أكثر الناس بوئسا في الحياة أشدهم ولوعاً بالتغني ، ليروح عن نفسه . وقد كان العربي يغني لنفسه ، ويشرك في غنائه ناqqته أو جملة ٥

ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يساير نغبات سير الحمل ، وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر وجملة ، إذ يجعلهما يسيران مسافة بعيدة من غير أن يتعبا ، ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان ٥ ومن الأسف أنه لم يصلنا من الشعر القديم شيء ، وإنما وصل إلينا الشعر بعد أن نضج ، وتاريخه يرجع إلى نحو قرن ونصف قبل البعثة لا قبل ذلك .

وحياة البادية هذه جعلتهم يتناقون كثيراً ، ويعبدون عن محبوبون كثيراً ، فقالوا في وصف الحبيبة وفي الغزل وفي الوصل والهجر وفي الوقوف على الأطلال وفي وصف الحيوان الذي يروونه ، ونحو ذلك .

وإذا كانت حياتهم قبلية تغنوا بمدح قبيلاتهم وهجاء القبائل الأخرى ، وتمدحهم لأعماله من ينتسب إليه ، وكان الشاعر كما يدل عليه اسمه ذا منزلة عالية في قبيلته ، إذ هو الذي يدافع عن أعراضهم ، ويمجد محامدهم ،

حينئذ ناضل عنهم ، ولذلك لما جاء الإسلام اتخذ هذا النوع وسيلة أيضاً من وسائل الدفاع في الحصومة ، وضم النبي صلى الله عليه وسلم إليه حسان ابن ثابت وغيره ، علماً منه بأن هذه سنة عربية لا بد منها .

وكان لتنقلات العرب إلى العراق والشام وفارس وللأحداث السياسية والاجتماعية التي حدثت لهم وللحروب التي كانت بينهم أثر كبير في شعرهم ، وعمل كل ذلك عمله في نضج الشعر وصبه في القوالب المعينة ، حتى وصل إلينا ناضجاً كما نرى : ولا شك أنه مرت به أدوار طويلة قبل أن يستوى : من إقواء وبساطة معان وخطأ في التفاعيل ونحو ذلك ، ثم زال ذلك كله على مر الزمان ، ونقد النقاد . ومهما اختلط العرب بغيرهم في أول أمرهم ، وثقفوا بثقافات غيرهم من الأمم ، وتأثروا بالديانات المختلفة ، من يهودية ونصرانية ووثنية ، فقد ظل الشعر العربي محافظاً بشخصيته ، وإن اكتسب شيئاً فشيئاً قليل يذوب في الشخصية العربية .

ويروى الرواة أنه كان للعرب أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار ويتناقدون ، فكان ذلك أيضاً عاملاً اجتماعياً في ترقيق الألفاظ وتدقيق المعاني وترقية القصد . . . وعلى الأخص سوق عكاظ . ويروون عنه أن النابغة الذبياني برز في نقد الشعراء وتمضيل بعضهم على بعض . كما فضل الأعشى والخنساء على غيرهما من الشعراء . وعابوا هم عايه الإقواء في قوله :

أَمِنْ آلِ مَيْمَةٍ رَائِحٍ أَوْ مَغْتَدِي عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرِ مَزُودٍ

زعم البوارح أن رحاساً غداً وبذلك حدثنا الغراب الأسود

فغير شطر البيت وابه إلى أن الإقواء معيب وبحرز عنه فيما بعد .

إلى جانب ذلك ما فعاه قريش في أنها وقعت موافق المتخير الناقد تخار من كل قبيلة أحسن ما عدها من ألفاظ وأداليب . وتوسط باطلان لاعتها على القبائل الأخرى فكان الشعراء ينعمون بلغة قريش

وقد كان النقد المروى لنا نقداً مبنياً على الذوق الفطري فنقد طرفه
ابن العبد مثلاً المتلّمس إذ يقول :

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره بناجٍ عليه الصّيعريّةُ مُقدّمٍ

فقال طرفه : استنوق الجمل : لأن الصيعريّ سمّة في عتق الناقة
لا في عتق البعير . وروى أن بعض شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب ،
وكان بينهم الزبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي ، وعبدّة بن الطيب ،
وعمر بن الأهدم ، وتذاكروا في الشعراء والشعراء ، وادعى كل منهم أسبقيته
في الشعر ، وتحاكوا فقال الحكم :

أما عمرو فشعره برودج يمنية ، تطوى وتنشر ، وأما الزبرقان فكأنه
رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغيره ، وأما المخبل
فشعره شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده ، وأما عبدة فشعره
كتمزادة أحكم خرزها ، فليس يقطر منها شيء

وهذان نوعان من النقد مختلفان ، فالأول ينقد ألفاظاً أو معاني حزئية ،
والثاني يفاضل بين الشعراء ويبين مزاياهم وعيوبهم . وهو على كل حال
نقد بدائي . . .

وبجانب ذلك نوع ثالث من النقد وهو الحكم على بعض القصائد بأنها
بالغة منزلة عليا في الجودة بالموازنة بغيرها ، فقالوا : إن قصيدة سؤيد
ابن أبي كاهل التي مطلعها :

بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا فَوَصَلَ الْحَبْلُ مِنْهَا مَا انْقَطَعَ

من خير القصائد ، وسمّوها اليتيمة . وقالوا في قصيدة حسان :

لِلَّهِ دَرٌّ عَصَابَةٌ نَادِمَتُهُمْ يَوْمًا بَخَلَّتْ فِي الزَّمَانِ الْأَوَّلِ

بأنها من خير القصائد ودعّوها البتارة .

ومن هذا النوع اختيارهم القصائد المشهورة التي سموها المعلقة إن صحت هذه الرواية .

وبهذا لم يكن النقد مبنياً على قواعد فنية ، ولا على ذوق منظم ناضج ، إنما هو لحظة الخاطر ، والبديهة الحاضرة .

وقد احتاج النقد إلى زمن طويل في الإسلام حتى يؤسس على قواعد ثابتة . ولئن كان كثير من هذه الروايات النقدية غير صحيح فإن أساسها كلها صحيح ، يدل على اللوق البدائي في النقد في العصر الجاهلي ، على أنا نرى أنه كان تابعاً للشعر فالشعر كان إحساساً أكثر منه عقلاً ، وكان النقد كذلك : فالشاعر يحتاج للحوادث التي تقع حوله ، فيقول في ذلك بعاطفته وشعوره ، والناقد يزن ما قيل ، ويصغي في نقده إلى عواطفه وشعوره ، والعربي من طبعه أن يكون دقيق الحس موهف الإحساس ، يحتاج لأقل سبب ، ويبدأ أيضاً لأقل سبب ، وكما يفعل الشاعر بعواطفه فيشعر ، يفعل الناقد بحسه فينقد . وكلاهما بدائي ساذج . هذا في أدبه ، وهذا نقده . ويعجبي قول التبريزي لما سمع الشاعر الذي قيل إنه جاهلي يقول :

دق حتى دق فيه الأجل الخ إنه معنى يدق عن الذوق الجاهلي . فهو شعر منحول منسوب إلى تأبط شرأ .

النقد الأدبي في العصر الأموي

والذي نلاحظه أن هذا النقد نما وأزهر في ثلاث بيئات : في الحجاز ، والعراق ، والشام ؛ أما ما عداها ، كفارس ، ومصر ، والمغرب ، فلم يزهر فيها في هذا العصر أدب ولا نقد . فكأن الشعر في عهده الأول لم يشأ أن ينمو ويزهر إلا في أرضه ومنبته ؛ فإذا خرج الشاعر من أرضه اعتقل لسانه أو كاد ، فثما في جزيرة العرب لأنها مهددة ، وثما في العراق والشام ، لأنهما على هامش أرضه ؛ ومن قديم كانت صحراء الشام والعراق مبعثاً لشعره ، فلم يجد فيها جديد ، ولكن إذا سكن العربى مدينة تخالف طبيعة أرضه كمصر ، والمغرب ، وحراسان لم يتغن بشعره إلا قليلا ، وهى ظاهرة غريبة حقا تحتاج إلى درس وإمعان نظر .

على كل حال كانت بيئات الأدب والنقد : الحجاز ، والعراق ، والشام . وكان لكل أدب ونقد في هذه البيئات لون خاص متأثر بالحالة الاجتماعية والبيئة الطبيعية .

• • •

الحجاز : لقد كانت الحجاز في العصر الأموي وخاصة : المدينة ، ومكة زاخرة بالحياة ، غنية بأنواع الترف مملوءة بأعيان العرب ورجالهم نُحُوا عن السياسة منذ أن احتكرها الأمويون ، وكانت الأموال تنصب فيها صباً ، من البلاد المفتوحة ومن استراك رجالها في الفتح واشتراكهم في الغنائم ، وكثرت فيها الموالى من عبيد وجوار من كل أمة : من الرومان ، والفرس ، وغيرهم . فكان السيد يملك منهم ومنهن العدد الكثير .

كان الحجاز أكبر مركز لظاهرتين متناقضتين أو كالمناقضتين ؛ فهو أكبر مركز للحركة الدينية من درس للقرآن الكريم والحديث والفقه ، يهرع إليه الناس من جميع الأقطار يأخذون عن رجاله علمهم بالكتاب

والسنة واستنباطهم الأحكام الشرعية . وفي الوقت عينه ، هو أكبر مركز لحياة اللهو والعبث ، ففيها أعظم المغنين والمغنيات .

ففي مكة ابن سريج شيخ المغنين ، والذي قال فيه جرير : « لله دركم يا أهل مكة ماذا أعطيتكم ! والله لو أن نازعا نزع إليكم ليقم بين أظهركم فيسمع هذا صباح مساء ، لكان أعظم الناس حظاً ونصيلاً ؛ فكيف ومع هذا بيت الله الحرام ، ووجوهكم الحسان ، ورقة ألبستكم ، وحسن شاربتكم وكثرة فوائدكم » .

وكان في مكة منافس لابن سريج وهو الغريص الذي قال فيه الحارث ابن خالد المخزومي : « يا غريص ، لو لم يكن لي في ولايتي مكة حظٌ إلا أنت لكان حظاً وافياً كافياً ، يا غريص إنما الدنيا زينة ، فأزيسُ الزينة ما فرّح النفس ، ولقد فهم قدر الدنيا من فهم قدر الغناء » .

وكان في المدينة من المغنين المشهورين والمغنيات أمثال : سائب خائِر ، ونَشِيط ، وعَزَّة المَيْتَلَاء ، وجَمِيلَة ، وطُوَيْس ، ومَعْبُد ، وبرد الفواد ونومة الضحى ؛ ولقل سئل عبد الله بن جعفر عن الغناء فقال : إنه لا يصلح إلا بالمدينة .

وانتشر بالحجاز في هذا العصر دُورُ القيان وأماكن الغناء واللهو .

وكما اشتهر الحجاز بهذا كله اشتهر بالظرف ، والأقوالُ المأثورة في هذا كثيرة جداً .

ومن مظاهر هذا الظرف المأثورة تسامح رجال الدين وسعة نظرهم ولطف نظرهم إلى الحياة خصوصاً إذا قورنوا برجال الدين في العراق إذ ذاك . ففقهاء الحجاز كما روى ابن عبد ربه يجيزون الغناء ، وفقهاء المدينة يستحسنونه ويستسيغونه . بل منهم من كان يسمع ويغشى أماكن الغناء ويضرب فيها بسمِ كابين أبي عتيق وعبد الله بن جعفر ؛ وكان عبد الله بن جعفر بن أبي طالب هذا يشتري الجوارى الحسان ويأتيهن بمعلمين يدرّبونهن على الغناء .

في هذه البيئة التي وصفنا نشأ أدب رقيق يتفق وروح العصر ، فيه دعابة وفيه وصف للنساء صريح ، وفيه قصص لأحداث الشعراء مع النساء وفيه فُجُورٌ أحياناً ، وكان يحمل لواءه عمر بن أبي ربيعة أولاً والأخوصُ ونُصَيْبٌ ثانياً . كما كان هنالك محافظون يسرون على الخط القديم في المعاني ولا يجددون إلا بمقدار ما يضطر إليه الزمان ككُثَيِّر عزة ، فإنه بطبيعة بداوته كان محافظاً .

هذا الأدب الجديد في هذه البيئة الظريفة اللاهية استتبع كذلك رقياً في النقد يدل على رقى في الذوق .

وكان الاحتكاك بين الأحرار والمحافظين مثاراً لنقد ظريف حقاً ، كالذي روى لنا بين عمر بن أبي ربيعة وكثير .

فكثيِّر يسمع عمر بن أبي ربيعة يقول : —

قالت تصدى له ليعرفنا ثم اغزيه يا أخت في خضر

قالت لها قد غزته فأبي ثم اسبطرت تشدد - أثرى

فيقول كثير : « أترارك لو وصفت بهذا حُرّة أهلك ألم تكن قد قبّحت وأسأت وقلت الهُجْر ، وإنما وُصِفَت الحرة بالحياء والتواء والحجل والامتناع » .

ويسمع عمر بن أبي ربيعة كثيراً يقول : —

ألا ليتنا يا عَزُّ كَمَا لَدَى غَنَى بَعِيرٍ نَزَعَى فِي الْخَلَاءِ وَنَعَزُبُ

كلانا به عُرَّ فَمَنْ يَرْنَا يَقُلْ عَلَى حَسَنَاهَا جِرَاءُ تُعْدِي وَأَجْرِبُ

إِذَا مَا وَرَدْنَا مَنَهَلًا صَاحَ أَهْلُهُ عَلَيْنَا فَمَا نَنفَلُ نُرْمَى وَنُضْرَبُ

وَدِدْتُ وَبَيْتَ اللَّهِ أَنَّكَ بِسَكْرَةٍ هِجَانٌ وَأَنْي مُضْعَبٌ ثُمَّ نَهْرُبُ

نَكُونُ بَعِيرِي ذِي غَنَى فَيُضَيِّعُنَا فَلَا هُوَ يَرْعَانَا وَلَا نَحْنُ نَطْلُبُ

فيقول له عمر : « تمنيت لها ولنفسك الرق والحرّ والرى والطرْد والمسَخ ، فأى مكروه لم تتمن لها ولنفسك ، لقد أصابها منك قول القائل « معاداة عاقل خير من مودة أحمق » .

وهكذا كان النقد بين الأحرار والمحافظين .

أما النقاد أنفسهم غير الشعراء فخير من يمثلهم في الحجاز في ذلك العصر ابن أبي عتيق والسيدة سُكَيْنَةُ ، وكلاهما يمثل نزعة أهل الحجاز وظرفهم ، فكلاهما له منزلة دينية عالية ، ومع هذا يعنى بالأدب ونقده

• • •

قابن أبي عتيق من أعلى الناس حسباً ، فهو عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن بن أبي بكر الصديق . ويقول عنه المبرد : إنه من نُسَّاك قريش وظرفائهم وقد غلبت عليه الدُّعابة وشهر بها . وكان من الرواة الموثوق بهم في الرواية يذكره المحدثون فيوثقونه وهو مع هذا كله يقول عن نفسه : « أنا بالحسن عالم نظار » . كما وصفه عمر بن ربيعة بذلك فقال :

ودعاني ما قال فيها عتيق وهو بالحسن عالم نظار

وقد ملأ الحجاز في عصره نقداً ظريفاً لكثير من الشعراء فتعقب عمر في شعره وكان يفضل على معاصريه ويقول : « لشعر عمر نَوَاطَةٌ بالقلب وحُلُوق بالنفس ودَرَكٌ للحاجة ليست لشعر غيره . وما عَصَى الله عز وجل بشعر أكثر مما عَصَى بشعر ابن أبي ربيعة ؛ فنخذ عني ما أصف لك ، أشعر قريش من دَقِّ معناه ، وَلَطْفِ مدخله ، وسَهْلِ مخرجِه ، وَمَتْنِ حشوِّه ، وتِعَطَّفت حواشيه ، وَأَبَارَتْ مَعَانِيه ، وَأَعْرَبَتْ عن حاجته » .

وكتاب الأغاني مملوء بنقد ابن أبي عتيق لشعر عمر .

وأنشده نَصِيبُ الأسود مرة :

وَكِدْتُ — ولم أخلق من الطَّير — أن مدا

لَهَا بَارِقٌ نَحْوَ الْحِجَازِ أَطِيرُ

فقال له : يا ابن أم : قل غاق فلانك تطير ، يعنى أنه غراب أسود . وسمع كثيراً يقول :

ولست براص من خليل بنائل قليل ولا أرضى له بقليل
 فقال له : هذا كلام ومكافئ ليس بكلام عاشق ، وعمر أصدق منك
 وأقنع إذ يقول :

ليت حظي كلحظة العين منها وكثير منها القليل المهنأ
 ومر به ابن قيس الرقيات فسلم عليه ، فقال : عليك السلام يا فارس
 العمياء . فقال له : ما هذا الاسم الحادث . قال ابن أبي عتيق : أنت
 سميت نفسك حيث تقول : « سواء عليها ليها ونهارها » . فما يستوى
 الليل والنهار إلا على عمياء . قال : إنما عنيت التعب . قال : فبيتك هذا
 يحتاج إلى ترجان .

ولابن عتيق في هذا الباب كثير نكتني منه بهذا القدر .

* * *

والناقد الثاني السيدة سكينة بنت الحسين بن علي ، كانت من أجل
 ثناء عصرها وأظرفهن ، تزوجها مصعب بن الزبير فمات عنها . وقال فيها
 صاحب الأغاني : « إنها كانت عفيفة برزة تجالس الأجلة من قريش ويجتمع
 إليها الشعراء ، وكانت ظريفة مزاحة » .

وروت عنها الكتب الأدبية كثيراً من نقدها الظريف . تسمع نصيباً يقول :
 أهِمُّ بَدَعْدَ مَا حَيَّتْ فَإِنْ أُمْتُ فَوَا حَزَنًا مَن ذَا يَهْمُ بِهَا بَعْدِي
 فتعنيه بأنه صرف رأيه ووجهه إلى من يشقها بعده وتفضل أن يقول :
 أهِمُّ بَدَعْدِ مَا حَيَّتْ فَإِنْ أُمْتُ فَلَا صَلَاحَتْ دَعْدٌ لَدِي خُلَّةٌ بَعْدِي
 وتسمع الأحوص يقول :

مِنْ عَاشِقِينَ تَرَاوَعَا وَتَوَاعَدَا لَيْلًا إِذَا نَجْمُ الثُّرَيَّا حَلَقَا
 بَاتَا بِأَسْمٍ لَيْلَةً وَأَلَدَّاهَا حَتَّى إِذَا وَضَحَ الصَّبَاحُ تَفَرَّقَا
 فتقول : « كان الأولى أن يقول تعانقا بدل تفرقا » إلى آخره .

وعلى الجملة فقد سائر النقد الأدب ؛ تجدد الأدب فتجدد النقد ، ورقى
 اللوق فرقى النقد .

النقد في العراق والشام .

لأن كنا في الحجاز قد رأينا فناً جديداً في الغزل كان يحمل لواءه عمر ابن أبي ربيعة ، وفناً جديداً في النقد عماده الذوق الطريف المرفه الذي صقلته الحضارة يحمل لواءه ابن أبي عتيق فلما نجد في العراق طعماً آخر للشعر والنقد .

نجد الشعر العراقي في أكثر أحواله يشابه الشعر الجاهلي في موضوعه وفحولته وأسلوبه ؛ حيث فيه العصبية القبلية على أشدها وأعنفها ، وكان أغلب موضوعاته ما يتصل بهذه العصبية من فخر وهجاء ، فخر الشاعر بقيبلته ومن يعتز به . أما الغزل ونحوه فكان على هامش الشعر لا في صميم الشعر ، على عكس الحال في بيئة الحجاز كعمر بن أبي ربيعة وأضرابه . يفخر الفرزدق ببيته من تميم ويهجن غيره ، ويفخر جرير كذلك ويهجو قبائل خصومه ونحو ذلك .

ويشاء الله كذلك أن يكون أشهر مكان للسياق بين الشعراء في العراق يشبه أخاه الذي كان في الجاهلية ، وهو مِرْبَد البصرة في الإسلام الشبيه بسوق عكاظ في الجاهلية .

كان المربد ضاحية من ضواحي البصرة ، وعلى بعد نحو ثلاثة أميال منها ، وكان في أصله سوقاً للإبل ، ثم كان يجتمع العرب يتناشدون فيه الأشعار ويبيعون ويشتررون . وكان العرب يعيشون فيه عيشة تشبه عيشة الجاهلية من مفاخرة بالأنساب ، وتعظيم بالكرم والشجاعة ، وذكر لما كان بين القبائل من إحن .

كان هذا المربد يذخر بالشعراء يتهاجون ويتفاخرون ، ويعلى كل شاعر من شأن قبيلته ومذهبه السياسي ويضع من شأن غيره من الشعراء ومذاهبهم السياسية ، فيجتمع فيه جرير والفرزدق ويتنافران ويتهاجيان . ويحضرهما العجاج والأخطل وكعب بن جعيل وغيرهم .

وكان لكل شاعر من شعراء المربد حلقة يُنشد فيها شعره وحوله الناس

يسمعون منه ، ولكل شاعر حزب ينتصر له ويتعصب له .
وما زال جرير والفرزدق يتهاجيان حتى ضج والى البصرة فهنم
منازلهما بالمربد .

وقد خلف لنا هذا المربد وما كان فيه من صراع مجموعات كبيرة من
الشعر أهمها شيثان : مجموعة كبيرة من النقائض بين جرير والفرزدق ،
فكان أحدهما يقول قصيدة في هجاء صاحبه على وزن خاص وقافية خاصة ،
فينقضها الآخر ويحوّلها إلى هجاء خصمه على نفس الوزن والقافية . والثاني
مجموعة من الأراجيز الفخمة كأرجوزة العجاج :

« قد جبرّ الدّينَ الإلهُ فجبر »

وأرجوزة أبي النجم :

« تَذَكَّرَ الْقَلْبُ وَجَهْلًا مَا ذَكَرُ »

وأرجوزة رؤبة :

« وَقَائِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِي الْمُخْتَرَقِ »

إلى غير ذلك .

والناظر في هاتين المجموعتين : النقائض والأراجيز يرى فيهما صدق
ما نقول من الفروق الواسعة بين الشعر الحجازي والشعر العراقي ؛ فهذا
الشعر العراقي متميز بأسلوبه الفخم الذي يشبه الأسلوب الجاهلي . ومعانيه
البدوية التي لم تمسها الحضارة إلا مساً رقيقاً . والتي يشيع فيها الفخر القبلي ،
والهجاء القبلي ، والتعير بأنه " قَيْن " وابن قَيْن ، وتعير القبيلة بأن أحد
أفرادها أكل فسال اللن على ذقنه وثوبه ، وبالضيافة وما يتصل بها
ونحو ذلك من العقلية البدوية والعادات الجاهلية .

فلا عجب أن نجد النقد يتبع الأدب ويكون من جنسه ، فلا نجد في
العراق ابن أبي عتيق والسيدة سكينة وأمثالهما الذين كانوا ينقدون المعاني

بعرضها على اللوق الحضري المهذب ، ويتقدون الغزل بعرض ما هو أليق وأنسب . إنما نجد في العراق أنواعاً أخرى من النقد تناسب تلك البيئة التي وصفنا ، ونوع الشعر الذي أوضحنا .

كان النقد متجهاً أكثر الاتجاه في العراق إلى التفضيل بين الشعراء ، فأى الثلاثة أشعر جرير أو الفرزدق أو الأنخل ؟ ونحو ذلك . وسموا هذا قضاء ، وسموا الذي يحكم قاضياً ، وسموا هذا العمل حكومة ، فقال الأنخل :

إني لقاضٍ بين جعْدَةٍ عَمِيرٍ وسعدٍ قضاءً بيِّن الحق فيصِلَا
وقال كعب بن جعيل :

إني لقاضٍ قضاءً سوف يتبعه

من أمَّ قَصْدًا ولم يتعدِل إلى أودٍ

فَصَلَاً من القولِ تأتَمُّ القضاة به

ولا أجورُ ولا أبغى على أحد

وقال جرير في الأخل لما فضل الفرزدق عليه :

فدعُوا الحُكُومَةَ لَسْتُمْ مِنْ أَهْلِهَا إن الحُكُومَةَ في بني شيان

• • •

وكانت لهم أحكام نقدية كذلك في ميزة الشاعر ووجوه ضعفه ووجوه قوته ، وأحكام في الموازنة بين الشعراء ، نذكر منها بعض الأمثلة كمحكم الفرزدق على النابغة الجعدي بأنه « صاحب خُلُقَان » عنده مِطْرَفٌ بآلاف ، ونهارٌ بواف » يريد أنه يعلو ويسفل ، ويقول البيت يساوي آلاف الدراهم والبيت لا يساوي إلا درهما . ومحكمه على ذي الرمة بجودة شعره لولا وقوفه عند البكاء على الدمن ووصف القطا وأبوال الإبل . ومحكم جرير على الأنخل بأنه يجيد مدح الملوك ، وموازنة الأنخل بين جرير والفرزدق بأن جريراً يَغْرِف من بحر والفرزدق ينحت من صخر .

وساد هذا الضرب من النقد في العراق وزاده كثرة حركات العنف في
الهجاء بين جرير والفرزدق وجرير والأنخل ؛ فانقسم إلى معسكرات
ثلاثة كل يتعصب لشاعر ويفضله على غيره ، ويتلمس محاسن شعره
ويشيعها ومعائب غيره فيشهر بها . فكان هذا وأمثاله من الخصومات بين
الشعراء سبباً في غلبة هذا الاتجاه على النقد الأدبي في العراق .
وزاد هذا النظر حتى جعلوا من لم يسر على طريقتهما في المدح والهجاء
متخلفاً . « رويوا أن ذا الرمة قال للفرزدق : مالي لا ألحق بكم معشر
الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرسوم
والديار » .

ولست أزعـم أن تقدمهم للمعاني الجزئية كالتـي كانت الحجاز معلومة ،
فقد روي لهم بعض الشيء من هذا القبيل :

فقد نقدوا الفرزدق إذ يقول :

يا أخت ناجية بن سامة لئنني أخشى عليك بني أن طلبوا دمي

فقالو : إن هذا مما يعاب لأن قتل الهوى لا يُودى :

وروي أن الفرزدق أنشد الحجاج قوله :

من يأمن الحجاج والطير تتقى عقوبته إلا ضعيف العزائم

فقال الحجاج : « الطير تتقى عقوبته » كلام لا خير فيه لأن الطير

تتقى كل شيء حتى التوب والصبي ، وفضل عليه قول جرير :

من يأمن الحجاج أما عقابه فرأ وأما عهده فوثيق

ولكن هذا كله كان مغموراً بالكثير الذي روي عن مفاضلتهم بين

الشعراء وموازينهم بين شاعرين فأكثر ، وتنبيههم على مكان القوة في
الشاعر ومكان ضعفه .

• • •

وكان في العراق حركة أخرى أدبية تغاير هذه الحركة كل المغايرة ، فأتى

كانت الحركة السابقة متأثرة كل التأثير بالشعر الجاهلي والعصبية الجاهلية والعادات والتقاليد الجاهلية ؛ فهذه الحركة الجديدة متأثرة كل الأثر بالإسلام وتعاليمه . وأعنى بها حركة الخوارج ، فقد كان لهم أدب قوى ولهم شعر رائع ولكنهم لا يقصدون فيه إلى مديح وهجاء كما يفعل جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم ، إنما يقصدون فيه لإرضاء عواطفهم بالاستهانة بالموت في سبيل الله والحث على الشجاعة والإقدام وبيع النفس لإرضاء الله ، وسموا أنفسهم الشُّرَاعة من أجل هذا ، أخذوا من قوله تعالى : « إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة يقاتلون في سبيل الله فيقتلون ويقتلون » .

ولهم شعر رائع بثوا فيه قوة إيمانهم وشدة شجاعتهم أمثال قطعة قطريّ ابن النُّجَّاء :

أقول لها وقد طارت شِعَاعاً من الأبطالِ وَيَحْكُ لا تُراعى
فإنَّكَ لو سألتِ بقاء يومٍ على الأجلِ الذى لكِ لم تطاعى
فصبراً في مجال الموت صبراً فما نيلُ الخلود بمستطاع
إلى آخره .

وكشعر عمران بن حِطَّان المشهور .

وكان هذان الشاعران وأمثالهما من شعراء العراق ، إذ كان العراق عشراً الخوارج ، فكان هذا اللون من الشعر مخالفاً كل المخالفة لآلون الشعر الذى يقوله جرير والفرزدق والأخطل . وقد ذكر المبرد في الكامل طائفة كبيرة من أدبهم وخطبهم وشعرهم تمثل المنزع الذى وصفنا .

وتبع نزعتهم في الأدب نزعتهم في النقد فكانوا يهزؤون بهؤلاء الشعراء الذين يتمسحون بالملوك والأمراء يمدحونهم بما ليس فيهم ، ويستجدون المال الذى ليس من حقهم ، ويرون أن الشاعر الحق من صدق

في قوله واتق الله . شعره . فيروون أن عمران بن حطان مر على الفرزدق وهو يُنشد والناس حوله ، فوقف عليه ثم قال :

أيها المادح العباد ليُعْطَيَّ إن لله ما بأيدي العباد
فاسأل الله ما طلبت إليهم وارج فضل المقسم العواد
لا تقل في الجواد ما ليس فيه وتسم البخيل باسم الجواد
وكان بعض الخوارج يسمى عاصم بن الحذاتان أحد شعراء الخوارج
شاعر المؤمنين والفرزدق شاعر الكافرين .

فهؤلاء الخوارج يزنون الشعر بميزان الدين والأخلاق ، وأولئك يزنونه بالميزان الفني البحت ويجعلون إمامهم الشعر الجاهلي والزعات الجاهلية ، ولكن — على وجه العموم — قد ضاعت حركة الخوارج الأدبية بضياهم سياسياً ، وتغلبت نزعة أمثال جرير والفرزدق والأخطل ونقادهم ، وكانت هي أكبر مظهر في العراق .

• • •

ولئن كان الأدب في الحجاز أكبر مظهر له الغزل . والنقد يتبعه ، والأدب في العراق أكبر مظهر له الفخر والهجاء والنقد يتبعه فالشام أكبر مظهر لأدبه هو المديح . وكان هذا طبيعياً فدمشق عاصمة الخلافة الأموية ، والشعراء يقدون على الخلفاء بمدائحهم التي أنفقوا فيها عمرهم ، والخلفاء يعطون عليها فيجزلون العطاء ، إما سياسة منهم حتى يتألفوا الشعراء ويأمنوا شر ألسنتهم ، ويستجلبوا منهم الثناء عليهم فيشيع ذلك في الناس ، وإما تقديرًا للشعر نفسه ، وإعجاباً به . وخلفاء بني أمية كانوا عرباً في نسبهم ، وعرباً في ذوقهم ، فلا عجب أن يعجبوا بالشعر ويطربوا له ، ويكافئوا عليه ، وإما للسببين معاً .

فن عهد معاوية إلى عهد مروان بن محمد والشعراء تفد على دمشق بمدائحها في ملوكها .

وكانت قصور الخلفاء الأمويين في تقاليدها كثير من طباع العرب ، سهولة حجاب ، وكثرة وفود وزوار ، وإمداد سباط لمن حضر ، وكثرة تردد على الخليفة للأمور الخلية والحقيرة .

ولهذا كله كان في القصر معنى المتندى أيضاً ، فالشاعر إذا قال قصيدة قلها في جمع كبير ، وإذا تقدمت تقدمت في جمع كبير ، وكان القصر مركزاً للأدب كما هو مركز السياسة .

والأدب الذي يناسب القصور هو أدب المديح — لهذا لون الأدب الشامي بلون المديح ، ولون النقد بلون الأدب . وكان موقف خلفاء بني أمية يحملهم على تشجيع الشعراء على مديحهم ، والإغداق عليهم ، فهم منذ بدء خلافتهم يهاجمهم شيعة على ، ثم أعقبهم مهاجمة الزبيريين لهم ، ثم الدعوة العباسية آخر الأمر . وهم يعلمون أن الشعراء ألسنة الناس ، وأتاهم يفعلون فيهم ما تفعل جرائد الأحزاب في هذه الأيام .

لهذا قربوا الشعراء إليهم بكل وسيلة ، وشجعوهم هم ورجالهم — حتى أصاغر الشعراء — على القول في المديح والعطاء عليه .

لقد سمع زياد بن أبيه شاعراً يمدح معاوية ويقول :

معاوية التقي السري أمير المؤمنين

أعطى ابن جعفر مالا فقضى منه الديونا

فأجزل له العطاء ، فقل له : أعطى على مثل هذا الشعر ؟ فقال : نعم . إن الشعر كذب وهزل ، وأحقه بالفضل أهزله . ولكن الحقيقة أنه لم يعطه لهذا ، ولو كان صريحاً لقال إن الشعر فن وسياسة فأنا أعطيه الآن للسياسة لا الفن .

ولو أحصينا أشهر شعراء الشام في ذلك العصر ونوع شعرهم لوجدناهم شعراء سياسة ، وشعرهم يخدم السياسة بالمديح ، وأشهرهم في ذلك وأوضحهم

« الأخطل » . فقد ظل أكثر حياته يمدح الأمويين ويعلى من شأنهم ، ويناصر من ناصرهم ، ويهجو من ناوأمهم ، وكذلك كثير غيره كأعشى ربيعة ، ونابغة بنى شيبان ، وأبي قطيفة .

واضطربهم الإكثار من المديح أن يقلبوا معانيه على وجوهها ، وأن يذهبوا فيه كل مذهب ، ويغوصوا على معانيه كل غوص ويشكلوه كل شكل .

وتبع الإكثار من المديح الإكثار من نقد المديح ، ولعل خير من روى لنا عنه في نقد المديح هو عبد الملك بن مروان ، فقد كان - إلى جنب أنه خليفة عظيم - ذا ذوق أدبي راق ، يقصده الشعراء بمدحهم فيقومه تقويماً حسناً ، يدقق في معانيه ، ويتقدها بذوقه الظريف .

لقد عاب الشعراء في قلة ذوقهم وعدم مراعاتهم المقام ، وعدم البراعة في الاستهلال ، فعاب « ذا الرمة » لما بدأ قصيدته بقوله :

• ما بال عينك منها الماء ينسكب •

وغضب عليه ، ونحاه حتى عاد وقال :

• ما بال عيني منها الماء ينسكب •

وعاب على الأخطل افتتاحه بقوله :

• خف القطين فراحوا منك أو بكروا •

وقال له : بل منك إن شاء الله ، فعاد الأخطل وغيرها بقوله :

• خف القطين فراحوا اليوم أو بكروا •

كما عاب على الشعراء نبوء ذوقهم في شعرهم ، فلما أنشده جرير :

هذا ابن عمي في دمشق خليفة لو شئت ساقكم إلى قطينا

قال : ما زاد على أن جعلني شرطياً ، أما أنه لو قال :

• لو شاء ساقهم إلى قطينا •

لستهم إليه . وبنقده أيضاً لأنه استعمل كلمة « يوزع » في شعره ،
وهي نابية ثقيلة .

ويكره من الشعراء أن يطيلوا في مدح أنفسهم أو نوقمهم ، ويرى أن
يكون المدح خالصاً للممدوح ، فينشده السلوى قصيدة خلطها مدحاً بفخره ،
فيقول له : « والله ما مدحت إلا نفسك » . وينشده ذوالرمة قصيدة يطيل
فيها مدح ناقلته ، فيقول له : « ما مدحت إلا ناقتك فخذ منها الثواب » .
ويرسم للشعراء طريق المدح فيقول : « تشبهونني مرة بالأسد ومرة
بالبازي ومرة بالصقر ألا قلم كما قال الأشقري :

ملوك ينزلون بكل ثغر إذ ما الهام يوم الروح طارا
رزان في الأمور ترى عليهم من الشيخ الشائل والتجارا
نجوم يهتدى بهم إذا ما أخو الظلماء في الغمرات حارا
ويسمع قول ابن قيس الرقيات في مدحه :

إن الأغر الذي أبوه أبو العا ص عليه الوقار والحجب
يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب
فيوازن بينه وبين ما قاله الشاعر نفسه في مدح مصعب بن الزبير :
إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء
ملكه ملك عزة ليس فيه جبروت منه ولا كبرياء

فيقول له . يا ابن قيس تمدحني بالتاج كأني من العجم وتمدح مصعباً
بأنه شهاب من الله .

وأمثال هذا كثير في كتب الأدب تدل على علو مقام عبد الملك في النقد
وأنه قام في نقد المديح بالتمام مقام ابن عتيق في الغزل بالحجاز ، وغير ذلك :
تروى لنا كتب الأدب أن مجالس الخلفاء كعبد الملك وهشام مملوءة بالسؤال

بالسؤال عن الشعراء أيهم ، وأى المعانى أجود ، ونحو ذلك مما جعل القصور
مدارس أدب ومدارس نقد ، ولا سيما فى المديح .

ومن الحق أن نذكر أن الشام فى أواخر العصر الأموى شاركت الحجاز
فى الغزل الطريف على لسان خليفتها الوليد بن يزيد بن عبد الملك . والسبب
فى انصرافه إلى الغزل هو السبب الذى أفشى الغزل فى الحجاز ، فقد نُحى
الحجازيون عن السياسة مع الغنى والترف فظهر فيهم الغزل ، وكان الوليد
ابن يزيد قد ولاه أبوه العهد بعد هشام فطمع هشام فى عزله وعابه وأهانته
وشهره . وكان الوليد من فتيان بنى أمية وظرفائهم وشعرائهم وأجوادهم ،
فانصرف إلى اللهو والغزل وتغنى فى الشام بما تغنى به عمر بن أبى ربيعة فى
الحجاز ، ولكنه كان أغنى من عمر بن أبى ربيعة وأترف ، وكان أميراً
وولى عهد ثم خليفة ، فتغزل غزلاً أرسقراطياً لبس فيه قصصه مع النساء ،
وليس فيه قلت لها وقالت لى ، وليس فيه مطاردة النساء والبحرى وراءهن
من المدينة إلى مكة ، ومن المدينة إلى العراق . وإنما غزل يفيض بالحب ،
ويفيض بعاطفة الإخلاص لمن أحب ، كقوله :

أرأنى الله ياه سلمى حيسانى	وفى يوم الحساب كما أراك
ألا تجزين من تَرَمَّتِ عصرا	ومن لو تطلين لقصد قضاك
ومن لوميت مات ، ولا تموتى	ولو أنسى له أجسل بكاك
ومن حقاً لو اعطيتى ما تمنى	من الدنيا العريضة ما عداك
ومن لو قلت مُتْ فأطاق موتا	إذا ذاق المات وما عصاك
أنبى عاشقاً كلفاً مُعنى	إذا خدرت له رجُل دعاك

[البيت الأخير جار على عقيدة فاشية عند العرب ، وهى أن الإنسان
إذا خدرت قدمه دعا باسم أحب الناس إليه فسكنت] .

ثم هو يفتح باباً جديداً فى الشعر لم يفتح فى عصر الإسلام قبله ،
وهو الإفراط فى وصف الخمر والتغنى بمحاسنها ، وهو باب لم يطرقه عمر

ابن أبي ربيعة ، ولا غيره من شعراء الحجاز كثيراً ، وكان في غزله
ونخرياته إمام أبي نواس وغيره من شعراء بني العباس ، أخذوا معاني
الوليد وجعلوها في شعرهم .

ولكن لم يتكون حول فزل الوليد ونخرياته نقد كالذي كان حول عمر
ابن أبي ربيعة وأضرابه ، ولم يكن للوليد كابن أبي عتيق ، ولم يُروَ لنساء
كثير نقدٍ للغزل الشامي كما روى النقد للمديح الشامي .

ولعله كان لإمارة الوليد وولاية عهده ، ثم خلافته ما جعله صعب
المنال أن يُنقد :

لقد نُقد كثيراً من ناحية دينه ، ولكنه لم يُنقد كثيراً من ناحية أدبه .

• • •

هذه خلاصة موجزة للنقد الأدبي في البيئات المختلفة في العصر الأموي ،
فكل النقد يدور حول تفضيل شاعر على شاعر ، وميزة الشعراء
بعضهم على بعض ، وضعف المعاني التي يأتي بها الشعراء ، وتفضيل بعضها
على بعض ، وتخير الألفاظ ، وحسن الصياغة أو قباحتها إلى آخر ما ذكرنا ،
وكل ذلك مبني على الذوق الفطري الذي تهذب به البيئة وترقيه الحضارة ،
وشأن النقد شأن الأدب . لقد كان الأدب فطرياً يصدر عن سايقة وطبع ،
فكان النقد كذلك فطرياً يصدر عن ذوق وسليقة وطبع .

وفي آخر العصر الأموي ظهر التحو وجده بعض علمائه وضع
قواعده ، وكان مما يهمننا هنا أن علماءه بدؤوا ينقدون الشعر على نظمهم
وأساليبهم : بدأوا نوعاً جديداً من النقد هو أن الشاعر أخطأ نحويًا . ولم
يجر في شعره على منحنى العرب في الإعراب فنقدوا النابغة الذبياني إذ يقول :

فبت كأنني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم نافع

فقالوا إن الصواب أن يقول نافعاً بالنصب على الحال .

ونقد عبد الله بن إسحاق الحضرمي الفرزدق إذ يقول :

وعرض "زمان يا ابن مروان لم يدع" من المال إلا "مسحيتاً أو مسجلفاً" فقالوا كان الواجب أن يقول مجلفاً لأنه معطوف على منصوب .
وهجاء الفرزدق لما عابه بهذا فقال :
ولو كان عبد الله مولى "هجوته" ولكن "عبد الله مولى موالياً"
فعابوه أيضاً في ذلك ، وقالوا كان الواجب أن يقول مولى موالٍ
لا مولى موالياً .

وعلى الجملة فقد ظهر هذا النوع من النقد العلمى السحوى فى آخر العصر
الأموى ، فلما جاء العصر العباسى ، وأسست العلوم فى جميع الفروع تأثر
النقد الأدبى بالعلم ، وتحول الذوق الفطرى إلى قواعد وقوانين .

النقد فى العصر العباسى

إذا وصلنا إلى النقد فى العصر العباسى رأينا إمعاناً فى الحضارة وإمعاناً
فى الترف ورأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة بعد أن كانا
يصدران عن طبع وسليقة ، حتى نرى كثيراً من الكتاب والشعراء من
الموالى الذين عُدُّوا عرباً بالتمرس . ورأينا الثقافة تعظم وتوسع وتشمل
فروع المعرفة كلها لا تقتصر على الثقافة الدينية والأدبية ، ورأينا الثقافات
الأجنبية تتدفق على المملكة الإسلامية من فارسية وهندية ويونانية ورأينا
كل مجموعة من المعارف تتحول إلى علم حتى اللغة والأدب والنحو
والصرف .

فكان طبيعياً أن يتحول الذوق الفطرى إلى ذوق مثقف ثقافة علمية
واسعة ، وأن يتأثر النقد الأدبى بهذه الثروة العاحية والأدبية الواسعة .
لقد كان مما عمله العلماء أن جمعوا ما استطاعوا من أشعار الجاهليين
والإسلاميين ، فكانت المادة الأدبية التى ينقدونها أغزر وأوفر . وجمعوا
مادة اللغة ، واطلعوا على أقوال النقاد السابقين كما نقلت إليهم أقوال
الفرس والهند واليونان فى معنى البلاغة وشروطها .

كل هذا أفسح لهم مجال النقد ومكّن لهم من رقي الذوق كما مكن لهم من أن يحوزوا النقد القديم غير المعلل الذي لا يعدو استحسن أو استهجن إلى نقد معلل يبين فيه سبب الاستحسان والاستهجان .

ولو تتبعنا ما روى لنا من النقد في هذا العصر لرأيناه متجهاً اتجاهاًين أو سائراً على نمطين : نمط منه هو امتداد النقد الجاهلي والإسلامي مع ما اقتضته البيئة من تحول ؛ من ذلك أن العلماء باللغة والأدب من العباسيين أمثال الخليل والكسائي والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء ، والنضر بن شميل ، وابن الأعرابي ، كانوا يستعرضون الشعراء السابقين من جاهليين وإسلاميين ويتذوقون شعرهم ويبدون فيه رأيهم ؛ فيقولون : إن شعر النابغة قوى الصياغة شديد الأسر ، وشعر امرئ القيس غزير بالمعاني التي لم يسبق إليها ، وشعر جرير أسهل وأرق ، وشعر الفرزدق أقسى وأصلب إلى غير ذلك .

ويقول أبو عمرو بن العلاء في ذي الرمة . إن شعره تنقّط عروس تضمحل عما قليل ، أو أبعاد ظباء لها شم في أول شمها ، ثم تعود إلى أرواح الأبعاد ، يريد أن يقول إن لشعره حلاوة ولكن لا تبقى .

وكان هؤلاء العلماء يتنازعون في أفضلية الشعراء ، فكان المفضل الضبي يقدم الفرزدق على جرير ، وأبو عمرو بن العلاء يقدم الأخطل ثم جريراً ثم الفرزدق .

وكان علماء الكوفة مثلاً يقدمون الأعشى على من في طبقة ، وعلماء البصرة يقدمون امرأ القيس وأهل الحجاز يقدمون النابغة وزهيراً .

وكان لهذا الاختلاف في التفضيل أسباب ؛ من ذلك أن بعض العلماء كان يحب الغريب من الألفاظ فيقدم من الشعراء من يستعمل الغريب ، ومنهم من يحب الغزل فيقدم أكثرهم غزلاً ، ومنهم من يحب النحو فيقدم الفرزدق لإكثاره من تقديم وتأخير ونحو ذلك .

ووازنوا بين الشعراء ، فقال أبو عمرو بن العلاء في أوس بن حَجَر .

إنه كان فحل مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأحلاه . وقال إن عدى بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم ، يعارضها ولا يحرق معها . واستعرضوا الشعراء وأبانوا موضع نبوغهم وموضع ضعفهم ، فقالوا : طفيل الغنوى أعلم العرب بالخليل وأوصفهم لها ، وامروء القيس يحسن وصف المطر ، وعنترة يحسن ذكر الحروب ، وأميرة بن أبي الصلت يحسن ذكر الآخرة ، وعمر بن أبي ربيعة يحسن ذكر الشباب ، وشبهوا جريراً بالأعشى والفرزدق بزهير ، والأنخل بالنابغة .

واستعرضوا الشعراء الذين تواردوا في شعرهم على معنى واحد ففضلوا قولاً على قول . ففضلوا في الصبر على النوائب قول دريد بن الصمة :
يغسار علينا واطرين فيشتقى بنا إن أصبنا أو نُغِير على وتر
بذاك قسمنا الدهر شطرين قسمة فما ينقضي إلا ونحن على شطر
وقالوا أجود بيت قول جرير :
ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح
إلى غير ذلك .

وهذا نمط يشبه النمط الذي رأيناه في العصر الأموي ، ولكنه أوسع وأعق لما ذكرت من أن المادة عندهم أصبحت أغزر وعلمهم بالشعر أوفر . وهم قد تفرغوا لهذا الضرب من العلم وأصبح صناعتهم ، وفي صميم حياتهم لا على هامش حياتهم كما كان الشأن من قبل ، وهم إذا نقدوا عللوا ولم يكن قولهم مجرد حكم كما كان من قبل . فيونس يفضل الفرزدق ويعلل ذلك بأنه أكثرهم عدد قصائد طوال جياذ ، ولم نجد للأنخل عسراً بهذه الصفة ، ووجدنا لجرير ثلاثاً بهذه الصفة . وخاف الأحمر يفضل قصيدة مروان بن حفصة التي مطلعها :

طرقتك زائرة فحى بها
بيضاء تخط بالجمال دلالها

على قصيدة الأعشى التي مطلعها :

• رحلت محبة ضدوة أجاها •

لأن الأعشى قال في قصيدته هذه :

• فأصاب حبة قلبه وطحها •

قال خلف : وإطحال ما دخل في شيء قط إلا أفسده ، وأما قصيدة

مروان سليمة كلها . وهكذا من الأحكام المبنية على التعليل .

أما النمط الآخر الذى كان جديداً لم يسبق إليه فهو النمط العلمى فى

النقد ، نمط التأليف ووضع الكتب لا تتعرض إلا للنقد وما يتصل به .

ولعل أسبق البلدان فى ذلك هو البصرة ، فقد كانت الحركة العلمية فيها

على أتم ما يكون من نشاط ، وكان فيها أول حركة للاعتزال ، والمعتزلة

هم واضعو أصول البلاغة إذ كانوا هم المحتاجين إليها فى الدعوة وإقامة

الحجج ، فوضع منهم بشر بن المعتز الصحيفة الخالدة فى البلاغة ، وجاء

بعده الجاحظ ، وهو ما هو فى البلاغة وفنونها .

“ “ “

لقد كان فى البصرة علماء من النمط الأول كأبى عمرو ، ويونس ، وخفاف

الأحر ، والأصمعى ، وأبى عبيدة ، فجاءت الطبقة التى بعدهم وفاسفت

النقد وفلسفت الكلام من قبل وجعلته علماً وألعت فيه كتباً .

ولعل أقدم ما وصل إلينا من كتب النقد كتاب طبقات الشعراء لمحمد

ابن سلام الجهمى المتوفى سنة ٢٣١ هـ . وهو أيضاً بصرى ، كانت له معارف

واسعة فى اللغة ، والأدب ، والنحو ، والأخبار ، حصلها من علماء

عصره : حماد ، وخلف ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وغيرهم ، وأخذ

أفكارهم وآراءهم المبعثرة ونظمها تنظيماً علمياً ، ونقل النقد خطوة جديدة

كالخطوة التى خطتها اللغة من كلمات مبعثرة إلى معجم منظم ، أو كنقل

الأبحاث النحوية المفرقة إلى كتاب ككتاب سيديويه ونحو ذلك .

لقد تعرض ابن سلام في كتابه لتقد المتن ، أعنى أنه رفع صوته بأن الشعر الذي يروى لنا عن الجاهليين والإسلاميين ليس كله صحيحاً بل كثير منه موضوع ، وأن هناك أسباباً حلت الرواة أن يتزيدوا من الشعر ، ويتقولوه على القبائل ، وينسبوه إلى غير قائله ، فيعرض ابن سلام لكثير من الشعر يتقده ، ويقيم البراهين على فساده ، فيحيب على ابن إسحاق أنه أورد في سيرته شعراً كثيراً مصنوعاً ، بل ذكر شعراً لعاد وثمود ، وبرهن على فساده بأن اللغة العربية بهذا الشكل لم تكن موجودة في عهد عاد ، وأن عاداً من اليمن ولليمنيين لغة حيرية غير اللغة المضرية ، وأن ما روى ابن إسحاق لعاد قصائد ، والقصائد متأخرة التاريخ لم تعرف إلا في عهد عبد المطلب بن هاشم ، إنما كان الشعر قبل ذلك ألياناً تقال في حادته خاصة ، وهكذا يمتنع في تدليله ويبين الأسباب التي حلت على الوضع . ثم يذكر المشهورين من الشعراء شاعراً شاعراً ، ويذكر ما يصح أن يكون له بحق وما لا يصح .

ثم يعرض لشيء آخر هام وهو تقسيم الشعراء إلى طبقات ، وكثيراً ما يذكر رأيه ورأى العلماء في كل شاعر فيم أجاد وفيم لم يجد ، ويوازن بين الشعراء ، فيقول مثلاً : « كان لكثير في التشبيب نصيب وافر ، وجميل مقدم عليه في النسيب ، والتماخ بن ضرار كان شديد متون الشعر ، أشد أسراً في الكلام من لبيد ، وفيه كزازة وليد أسهل منه منطقاً » .

وقد تعرض للشعراء الجاهليين فجعلهم طبقات حسب تفوقهم ، وعدد كل طبقة ، وعلل ما فعل . ثم تعرض للشعراء الإسلاميين وفعل بهم ما فعل في الجاهليين ، وهو في كل ذلك ينقل عن سبقه ويرتب أقوالهم ، ويزيد عليها من آرائه الشخصية وفي ثنايا كل منه نظرات صائبة تدل على صدق النظر ، كتعليقه سهولة شعر عدى بأن كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فكان لذلك ليسن اللسان سهل المنطق . وكتعليقه قلة الشعراء بالطائف بأن

الشعر إنما يكثر بالحروب التي بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو بين قوم يغيرون ويغار عليهم ، ولم يكن من ذلك شيء في ثقيف .

ولكن كتابه على فضله ككل كتاب يعد طليعة في فن ينقصه الترتيب . المحكم ، والنظام الدقيق ، فيأتي من بعده من يكملون نقصه ، ويحكمون نظامه ، وكذلك كان . فقد أتى مؤلفو النقد بعده يوسعون نظرياته ويزيدون كلامه شرحاً وتعليلاً ، ودقة وتفصيلاً .

ولا بأس أن نذكر هنا ظاهرة حدثت في أوائل العصر العباسي خاصة بالنقد وهي انقسام الناس إلى معسكرين يصح أن نسميها : حزب الأحرار ، وحزب المحافظين .

لقد جاءت الدولة العباسية بشعراء مجددين كبشار ، ومسلم بن الوليد . ونحوهما ، وكان لهم تجديد في المعاني ، وتجديد في الأسلوب ، فجاء النقاد يختلفون فيهم ، فمنهم من تعصب للقديم لا يرى شعراً سائفاً سواه ، ولا شعراً يصح أن يروى ما عداه كاهن الأعرابي ، ومنهم من كان يرى أن الشعر فن وصناعة فيجب أن يقاس بمقياس الفن والصناعة ، فما أظهر المقياس ضعفه ولو كان قديماً ، وما أظهر جودته حكم بجودته ولو كان حديثاً .

وكان لابن قتيبة في أول كتابه « الشعر والشعراء » الفضل الأول في عرض الرأيين ، وتسخيف من يفضل القديم لقدمه ، وتأيد نظرية الأحرار .

وكان لكل من المحافظين والأحرار أثر بيّن في الأدب ، فأثر الأحرار ميل بعض الشعراء إلى التحرر من القديم والحيلة عليه كما يظهر في بعض قصائد أبي نواس ، وأثر المحافظين تخوف كثير من الشعراء أن يخرجوا على التقاليد القديمة فيثيروا سخطهم وتقدمهم ، وهكذا في كل شأن وعصر ، محافظ وحر ، والتقدم المتشد وليد الحركتين ، ونتاج الحزبين .

على كل حال كان النقد مستنداً على الذوق وحده في العصر الجاهلي والأموي فلما جاء العصر العباسي تحول النقد من اعتماد على الذوق إلى علم بقواعد وأصول . وكان من أوائل النقاد في العصر العباسي الأول ابن سلام الجهمي ، في كتابه طبقات الشعراء ، فله فيه نظرات لامعة ، واتجاهات دقيقة . قال فيها يجب على الناقد من ثقافة « قال قائل ليخلف : إذا سمعتُ أنا الشعر واستحسنته ، فما أبالي ما قلتَ فيه أنتَ وأصحابك . قال له خلف إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف ، إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ » ويقول أيضاً « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يتقنه اللسان . ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت : لا يعرفان بصفة أو وزن ، دون المعاينة ممن 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 وستوقتها ومقررها ، ومنه البصر بغريب النخل ، والبصر بأنواع المتاع وضروبه ، واختلاف بلاده وتشابه لونه ومسّه وزرعه ، حتى يضاف كل صنف منها إلى بلده الذي أخرجه . وكذلك الرقيق ، فتوصف البخارية فيقال ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والأنف ، جيدة النهود ، ظريفة المثال ، واردة الشعر ، فتكون بهذه الصفة بمائة دينار ومائتي دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة . وابن سلام في هذا لا يخرج عن الاعتماد على الذوق ، ولكنه يريد ذوق الخبراء الممارسين الدارسين ذوي البصر بالشعر ، فيكون حكمهم على الجيد والردىء أتم وأصح من حكم من عداهم ، وشأنهم في ذلك شأن أهل الصناعات الأخرى ، فمنهم عاديون لا يؤبه كثيراً بقولهم ، ومنهم حذاق مهرة ينظرون إلى الشيء فيحكمون عليه حكماً دقيقاً صحيحاً ، وذلك كخبراء الصوف ، والجواهر وغيرهم ، قلیم لا يكون للشعر والأدب نقاد من هذا القبيل يرجع إليهم

حتى الاختلاف في قطعة أدبية أمي جيدة : أم رديئة ؟ وقد كان ابن سلام نفسه من هذا الصنف الخبير الماهر ، فقد استطاع بدقة شعوره ورقة ذوقه ، وطول دربته أن يميز بين صحيح الشعر البهاهي ومتحوله ، بل يميز ما كان منه لقبيلة دون أخرى ، وفهم أن تسابق القبائل إلى التفاضل بينهم جعل كل قبيلة تنتحل أشعاراً ليست لها ، وكان دقيقاً في تعليقه أن الشعر ليس كثيراً في مكة ، لأنه على حد تعبيره لم يكن هناك ما يستثير شعراءها من دواعي الحرب وأمثالها ، وهو على حد تعبيرنا اليوم « إنه لم يكن لديها بواعث تهيج العاطفة » وهو تحليل كما ترى دقيق ، وكان من ميزاته محاولة ترتيب الشعراء وجعلهم طبقات .

• • •

وبجاء بعده ابن قتيبة وكان له ميزتان كبيرتان ، الأولى أنه دعا إلى عدم التفريق في الوزن بين قديم ومحدث ، فالشعر القديم قد يكون جيداً وقد يكون رديئاً ، والمحدث قد يكون جيداً وقد يكون رديئاً ، وعلى رأيه كل قديم كان حديثاً في زمانه .

قال « ولم أسالك فيما ذكرت من شعر كل شاعر مخار له سبيل من قلند أو استحسن باستحسان غيره . ولا نظرت إلى المتقدم منهم ، بعين الجلالة لتقدمه . ولا لتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرتُ بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلًّا حظه . ووفرتُ عليه حقه ، فإني رأيت من عامائنا من يستجيد الشعر السخف لتقدم قائله (١) ، ويضعه في متخيريه ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يتقصير الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر . وجعل

(١) كالذي يروى عن ابن الأعرابي ، فإنه يروى عنه أنه كان يسحق البيت أو الأبيات فإذا قيل له إنه لمحدث رجع عن رأيه .

كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شريف خارجياً في أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل ، وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول :

لقد كثر هذا المحدثُ وحسُن ، حتى لقد هممتُ بروايته ، ثم صار هؤلاء قديماً عندما بعُد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخُرَيْمِي والعتَّابِي ، والحسن بن هانئ وأشباههم ، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يَضُعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنه . كما أن الرديء إذا وردَ علينا للمتقدم أو الشريف ، لم يرفعْهُ عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه « ا هـ .

وهذه نظرة صادقة ربما سبقت زمانها ، ولكن مع الأسف يقول في موضع آخر : « وليس لما تأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العائر ، أو يرحل على حمار أو بغل . لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يردّ المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطَّوَائِي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جثروا على قطع منابت الشَّيْخ والعتَّار » . فهذه نظرة رجعية تناقض نظريته السابقة . فلماذا لا يكون جميلاً قول علي بن الجهم :

عيون السُّمَهَاءِ بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَيْسِرِ جَلْبَنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ نَدْرَى وَلَا نَدْرَى
بل هو أجمل من قول امرئ القيس :

فما نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول
بل نرى على العكس من ذلك أبا نواس دعا إلى أنه ليس من الصدق أن نبكي على الأطلال ولا أطلال ، أو نبكي على قَيْسٍ وتميم . ولا قيس ولا تميم . فيقول :

صفة الطلول بلاغة التُّفَدُّمِ فاجعل صفاتك لابنة الكرمِ

وإذا وصفت الشيء متبوعاً لم تخل من غلط ومن وهتم
ويقول :

فَنِّمِ نَمِيمٌ ومن قَيْشٍ وغيرهما ليس الأعرابُ عند الله من أحد
ولكنه مع الأسف لم يثبت على نظريته ، ولم يستمر على دعوته ، بل
رجع عنها ، فبكى الطلول ، واستعمل الغريب ، وقلد الجاهليين في شعرهم
عند مدحه للأمين .

والثانية أنه فرق بين الروح العلمية ، والذوق الأدبي ، وأن اشتغال
الأديب بالمصطلحات الفلسفية ، لا يفيد في الأدب ، بل هو يضعف
ذوقه وإنما الذي يربّي ذوقه حفظ النماذج الأدبية وتقليدها . قال في كتابه
« أدب الكاتب » :

« إن هناك من يُعجب بنفسه فيُزري على الإسلام برأيه ، ولا ينظر في
كتاب الله وأخبار رسوله ، وينحرف عنه إلى علم له منظر يروق بلامعنى ،
واسم يهول بلا جسم ، فإذا سمع الكون والفساد ، وسمع الكيان والكيفية
والكمية ، راعه ما سمع وظن أن تحته كل فائدة وكل لطيفة ، فإذا طالعه
لم يحز منه بطائل . وهذه كلها تكون وبالا عليه ، وقيداً لسانه ،
وعيباً في المحافل ، وغفلة عند المتنظرين » ، وهذه أيضاً نظرة صادقة في
التفرقة بين العلم والأدب ، وجناية الأساليب العلمية على الذوق الأدبي .
وكان من رأيه في موضع آخر أن اللفظ في خدمة المعنى ، وأن
المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة بعضها جيد ، وبعضها ردىء .

• • •

وجاء بعد ذلك ابن المعتز ! وألف في ذلك كتابه « البديع » فلفتت
الناس إلى أن البديع كان موجوداً في أشعار الجاهلية وصدر الإسلام ،
ولكنه كان مفرقاً يأتي عفواً ، فجاء بشار وأبو تمام ومن بعدهما ، فأكثرُوا
منه وقصدوا إليه .

وكان مما صنعه هو وضع مصطلحات لأنواع البديع المعروفة في زمنه
موتقد ما أتى معيّباً من كل نوع ، ولكن على كل حال لم يكن ابن المعتز
من حيث تاريخ النقد بذي خطر ، إنما خطره من حيث جودة شعره
وحسن تشبيهه .

وجاء بعده قدامة بن جعفر ، وألف كتابيه المشهورين في نقد النظم
ونقد النثر وهما إلى البلاغة أقرب ، وهو المسئول الأول عن جهود
المصطلحات البلاغية وتحجّرها ، وفقد روحها ، كما أنه المسئول الأول
أيضاً عن تسرب بعض آراء أرسطو وأمثاله من اليونانيين في البلاغة
اليونانية إلى البلاغة العربية وأدبها ، فقد عرف الشعر وذكر محسناته ،
ثم ذكر عيوبه .

وهو لم يزد في النقد شيئاً ولا في وضع قواعده ؛ إلا أشياء شكلية
ومصطلحات رسمية ؛ وقد تأثر به علماء البلاغة الذين جاؤوا بعده أمثال
السكاكي صاحب مفتاح العلوم ، وسعد الدين التفتازاني .

* * *

ووجد أنراً لخصومة الأدباء على أيّهما أفضل : أبو تمام ، أو البحتري
لمرستان عنيقتان : إحداهما تفضل أبا تمام لغزارة معانيه ، وطائفة تفضل
البحتري لاتصاله كما يقولون بعمود الشعر . . فجاء على أثر ذلك
مولّنان جليلان هما : الصّولي ، والآمدي ، وكان ضلع الصّولي مع أبي تمام ،
وضلع الآمدي على ما يظهر مع البحتري . فآلف في ذلك الصّولي أخبار
« أبي تمام » وآلف الآمدي كتابه « الموارنة » .

وقد سارا في تقدّهما على الموازنة بين الشاعرين في ذكر كلّ مزايا
صاحبه ، وعيوبه ، وسلك الآمدي مسلكاً في الموازنة باختياره قصيدتين
في موضوع واحد وروى واحد ثم النص على أيهما أجود وأيهما أرذل ،
وهي موازنة بدائية . والموازنة الصحيحة هي أن يعرف الناقد عناصر الأدب
من عاطفة وتخيل ومعنى وأسلوب ، ثم يعرض عليها شعر كل منهما ،

فن كان حظه منها أكثر كان أشعر ، وإذا زاد أحدهما على صاحبه في عنصر منها ، كأن يزيد أبو تمام في المعنى ، ويزيد البحتري في الأسلوب ، أمكنه أن يعرف هل زاد الآخر في العناصر الأخرى زيادة تفوقها أو لا . وهكذا . .

هذه هي الموازنة الصحيحة التي لم يصل إليها كل منهما . وإنما كانا إذا اتفقا في معنى واحد ، أو مطلع واحد ، نظر بذوقه إلى أيهما أشعر . والنظر الكلي الصحيح هو أن يضع كل شعر أبي تمام في كفة ، وشعر البحتري كله في كفة ، ثم ينظر أيهما أرجح ، . . ولكن الحق أن الآمدي هذا كان إذا عرض لنقد أبي تمام أو البحتري في عيب من عيوبهما ، أو ميزة من ميزاتهما ، كان عادلاً . وكان الصولي يتعصب لأبي تمام تعصباً سافراً ، فيقول : إن خصوم أبي تمام أحد رجلين : رجل جاهل عجز عن فهمه فعابه ، ورجل معاند ساقط يريد أن يتخذ من تجربته لأبي تمام سبيلاً إلى المجد ، وإذا سمع أن أحداً عاب على أبي تمام شيئاً ردت عليه بأن هذا الخطأ وقع فيه الشعراء الأقدمون ، وهذا ليس دفاعاً صحيحاً ، فإن الخطأ لا يبرر الخطأ .

أما الآمدي ففضل البحتري متحجب ، يفضل في خفاء ، وقد قال في صدر كتابه : « إنه يبدأ الموازنة بين البحتري وأبي تمام بأن يورد حججاً أصار كل شاعر وأسباب تفصيلهم له ، ثم يأخذ في دراسة سرقات أبي تمام وأخطائه وعيوبه البلاغية ، ويفعل مثل ذلك مع البحتري ، مورداً سرقاته وخصوصاً سرقاته من أبي تمام ، ثم أخطائه وعيوبه ، وأخيراً ينتهي إلى الموازنة التفصيلية فيما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر . . وهي من غير شك دراسة عميقة . وقد طبق مبدأه في دقة تقريباً . وكان من محاسنه أنه أرجح تفضيل بعض الناس لأبي تمام وبعضهم للبحتري إلى المزاج .

فن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السببك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرواق ، فالبحتري عنده أشعر ، ومن

كان يميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، فأبو تمام عنده أشعر . وهكذا خرج من مآزق المفاضلة بينهما ، وجعلها في عنق القارئ ومزاجه .

نعم : إن الآمدي لم يصرح بتفضيله البحرى على أبي تمام كما صرح الصولى بتفضيل أبي تمام على البحرى ، ولكن ذا الحاسة الشمية يشم منه ميله إلى تمجيد البحرى وتفضيله على أبي تمام .

ومن محاسنه تعرضه لِسَرِقَاتِ الشاعرين وموقفه منها ، وعدله في رأيه ، فمن رأيه أن سرقات المعاني ليست من كبير مساوئ الشعراء ، وخاصة المتأخرين منهم ، وأن هذا باب قل أن يسلم منه أحد ، وليس يعاب على الشاعر أن يأخذ من هذا معنى ، وهذا معنى ، وإنما الذى يعاب عليه هو أن يعتمد إلى شاعر مخصوص ، فيسرق منه كثيراً من معانيه . وعلى هذا المبدأ درّس سرقات كل منهما دراسة دقيقة .

والقارئ لموازنة الآمدي يرى أن له نظراً أدبياً رقيقاً ، وذوقاً أدبياً رفيعاً . وقد خطا بالقد الأدبى خطوة واسعة .

هذا إلى حسن تعبير ، ومعرفة بالنفس البشرية ، وإطلاع واسع على كلام من سبقه ، وذوق حساس يذوق به الجيد من الردى ، وعمق في النقد حتى لا يكاد يخرج أحداً منهما . بل لو استطاع أن يمجدهما جميعاً لعمل ، كما يظهر عليه أنه رجل متدين . يرى الحكم على أحدهما كحكم القاضى في نزاع على مسألة هامة ، يقدر مسئولية الحكم ، ويحتسب الله ويرجوه .

وخبّت نار الخصومة بين أبي تمام والبحرى ، ثم ما لبثت أن اشتعلت بمجىء أبي الطيب المتنبي : فقد كان في شعره نوع من التجديد . وكان متكراً ، وكان محسداً ، فاختلف الناس فيه فرقتين : فرقة تستمجه . وتحط من شأنه ، ويغيظونها تقرب سيف الدولة له ، وإغداقه عليه .

سكّاني فراس ، و فرقة ترى أنه جدير بذلك ، ~~وكان~~ في المقام الأول . وما
زالت هذه الخصومة تتناحر حتى ظهر عبد العزيز الجرجاني ، وكان قاضياً
عادلاً ، فألف كتابه المشهور : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، ووقف
في كتابه كما قلنا موقفاً عادلاً ، فيقول ما له وما عليه

وكان من مزايا كتاب الوساطة التفاته إلى تأثير البيئة في الأدب ،
وهي نظرية أوضحها وقال بها قبل « تين » بمئات الأعوام .

نعم : إن الآمدي في الموازنة قال بها والتفت إليها ، ولكن الجرجاني
أوضحها وأبانها ، وكان يقيس سِعر المتنبي بشعر غيره في الموضوع الواحد ،
ويفضل أحدهما وهو في ذلك ذو ذوق لطيف في التفضيل ، إذا استحسن
فلانما يختار الحسن ، وسار في الحكم له وعليه سير القاضي في القضية ، ومن
أجل ذلك يستعمل في بيان مزايا المتنبي وعيوبه عبارات فقهية ، ويتعرض
في قوة ودقة ، للسرقات الشعرية ، كما تعرض لها الآمدي من قبل ، فيرى
أن هناك معاني عامة مطروحة أمام الشعراء ، لا عار على شاعر إذا أخذها
واستعملها ، فمن السَّحَف أن نتهم شاعراً سرقة شيء عن المعاني العامة
المشتركة ، وذلك مثل وصف الغيث بالعموم ووصف البرق بنخطف
الآبصار ، ونحو ذلك : متى ألبسها الشاعر لفظاً جديداً .

وكذلك هناك ألفاظ ومصطلحات مشتركة عامة ، يباح للشاعر أن
يستعملها كقولهم : « طَوَى الموتُ ما بيني وبين فلان » ويختم الجرجاني
دفاعه عن المتنبي بقوله : وقد أتينا على ما حضرنا عنه في هذا الكتاب ، ونُبِّسنا
عنك في جمعه واستحضار لفظه ، وتصفح الدواوين ، ولقاء العلماء فيه ،
وبيئسنا أوراقاً لِحماً لعله شذ عا من غريبه ، وما عسانا نظفر على مرور
الأوقات به ، وما نأبى أن يكون عندك أو عند أحد من أصحابك فيه زيادات
لم نعثر بها ، أولطائف لم نعطى إليها . وإذا كت على ثقة من علمك ، وبصيرة

يما عندك ، وعرفته من طريق التشرق ، ووجوه النقل ، فلا بأس أن تلحق به ما أصبته ، وأن تضيف إليه ما وجدته ، بعد أن تتجنب الخيف ، وتتنكب البثور ، وتعلم أن وراءك من النقاد من يعتبر عليك نقداً ، ومن يستسلم للعصبية استسلامك ، ويناقش رمي المتنبي بالتعقيد والغموض ، ويرى أن أبا تمام قد غمض في شعره أكثر مما نغمض المتنبي في شعره ، ومع ذلك فلم يسقط شعره ، وعدت من فحول الشعراء : وهكذا سار في الكتاب سيراً معتدلاً .

...

وأي بعد ذلك الثعالي صاحب اليتيمة وهو وإن كان كتاب تراجم بعبارة مسجوعة ثقيلة ؛ فإنه لا يخلو من نظرات نقدية لطيفة . فيقول مثلاً « وأما مورد في هذا الباب ، أي باب المتنبي ذكر محاسنه ومقابعه وما يترتضي وما يستهجن من مذهب في الشعر وطرائقه ، وتفصيل الكلام في نقد شعره والتنبيه على عيوبه وعيونه ، والإشارة إلى غرره وعرره الخ .

ويلاحظ أحياناً ملاحظات لطيفة ، كتكرير المتنبي لبعض المعاني مما يدل على أنها مبلأت نفسه ، وعمقت في صدره ، كقوله :

عش عزيزاً أومت وأنت كريم بين طعن القنسا ونخفق البنود
فقد كرّره كثيراً في شعره . وملاحظته أن المتنبي يخاطب بمدوحه بمثل مخاطبة المحبوب ، فيقول لسيف الدولة مثلاً :

مالي أكتّم حباً قد برى جسدي وقد عى حب سيف الدولة الأعم
وقوله في عضد الدولة .

أروح وقد ختمت على فؤادي بحبك أن يحلّ به سواكا الخ

...

وجاء بعد ذلك أبو الفرج الأصفهاني صاحب الأغاني ، وله نتف قليلة ،

في بعض الأحيان ، ينقد بها الشاعر ، أو يبين مزاياه ، تدل على نظمه بصير ، وذوق دقيق .

• • •

ثم جاء بعد ذلك أبو هلال العسكري مؤلف كتابات « الصناعتين » وكان كتابه هذا مؤسسا على كتاب قدامة الذي ذكرناه ، وما اقتبس من البلاغة اليونانية ، وزاد عليه تطبيقات عربية كثيرة ، صبغته صبغة جديدة ، وخففت هذه الأمثلة ونحوها من جفاف كتاب قدامة ، وانتفع برأى السابقين وتقدمهم .

وإذا كان كتاب قدامة أقرب للبلاغة منه للنقد ، فكذلك كان العسكري في سر الصناعتين . وقد تعرض في كتابه للسرقات إذ يظهر أنها كانت مشكلة العصر ، فيكتب فيها الآمدى والجرجاني . وهاهو أبو هلال العسكري يكتب فيها مما يدل على أهميتها ، وله في هذه السرقات رأى لا بأس به ، إذ يقول : « إن المعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوق والنبتى والزنجى وإنمسا تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها ، وتأليفها ونظمها ، وقد يقع متأخر على معنى لم تقدم فيخرجه إخراجا جديدا . وروى في ذلك قصة أنه قيل للشعبى ، إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك ، فقال ، إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفا » . فإذا قلنا إن العسكري حوّل النقد إلى بلاغة وكان هو نفسه نقطة التحول ، وجرى الناس بعد على أثره لم نبعد عن الصواب ، ولذلك نرى من بعده كعبد القاهر الجرجاني يبحثون في البلاغة أكثر مما يبحثون في النقد .

وقد ألف الجرجاني كتابيه اللطيفين « دلائل الإعجاز » وأسرار البلاغة » وهما كتابان لطيمان دقيقان يمتازان بحسن التعبير ، واكتشاف أبواب البلاغة ، وما له من فلسفة لغوية عميقة ، وسلامة في الذوق ، فقد استنكر إغراق المعاني والألفاظ بالمحسنات البديعة ، وذكر أن المثل الأعلى

فليس أصحاب السجع ، بل المثل الأعلى ما كتبه الجاحظ في صدور كتبه ،
هؤلاء إمعان في التجنيس ولا إمعان في السجع .

ولم يكن من أنصار المعاني ، فعنده أن الألفاظ خادمة للمعاني ، وإستطاع
أن يترك أن هناك ألفاظاً تحسن في النثر ولا تحسن في الشعر كللفظ أيضاً .
ومن مميزات أنه ربط النحو بالمعاني فتنبهت في النحو روحاً لم تكن
معروفة من قبل ، ولا جرى الناس عليه فيما بعد ، وعنده أن تركيب
الكلام أو كما نسميه نحن اليوم « الأسلوب » شأن كبير في تقريب المعنى
أو إبعاده ، وحسن الوقع أو استهجانته .

• • •

وجرى على أثر عبد القاهر جماعة سلكوا مسلكه في البلاغة ، وحرروا
مطالبه ، كالسكاكي ، وزادوا في الأمثلة ، وفرعوا التفريعات ، ولكن
مع الأسف أفقدوا البلاغة روحها ، كما أتلفوا النقد . ومن الأسف أن
البلاغة وقعت في أيدي الأعاجم ممن لم يثقوا ثقافة عربية جيدة ، فنكبوا
البلاغة بتعبيراتهم اللابلاغية ، وهم يتكلمون في البلاغة أمثال سعد الدين
التفتازاني في شرح التخليص . وعبد الحكيم السيبلوكوتي في المطول ،
ونحو ذلك ، حتى وصلنا في تلخيص المفتاح إلى ضرب من الكلام أبعد
ما يكون عن البلاغة . وصارت هذه الكتب هي التي تدرس إلى اليوم ،
بشروحاتها وحواشيها ، وجهل ما قبلها من كتب الجرجاني وما قبلها من
كتب النقد .

هذا أحد التيارين ، وهو التيار الذي نقل النقد إلى بلاغة .

وهناك تيار آخر ، وهو يعد امتداداً لحركة النقد .

من هؤلاء أبو العلاء المعري ، فقد كان في رسالة الغفران ناقداً ،
وإن كان نقده خيالياً ، وله كذلك رسائل نقدية كرسالة نقد امرئ القيس

« رسالة » ، ونقده لأبي تمام في رسالته « ذكرى حبيب » ، و« البحتري » ،
رسالته « عبث الوليد » ، وللمتنى في « معجز أحمد » ونحو ذلك . فهو
فيها كلها ناقد فلسفي ديني أدبي .

وجرى هذا الحزب نفسه ابن شهيد الأندلسي ، في رسالته « التواضع »
والزواج ، وفيها ينطق الجح بنقد الشعراء والأدباء ، بملاقاة شيطان ابن
شهيد بشياطين الشعراء والكتّاب .

وربما عدّ من كتب النقد أيضاً في مثل هذا التيار كتاب العمدة لابن
رشيق ، وكتابه أيضاً « قراضة الذهب » .

فكتاب العمدة عنوانه « العمدة في صناعة الشعر ونقده » .

وقد تعرض فيه لعناصر الشعر وفضله ودواعيه ، وإن لم يتكلم عن
العواطف التي تبعث الشعر ، وإن لم يسمّها عواطف ، وذكر المشاهير
من الشعراء والمُقلّين منهم والمولّدين ، والأوزان والقوافي ، وآداب
الشاعر ، وأراجيف الشعراء والرواة ، وذكر كل نوع من الشعر كالنسيب
والهجاء والوصف ، وذكر شروط جودته ، الخ .

وحاء بعده ابن سنان الخفّاجي . فآلف كتابه « أسرار الفصاحة » فتكلم
عن السجع ، ونفى أن السجع عيب كما يقول الرومان ، وأن من لم يسجع
من كتّاب القرن الثاني والثالث كانوا يحرصون على ألوان من الفن في
كتاباتهم ، وذكر نماذج من النماذج الأدبية ، ووازن بينها .

ومن أهم الكتب النقدية كتاب « المثل السائر » لابن الأثير وهو كتاب
قيّم مملوء بالالتفاتات الأدبية الرائعة التي تدل على ذوق بارع ، لولا أن
صاحبه كثير الفخر بنفسه ، والاعتداد بها .

وقد يقع على آراء قيمة ينسبها إلى نفسه ، وهو مسبوق إليها . وذكر

القصص في القرآن وأبان بلاغتها ، وكان خيراً من ذلك أن يصرح غيرنا بغير بلاغة القرآن ، حتى يكون حراً في النقد .

ولكننا كتب ليست كلها نقداً ولكن تُشَفُّ نقدية أدبية ، ككتاب زهر الآداب ، وكتاب « المستطرف في كل فن مستظرف » : الأبيشيبي وغير ذلك .

وجرى الأدباء على هذا المنحى من غير تجديد كبير ، والذي يلاحظ أن مؤلفي الأدب في العصور المختلفة لم يبتكروا كثيراً ، وأصديوا بخمول التقليد ، شأن الأدباء في ذلك ، وشأن غيرهم من العلماء والفقهاء ، فنذ قضى على المعزلة قضى على الابتكار ، لسيادة منهج المحدثين من الاعتماد على النقل أكثر من الاعتماد على العقل ، مع أن علماء الشرق وأدباءه ، لا يقتلون ذكاء عن علماء الغرب وأدبائه . وكل ما في الأمر أن الغربيين رزقوا بأدباء وعلماء مبتكرين ، فتحووا الطريق أمام غيرهم ، فجاراهم من بعدهم ، ولم نرزق نحن هذه الفئة ، فإذا عددنا ابن خلدون مبتكراً لعلم الاجتماع ، فقلنا نجد له زميلاً . وربما كان من أسباب ضغط الكنيسة على المسيحيين في العصور الوسطى ، أكثر من ضغط علماء المسلمين ، فهذا الضغط الشديد ولد الانفجار . وربما كانت بيئة الأوربيين لها دخل أيضاً في نشاطهم وجيدهم في مكافحة الحياة ، وعدم احتلالهم للظلم الكثير ، والقسوة الزائدة ؛ وقد علل المهندس والكوكس الإنجليزي عدم الابتكار عند الشرقيين بأن لهم لغتين منفصلتين عن بعضهما تمام الانفصال ، اللغة القصصية في الكتب والصحف والمجلات ، واللغة العامة في البيوت والشوارع ، وقال : « إن استعمال اللغة في الحياة اليومية يكسبها حياة ، ويجعل للكلمات والتراكيب هالة غير المعاني التي في الأعاجم ، بخلاف ما إذا قصرت اللغة على الكتب والمجلات ، فلما فقدت اللغة القصصية حياتها بعدم استخدامها في البيوت والشوارع تحدد الفكر

شعنا ، وهو تحليل يصح أن ينطبق على الحياة الأدبية وحملها لأول الحياة العملية والفكرية .

على كل حال ظلت حياة النقد خامدة في العصور الأخيرة ، حتي حدث الاحتكاك في العصور الحديثة بين الشرق والغرب فحسب النقد من جديد ، وكان لنا تقدان : نقد مؤسس على مالنا من تراث قديم ، كالأغاني والعقد الهريدي ، وزهر الآداب ، ونقد مؤسس على نقد الإفرنج . وكلا النقادين تقليد لا ابتكار ، واختلاف النقد تابع لاختلاف منهج الأدب ، فهناك أدب يحتذى القديم في أسلوبه وموضوعاته ، وله مدرسة قائمة بذاتها تستنكر الأدب الغربي ، ولا تتلوقه ؛ وهناك أدب يستوحى الأدب الغربي ويقلده ، ولا يؤمن بالأدب العربي وله مدرسته الأخرى . وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته ، ومن الشرق جزالة أسلوبه وجميل تعبيراته . . . ولكل وجهة هو موليا .

فلما جاء العصر الحديث كان أول ما رأينا رسالة مخطوطة في دار الكتب المصرية لشابئين عمداً إلى أدباء عصرهما ، فسميا كل أديب باسم خاص يرمز إلى أسلوبه وخاصيته ، فسميا أديباً كان رفيع الرقبة بديك الجن ، وأديباً آخر كان يصفر بالصاد ، فقالا عليه إنه خير من نطق بالصاد ، وسميا أديباً كان طويل اللحية بابن مكانس ، وسمي أحدهما صاحبه بالشاب الظريف ، وهكذا ، وهو نوع من النقد خفيف لطيف .

وجاء بعدها الشيخ حسين المرصفي في كتابه « الوسيلة الأدبية » وكان يتعصب للبارودي ، فكان البارودي قد عارض بعض الشعراء كالشريف الرضي وأبي نواس ، فوازن بين قصائدكم التي هي من باب واحد ، ووزن واحد ، وأشار إلى محاسن كل ، فكان هذا أيضاً نوعاً من النقد .

ويرشو العبيد للخدمة وماجاء مهاجرة عنيفة ، فتقدم مثلا في قسمة

To: www.al-mostafa.com