

رسالة نقدية ريفية

نقد القصيدة العربية

مدخل إلى دراسة ميراث الرواد

أستور
السيد فضل
سكرتير الأدبي
بمركز الآداب - جامعة القاهرة

الناشر / مكتبة الآداب بالاسكندرية
بجلال حزي وشركاه

دراسات نقدية وبلاغية

نقد القصيدة العربية

مدخل إلى دراسة ميراث الرواد

دكتور
السيد فضل
مدرس النقد الأدبي
كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر: ^{مكتبة} إحياء بالاسكندرية
جلال حزي وشركاه

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء :

إلى بنياتي

لميس ونوران ووثام

أطالع في وجوههن ، وقد أحطن بى ، الأمل مشرقاً ، وقرآن فى
عينى الفرحة غامرة ...

إيهن وهن ينظرن للحياة بعيون الأحلام أقدم هذه الدراسة .

المقدمة

هذه الصفحات يرجى لها أن تكون دعماً لاتجاه نقدي معاصر يبدأ في تكوين نظرية للنقد العربي ترى في الحوار مع الماضي بداية صحيحة للإفادة والإجادة . وهذه الصفحات لا ترى ذلك مسنحياً إذا تخلى الباحث عن نظرة واحدة جامدة ترى الحاضر لا نفع فيه في ضوء قداسة الماضي ، أو نظرة واحدة أخرى ، هي جامدة أيضاً ، ترى الماضي عديم الفائدة في ضوء الانبهار بالحاضر القريب بأضوائه . وقد كان البدء في مراجعة الرواد مقصوداً في هذه الدراسة ، لا لأن المراجعة ترمى إلى كشف المساوئ ، وتحطيم الأصنام مما يزينه الخيال المنبهر ، ولكن لأن المراجعة الجادة ، التي تترك مساحة من المحبة ، تكفي ما يمكن أن يخطر على بال بعضنا من إمكانية التمهيد لبناء جديد لنظرية نقدية ، نمسك بها من بين المعروض من بضاعة الغرب ، ثم نظن كل الظن أنها قادرة بعمل سحري على مسح ما تركه الرواد من أصول نقدية كانوا على وعى بموقعها من التاريخ .

وحين نردد القول بأن الرواد كانوا على وعى بدورهم التاريخي في فترة حرجة تمزق فيها الناس بين الماضي والحاضر ، نستطيع أن نفسر ما سنراه في هذا البحث من عودتهم إلى أصول تراثية مع ثورة معلنة وخفية على هذه الأصول ، تماماً كما نستطيع أن نفسر الآن ما نراه فيما ينشر اليوم من أفكار جديدة تطلعن النظر الفاحصة على حقيقة أن تراث القدماء وتراث الرواد لم يمت كما يغلب على ظن أصحاب تلك الأفكار الجديدة . وهؤلاء كما هو معروف يجاهرون بأن النقد الأدبي بكل اتجاهاته السابقة لم يعد يلبي حاجة الناس في عصر « انساني » أرادوا له ألا يؤمن بغير العلم في صرامته وحدته وتعقيدته . وقد كنا نسعى في توضيح ذلك فيما نسعى إليه ونحن نناقش المحاولات التي أرادت أن تنقل النقد الأدبي من التأمل إلى العلم ، وهي محاولات بدأت مع الرواد وانتهت إلى الرواد .

وقد كان مثل هذا الخيط الذي يمسك به الفرقاء الآن واضحاً عند رائد كبير هو الأستاذ العقاد فهو حريص على أن يبرأ نفسه من صلاته بأصول نقدية قديمة ، على حين يطلعنا نقده التطبيقية خاصة على وعى بأدوات هذا النقد الأصولي ، في إصراره على الحكم قبل التفسير ، وسعيه إلى الموازنة ، ودخوله باب السرقات . كان مثل هذا الخيط واضحاً كذلك في حديث آخر عند الرواد عن الشاعر الصانع ، بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة ، ذلك أنهم كانوا

يميزون بين جهد العقل وجهد الفن ، كما كان القدماء يفعلون في حديثهم عن الشاعر الصانع أيضا يخطط ويوازن ثم يلائم وينفذ . لم يكن درس الشعر عند الرواد بعيدا عن القدماء كما أوضحنا ، هؤلاء القدماء الذين تناولوا الشعر من خلال بابين يفضي أحدهما إلى الآخر ، ونعني باب الموازنة وباب السرقات . وهذه المداخل عند الرواد كما أرادت المراجعة أن توضح لا تكاد تسلم بأن كل معنى شعري جديد هو في جوهره بعث وتشكيل لمعان شعرية سابقة ، بعث ينتسب إلى نفسه . وسنرى أن الرواد كانوا يسلمون إذا هم استطاعوا الخروج من أسر اتجاهات في تراثنا النقدي بأن لغة الشعر لها طبيعة خاصة تتجاوز القول بجهد الفن وجهد العقل .

وقد بدا لنا خلال هذه المراجعة أن من الرواد أنفسهم من أحسوا بلون من القلق في صلابة ما توصلوا إليه خلال ثورة عنيفة على قيم نقدية قديمة ومعاصرة لهم . وقد رأينا أن نتابع خلال مباحث هذا الكتاب هذا اللون من القلق والحيرة . وسيرى قارئ هذه الصفحات أن رائدا كبيرا كطه حسين اعتمد السيرة وفتح طريق النقد البيوجرافي يشعر بشك ليس بالقليل في جدوى المنهج وصلابته وقابليته للبقاء . وسنقرأ له على سبيل المثال قوله بعدما انتهى من دراسة ديوان المتنبي « واذن فقد يكون من الخير أن نقتصد وألا نتشدد في هذه النظرية التي يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهي أن الشعر مرآة للشاعر وأن الأدب مرآة للأديب » ومثل هذه العبارة ليست الإشارة العابرة ، إنها في يقيننا ، وكما ينبغي أن تكون ، رسالة من الرواد لخلفائهم من نقاد الشعر . خاصة وأن هؤلاء الخلفاء أمسكوا بمناهج الرواد وصاحبوهم طويلا دون أن يستشعروا ما أقلقهم وأثار فيهم الشكوك وبعث فيهم الحيرة . كان الرواد شركة في هذا القلق وإلا فكيف يمكنك أن تفسر حديث العقاد عن « الطبيعة الفنية » ثم حديثه الآخر في مواضع أخرى عن حدود قاطعة بين الشعرية والشخصية ، وكيف يمكنك أن تفسر حديثه عن « الشعور الصادق » وحديثه الآخر عن الشعر باعتباره عملا فنيا ، لا يستمد منه تاريخ ، ولا يرجع إليه في تقرير الوقائع ، وحديثه عن لغة الشعر باعتبارها غاية في ذاتها ، لا يكتفى فيها بالإفادة ولا يعنى فيها بمجرد الإفهام . وكان أحمد ضيف ، وهو رائد كبير صار كالمجهول ، على وعي مبكر بتفرقة حاسمة بين الذوق والنقد ، بدا لنا ذلك واضحا في وصفه الذوق بأنه استحسان ما يحبه الإنسان ويميل إليه ، وفي وصفه النقد الصحيح بأنه تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه . وهي إشارة مبكرة ، كان صاحبها

يلاحق بها الانطباع ويحاصره ، وكان مثل هذا الانطباع قد علا شأنه في نقد رملائه ومعاصريه يستوى في ذلك طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة ، مع ما قد تراه النظرة الأولى من فروق .

إن طه حسين الذي يردد كلمتي المحبة والكرامية ومشتقاتهما ليس بعيدا عن العقاد الذي يصرح بأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس ، وهما معا قريبا من ميخائيل نعيمة الذي أراد أن يكون سلطانا تتذوق بذوقه ألوف الناس .

ومثل هذا الفلق العلمي الذي نشير إليه كان يغطي أفكاراً نقدية للرواد عرفوا بها وعرفت بهم ، وليس أظهر من اعتقاد طه حسين في كون الشعر مرآة للشاعر وعصره وفنه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن الرمز الغامض لمعنى غامض يتغنى به المتنبي في نسيبه غير الصادق . وليس أظهر من اعتقاد العقاد في الطبيعة الفنية والصورة الشخصية ولكنه حين يتحدث عن أغراض المنتخبات الشعرية يسلم بأن من الشعر شعرا لا ينبيء عن شيء من سيرة الشاعر أو خلقه . وليس أظهر من حرارة الدعوة إلى التفسير النفسي لدى بعض الرواد بيد أنهم أنفسهم أول من شارك فرويد شكه في إمكانية قراءة العمل الشعري في اتجاه واحد ، وشكه في قدرة التحليل النفسي على تفسير الجمال . وفي مثل هذه الحال مثلا نستطيع أن نفهم لماذا أنهى العقاد دراسته عن أبي نواس مؤكدا أنه تناول نفسية أبي نواس دون نقد أدبه أو شعره .

وقد كان البحث حريصا على أن يصل الرواد بخلفائهم تطلعا لجلاء جدل بين جيلين ، ورغبة في الكشف عن محاولات في نقد قصيدة الشعر بين التردد والتجديد . ووصفنا مثل هذه المحاولات بأنها كانت في الغالب محاولة للفرار من أسر الرواد . وحينذاك أصبح السؤال الذي بحثنا له عن إجابة كيف تم الخروج من أسر الرواد ؟ وما مقدار النجاح في مثل هذا الخروج ؟ إن الرواد حين يعتمدون السيرة مثلا ويقرأون النص قراءة تاريخية وأحيانا روائية لم يكن ما يفعلونه ينطوي على خطر حقيقي ، كان الخطر فيما نرى أن يستمر نقد قصيدة الشعر على طريقة الرواد بعدما انتهى دور الرواد التاريخي ، كان الخطر فيما نرى أن يظن الناقد أنه بإمكانه أن يكون مؤرخا وجغرافيا ومصالحا واقتصاديا مع وجود المؤرخ والجغرافي والمصلح

والاقتصادي . وحين نؤكد أن الرواد كانوا يعتمدون الانطباع ويقرأون القصيدة بلغة العواطف لم يكن ما يفعلونه ينطوي على مخاطر حقيقية بالنظر في وضعهم التاريخي ودورهم الريادي الذي كان يرمى إلى وجود مزيد من المكترئين من بين هواة غير جادين أو محترفين يزودون عن قواقعهم ، كان الخطر فيما أضحناه أن يستمر الانطباع عند خلفاء الرواد متخذا سبيلا آخر تصبح فيه قراءة القصيدة إسرافا في القبول أو إسرافا في النفور ، كما تصبح شيئا من الثرثرة والتداعي والربط بين الأشباه والنظائر لأدنى ملاحظة . كان الخطر أن يستمر الانطباع فيقرأ الشعر قراءة أحادية لا ترى ما يحدثه الشاعر في قصيدته من إمكانات لا تفسرها متعة عابرة يحرص عليها القارئ ، أو أن يقرأ قراءة لا تكاد ترى وجود تبادل بين العقل والعاطفة . كان الخطر أن يظن الناس أن من يقدر شعر شوقي لا بد أن يرفض شعر العقاد ومن يقبل شعر العقاد وشوقي لا يمكنه أن يقبل شعر صلاح عبد الصبور .

وكان العقاد يتحدث عن الطبيعة الفنية وهو حديث لم يكن ليخلو من المخاطر ، ولكنه لم يكن أيضا حديثا يسيرا مما يتسنى له مع كل شاعر ، وآية ذلك أن اختيار العقاد وقع على نماذج محدودة من الشعراء ، يمكن أن يقال عنهم إنهم أصحاب حالات خاصة ، يجود فيها الكلام عن طبيعة فنية . كان الخطر الحقيقي كما بدا لنا أن تتحول فكرة العقاد إلى قالب يضع فيه النقاد الشعراء وشعرهم ، لتصبح دراسة القصيدة شاهدا على واقعة ، أو نفيًا لآخرى .

بمثل هذه الروح وعلى هذا المنهج أخذ البحث يشق طريقه في مراجعة ميراث الرواد عن يقين بضرورة مشاركة تلك الجهود الصادقة التي بدأت المراجعة ، وعن يقين بركوب الصعب وطلب المشقة لفتح أبواب الحوار . وبعد ... فالأمل أن تصيب هذه الصفحات بعض ما أردناه لها من أن تكون إثراء لميراث الرواد يبدأ من المراجعة ، وتنشيطا لهذا الميراث بالفكر والحيوية .

والله من وراء القصد .

السيد فضل

المبحث الأول
عود إلى اللفظ والمعنى

حين عالج الرواد دراسة الشعر أعادوا للحياة ، مع أفكارهم المميزة ، تلك القضية القديمة التي اختلف عليها القدماء لأسباب عديدة بعضها مما يتعلق بالشعر ، وبعضها الآخر من قبيل اللجج ، وبعض ثالث يعود الى مفهوم الشاعر الصانع الذي غزا عقول الناس ، ونعنى قضية اللفظ والمعنى^(١) . وقد فتح طه حسين الطريق ، فهو بلا شك ، أكثر الرواد قرباً من التراث النقدي القديم الذي تتحول فيه القصيدة الى لفظ له أنصاره ، أو معنى له أنصاره ، وطائفة تقف في منتصف الطريق تتحدث عن الملاءمة والمطابقة وما شابه ذلك ، مما لا يخرج عن القول باللفظ أو القول بالمعنى .

يعرض طه حسين لواحدة من قصائد البحتري مبدوءة بقوله .

أيها العاتب الذي ليس يرضى نم هنيئاً فلست أطعم غمضاً

وهو موقف مميز يعنى فيه الناقد أنه أمام قصيدة ، مشيراً الى صنيع القدماء ، بين لوم وتأنيب حين يتوقفون أمام البيت والبيتين ، ولكنه على الجانب الآخر يبدي إعجاباً قديماً بالقصيدة بالقصيدة يقول :

« ماذا يعجبنا من هذه القصيدة ؟ إذا التمسنا المعانى التي نلتمسها عند أبي تمام لم نجد شيئاً يذكر ، فليست هناك معانى قيمة تضطرك أن تقف عندها ، وأن تفكر فيها وتعجب بها ، وأن تقول أن البحتري قد اخترعها ، جاء هذا الجمال من أمرين ظاهرين أولهما هذه المتانة التي استطاع البحتري أن يجعلها في الألفاظ ... والمصدر الثانى لهذا الجمال ما عنى به البحتري بنوع من أنواع البديع هو المقابله ، وما يشبه ذلك في القصيدة كلها^(٢) »

ولم يكن الشأن عنده هكذا في كل حال فإن من الشعر ما يستمد جدارته بالجمال من معانيه فحسب ، فهو يعرض لواحدة من قصائد المتنبي ، وبعد حديث طويل ساخر عن ألفاظها وموسيقاها يبدي اعجاباً شديداً بما تحمله القصيدة من فلسفة صريحة واضحة في قول الشاعر :

(١) يراجع في أساس الفصل بين اللفظ والمعنى في بيئة المعتزلة وحديثهم عن المعنى المجرد والصورة المجازية في القرآن الكريم ، وبيئة الاشاعرة وحديثهم عن المدلول والدلالة في النص القرآنى كتاب جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغى ص ٣٨١ - ٣٨٢ ، ومراجعته الموضحة هناك .

(٢) طه حسين ، من تاريخ الأدب العربى ، ج ٢ العصر العباسى الأول ٣٦٤ - ٣٦٥ .

ومن هوى كل من ليست مموهة تركت لون مشيبي غير مخضوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته رغبت عن شعر في الرأس مكذوب
ليت الحوادث باعنتي الذي أخذت منى بحلمى الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة عن حلم بمانعة قد يوجد الحلم في الشبان والشيب
فهذا كلام من أروع الشعر وأجمله (٣) .

جوهر القصيدة في هذه الرؤية الفنية يصبح جوهرين ، يقوم كل واحد منهما بذاته ويتخيل الناقد الشاعر في هذه الأحوال وقد قصد إلى بسط المعنى نارة ، أو تقديم الصورة تارة أخرى . ولسنا نشك أن الناقد في أكثر هذه المواقف يعيد صنيع القدماء ، بيد أن حالات أخرى في نفده تدلنا على أنه لم يكن بعيداً عما كان يعنيه (بروكس) بحديثه عن صائدى الرسائل ، وذلك أن الأسباب التي تدعو ناقداً عنده إلى إمكان تصور فصل الشكل عن مضمونه هي في الغالب البحث عن رسالة ، باعتبار أن العمل الفني وسيلة من وسائل الدعاية لفكرة أو رسالة عامة أخلاقية أو دينية أو علمية . صيادو الرسائل عند (بروكس) هم هؤلاء الذين يعتبرون العمل الفني حبة الدواء المر المغلفة بطبقة من السكر نغرى الناس بتناول الدواء ، فيتم الشفاء وتصل الرسالة . وقد عاد (بروكس) إلى هذه الفكرة فقرر أن الخطأ الذي يهدد التفكير النقدي هو تصور الشكل الفني باعتباره اللوح البلوري الشفاف ، يظهر من خلاله الأفكار الشعرية بطريقة تلقائية ، إن الأنية المحكمة الصنعة في كل فن ليست هي تلك الأنية الجيدة المنسقة عليها نقوش رائعة ، موشاة ومطرزة يمكن أن يوضع فيها بكل يسر المضمون الشعري الثمين . والنتيجة التي يمكن أن يؤدي إليها مثل هذا النهج هي النظر إلى التصوير الشعري على أن له وظيفة فنية ووظيفة نجميلية وبعبارات جونسون ووظيفة النوضيح ووظيفة التجميل (٤) .

البحث عن معنى للشعر بعيداً عن شكله قضية نفجر مزيداً من الإشكالات النقدية ، منها اشكال الغاية من قول الشعر ، إن الناقد الذي يبحث عن معنى شعري يعادل المعنى النثري يبحث في الشعر عن قيمة ، وقد يكون من المقبول البحث في الشعر عن غاية أو قيمة لو أمكن بطريفة ما إثبات أن الشاعر قبل الشروع في بناء قصيدته قد فكر في غاية بذاتها ، ومع ذلك فمن

(٣) طه حسين ، مع المسى ، ٢٨٦ .

(٤) انظر كتابه The well wrought Urn P 1-16 وانظر مقدمه لكتابه Understanding Poetry .

العسير اثبات التطابق التام بين فكرة الشاعر عن عاطفة ما مثلاً قبل كتابة القصيدة والعاطفة نفسها في قصيدته . ويعيننا على ذلك ما نلاحظه مما لا يكاد يرقى إليه الشك من اتساع المسافة بين النظر والتطبيق في كل فكر إنساني ؛ بين فكر الشاعر وشعره ، نقد الناقد وشعره ، وخالصة القول أن القصيدة تمضي بعيداً عن الفكرة في رأس صاحبها .

حين نظر طه حسين في قصيدة ناجي قلب راقصة أعاد قصة ابن قتيبة مع الأبيات المشهورة : ولما قضينا من منى كل حاجة ... ، فهو يجعلها قسمة بين اللفظ والمعنى يقوم كل منهما بذاته يقول « على ما قد يكون فيها من جمال اللفظ وحسن الانسجام أحياناً ليست شيئاً ، فليس فيها جديد ما ، وإنما هي كلام مألوف قد شبع الناس منه حتى كاد يدركهم الملل^(٥) . ويدرك القارئ أن الجديد الذي يعنيه طه حسين في العبارة السابقة هو المعانى حين يعود فيسأل « أترى في هذا الكلام معنى جديداً ، ثم ينثر المعنى قائلاً : إنما أحس الشاعر ضيقاً وسأماً ، فخرج يمشى ليسرى عن نفسه الهم ، فأبصر مكاناً مضيئاً من أمكنة اللهو ، فدعاه الضوء فدخل الى هذا الملهى^(٦) .

قيام الشعر شكلاً بعيداً عن مضمونه وراء هذا النقد الذى يبدأ من اعتبار الشعر مصدراً من مصادر المعرفة ، وهو طريق النقد العربى القديم الذى تلقن عبارة الجاحظ « والمعانى مطروحة فى الطريق » ، وطريق المفسرين الذين قدموا فى جهودهم الجبارة نموذجاً احتذاه نقاد الأدب ، كان مفسرو القرآن الكريم يعمدون إلى النص القرآنى يفسرون ما غمض من كلماته ، وما يحوم حول تراكيبه من مشكلات تمهيدا لتحويله الى معانٍ نثرية . وخالصة ذلك تبدو واضحة فى كتب معانى الشعر ، التى هى فى حقيقة الأمر الوجه الآخر لكتب معانى القرآن الكريم ، كما تبدو واضحة فى النهاية التى انتهى إليها درس البلاغة التقليدى ، الذى عنى بالتعبير على أنه زخرف ، يقف قائماً بذاته بعيداً عن السياق الذى ورد فيه .

ويمكن أن يعود القارئ إلى إجراء الاستعارة عند الشراح من البلاغيين وسيقرأ كلاماً يمكن أن يقال عن كل تعبير استعارى ، وهو كلام يرى الشكل

(٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ٣ - ١٥٣ .

(٦) المصدر نفسه ، ٣ - ١٥٣ .

بمعزل عن المضمون (٧) .

و حين نعيد النظر كذلك فيما نقلناه عن طه حسين سنلاحظ تلك المقولة التي ترسخت في أذهان نقادنا القدماء عن الشاعر صانع المعاني الجديدة ، أو قل الباحث عن المعاني الجديدة وهي المقولة التي قادت إلى هذا المبحث الكبير المعروف بالسرقات الشعرية . إن مفهوم الجدة والاختراع يعود من جديد مع كل نقد يفصل بين اللفظ والمعنى فالبحتري كما رأيت ليست عنده معان قد اخترعها ، وقصيدة علي محمود طه ليس فيها جديد في المعنى ... وقد كان يسيرا عند الناقد القديم أن يرد نسب البيت إلى أبيات وهو المعنى نفسه يعود فيطل برأسه حين يردد الناقد : وهل من جديد في هذه المعاني الشعرية ؟ . ويرد الدكتور جابر عصفور مواقف كثيرة من نقد طه حسين هذا إلى غلبة مفهوم الأديب الصانع على مفهوم الأديب الملهم . ولعلنا إن قرأنا لطه حسين العبارات التالية ازددنا يقينا بما توصل إليه الباحث المعاصر : إنه يمضي مع القدماء في حديثهم عن السرقات ، وهو حديث أكثره من هذا الباب الذي يرى فيه النقد الشاعر وهو يخطط ثم ينفذ ، يقول طه حسين عن أبي نواس « بل ربما كان لنا أن نقول إن أبا نواس نفسه قد عدا على الأعشى فأخذ منه شيئاً ليس بالقليل ، وأخذ منه بنوع خاص نصف هذا البيت المشهور :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
فالصلة ظاهرة بين الشطر الأخير « وداوني بالتي كانت هي الداء ، وبين قول الأعشى :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

فليس من شك أن أبا نواس قد ذكر هذا البيت حين قال شطره السابق ، ولكن أبا نواس لم يأخذ اللفظ ، بل ولم يأخذ المعنى دون أن يصلح ويغير ويضيف ، فإن قوله دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ، ليس في شعر الأعشى ، وهو يكفي لأن يحتفظ لأبي نواس بالبيت كله ، وقوله وداوني بالتي كانت هي الداء يذكر بقول الأعشى ، ولكنه ليس إياه (٨) .

(٧) قسم البلاغيون المحسنات البديعية كذلك إلى لفظية ومعنوية اعتماداً على ان المحسنات اللفظية غير ذات بال في المعنى ، والمحسنات المعنوية غير ذات بال في اللفظ بمعنى انه اذا بررب عليها اجراء لفظي فهو غير معصود لذاته .

(٨) حديث الاربعاء ، ٢ - ٧٢ .

وقد يكون فى العبارة الأخيرة ما يسقط القضية برمتها ، ولكن يبقى ذلك الناقد الذى يرى شاعره الصانع وهو يوازن ويخطط ثم يلائم وينفذ ، ولا يراه ملهما فى حالة من هذه الحالات .

إن البحث عن المعنى الشعري على أنه مستوى من مستويين يقوم عليهما البناء الجمالى للشعر وراء فكرة حل المنظوم قديماً ، ومن الطبيعى عند طه حسين والأمر كذلك أن تعود هذه الفكرة الى الحياة مرة أخرى، وقد جعل من كتابه صوت أبى العلاء نموذجاً طلب احتذائه من قبل النقاد ، وقد احتذاه بالفعل عدد من الباحثين ، لم يروا بأساً فى أن يقرأ الشعر بلغة النثر ، وإن لم يكونوا فى وضوح طه حسين الذى لم يكن ليخفى أنه يحل المنظوم . ان تتبع المعنى الشعري عند طه حسين وعند غيره هو الذى يجعل قراءة القصيدة تمضى فى خط مستقيم من بيتها الأول إلى بيتها الأخير على وجه لا يختل فيه الترتيب . وهذا قريب من تتبع الفكرة فى سياق نثرى . ولن تجد بين أصحاب حل المنظوم قديماً أو حديثاً من يرى فى القصيدة بناء لا يخضع لمنطق الترتيب^(٩) وقد لاحظ كولريديج هذه السمة فى كل شعر فقرن بناء القصيدة بحركة سير الثعبان فى زحفه وارتداده ، كما قرنها غيره بحركة سير الرياح فى الفضاء . وقد استخدم طه حسين للتعبير عن حل المنظوم عند القدماء كلمة الترجمة ، وكان يعنى بترجمة الشعر على وجه الدقة الحديث عن معانيه دون ألفاظه ، كما كان شديد الحماس لخطته تلك واعتدها سبيلاً لفهم الشعر القديم الذى حالت بيننا وبينه قرون طويلة . ولعل الدافع الكبير وراء خطته فى ترجمة الشعر هو هذا الدافع الذى حرك الرواد جميعهم فى سعيهم إلى تربية جمهور من القراء انصرفوا عن الأدب . يقول طه حسين إن الفرنسيين ترجموا بعض أشعارهم فى القرون الوسطى إلى لغتهم التى يألّفونها ، فلم لا نحتاج نحن إلى أن نترجم أو نقرب شعر القدماء من الجاهليين أو الاسلاميين إلى هذه اللغة اليسيرة . لا بأس عليك ولا على من أن ندع لفظ لبيد الآن ونكتفى بمعانيه لنرى ألقها حظ من الشعر ومن الجمال ، أم

(٩) راجع تحليلاً لقصيدة لا يختل فيه الترتيب من ١ الى ١١٠ وهو عدة أبيات القصيدة فى كتاب الدكتور / حلمى على مرزوق شوقى وقضايا العصر والحضارة ، ص ٢٣٥ حتى ص ٢٧٨ دار النهضة العربية بيروت . والتحليل بهذه الكيفية نموذج صالح لتمثيل نثر الشعر أو حل المنظوم بتتبع معنى الشعر .

هى بريئة من الشعر والجمال معاً^(١٠) .

وفى غير موضع يرى الباحث فى نقد طه حسين أن لديه إحساساً حاداً بما يحدثه الشاعر عن طريق الألفاظ وحدها من خداع . وقد يفسر الأمر على أنه إحساس يُمدح الشاعر من أجله ، أو أنه إحساس من الناقد بقدرة شعرية يتحول بها اللفظ عن أصله فى نسق شعرى . ولكن الغالب أن يؤكد طه حسين على أن هذه القدرة على الخداع باللفظ قدرة يلام الشاعر من أجلها ، يقول عن بعض شعر البحترى : « تجدون جمالاً يرجع الى حسن اختيار الألفاظ ، والى الملاءمة فيها بين الرقة والجزالة والمتانة ، أما المعانى فهى عادية ومألوفة » ويضيف الى ذلك متسائلاً فى نبرة لوم « أكان شعر البحترى كله كهذا الشعر يخدع بالألفاظ وجمالها وحسن اختيارها وبعض هذه الأنواع البديعية^(١١) ... » .

وفى مثل هذه المواقف يبدو قدر كبير من التناقض بين طه حسين الذى يؤكد على الشاعر الصانع ، وطه حسين الذى يلوم الشاعر الصانع ، وفى مثل هذه الاحوال يؤدي نثر الأبيات عند طه حسين مهمة كشف زيف جانب الخداع باللفظ عن معنى ردىء ، وآخر لا جدة فيه ولا اختراع .

إن الشاعر الماهر عنده كما يؤكد جابر عصفور هو الذى يحسن بناء قصيدته ، أى أنه الشاعر الذى يتصور أركان قصيدته وأغراضها قبل تنفيذها ، والذى يتمثل محتواها مخططاً قبل أن يحوله الى شكل منفذ ، والذى يعرف أثارها فى مستمعيه ، ويعرف شكلها قبل أن يتجسد مضمونها فى هذا الشكل . وينقل الناقد عن طه حسين قوله عن الشاعر اذ ينصور الأغراض

(١٠) حديث الاربعاء ، ١ - ١٩ - ٢٠ . وقد تحدث العفاد كذلك عن امكان ترجمه الشعر دون أن يفقد شيئاً من جوهره ، يقول « واذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه ، ولكنه اذا ساواه فى هذه القدرة لم يفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة . وكذلك ذهب المازنى وهو يفسر ما يشير اليه العفاد من أن الشعر ملكة انسانية لا لغوية ، لأن جودته تأتي من ناعته وما يتصممه من خواطر وأحاسيس . وما يريد أن يؤكد عليه ها هنا أن قيام الترجمة على هذه الحال يعود الى اعتبار الشعر لفظاً ومعنى يقوم كل منهما بذاته بما يعنى قيام الشعر على طرف دون آخر . ويمكن أن نصنع ما ذهب اليه الرواد الثلاثة الى جوار كلمات ابن طباطبا المعروفة حيث يقول : فمن الاشعار اشعار محكمة متفنة أليفة الألفاظ حكيمة المعانى ، حبيبة التأليف ادا نهضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها . (عيار الشعر ٣٥) .

(١١) طه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢٢ .

النى يريد أن يقول فيها الشعر ، ثم يلائم بينها ملائمة حسنة ، ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذى يريد أن يقيمه ، ثم يندفع فى انشاء القصيدة ، فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول^(١٢) .

ولن يتغير طه حسين كثيراً فى موقفه وهو يتحدث عن واحد من الشعراء المعاصرين له ، وأعنى حافظ ابراهيم ، إن الفتنة بالشعر تحدث مرة باللفظ دون المعنى ، وأخرى بالمعنى دون اللفظ . قرأ لحافظ قوله :

يا غلام المدام والكاس والطا س وهىء لنا مكانا كأمس
واسقنا ياغلام حتى ترانا لا نطيق الكلام إلا بهمس
خمرة قيل إنهم عصروها من خدود الملاح فى يوم عرس

ثم قال : « فانظر إلى هذا البيت الأخير كيف يفتنك لفظه ويسحرك ، وكيف لا تفتنك خدود الملاح يوم عرس ، ولكن تكلف أن تتبين هذه الخمرة التى تعصر من خدود الملاح ، وحدثنى أستطيع أن تنظر إليها دون أن تتأذى ، وينالك شيء من الألم غير قليل^(١٣) » .

وقد يحدثك طه حسين عن الملاءمة أو المطابقة ولكن كما يحدثك الجاحظ صاحب العبارة المشهورة والمعانى مطروحة فى الطريق ... وهو يردد بعد ذلك « لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك . وكما يحدثك عبد القاهر عن حسن الكلام يأتيك حسنه للفظ دون النظم ، وللنظم دون اللفظ أو من الجهتين^(١٤) .

الحديث عن الملاءمة والمطابته لا ينفى قيام الشعر عند الناقد لفظاً قائماً بذاته أو معنى قائماً بذاته كذلك ، ومن أجل ذلك لا يتوقف الباحث طويلاً لدى عبارات كثيرة تتردد فى كتابات طه حسين يردد فيها كلام القدماء بلا زيادة كقوله « خير القول ما أحسن لفظه مطابقة معناه ، وأجاد معناه مطابقة غرضه ، على أن تكون الألفاظ مألوفة غير مبتذلة ولا نابية ، وعلى ألا تخرجها الصناعة إلى التكلف المفقوت والتعمل المرذول^(١٥) .

(١٢) جابر عصفور ، المرايا المتجاوزة ، ص ١٨٦ ومصدره حديث الاربعاء ١ - ١٥٦ .

(١٣) طه حسين ، حديث الاربعاء ، ٢ - ٨٥ .

(١٤) البيان والتبين ، ١ - ٨٣ ودلائل الاعجاز ، ٩٩ ، تحقيق شاكر .

(١٥) طه حسين ، تجديد ذكرى أبى العلاء ، ٩٥ .

وكقوله: ان الالفاظ وحدها لا تعنى شيئاً ، وان المعانى وحدها لا تعنى شيئاً ، وان الأدب لا يكون إلا إذا ائتلفت المعانى فيما بينها ، وائتلفت الالفاظ فيما بينها وبين المعانى^(١٦) « وكقوله : عن بعض شعر على محمود طه انه قد استطاع أن يلائم الى حد ما ، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها^(١٧) . كما يبدو ذلك واضحاً فى حديثه عن جمال غريب فى بعض شعر المتنبى يعود إلى ما كان يحاوله من الملاءمة بين جهدين : جهد العقل ، وجهد الفن . وفى هذا السياق يحدثنا الناقد عما تخيله من تعب الشاعر فى استنباط المعنى ، ثم تكلفه الجهد فى أدائه^(١٨) .

فهذه أحاديث عن المطابقة والملاءمة وهما معا لا يعنيان شيئاً يتجاوز الفصل بين اللفظ والمعنى « فهذه المطابقة بين اللفظ والمعنى أو الملاءمة بين الشكل والمضمون سرعان ما يتكشف جانبها السلبى فتعلن عن مزلق الثنائية المنطوية عليها ، وعندئذ يبحث طه حسين عن الوجه الثانى من جمال الشعر من قبل اللفظ فحسب ، فنواجه اللفظ الذى لا يعبر عن معنى يوازيه فى القيمة ، وبقدر ما يؤكد هذا الوجه امكانية استقلال قيمة الشكل فانه يؤكد أن هذا الشكل عنصر مضاف ، يحدث تأثيراً خاصاً به ، بحيث يؤدي الى ايهام القارئ بأنه يواجه معانى أجمل مما هى عليه فى الواقع^(١٩) .

ونريد أن نضيف الى ذلك أن الكلام فى هذه الثنائية ينسحب عند طه حسين على تصويره للعصر كله الذى قيل فيه الشعر . إن الشعر كذلك لفظه ومعناه يدلان على العصر دلالة انعكاس ، ولذا يقرأ طه حسين أبياتاً لأبى نواس ويعلق عليها بما يعنى ذلك يقول : أتريد أحسن من هذا الشعر دلالة على ما كان يمتاز به هذا العصر فى حياته المادية والمعنوية ، بل فى تطوره وشعوره ، وتعبيره عن هذا التصور والشعور ! عواطف حرة يصفها كلام حر ، ومعان سهلة مألوفة لم يبحث عنها صاحبها ولم يطل البحث ، وإنما وجدها فى نفسه فأظهرها فى لفظ لم يتكلف تخيره ولا نظمه ولا تنسيقه^(٢٠) « .

(١٦) طه حسين ، خصام ونقد ، ١٠٢ .

(١٧) طه حسين ، حديث الاربعاء ، ٣ - ١٧١ .

(١٨) طه حسين ، مع المتنبى ١١٩ - ١٢٠ .

(١٩) د . جابر عصفور ، المرايا المتجاوزة ١٩٠ .

(٢٠) طه حسين ، حديث الاربعاء ، ٢ - ٤٠ .

ولا تغير العبارة الأخيرة من أمر هذه الثنائيات ولا تنقى الحديث المعروف عن اللفظ والمعنى فهي تؤكد على مستويين : الشعر والعصر .

- ٦ -

وفي كتابات العقاد المبكرة قال بأن الشعر صناعة توليد المعاني بواسطة الكلام ، والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة ، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توأ في نفس القارئ ما يقوم بخاطره (الشاعر) من الصور الذهنية^(٢١) .

وتدلنا هذه العبارة على المعاني نفسها التي رأيناها عند طه حسين : الشاعر الصانع الذي يبذل جهداً في تحويل المعنى إلى لفظ ، هذا المعنى الذي يقوم بذاته في نفس صاحبه قبل أن يصير لفظاً بصيرورته شعراً . ولم يكن العقاد في هذه الفترة المبكرة بعيداً عن طه حسين كذلك وهو يرتضى في شعر حافظ كلمات للدكتور شمیل : شعر حافظ كالبنیان الموصوص متين لا تجد فيه متهدماً ، فهو يعتمد في تعبيره على متانة التركيب وجودة الأسلوب أكثر مما يعتمد على الابتداع أو الخيال^(٢٢) . والعبارة كما ترى ليست بعيدة عما كان يعنيه القدماء بشعر جادت ألفاظه دون معانيه .

وقد أعان هذا الفهم العقاد في حملته على شعر شوقي فهو يعترف لشعر شوقي بمزية تتعلق بألفاظه دون معانيه ، وهو يرمى إلى وصف شعره بالقصور على المستويين كليهما ، يقول : في الديوان : ولم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال ، فتعود القارئ أن يبحث عن المعنى ، بل لا يكفي القارئ المطلع أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومحصله ، فمزية شوقي عند هذا الجيل الناشئ من القراء مزية تتخطاها العين كما تتخطى المؤلف تبحث عما وراءه^(٢٣) .

بدأ العقاد فحسم رأيه في قضية اللفظ حين سلم لشوقي بمزية تتعلق بشكل الشعر ولغته سماها بعد ذلك السليقة اللغوية ، وحسم قضية المعنى بعد ذلك

(٢١) العقاد ، خلاصة اليومية ، ٢٢ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ٩٢ .

(٢٣) العقاد ، الديوان ، ص ٣٣ ضمن فصول من النقد عند العقاد أعده محمد خليفة التونسي ولم يطرأ على رأى العقاد من القضية تغير يذكر فهو يقول في مقاله نشرت ١٩٥٧ عن شعر شوقي : انه لا شخصية هناك في قصائده ولا روايانه ولا يخصه شيء من شعره ، اذا صرفنا النظر عن براعة القالب وطلاوة اللفظ ونغمة الأداء » .

على الطريق القديم نفسه وأعنى طريق نثر الشعر ، وهذا نص من نقد العقاد لشعر شوقي تسيطر عليه الأفكار السابقة ، ولن تجد حرجا في رد هذه الأفكار الى عبارة الجاحظ الشهيرة والمعاني مطروحة في الطريق : « نعود بك أيها القارئ إلى هذه القصيدة فلا ترى فيها مما لم تسمعه من أفواه المكدين والشحاذين إلا كل ما هو أخس من بضاعتهم ، وأنجس من فلسفتهم : كلها حكم يؤثر مثلها عن حملة الكيزان والعكاكير ، إذ ينادون في الأذقة والسبل « دنيا غرور ، كله فان ، الذي عند الله باق ، ياما داست جبابرة تحت التراب ، من قدّم شيئاً التقاه ... الخ . تلك أقوال الشحاذين ، وهذه أقوال (أمير) الشعراء :

كل حي على المنية غاد	تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرنا فقرنا	لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسرع عنهم	غير باقى مآثر وأيادى ... الخ .

وما خلا هذه العظات مما نحا فيه فيلسوف الموت منحي الابتكار ، ونزع فيه الى الاستقلال بالرأى فمعناه أحط من ذلك معدنا ، وأقل طائلا ، وأفضل مضمونا ، والجيد منه لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية كالزبيب من العنب و $2+2=4$ ، وهلم جرا . وأكثره أتفه من هذه الطبقة فالقصيدة إما بيت حذفه وإثباته سواء ، أو بيت حذفه أفضل ، مثل إخباره بأن جر النعش في مركبة أو حمله على النعش سواء :

لا وراء الجياد زيدت جلالا منذ كانت ولا على الأجياد

ومثل وصفه القبر ذلك الوصف الذي ما أحسب أحدا يمر بقبر فيذكره الا انقلب الاعتبار والهيبة في نفسه هزأ وعبثاً ، وذلك حيث يقول :

كل قبر جانب القفر يبدو علم الحق أو منار المعاد

وعلى هذا يكون تعريف القبر في جغرافية شوقي الأخروية انه منار يقام على جانب القفر لهداية قوافل الموت الى طريق الآخرة ، لئلا يضل أحدهم النهج ، أو يصطدم بصخرة في دروب الموت^(٢٤) .

حين نظر العقاد في شعر شوقي كان يريد أن يهدمه بأن يشير الى المعنى

(٢٤) العقاد ، الديوان ، ٣٤ - ٣٥ .

المطروح على الطريق ، ولا تكاد تسلم له الآن بما أراد لأن الشاعر حين يقول مثلاً :

كل حى على المنية غاد تتوالى الركاب والموت حاد

لا يريد أن يؤدي معنى دنيا غرور وكله فان ... اللهم الا اذا كنا من هؤلاء الذين يرون أن أسداً تساوى شجاعاً كما رضى لنا بعض أسلافنا ، والا اذا كنا نرى فى قول النابغة :

خطاطيف حجن فى حبال متنية تمتد بها أيد اليك نوازع

ما رآه ابن قتيبة : أنت فى قدرتك على كخطاطيف عقف يمد بها ، وأنا كدلو تمتد بتلك الخطاطيف^(٢٥) .

ولعلك لاحظت الآن كما لاحظت مع نقاد السرقات قديماً أن نثر الشعر وتحويله الى معنى فى مثل هذا النقد يفضى الى محاكمته مرة لوجوده على أفواه العامة فيكون خليقاً بالازدراء ، وأخرى لوجوده فى شعر الشعراء ونثر الكتاب فيقال مسبوق مسروق . الناقد القديم كالناقد الحديث درس الشعر من خلال بابين يفضى أحدهما الى الآخر حتماً ، وأعنى باب السرقات وباب الموازنة . تعود القصة نفسها حين يبعثها الرواد ، وقد مر بك كلام طه حسين فى شعر أبى نواس ، والآن يقول العقاد فى بيت شوقى

والغبار على صفحاتها دوران الرجا على الأجساد

ذلك من قول أبى العتاهيه :

الناس فى غفلاتهم ورجا المنية تطحن

ويقول المعرى :

رب لحد قد صار لحدامرارا ضاحك من تزامم الاضداد

ودفين على بقايا دفين فى طويل الأزمان والآباد

فيقول العقاد لشوقى : « ويسلط الله عليك نفسك فتسول لك أن تحاكي هذه المعجزة البيانية بقولك :

هل ترى كالتراب أحسن عدلا وقياماً على حقوق العباد

(٢٥) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ١ - ٦٨ .

نزل الأقوياء فيه الضعفى وحل الملوك بالزهاد
صفحات نقيه كقلوب الر سل مفسولة من الأحقاد.

وقد عاد العقاد الى مزيد من ذلك فى نقده لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل^(٢٦). وما كان للعقاد أن ينهم شوقى بالسرقة إن هو سلم له بأن الغبار ودوران الرحا على الاجساد تفاعل ، ليس من قول ابى العلاء ورحا المنية تطحن ، حيث يوجد تفاعل آخر ، الا أن يكون عمرو الذى يرتدى ثوبا أزرق هو زيد ، لأنه يرتدى ثوبا أزرق كذلك ، والا أن يكون « واذا المنية أنشبت أظفارها » تساوى كل تصوير للموت بالسبع . وهذا فى الحق ما يعنيه النقد المعاصر من أن كل معنى جديد بعث وتشكيل للمعانى السابقة ينتسب لنفسه .

كان النقاد القدماء كما يوضح الدكتور مصطفى ناصف يصوبون المعنى منفردا واللفظ منفردا وكذلك نجد طه حسين (وليس بعيداً عنه العقاد كما يُظن) يصوب العقل الفلسفى وينظر بشىء من النقد الى ما يسميه الخيال الشعرى ، يجد العقل الفلسفى ثابتاً مطمئناً ، ويجد الخيال أقل درجة فى اطمئنانه وثباته ، فالتفكير النقدى القديم مائل أمامنا : نحن نفرق النص فى جهات متعددة ونرى بعض هذه الجهات خيرا من بعض ، دون أن يكون لبعض هذه الجهات عدوان على بعض . كان النقد العربى القديم ينهج هذا النهج المعروف ، فلكل جزء من النص حياته المستقلة ، ولكل جزء جزاؤه وحكمه . كان من المألوف أن يميز العقل الفلسفى عن خيال الشاعر ، وأن يتميز المعنى عن اللفظ أو أن يتميز الخيال عن العاطفة^(٢٧) .

- ٧ -

أكثر الرواد كانوا على طريق واحد لا يختلف المازنى عن طه حسين وهو يعيد عبارات ابن طباطبا وعبد القاهر فى حديثه عن قصيدة العقاد ترجمة شيطان يقول : هنا نرى بناء مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية أعمل الشاعر ذهنه فى جملتها وتفصيلها ثم أفرغها فى قالب تخيره لها بعد

(٢٦) العقاد ، الديوان ، ٣٧ - ٤٢ - ٩٢ .

(٢٧) د . مصطفى ناصف ، دراسته الأدب ، ص ٦٩ - ٧٠ .

الروية وعرضها في أسلوب موسيقى أبدعه لها^(٢٨) . وموقف ميخائيل نعيمة من الغربال هو نفسه بحث العقاد عن اللفظ والمعنى ، يعرض نعيمة لفكرتين تتصارعان : فكرة نحصر غاية الأدب في اللغة وفكرة تحصر غاية اللغة في الأدب أصحاب الفكرة الأولى ينظرون دائما أبدا لا إلى ما قيل بل كيف قيل ، وأول سؤال يوجهونه إلى أثر أدبي هو هل هو صحيح اللغة ، فإذا كان كذلك فهو بنظرهم أدب أما أصحاب الفكرة الثانية وفيهم نعيمة بالطبع فهم ينظرون قبل كل شيء إلى ما قيل ، ومن ثم إلى كيف قيل لأنهم يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف ... الخ . والدكتور هيكل كذلك يرى اللغة في الأدب كساءً ظاهراً لهذا الرحيق الذي يعبر الأدب عنه^(٢٩) .

وقد يجوز أن أسمى ألفاظ الشعر وصوره شكلاً وقد يجوز أن أسمى أفكاره مادة أو مضمونا ، ولكن في استجابتنا نحن قراء الشعر يندمج الشكل في المضمون في مجمل الأثر الذي تتركه القراءة لدينا . فعندما نستمتع بقراءة قصيدة لا نستطيع أحدنا أن يقول إنه مدين في هذا الجزء من تجربة القراءة إلى المضمون وفي ذلك الجزء إلى الشكل أو الصور الشعرية أو الإيقاع الذي ينقل التجربة . مجمل تجربتنا مع القصيدة لا يقبل التجزئة ، ورغم أن بعض العناصر قد تقع في منطقة الضوء والأخرى في الظل فهي ماتزال تؤثر فينا مجتمعة مع بعضها^(٣٠) . وليس بعيدا عن ذلك الشاعر نفسه حين يكتب شعره ، ولن يكون من بين الشعراء الحقيقيين من يكتب على هدى من كلام ابن طباطبا وغيره ممن تركوا لنا هذه الصورة للشاعر الذي يجهز الأفكار ، ثم يبحث لها عن أردية مناسبة .

لكل جزء من النص الشعري حياته عند نقاد اللفظ والمعنى ، تلك هي

(٢٨) المازني ، حصاد الهشيم ، ٤٥ ، طبع الشروق ، وهذا المعنى ذاته يعود المازني فيرده في مقدمة ديوانه يقول : وما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها في نفسه ويصرفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ، ويراجع بها عقله والمعاني لها في كل ساعة تجديد وفي كل لحظة تردد وتوليد ، والكلام يفتح بعضه بعضاً « . وعبارة ابن طباطبا : فإذا أراد الشاعر بنا قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه . عيار الشعر ٣٣ . وعبارة عبد القاهر : أنك ننوخي الترنيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعها الألفاظ وتفوت آثارها . دلائل الإعجاز ٥٤ .

(٢٩) ميخائيل نعيمة الغربال ، ص ٩٩ - ١٠٠ ود . محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، ٣٦ .

(٣٠) موسوعة المصطلح النقدي ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، نشرات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ،

الحقيقة التي يريد النقد المعاصر أن يؤكد لها في سياق مراجعة الرواد . يريد النقد المعاصر أن يؤكد على أن التفكير في اللغة على أنها وسيلة لأداء المعاني أمر منقوض حتى فيما يتصل بالثر الأدبي ... نحن اذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة ، وهذه اللغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال ، ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الاناء بما فيه ، وانما هي علاقة الشيء بذاته ، أى أن اللغة في الشعر هي المعنى ذاته ، وذلك أن الذى نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الاطلاق الا من خلال فحص تطور البناء اللغوى فى القصيدة ، ومن العبث الاصرار على الحصول عليه بمعزل ، إنه يشبه عروق الذهب فى المنجم ، وعنصرى الأكسوجين والأيدروجين فى الماء (٣١) .

- ٨ -

والحق أن نقاد طه حسين والعقاد فطنوا الى هذا الجانب من نقد الرائدتين الكبيرين فأشاروا الى أن قيام الشعر لديهما بناء على نظر مستقل الى اللفظ ثم المعنى أو لنقل الشكل ثم المضمون ، أظهر عديدا من الاشكالات النقدية والجمالية ، ونستطيع أن نقرأ للعقاد مثلا هذا التعليق على قصيدة شوقى التي أنشدها فى المحتفلين به وبدأها بقوله :

مرحبا بالربيع فى ريعانه	وبأتواره وطيب زمانه
زفت الأرض فى مواكب آذا	روشب الزمان فى مهرجانه
نزل السهل ضاحك البشر يمشى	فيه مشى الأمير فى بستانه
عاد حليا براحتيه ووشيا	طول أنهاره وعرض جنانه

يقول العقاد وقد فصل الصورة الشعرية عن سياقها وأحالتها الى معان نثرية غير متواصلة ، وصور يمكن أن ينال من كل واحدة منها على انفراد : « فلندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة فى الأسواق الورد الجميل والفل العجب والتمر حنا روائح الجنة ، ولننظر ما بقى فيها من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال والحياة فى موسم الجمال والحياة ... فأما أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى البستان فيصح أن تكون كلمة موظف فى شارة الوظيفة ، لا كلمة انسان فى نشوة السرور بجمال

(٣١) د . محمود الربيعى ، قراءة الشعر ، ٩١ .

الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والاشجان ، فمشية الأمير في بستانه كمشية كل انسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك لأنه قد يمشى في مبادله النى لا تميزه عن سائر الناس ، ... والأمير أيضا قد يكون شيئا فانيا ، لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة^(٣٢) .

حين فصل العقاد الصورة عن سياقها الشعري لم ير ما فيها من كلية وترابط فهو لم ينوقف لدى البشر والموكب والسهل والمهرجان ، وفي الموكب والمهرجان خاصة عناصر الابهة والثراء والغنى النى يبعث بها شوقى حياة تاريخية عظيمة فى الأشياء ، فاذا كان ثم أمير فى مثل هذا الجو التاريخى الأسطورى ، جو شوقى المفضل ، فهو أمير يليق بجلال الربيع ، وهو لا ينقطع عن الزمان كلاهما شَبَّ ، فلا مكان لأمير العقاد الذى استخرجه من الشعر وفرضه على الأبيات ، شباب الزمان هو شباب هذا الأمير ، وهو نفسه الربيع المقبل ، وهو نفسه الشاعر المتأهب لاستقبال الحياة .

- ٩ -

كان الرواد قد اعتقدوا أنهم قد تجاوزوا القدماء الذين يتحدثون عن البيت ينزعون من القصيدة ، ونصف البيت ينزعون من البيت ، ورب البيت ينزعون من نصفه ، والنشبيه يحكمون به على قصيدة ، وربما على ديوان ، والاستعارة فى قصيدة يقدمون بها شاعرا ويؤخرون آخر . كان الرواد يعنقدون فى ذلك ولهذا نسمع منهم عبارات قاطعة يضعون فيها حدا فاصلا لنقد البيت قديما ونقد القصيدة والديوان حديثا . هل كان الأمر على ما اعتقدوا . هم حقا كانوا يتحدثون عن القصيدة ، ولكن هذا الحديث فى جوهره كان عن القصيدة بينا بيتا ، ولفظا لفظا ، ومعنى معنى ، فى نقد العقاد السابق ذلكم النظر القديم نفسه الذى يقطع صلة البيت الرابع بالبيت الأول كما يقطع صلة البيت الثالث بالبيت الثانى . قراءة الشعر هنا تمضى فى خط مستقيم منطقى لأن نقاد اللفظ والمعنى يحسبون دائما أن الشاعر يخطط المعنى ثم ينفذه ، كما يرتب الخطيب خطبته من مقدمة وموضوع وخاتمة . ناقد اللفظ والمعنى فى مثل هذه الحالات لا يتوقع أن تكون الخاتمة المقدمة الموضوع أو الموضوع الخاتمة المقدمة .

(٣٢) العقاد ، ساعات بين الكنب ، ١٨٥ - ١٨٦ .

وكما يحدثنا طه حسين عن الملائمة والمطابقة بطريقة القدماء يحدثنا العقاد عن الأسلوب الجميل في مقابل الأسلوب المموه ، فكلاهما يرى اللفظ بعيدا عن المعنى ، ويرى المعنى بعيدا عن اللفظ ، فإذا تقاربا فهو تقارب عالمين من رافدين مختلفين . يفرق العقاد بين طبيعة الصدق حيث يتم تلاؤم اللفظ والمعنى ، وطبيعة التمويه حيث يضحي بالمعنى في سبيل اللفظ يقول :
الأسلوب في الأولى يجوز بك الى معناه بغير ما توقف ولا انتباه ، والأسلوب في الثانية يقف بك عند اللفظ المقصود ، فلا تجوزه الى المعنى الا اذا أردت ذلك وتعمدته . فالألفاظ في الأولى تخدم المعنى وتريك إياه ولا تريك نفسها ، من أجل هذا كانت جميلة ، وكان قائلها بليغا ، الألفاظ في الثانية تستوقفك لديها ، وتحجب عنك المعنى ، من أجل هذا كانت مزورة ، وكان قائلها مبهرجا ، لاحظ لها من البلاغة والجمال (٣٣) .

حقا هذه روح العقاد ، وحقا هذه كلمات العقاد ، ولكن ألا تحس فيها حديث القدماء وأصحاب اللفظ والمعنى عن الابتداء بذكر ما يعلم السامع له الى أى معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة عنه ، والتعريض الخفى الذى يكون بخفائه أبلغ فى معناه من التصريح الظاهر ، وعن تخير اللفظ واصابة معناه ، وتشابه أعجازه ببواديه وموافقة أواخره لمباده .

وقد تحدث العقاد كثيرا عن التفكك فى شعر شوقى ، وهو موضوع أثير بعد ذلك على نطاق واسع تحت اسم الوحدة العضوية ، نقرأ له نصوصا كثيرة فى هذا الموضوع جميعها يودى الغرض من هذا النص فى الديوان : « فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، اذا كان القصائد ذات الاوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى فاذا اعتبرنا التشابه فى الاعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز اذن أن ننقل البيت من قصيدة الى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو مما لا يجوز . ولتوفية البيان نقول ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت

(٣٣) نفسه ، ٧٣ - ٧٤ .

النسبة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره في موضعه الا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة^(٣٤) .

أول ما نلاحظه في هذا النص أن العقاد لم يكن بعيداً عن تراثنا النقدي القديم بعدا كبيرا كما ظن الباحثون لفترة طويلة ، « فنحن أمام لغة تراثية » جعلت من مفهوم هذه الوحدة العضوية صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرتها في عنصر بعينه من عناصر العمل الأدبي هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله في شكل منطقي مقنع ، وهو ما يتناقض مع وظيفة هذا النقد الفنية من حيث أنه وسيلة للكشف عن خصائص العمل الأدبي الجمالية وتقويمه في ذاته بوصفه كائنا متكامل الأجزاء متواصل العناصر^(٣٥) .

ونستطيع أن نؤكد على هذا الذي توصل إليه نقاد الرواد إذا أعدنا النظر في النص السابق ورأينا أن العقاد يسمي هذه الوحدة « الوحدة المعنوية » ، وعباراته فيها لا تخرج من عبارات ابن طباطبا أو ابن رشيق أو الحاتمي الذي أشار إليه في كتابه عن ابن الرومي (شاعره الأثير) الذي تتحقق في شعره هذه الوحدة المعنوية « ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة^(٣٦) » .

وهذا كله يجعلنا لامحالة نعيد النظر فيما يتردد من انقطاع الصلة بين نقد العقاد والتراث النقدي القديم ، فيما يشبه أن يكون ذم لهذا التراث ، وتأففا من الانسحاب إليه ، ومدحا لهذه الثقافة الجديدة الوافدة التي يصرح العقاد في كثير من التيه والفخر بأنه قد أخذ منها أخذاً غير قليل . لم يستطع العقاد أن يقتلع نفسه بعيداً عن جذور النقد العربي القديم ، ولهذا نقرأ له العبارات التالية الآن ولا نكاد نصدق أنه كان ابناً لهذه المدرسة الانجليزية وحدها ، ولا نكاد نصدق أنه لم يعن بالقديم اللهم الا بالشعراء في دواوينهم ليس غير :

« وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها

(٣٤) العقاد ، الديوان ، ٧٩ - ٨٠ .

(٣٥) د . ابراهيم عبد الرحمن ، بين القديم والجديد ، ٢٨١ .

(٣٦) نفسه ، ٢٨٢ ، أشار الدكتور ابراهيم عبد الرحمن الى دور كبير شبه مجهول لرائد من رواد الاحياء في تكوين الخلفية التراثية للرواد وهو الشيخ حسين المرصفي صاحب الوسيلة الأدبية وقد دعاه عبد الرحمن شكري كما يذكر الدكتور ابراهيم عبد الرحمن الشيخ الكبير وقد أشار اليه طه حسن كما نعلم كثيرا في غير قليل من التقدير . ولم يرد له ذكر فيما قرأناه للعقاد .

وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الانجليزية ، ولم نقصر قراءاتها على أطراف من الفرنسية ، ولم ننس الألمان والطلّيان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين . ولا أخطيء إذا قلت إن « هازليت » هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد كأنه هو الذي هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد^(٣٧) .

ولك بالإضافة إلى ما تقدم أن تلاحظ أن العقاد كان حريصا في النص السابق على أن يرد أفكاره إلى مصادرها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية واللاتينية القديمة ، دون إشارة إلى هذه الأصول العربية التي يفصح عنها بناء النص على هدى من تصور القدماء للفظ والمعنى .

- ١٠ -

ولا نريد أن نضع العقاد في خندق واحد مع القدماء في كل حالة ، لا نريد أن نضعه مع ابن قتيبة مثلا ، فقد عرض للأبيات نفسها التي تعرض لها ابن قتيبة ، ورأى فيها أشياء غير الألفاظ والمعانى الذهنية يسميها إجمالا الصور الخيالية ، وما تنطوى عليه من دواعى الشعور ، ويفصلها لنا فنطمئن إلى فهم يتجاوز بساطة تحليل الشعر إلى لفظ ومعنى . وقد يطلعنا ذلك على قول لا نحتاج بعده إلى كثير تمحيص أو مراجعة فحواه أن العقاد إذا رضى عن الشعر تجاوز تحليله له قضية اللفظ والمعنى ، وإذا غضب عرض الشعر على ميزان اللفظ والمعنى . ولا أحسبنا نرى ناقدا من هؤلاء النقاد الذين يقولون بالشكل المتضمن فى الموضوع أو الموضوع المتضمن فى الشكل لا يرضى عن حديث العقاد عن أبيات كثير المشهورة ، مقدما لقوله بما يفهم منه ضرورة تجاوز اللفظ وعدم التوقف لدى المعنى ، فهناك وفى تلك الأبيات ما هو فوق اللفظ والمعنى يقول :

« يكاد القارىء ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشرها ، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة ، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ، ولو أن الأبيات الأولى نقلت إلى اللوحة لمألت فراغاً من الشريط المصور لا يملأها أضعافها من قصائد المعانى ، وقصص الوقائع ، لأنها تنقل لك صور الحجيج

(٣٧) العقاد ، شعراء مصر ، ١٩٢ .

غادين رآحين يجمعون متاعهم ويشدون رواحهم ويحثهم الشوق إلى
أوطانهم ، بعد أن قضوا فريضتهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم ، ثم
تنقل لك صور البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل ، وتنساب أحيانا كما
تنساب الأمواج كرة بعد كرة ، وفوجا بعد فوج ، ثم تنقل إليك في المنظر نفسه
صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات ينجذبون أطرافا من
الحديث ، ويتطرحون الآفا من الروايات والأنباء ، ويذهبون في ذلك كل
مذهب تلم به الأذهان في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين
التجارب والأطوار ، ثم تنقل لك صورة القائل وما في نفسه من الشجن واللوعة
وما يحركه من ذلك إلى التسلى بالحديث واللياذ بغمار الناس ، ولا تفوتك من
تلك الصور قصة كاملة تنبئك عنها القلوب المنضجات القرائح ، وتدل عليها
رائحة السامة التي تنسم عليك من قوله « ومسح بالاركان من هو
ماسح » ... كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة ،
وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسخها من
الماسحين ، وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى ... وفي ذلك
على ما ترى شيء غير اللفظ السهل الذي يحسب قوم من النقاد أنه كل ما
في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزيد الإعجاب^(٣٨) .

ولا نريد أن نمر على هذه العبارة الأخيرة دون أن نؤكد دلالاتها القاطعة
على أن العقاد صاحب هذه الأفكار النقدية الجديدة لم يكن بعيداً عن متابعة
حوار القدماء حول اللفظ والمعنى الذي دار فيما دار حول الأبيات المشهورة
السابقة ، وأن هذه المتابعة قد تركت عنده أثراً ليس أقل مما تركه النقاد
الإنجليز ، هؤلاء النقاد الذين يحرص كل الحرص على أن يضعهم في
الصدارة دائماً إذا أراد أن يشير إلى مصادره التي استقى منها وتربى عليها .

والنص التالي من مقدمة سبيل الحياة للمازني يتحدث فيه العقاد كعادته عن
المصادر الغربية التي استقى منها مؤكداً ومفصلاً ، وفي الوقت نفسه يمر فيه
مروراً عابراً على مصادره في التراث ، ولا ينسى أن يشير إلى أنها كانت
موضع خلاف ، يقول حاكياً عن نفسه وصاحبيه المازني وشكري : « كنا
نتلاقى على مائدة الأدب والمطالعة نقرأ ابن الرومي ونعارضه ونقرأ الجاحظ
والشريف الرضي ونختلف فيهما ، ونقرأ وليام هازليت ناقد الإنجليز الأكبر ،

(٣٨) فصول من النقد عند العقاد ، ص ٢٥٦ .

ونرفعه مكانا عليا فوق زمرة النقاد العالميين ، ولا نسمع بشاعر أو كاتب من أعلام الأدب والفكر في اللغات الأجنبية إلا ذهبنا نلاحقه ونطارده في كل ما يصل إلينا من كتبه^(٣٩) .

ولسنا نذهب بعيدا في نعليل هذه الظاهرة عند العقاد فنقول إنه أراد أن يضللنا عن مصادره ، ويمكن أن نلتمس التعليل في موقف العقاد منذ فترة مبكرة من حياته من الأحياء والأحيائيين ، هذا الموقف الذي زوده بحساسية مفرطة تجاه القديم . وهل كان يصح أن يهاجم العقاد شوقي وأصحابه ثم يعلن عن مشاركته إياهم في المنابع والأصول القديمة .

ذلك كان عود الرواد إلى قضية اللفظ والمعنى في دراستهم للشعر عود ترى فيه تراثنا النقدي القديم يعمل عمله هنا أو هناك فيما رده الرواد من أفكار نقدية مميزة ، ويبقى أن نؤكد أن الرواد كانوا يسلمون إذا هم استطاعوا الخروج من أسر التراث النقدي - بأن لغة الشعر طبيعة خاصة تتجاوز اللفظ وتتجاوز المعنى ، وأن الشعر نفسه حياة خاصة لا تخلو من أسرار ولا تقوم بغير وهم . ولكنهم في جملتهم عندما يتوقفون أمام الشعر في دراسات تطبيقية يتخلف ذلك النظر إلى لغة الشعر الخاصة وحياته الخاصة .

إن طه حسين الذي يقول :

« وقد يكون اللفظ صحيحاً ، ولكن ليس كل صحيح جيداً ملائماً للغة الشعر^(٤٠) »

هو نفسه الذي يقسم الشعر أنصافاً وأثلاثاً وأرباعاً ، كما ينقل عن الفرنسيين في مثل يضربونه للنقد البلاغي الحكمي ، وهو نفسه الذي يعترض على شعر علي محمود طه في قوله : « يعرق حد السيف من لحمه » فيقول : ... فالذي أعرفه أن العظم هو الذي يعرق إذا ما أخذ ما عليه من اللحم ، فأما اللحم فإنما يشق أو يقطع أو يمزق أو ما شئت من هذه الأفعال التي تلائمك^(٤١) » طه حسين في هذا التطبيق قريب كل القرب من نقاد أبي تمام الذين لم يسنسيغوا للدهر أخدعا ، ونقاد المتنبي الذين رفضوا قلوبا للطيب وفؤادا للزمان .

(٣٩) العقاد ، مقدمه سبيل الحياة للمازى ، ص ٤ .

(٤٠) طه حسين حديث الأربعاء ٣ - ٩١ .

(٤١) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ٣ - ١٧٢ .

والعقاد الذى يستقبل أفكار الغربال بترحيب حار ثم يتوقف عند ثورة صاحبه على اللغة مؤكداً أن اللغة فى الشعر « غاية فى ذاتها لا يُكتفى فيها بالافادة ، ولا يعنى فيها بمجرد الافهام » . والعقاد الذى يترجم قطعة من شعر توماس هاردى ويقول فيها كلاما يتجاوز اللفظ والمعنى والملاءمة والمطابقة والتأذر من مثل : هذه هى القطعة ، ولقارىء من هؤلاء القراء أن يسأل ألف مرة ، ما معنى هذا ؟ ما معنى هذا ؟ فلا يظفر بجواب يقنعه ولا يرجع بغير الخيبة . وماذا عسانا نقول له اذا سألنا هل فى هذه القطعة جناس هل فيها عواطف ، هل فيها معنى غريب هل فيها ألفاظ وأساليب ، ماذا عسانا أن نقول له غير لا فى جواب كل سؤال^(٤٢) ، العقاد الذى يقول ذلك ويكرره فى مقالاته بصور شتى من التعبير كان حريا به ألا يرفض شعر شوقى ، لأنه « صناعة لفظية » وكياسة فى التعبير وسليقة لغوية ، وما إلى ذلك ، فى سياق واحد ، كما كان حريا به ألا يقول « والشعر ملكة إنسانية لا لغوية وألا يقول « اللغة ليست هى الشعر وأن الشعر ليس هو اللغة » وألا يصف اللغة فى الشعر بأنها أداة « من أدوات الفنون » مع ما فى كلمة أداة من إيماءة .

ونعيمة الذى يتخذ من لغة شكسبير مثلا أعلى يدفع به نقيق الضفادع الذى يسمعه فى لغة معاصريه الشعرية ، والذى يؤكد أن جلال هذه اللغة الشكسبيرية الملوكية يأتى من أن بين أفكار الشاعر وأكسيته اللغوية ترابطا هو غاية فى الدقة والفن ، والذى يشير إلى أن ترجمة هذه اللغة الملوكية دون جلالها وسلاستها ورننتها كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عراه من الفروع والخصون والأوراق . نعيمة الذى يقول هذا الكلام هو نفسه الذى لا يعترف بمزية للغة الشعر بعيدا عن معناه أو مضمونه أو ما يحمله من أحاسيس .

- ١٢ -

لم يكن الخروج من أسر الرواد أمرا يسيرا على من جاء بعدهم ، كان على الناقد أن يبذل جهدا على جهد لكى يتخلى عن النظر المزدوج إلى الشعر خروجاً من أحاديث الرواد الواثقة المثيرة التى أضفت على ما قالوه سحرا أو شيئا يشبه السحر . وسنكتفى فى هذا السياق بنموذجين لجدل مثمر مع ميراث الرواد : النموذج الأول يعنى صاحبه ضرورة وجود منهج جديد فى دراسة الشعر تطويرا لمنهج الرواد الذى يتعامل مع شكل الشعر بعيدا عن

(٤٢) العقاد ، مقدمة الغربال وساعات بين الكتب ، ٢١٧ .

مضمونه وسبكون سؤالنا مع هذا النموذج واضحا هل استطاع الباحث نحطيم قيود الرواد ، والنموذج الثاني يعمد أصحابه إلى الرواد رافضين المنهج وباحثين عن وظيفة للشعر بعيدا عن نظر قصير في ألفاظه ومعانيه وسنردد مع هذا النموذج الثاني السؤال السابق نفسه ، إذ إن الإجابة عن مثل هذا السؤال مما يعنى البحث بإيضاحه .

النموذج الأول يمثله بحث لطفه وادى بعنوان شعر ناجى الموقف والاداة يعيد فيه صاحبه صيغة الرواد كما ترى فى هذا العنوان : فصاحبه مهتم بمجال الموقف الفكرى للأدب ، ذلك أن الأديب حسبما يذكر واعيا باعتباره مفكراً بمعنى من المعانى ... والكشف عن هذا المجال من خلال النص الأدبى ذاته يقدم تفسيراً للأديب من ناحية وإسهاما فى التعرف على أسرار الأدب وسماته من ناحية ثانية . وهو مهتم كذلك بمجال دراسة أداة الأدب من خلال التعرف على اللغة وسيلة التعبير والتصوير الفارقة ، التى يؤدى درسها العلمى الى الكشف الحقيقى عن سمات الشعر وأسرار بلاغته^(٤٣) .

وهذه الاهتمامات بهذه الكيفية قادت البحث الى النظر المزدوج القديم الذى تفصح عنه عبارات الباحث عن الموقف الفكرى والأداة ، بمعنى التشكيل اللغوى ، ولن يتغير الأمر كثيرا إذا أشار إلى أننا إذا تفحصنا هذا التفريق تفحصا أدق وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل ، كما لن يتغير الموقف كثيرا إذا استعار الباحث مفهوم البنية الذى أشار إليه ويليك - وارين فى نظرية الأدب^(٤٤) . نقول ذلك ونؤكده لأن الحديث عن الموقف باستخدام نماذج شعرية محددة فى مكان من البحث ، والحديث عن الأداة باستخدام نماذج أخرى فى مكان آخر من البحث - لا يؤدى معنى البنية . وعلى أية حال فإن الحديث عن موقف فى قصيدة وأداة فى قصيدة أخرى هو امتداد للحديث عن اللفظ والمعنى فى التراث النقدى الذى شارك الرواد فى دعمه على الصورة التى مرت بنا .

ولسنا بسبيل عرض البحث ، ولا تتبع منحنياته ، فنحن كما بينا نريد أن نكشف عن تأثير الرواد فيمن تلاهم . وحسبنا أن نشير إلى أن الباحث حين جعل للموقف دلالة خاصة ، واصل الكلام فى هذه الدلالة عن رؤية صوفية

(٤٣) د . طه وادى ، شعر ناجى الموقف والاداة ، ٥ .

(٤٤) نفسه ، ٧٨ .

للحب وأزمة عاطفية ، ودلالة عامة تصور البعد الإنساني والحقيقة المطلقة عامة تصور البعد عن رؤية صوفية للبحث ودلالة رمزية هي المعادل الموضوعى حسبما يذكر ، حين فعل ذلك لم يتتبع هذه الدلالات في قصيدة واحدة ، وأقل ما يمكن أن يقال عن البحث عن الإطار الفكرى واللغة فى شعر الشاعر أن الباحث ينظر فى الشعر ليرى ما توصل إليه قبل القراءة من أفكار ، وهذا عندنا يساوى أن نقول من باب الزعم كان ناجى سعيدا ممتلاً بمحبة الحياة ، ثم تأتى ببعض شعره لتؤكد ما ذهبنا إليه ، أو أن نقول من باب الزعم كذلك كانت ألفاظه رقيقة دمتة ، ولن نجد عسرا فى أن نجد من شعره ما يدل على ذلك . وفى كل ذلك لا يكون الباحث بعيدا عن الرواد . بيد أن جهد الناقد واضح عنده كذلك فى محاولة الخروج من الأسر فى مواضع من بحثه تجاوز فيها الحديث عن دلالات فكرية (المضمون) وأخرى فنية (الشكل) فى دراسته للمعجم الشعرى للشاعر ، وفى توقفه لدى رموز الغرق ، الطفل ، الفؤاد ، الفراشة ، النار ، النور^(٤٥) . جهد الناقد هنا يفوق جهد الباحث ، ويتفق مع رغبة حارة طالما أشار إليها ، فى عبارات من مثل : إن النص ومستوياته التعبيرية غالبا ما تكون متعددة ومركبة ومتداخلة^(٤٦) .

ويعد التعليق المختصر على قصيدة « فى الظلام » فيما نرى خلاصة محاولة مخلصه جهدت فى أن تتخلص من أسر الرواد مؤكدة على أن لغة الشعر يكاد يخلقها الشاعر خلقا جديدا^(٤٧) .

النموذج الثانى من محاولات الخروج من أسر الرواد يمثله كتاب فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، اللذين يعلنان فيه عن ثورة على الرواد الذين عاشوا خارج الحياة المصرية بعيدا عن الإحساس بالتيار الاجتماعى كما يؤكدان . وليس لنا فى هذا السياق أن نناقش ما توصلا إليه وهما يتناولان إنتاج الرواد الفنى والنقدى ، وإنما الذى يعنيننا حقا هو أنهما أعادا قضية اللفظ والمعنى بالطريقة التى أشرنا إليها فى نقد الرواد مستخدمين مصطلحين آخرين يؤديان الغرض نفسه ، وهما المضمون

(٤٥) نفسه ، ١٣٠ وما بعدها .

(٤٦) نفسه ، ١٥٦ ، والملاحظ أن البحث عن معنى فى الشعر يقود الباحث دائما كما سبق أن أشرنا إلى

الكلام عن المعنى فى شعر سابق . صحيح أن الباحث هنا لا يستخدم مصطلح السرقة ولكنه يـ
عنه عبارات أخف كأن يقول سبقه إليه فلان .

(٤٧) نفسه ، ١٧٢ .

الاجتماعى والقالب الفنى . وقد أكد الناقدان فى غير موضع من كتابهما على أهمية القالب تأكيدا لا يخلو من دلالة حيث قد يفهم من رؤيتهم لوظيفة الفن أن المضمون الاجتماعى مقدم على القالب الفنى ، فهما معا على جانب كبير من الأهمية حتى تتحقق للفن رسالته . وخلال هذا الحديث عن أهمية القالب والمضمون يشتم الباحث التأكيد على أهمية القالب قائما بذاته فى تجميل وتحسين المضمون الاجتماعى ، ولهذا لا يخدع اذا قرأ لهما ما يؤكدانه من أن العلاقة بين الصورة والمادة فى العمل الناجح علاقة تآزر واتساق^(٤٨) . كما لم يخدع هذا الباحث من قبل حين ردد الرواد أحاديث النقاد القدامى عن المطابقة والملاءمة والتآزر أيضا . ولاشك أن (بروكس) كان يعنى أصول هذا الاتجاه فى الغرب وهو يتحدث عن صيادى الرسالات والباحثين للفن عن وظيفة تغلف بالجمال كما يغلف الدواء المر بالسكر يقول الكاتبان : ... الأدب (ذو) المضمون العظيم يجب أن يحافظ على الشكل العظيم كذلك ، فبدون هذا الشكل ينعدم الفرق بين الأدب وكتيب الدعاية ، وهى حقيقة يجب أن يأخذها كل الكتاب الأحرار بعين الرعاية والإهتمام الشديد^(٤٩) .

ولا يخفى أن الحديث عن تآزر الشكل والمضمون بهذه الكيفية يمكنه عندهما أن يتصور شعرا عظيم المضمون ضعيف الشكل ، وشعرا آخر عظيم الشكل ضعيف المضمون ، ولعلنا لا نبالغ فى القول بأن هذا النظر خلاصة الكلام فى قضية اللفظ والمعنى بعيدا عن التفاصيل والحواشى . وآية ذلك فيما نحن بصدد أن التآزر بالمعنى السابق فى كلام الناقدين يسقط فى اختيارهم لنماذج شعرية ضعيفة أو نثرية لمجرد أنها النماذج الدالة على المضمون الاجتماعى الذى يشكل عندهما أساسا وظيفيا للفن ، وأداة لتغيير الواقع . وفى مثل هذه الأحوال لم يجد الناقدان بأسا من الحديث عن شعراء « صغار فى تعابيرهم » ، « كبار فيما يتحملونه من قيم عليا » . كما يسقط هذا الدآزر فى هجومهم الشديد على فنون شتى كالشعر والرواية والمسرحية يعترفون لأصحابها بقدرة فنية ، ولكنها بمقياس المضمون الاجتماعى تنتهى بالقراء الى « أزقة مغلقة » .

(٤٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، فى الثقافة المصرية ، ٥٠ .

(٤٩) نفسه ، ٩٥ .

ومع ما يبدو من تناقض بين فكر الناقدين وفكر العقاد الا أن السبجة كما يرى واحده ، فهذا هو الأساس النقدى الذى هو حى شوقى من خلاله فى جوهره وخلصته الاخبره .

وقد تحدث الدكتور جابر عصفور عن امتداد قضية اللفظ والمعنى عند الكاتبين قرأى أن التطبيقات الواردة عندهما تتحدث عن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ، الا أنها كانت تحول العلاقة بينهما فى التحليل العملى الى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين ، رغم الخلاف الظاهرى المعلن ، فالمضمون هو الموقف الاجتماعى للكاتب ويتمثل فى وقائع وأحداث اجتماعية ، أما الشكل فهو الكيفية التى يصاغ بها المضمون . ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل بدوره انعكاسا ألياً لهذا المضمون السابق المجرى ... وتصبح العلاقة بين الاثنى (الشكل المضمون) علاقة مجاورة مكانية شبيهة بعلاقة المجاورة التى تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة العربية (٥٠) .

- ١٣ -

كان لابد أن يمر وقت حتى يتخلص الناقد من الدرس الأرسطى العربى للفظ باعتباره علامة ودليلاً على المعنى وما يؤدى إليه من بحث عن تفاوت الألفاظ فيما بينها جمالاً وقيمة وصحة ووضوحاً ودقة . وحين نرى كيف كان الناقد ينظر فى نص شعرى فيمدح معناه ويذم لفظه أو العكس - نذكر له أمائته فى تلقى تعاليم أرسطو ، تلك التعاليم التى دلته دائماً على أن هناك ما هو أفضل مما قاله الشاعر ، كان أرسطو يرى دائماً أن من الكلمات ما هو أصدق فى وصف الشئ من كلمات أخرى ، وألصق بالمعنى ، أو أكثر تمثيلاً له أمام العيون . ذلكم كان درسه الأول فى الفصل بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون أو ما نشاء مما يؤدى معنى هذا الفصل فى عبارات النقاد .

(٥٠) جابر عصفور ، المرايا المتجاوزة ، ١١١ .

المبحث الثاني
التفسير بالسيرة

لاشك لدينا الآن في أن الرواد الأوائل وهم بصدد إعادة دراسة الشعر العربي مع نهضتنا المعاصرة قد حققوا قدراً كبيراً من النجاح . ولا شك لدينا في أن قدراً لا بأس به من هذا النجاح يعود إلى اصطناعهم مناهج وطرائق جديدة في دراسة الشعر . ولم يقدر لمنهج من هذه المناهج النجاح والشيوع والاستمرار كما قدر للمنهج الذي يعتمد في دراسة الشعر على حياة الشاعر وما يلحق بها من ظروف عصره المختلفة . كان مثل هذا المنهج بطبيعته يغطي طموحات الرواد ورغبتهم الحارة في أن يكونوا مفكرين ومؤرخين ونقاداً ومصالحين وساسة ، ولا بأس أن يكونوا روائيين كذلك ، إذا أعدنا النظر فيما صحب هذا المنهج من خيال روائي جعله طه حسين نموذجاً يحتذيه المحتذون ، أو محللين نفسيين ، إذا أعدنا النظر فيما صنعه العقاد وفتح به طريقاً متسعاً لمن أتوا بعده . كان الرواد في عبارة واحدة على وعى بدورهم التاريخي .

ولابد أن نعترف بأن ما صنعه الرواد قد حقق الكثير فيما نحن بصدده من دراسة الشعر ويكفي أنه حقق أحلامهم في التغيير وتصحيح الأذواق والعصرية وضم عدداً هائلاً من الباحثين ينافسون عدداً أكبر من المحنرفين القدماء الذين يذودون عن بضاعة في نقد الشعر ما تعدت شرحه بنثر معانيه ، والإشارة إلى ما فيه من غريب اللغة والمعاني والبيان والبديع . وقد استطاع الرواد بمهارتهم الخاصة أن يضموا إلى صفوف المكنرئين أعداداً هائلة من القراء العاديين يتابعون دعوتهم . ولابد أن نشير إلى أن هؤلاء قد استهونهم بالإضافة إلى الإعجاب الشديد بعبقرية الرواد - الطريقة التي قدم بها الشعر من خلال حياة الشاعر وما يمكن أن يظهر خلال ذلك من حديث عن أسرار الشاعر الخاصة وما يحيط بها من ضروب الإثارة والغرابة والتفسير . وفي كل ذلك يطلع القارئ على حكايات وفضائح لاشك بمدانه بلون من ألوان المتعة .

إن ما صنعه الرواد مازال إلى يومنا هذا مما يعتد به ؛ صحيح أن النقد المعتمد على السيرة صار مشكوكاً في صلاحيته وجدواه لدى قطاع كبير من النقاد المعاصرين بيد أن الإنصاف يدعونا إلى القول بأن هؤلاء الذين يشكون في صلاحيته مازالوا يعترفون له بفائدة من نوع ما فهو عند بعضهم تفسيري إذ إنه قد يوضح إشارات كثيرة أو كلمات وردت في آثار الأديب ، وقد تسعفنا المادة المستمدة من السيرة في دراسة دقيقة لعوامل النطور في تاريخ الأدب ،

يعنون بذلك في الأدب : نضجه وتطوره ثم ندهوره إن أصيب بالندهور^(١) .

ويشار في هذا السياق الى أن التخلص من النقد القائم على السيرة مازال حلماً منهجياً كبقية الأحلام التي تراود النقاد منذ أرسطو . وهو حلم يأتي عند الدعاة إليه من النقاد مخالفا للقوانين التي يدعون إليها فأصحابه « على وعى تام بكل الحقائق التاريخية المنصلة بتأليف العمل المطروح للدراسة ، وبحياة الكاتب وبالظروف التاريخية ، ويحرم هذا « الوعى » من الناحية النظرية بصفته أمراً غير صاف . غير أنه بمجرد أن يبدأ النقد الجديد في العمل يفتح الباب الخلفى على مصراعيه ويسمح لهذا « الوعى » بالدخول من جديد^(٢) .

ونستطيع أن نمضى في تتبع مثل هذه الإشارات وهي كثيرة بيد أنها جميعها ستؤدى إلى هدف واحد هو حصر النقد القائم على السيرة في ركن بعيد ، يجد بعض النقاد حرجاً كبيراً في وصفه بالنقد الأدبي ، ويدعون من يتخلص منه « بطلاً » يشيرون بذلك الى تخلصه من نهج ممتع ومثير ، لكنه ضار بالشعر يؤخره ، ويؤخر الاهتمام به ، ويجعله مجرد شاهد على واقعة ، أو مؤكد لرواية ، أو كاشف لسر أو فضيحة .

- ٢ -

وقبل أن نعرض لنهج الرواد وما تركه من أثر بلهجة المراجعة وبما نيسر لنا الآن من رؤية نرى في النقد القائم على السيرة خطراً على قراءة الشعر نود أن نلفت القارئ الى أمرين نحاول قدر استطاعتنا أن نعرض لهما بالدراسة : الأول أن خطر الاعتماد على السيرة في تفسير الشعر لم يصبح خطراً حقيقياً فيما كان يقوم به الرواد في مرحلة كان المرور بها حتمية تاريخية ، إذا كنا من المنصفين الذين ينظرون في الموقع التاريخي لرفض النقد القائم على السيرة في مسيرة النقد الغربي التاريخية من أرسطو إلى اليوت و (بروكس) وغيرهما من النقاد الجدد أصحاب الدعوة . كان الخطر فيما نرى ، وكما سوف نشير ، أن يستمر عدد من المشتغلين بدراسة الشعر من النقاد والباحثين على طريق الرواد بعدما انتهى دور الرواد التاريخي

(١) ديفيد دنتس . مهاج النقد الأدبي ص . ٥٠٣ ترجمه محمد يوسف نجم دار صادر بيروت . ١٩٦٧ .

(٢) د محمود الربيعي حاضر النقد الأدبي ص . ١١٨ - ١١٩ دار المعارف ١٩٧٥

بظروفه وملابساته ، وبعدهما تبين أن الشعر فوق التاريخ وفوق الواقع ، وأن ماله من قيمة - إن وجدت - هي قيمة شعرية تتعلق به كفن له تفاليده ، وهو فن له لغنه الخاصة ، يعيد بها الشاعر تشكيل الحياة في بناء موضوعي له كيانه المستقل وحياته الخاصة به . إن كان لا مفر من مقارنته بشيء فليقارن بأمثاله ، وإن كان لا مفر من بحث قيمته فليكن من خلال وضعه إلى جوار أشقائه في عائلة الشعر ذات النسب الشعرى ، وبذلك نضمن له الانتساب إلى ما لا يتغير بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ما تنى تتغير من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع آخر ، بل من الصباح إلى المساء تبعاً لاهواء الناقد وميوله ورضاه وغمضه . وبعبارة واحدة لم يعد مقبولاً أن يكون ناقد الشعر مؤرخاً أو مصلحاً أو جغرافياً أو اقتصادياً مع وجود المؤرخ والمصلح والجغرافي والاقتصادي ، لم يعد أمام الناقد سوى أن يكون ناقداً للشعر .

أما الأمر الثاني مما سوف نعود إليه بالتفصيل فهو أن الرواد أنفسهم فيما يشبه الحدس إن صح التعبير كانوا أول من تطرق إليهم الشك في جدوى الاعتماد على السيرة إذا كان الغرض الأساسي دراسة الشعر .

وقد اخترت عامداً عبارة الحدس وصفاً لإشارات الرواد وشكهم في جدوى الاعتماد على السيرة في تفسير الشعر ، لأن هناك فرضاً ، قد نعود إلى تمحيصه في غير هذا البحث ، وهو أن الرواد كانوا قد ألموا ببعض اتجاهات النقد الجديد في أوروبا وأمريكا ، وذلك كما ترى قبل التمحيص مما لا يبعد ، غير أنهم كانوا مشدودين بحكم العادة - التي نشكو منها حتى اليوم - لما ثبت ورسخ ، وأصبح بثباته ورسوخه تاريخاً ، فكان بوهت وتين وبرونيتير أوضح وأوسع نفوذاً من إليوت وزملائه .

- ٣ -

كان صوت طه حسين مميزاً بين الرواد جهيراً فيما كانوا يدعون إليه من ضرورة إعادة دراسة التراث شعره ونثره . وقد اخترنا طه حسين نقطة بداية ليس فقط لأنه الصوت المميز الرائد الذي حاول تحريك المياه في بركة ركبت مياهها ، ولكن لأن منهجاً من مناهج دراسة الشعر في النقد الحديث لم يقدر له أن يثير ما أثاره ، أو يترك ما تركه من بصمات قوية ومؤثرة . وقد أكد الباحثون هذه الحقيقة مشيرين إلى أن النقد بعد طه حسين كان امتداداً

بالاتساع والعمق فيما بدأ به . لقد انحل منهجه خلال فترة من الزمن لا تزيد عن خمسين عاماً إلى مكوناته من عناصر السياسة والبيئة والجنس وشخصية الشاعر ونفسينه ليصبح كل منها أساساً لمنهج مميز يكشف للناس ناحية بعينها فيما يدرسه من الشعر فكان مرآة للبيئة السياسية مرة والاجتماعية أخرى ، كما كان منهجاً تاريخياً حيناً ونفسياً أو جنسياً حيناً آخر على نحو ما نجد في دراسات خصبة كتبها العقاد والنويهى وشوقى ضيف وخلف الله وغيرهم^(٣) بل إن منهج طه حسين كما سيتضح لنا بعد هذا كان لا يخلو من إشارات صارت دعائم النقد غير التقليدى الذى أعقب الرواد وتلاميذهم .

كان طه حسين على أحسن الفروض يريد بعث الشعر العربى وتنقية القول فيه ، وحين بدأ بعرض قواعد منهجه كان يشير صراحة إلى أن القدماء يشاركونهم معاصروه - أخفقوا فى قراءة الشعر العربى ، وأن هذا الاخفاق كان حاجزاً دون امداد هذا الشعر بالحياة . وكان بعث الشعر عنده يعنى أن يبقى حياً « يرضى حاجة الإنسان فى حياته الفردية والمنزلية والوطنية والإنسانية » . كانت الحاجة ماسة عنده لأن تعاد « القراءة » ، وهو يستخدم اللفظة نفسها فى عبارة وردت فى تقديمه لفجر الإسلام يقول : « هناك أناس يعيبون الأدب العربى دون أن يفصحوا عما يريدون ، وهم لم يقرأوا الأدب العربى قراءة حسنة » . وكان الشعر العربى عنده شيئاً خطيراً إذا أحسن قراءته « فإذا لم توجد عندنا إلیاذة أو أوديسا فليس من شك أن ما أدته الإلیاذة والأوديسا قد أداه لنا الشعر القديم^(٤) » .

كان الحديث عن منهج شيئاً جديداً يدفع القول بالمذهب أو الطريقة وما يحيط بهما من ظلال الجمود والتقليد . وقد استخدم طه حسين كلمة المذهب والطريقة كثيراً فى نقضه لصنيع معاصريه : مذهب المرصفى كما يحكى طه حسين نفسه نافع النفع كله اذا أريد به تكوين ملكة فى الكتابة وتأليف الكلام ، وتقوية الطالب فى النقد وحسن الفهم لآثار العرب^(٥) .

ولم يكن ذلك بالطبع ما يرنو إليه الناقد الطموح ، الذى مازال يردد شكه

(٣) د . ابراهيم عبد الرحمن . طه حسين وقضية الشعر . بالاشتراك ص . ١٤٠ - ١٤١ .

(٤) د . طه حسين من حديث الشعر والنثر ص ١٢ دار المعارف القاهرة .

(٥) د . طه حسين من تاريخ الأدب العربى ج ٣ العصر العباسى الثانى - دار العلم للملايين بيروت ص ٣٦٨ .

في جدوى هذا المذهب أو تلك الطريقة إن شئنا أن نبحث الحياة في دماء الأدب العربي ، وإن شئنا أن نقربه إلى نفوس الناس وعقولهم . كان رفض طه حسين للمذاهب والطرق التي أعجب بها زمننا في دروس أستاذه سيد المرصفي يعنى رفضاً لمنهج معياري يعنى فيه قارئ الشعر بتعليم الشاعر ونلقينه أصول الفن الشعري وقبولاً لمنهج جديد يتوجه فيه الناقد إلى قرائه بثقافته التي تمكنهم من فهم أدق لشعر الشاعر . وكان ذلك يعنى من عدة اعتبارات فتحاً جديداً في النقد يحرره من قاعة الدرس ونبرة التعليم . وقد أفصح طه حسين عن هذا التحول الكبير في إشارات متكررة في كتبه ، فهو في مقدمته لنجديد ذكرى أبي العلاء يريد أن يجد الناس بين أيديهم من الكتب ما يحبب إليهم أدبهم ، ويرغبهم فيه ، فهم يؤثرون ولهم العذر أن يقرأوا آداب الفرنج ويهيئوا بها .

ولست تشك معي في أن نبرة الاصلاح - وهي هنا نبرة زيادة - واضحة فيما كان يردده من أفكار سانت بوف وبرونييروتين . وقد تأهب لدراسة بعض شعر بشار « إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده ؟ نقصد فيما أظن الى أشياء : الأول أن تصل إلى شخصية الشاعر ، فنفهمها ، وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت ، فتعرف كيف أحس ما أحس ، وكيف شعر بما شعر به ، ثم كيف وصف إحساسه ، وأعرب عن شعوره . والثاني أن تتخذ هذه الشخصية ، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر ، والبيئة التي خضع لها هذا الشاعر ، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر ، فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه ، وإنما تقصد لفهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها^(٦) .

ولست تشك في أن هذا المنهج حصر دراسة الشعر في بحث سيرة الشاعر تصويراً وتحقيقاً ، ومحاولة الوقوف على ألوان الحياة المختلفة في العصر الذي عاش فيه اعتماداً على كون الشعر انعكاساً طبيعياً لظروف العصر . ولست تشك في أن هذا النهج بهذه الطريقة يثير عديداً من الأسئلة تبقى دائماً دون إجابة حاسمة : يذكر طه حسين أبياناً لبشار ثم يقرر ألسنت تحس معي أن الشاعر صادق متأثر ، وأن تأثره هذا مؤثر أيضاً ، ثم يقرأ أبياتاً

(٦) د . طه حسين من تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول ج ٢ - دار العلم للملايين بيروت ص ١٥٥ - ١٥٦ .

أخرى ويتساءل : هل أحب بشار حبا صادقا ؟ هذا سؤال أحاول أن النمس الجواب عليه في شعر بشار فلا أجد إلى ذلك سبيلا ، فقد قلت لك إن شعره كثيف صفيق ، لا يدل على عاطفة ، وأن الكذب فيه كثير^(٧) .

إن ضروب النفاق هذه في دراسة الشعر كانت أمراً طبيعياً حين أخذ طه حسين بخلاصة النقد في القرن التاسع عشر ، كان مثل هذا النقد قد حدد نفسه في صيغة الدرس المعروف النفاحة لا ننتج إلا نفاحاً . بيد أن هذا الدرس كما رأيت وكما أشار ريمون بيكار في نقضه يجعل الظلمة أكثر إظلاماً لأن لغز الخلق وأهمية النفاحة يظلان دون حل على نحو كامل ، وليس هناك ما يمكن أن يسمى سبباً إذا فكر المرء قليلاً في أن شجرة النفاح ينبغي ألا نثمر إجاباً أو ممشأ^(٨) . وإذا شئت أن ترد كلام طه حسين في بشار إلى أصل أمكنك أن تقول إن شعر بشار وراء القول بالصدق والحرارة ، وحياة بشار - ما كان فيها وما لم يكن - وراء القول بالكذب والكثافة والصفافة وضعف العاطفة ، وما إلى ذلك مما يردده الباحثون بعد طه حسين في شعر الشاعر ، معندين أن العلاقة بين حياة الشاعر وشعره ببساطة العلاقة بين العلة والمعلول .

وكان طبيعياً في بحث يلم بشعر بشار ويتوسع في سرد تفاصيل حياته معتمداً على روايات أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها أحاديث مجالس ومادة سمر - أن ينتهي بأحكام لا تفيدنا كثيراً في قراءته ، وإن هي أسهمت في النفور منه والتفكه به وإبعاده عن قيمته الحقيقية درجات . بقول طه حسين « وجملة القول في بشار أنه كان شاعراً غزير المادة جداً ، ولكن الجيد في هذه المادة قليل لم يكن صادقا في شعره ، ولا مخلصاً ، وإنما كان ينكلف المعاني في أكثر الأوقات ، كان ينكلف الألفاظ والأوصاف أيضاً ، ولم يكن محبباً ولا جذاباً ولا لينا رقيق الطبع والحاشية ، وإنما كان قويا جباراً مبغضاً إلى الناس ، ومبغضاً لهم^(٩) » .

(٧) المصدر نفسه ١٠٢ .

(٨) - محمود الربعي حاصر النقد الأدبي ١٠٩ .

(٩) - طه حسن تاريخ الأدب العربي ج ٢ ١٠٦ ويقول الدكتور مصطفى ناصف في مراجعته هذه الفكرة « وكان في وسع المعاصرين لبشار أن يحوسوا في مثل هذا ، وكانوا عليه أفسر . ولكن معاصريه من النقاد رأوا أن هذا من فصول الحب ، وراوا فيه جزء من النحس الذي بهي الله تعالى عنه . فالسعر في نظرهم معزل عن الحب الصادق . المتقدمون يريدون أن يبحثوا عن نوع

ولعلك لاحظت في كلام طه حسين السابق أنه يقع مناصفة بين الشعر والشاعر في حياته الخاصة ، وأن أكثر ما ورد فيه من ملاحظات نقدية سيتردد بعد ذلك في حديث النقاد في بحث عن الصدق تنكرر فيه عباراته .

- ٤ -

طه حسين ناقد الشعر يريد أن يكون كاتباً للسيرة ومؤرخاً للعصر ، وفي حالة خاصة كحالته يريد أن يكون روائياً ، تلك في ظننا بداية صالحة للنظر فيما قدمه لنا الرواد بحثاً عن قراءة أفضل للشعر . اتخذ طه حسين من ديوان المتنبي سبيلاً لدراسة شعره ، وهو حريص كل الحرص على أن ينبهنا إلى أنه سيتخذ الديوان أساساً في قراءته ، ولكنه سريعاً ما يتحول إلى الغاية التي رسمها لنفسه ، ورسمها لخلفائه ، ونعني البحث عما كان يسميه نفس الشاعر وصورة منه ليست بعيدة ولا كاذبة ، وهو لذلك لا يطلب منك أن تقرأ الشعر قراءة المستأنى المتمهل الذي لا يمر بالشعر مرا ، وإنما يطلب منك صراحة ألا تشغل بجمال الشعر الفني عن التماس نفس الشاعر ، وما يكن في ضميره من العواطف المكظومة . وهذا لا يقع ، كما ترى ، بعيداً عن بحث رفيقه في الريادة الأستاذ العقاد عن الطبيعة الفنية التي تجعل من فن الشاعر جزءاً من حياته ، مما سنعود إليه من الجمع بين الرائدتين في دعم النقد البيوجرافي .

ويقوم البحث في سيرة الشاعر باعتماد شعره على خيال روائى، ينظر طه حسين في بعض شعر المتنبي ثم يردد « فهو قد شك في أمر أسرته ، وسأل نفسه ، ولعله سأل جدته عن أمه وأبيه ، وهو قد أنكر من أمر هذه الأسرة أموراً لم يتنبأ بها ، بل اجتهد في إخفائها علينا ، وكان يظهر الضجر والضيق والغیظ إذا أحس أن المعاصرين له كانوا يعرفون منها قليلاً أو كثيراً . وهو في الوقت نفسه قد نشأ في بيئة شيعية ساخطة تنتظر الفرج ، واتصل ببيئة قمرطية هادمة للأصول المعنوية والمادية لنظام الاجتماع . وهو قد تأثر بهاتين البيئتين . فكان في حياته الظاهرة شيعة علوية ما أقام في العراق ، وكان قوله للشعر ، وتأثره بما يتأثر به الشعراء ربما نمَّ عن دخيلة نفسه

تمتل بشار للحب ، والمحدثون على العكس من ذلك يشقون على أنفسهم وعلى قرائهم . لأنهم كانوا يريدون أن يعرفوا هل كان بشار ولها لذاته « انظر كتابه قراءة ثانية ص ٢٤ دار الأندلس ببيروت . ١٩٨١ .

فأظهر قرمطيته العقلية في مدحه لأبي الفضل الكوفى ، وأظهر قرمطيته العملية في هذه الأبيات الثلاث ...

إلى أى حين أنت فى زى محرم وحتى متى فى شقوة وإلى كم
وإلا تمت تحت السيوف مكرما تمت وتقاس الذل غير مكرم
فثب واثقا بالله وثبة ماجسد يرى الموت فى الهيجاجنى النحل فى الفم^(١٠)

وقد أخذ هذا النهج وجاهة وثقة من مكانة طه حسين ، ومن قدر كبير من الأثارة بعثها فى القارىء المتطلع إلى المعرفة ، وهذا القارىء الثانى السعيد بالاطلاع على أسرار عباد الله . وحسب هذا النهج أنه قد أثار جدلاً ونقاشاً صاخباً وخلاقاً حول سيرة أناس مضوا ، ولم يتركوا وراءهم وثائق تاريخية يعتمد عليها فى حسم خلاف ، ولكنه فى النهاية لم يتقدم خطوات كبيرة فى درس الشعر الذى لم يشأ له أصحابه منذ ظهر بينهم فى الجاهلية أن يربطوه بوقائع شخصية أو تاريخية . ومن أجل ذلك يعترف رائد وباحث ومحقق بعجزه وهو « يتذوق » بعض الشعر العربى فى ربطه بزمن وحادثة . يقول الأستاذ محمود شاكر « وقد كنت وأنا أتذوق شعر الجاهلية ، وبعض الشعر الأموى أحاول محاولة صعبة فى الاهتداء إلى ترتيب قصائد الشعراء على عدد من الزمن الذى عاشوه وقالوا فيه شعرهم ... ومع أننى لم أظفر ، أو لم أحقق كل يغيتى ، فقد انتفعت بذلك انتفاعاً لا بأس به فى تذوق الشعر^(١١) .

لم تكن المحاولة يسيرة كما ترى ويزيد فى صعوبتها أن الشاعر العربى إدراكاً منه لطبيعة الشعر أسقط من حسابه الحس التاريخى الذى يمكنك من ترتيب الشعر وفقاً لوقائع الزمن . وقد أوشك الباحث نفسه أن يقف على شىء من ذلك وهو بصدد دراسة شعر المتنبى لاستخراج صورة طبيعية من حياته تكشف ما خفى علينا منها يقول « وكنت أصطدم دائماً فيها بما يهزنى ، وما يحيرنى من الاختلاف الواضح بين صورة أبى الطيب التى تصورها هذه التراجم والكتب وبين صورته التى يصورها لى تذوق شعره مجرداً من تأثير هذه الأخبار التى رويت عنه^(١٢) » .

(١٠) د . طه حسين تاريخ الأدب العربى (مع المتنبى) ص . ٩ . وقد أدرك عدد من الباحثين والنفاد صلة هذا المنهج بالعمل الروائى . راجع د . ابراهيم عبد الرحمن . طه حسين وقصية الشعر ص ١٢٢ - ١٢٣ .

(١١) محمود أحمد شاكر . المتنبى السفر الاول ص ٥٢ - ٥٣ مطبعة المدنى القاهرة ١٩٧٧ .

(١٢) نفسه ٥٤ .

فومع ذلك فقد مضى فى الطريق نفسه النى فتحها الرواد فذهب مذاهب
شنى : كان المتنبى عنده يحب خولة أخت سيف الدولة ؛ يدل على ذلك شعره
فيها ، وقد بلغ به هذا الفرض حد اليقين القاطع . فقال ومثل ذلك فى الدلالة
على ما أصاب قلب أبى الطيب من الفجعة النى تخصه بموت خولة قوله :

أرق العراق طويل الليل مذ نعيت فكيف ليل فتى الفتيان فى حلب
يظن أن فؤادى غير ملتهب وأن دمع جفونى غير منسكب

فليس يطول الليل على شاعر من أجل أخت أميره ، وإنما يطول عليه من
أجل حبيبته التى فاته بها الموت . ثم زاد أبو الطيب فى الدلالة بقوله إن
سيف الدولة يظن أن فؤاده غير ملتهب ، وأن دمه غير منسكب . وما لسيف
الدولة ولهذا ؟ أوجب سيف الدولة أن يلتهب قلبه وينسكب دمه من أجل أخنه
أو يسؤه . وهذا ولا نشك نحن فى أن سيف الدولة كان على علم بما كان بينهما
من المحبة الغالبة على أمرهما ، وأنه كان قد وعد أبا الطيب عدة لم يف له بها
فى أن يزوجه أخته هذه . وكان ذلك سراً بينهما اتصل بعض خبره بأبى
فراس الحمدانى ، فكان سببا فى العداوة الباقية بين الرجلين ، ولولا علم سيف
الدولة بذلك لم استباح أبو الطيب لنفسه أن يكتب هذه القصيدة إلى سيف
الدولة^(١٣) . «

كان الطابع الروائى فى دراسة الشعر قد أدى ببطه حسين إلى القول
بقرمطية المتنبى ، وهو الطابع الروائى نفسه الذى انتهى بالأستاذ شاعر إلى
القول بعلويته . الشعر فى هذا الطابع الروائى وثيقة مبتورة دائماً ، تستخدم
فيما لم توضع له ، يدعم بها دارس الشعر خيالاً روائياً ، قد يكون ممتعاً
شريطة أن يسمى باسمه ، وقد يكون مفيداً كذلك إذا نسب لباب من أبواب
الرواية التاريخية .

إن قارئ الشعر ليزداد يقينا مع هذا النهج بأن الشعر لا يكون شاهداً على
سواه فى هذه الحالة التى يتحول فيها دارس الشعر إلى مؤرخ أو كاتب سيرة
أو روائى ، هذا ما ندركه ونحن نتابع الباحث يقول المتنبى :

بكيت عليها خيفة فى حياتها وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما

ويقول الباحث على لسان المتنبى وقد أجلسه مجالس الاعتراف :

(١٣) نفسه ٢٣٤ - ٢٣٥ .

« لما أياسوها من لقائي ، وقد منعوني من دخول الكوفة ، علمت يقينا أنها سنحمل تكلا يهدها ، فبكيت خيفة عليها من أثر الحزن فيها ، وما يبكيني ألا ألقاها ، وكيف أبكى لذلك ، وقد ذاق كلانا ثكل صاحبه قديماً ، بالفراق الذي حملنا عليه ، ولو كنت باكياً لبكيت للفراق الذي كان بيننا بمنزلة الموت ، فعدننى هي قد مت ، وعددتها قد ماتت ، وهذا نأويل قوله وذاق كلانا^(١٤) ...

وقد أشرت أنفا إلى أن الشاعر قد أجلس في مجالس الاعتراف ، وهو أمر نلمحه دائما في النقد البيوجرافي الذي يرى في الشعر اعترافا شخصيا بوقائع وقعت ، تكون واضحة لا يعنى بها لوضوحها ، وتكون خفية جديرة بالمتابعة يعنى بها بغية الكشف عما تحايل الشاعر على اخفائه . وقد كان الأخذ بفكرة الاخفاء هذه كفيلا برد أكبر ما للمنهج البيوجرافي من حجة وصلاحية ، لأن الباحث إذ يعانى في الكشف عن الوقائع الشخصية يعترف ضمنا بأن الشاعر يخفى ويموه ، وأن عمله لا ينم دائما ببساطة القول بأن وراء الواقعة الشعرية واقعة من وقائع سيرته . وأخطر ما في هذا النهج ظاهر فيما يلجأ إليه أصحابه من تفتيت القصيدة التي أراد لها الشاعر أن تكون بناء قائما بذاته . التفتيت دائما يتم حال البحث عن مواضع الكشف عن الخفى والمبهم من حياة الشاعر . ولك أن تشك في جدوى هذا التفتيت إذا انتهى الأمر باجتهادات لا تفيد كثيرا في فهم الشعر إن لم تسهم - وقد أسهمت بالفعل - في جعله وثيقة بلا سند . اللهم إلا إذا اعتقدنا في أن فرضا أو خيالا روائيا يمكن أن يكون سندا . يقول المتنبي من القصيدة نفسها :

طلبت لها حظا ففاتت وفاتني وقد رضيت بي ورضيت بها قسما
وأصبحت استسقى الغمام لغيرها وقد كنت استسقى الوغى والقناو الصما

ويقول الأسناد شاكر متابعا للكشف عن عموض مواضع من الشعر « معنى البيتين عندنا : كانت العجوز رضى الله عنها قد رغبت إلى بأن أكتم أمر نسبتي العلوية إلى أن يشاء الله ، ولكنى خالفتها وأثرت فراقها لعلى أصيب بعيداً عن الكوفة مالم أدركه بها ، فخرجت أطلب لها حظا أى فضلا وخيرا في رد شرف انتمائنا إلى العلويين ، ولكن شاء ربك أن تفونني بها الأحداث فتموت ، ويفوتني أيضا بعد موتها ذلك الحظ ، لما أعلم من أنها كانت هي السبب في امتناعهم عن الفلك بي إن حاولت أمرا ، فواحسرتاه لم خالفتها

(١٤) نفسه ٤٨ - ٤٩

وخرجت أطلب لها هذا الحظ ، وقد رضيت بي قسما ونصيبا ، وجعلت ظفرها بي عدلا لما فاتها من الحظ الذي كنت أطلبه لها ، فيا ليتني رضيت بها كما رضيت بي وجعلتها عدلا لما فاتني من هذا الحظ^(١٥) .

وقد يكون هناك شك - وقد لا يكون كذلك - في وجود صلة من نوع ما بين أقوال شخص ووقائع تاريخية مرت به بيد أننا في حالة الشاعر المقبل على صياغة الوقائع نواجه دائما بحالة خاصة ، فالشاعر كغيره يعيش تجارب واقعية ، ولكنها عنده موضوع نظر ومادة يبحث لها عن أداء ومثل هذا الأداء محكوم بتقاليد النوع . إن التسوية بين الواقعة التاريخية والواقعة الشعرية يصبح - والأمر هكذا - ضربا من ضرب التخمين وافتراض الفروض ، يتغافل الحركة الذاتية الخاصة بتكوين العمل الفني في حالة خاصة تواترت الأحاديث على وصفها عند كبار الشعراء ، وكانت منذ القدم محل كلام عن الإلهام والشيطنة والإيقاف الإرادي لعدم التصديق ، وأخيرا المعادل الموضوعي ، ونقطة المغادرة والتصنيف والتنقية الأسلوبية وإعادة التكوين والعدول والاختيار . كل ذلك وغيره فيما نظن كان تعبيرا عن صوغ الشعر في حالة خاصة لا تنطبق فيها الوقائع التاريخية على الوقائع الشعرية . بل إن الوقائع الشعرية - كما تشير بعض اتجاهات النقد الحديث في رصد واع - تبلغ درجة من الجودة مع قدرة الشاعر على الحياة خارج حياته الخاصة .

- ٥ -

ولأسباب عديدة استهوت الأستاذ العقاد فكرة الطبيعة الفنية والبحث عنها في شعر الشاعر وحياته بلا فرق ، وهو في كل الحالات يجعلها المدخل الصحيح لفهم الشعر وتقييم الشاعرية^(١٦) .

(١٥) نفسه ٤٨ - ٤٩ وانظر نماذج أخرى من هذا التفسير البيوجرافي ص ٢٥ - ٩٥ ٩٦ - ١٠٣ - ١٢٢ وغيرها كثير يغطي بحث الباحث . وينبغي أن تأخذ في اعتبارها أنه كان يريد أن يكتب عن شعر المتنبي لا عن حياته ، ولكنه وجد أن لا غنى بأحدهما عن الآخر ص ٥٣ - ٥٥ من الكتاب نفسه .

(١٦) يقول العقاد « فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزء من حياته ، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ ، ونمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحداً ، لا ينفصل فيه الانسان الحي من الانسان الناطم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالصة ولا هاجسه مما تتألف منه حياة الانسان » ابن الرومي حياته من شعره ص ٤ والعقاد فضلا عن هذا صاحب عبارة أنظر الى من قال لا الى ما قيل ، وليس عنده أشد خطأ من الفائلين أنظر الى ما قيل

والفكرة فيما تنتهى اليه من أحكام ، وبالنظر فى طبيعة عدد من هذه الأحكام ، تجعل الشعر شاهداً على سواه من حياة الشاعر الخاصة والعامّة ، كما أنها تسهم فى عملية نقتيت القصيدة التى يلجأ إليها الناقد البيوجرافى كلما وجد حاجة إلى دليل يكشف به غموض الشعر أو زاوية من حياة قائله . ولا نريد أن نمضى بعيداً فنتحدث عن الصياغة المبهرة لهذه الفكرة ، ولا عن حماس الأستاذ العقاد الشديد لها ، ومع ذلك فلا بد أن نشير إلى قيمتها التاريخية فى مسيرة نقدنا المعاصر إذا أخذنا فى الحسبان أن الأستاذ العقاد كان يريد أن يبنى على أرض جديدة كل الجدة ، وأنه فى سبيل ذلك البناء الجديد لا يريد أن يعترف لخصومه بشيء ، ولا يقبل من بينهم من يشاركه هذا البناء .

وعلى أية حال فإن الفكرة فى مرماها البعيد عند الأستاذ العقاد كانت أقرب إلى الهدم منها إلى البناء فهو يمضى فى تفسيرها والذود عنها ، ويعود إليها من كتاب إلى آخر ، وهو فى كل ذلك يشير بيده إلى شعر شوقى وأصحابه من المدرسة القديمة كما كان يدعوهم ... ويعيننا الآن ولسنا طرفاً فى خصومه أن نثبت أن الكلام عن الطبيعة الفنية فضلاً عن أنه يجعل من الشعر شاهداً على سواه لا يثبت أمام جدل على طريقة الأستاذ العقاد نفسه . وهذا نموذج ، يقول الأستاذ العقاد معرضاً بشوقى خاصة والمدرسة القديمة عامة « فالغزل حظ مباح لكل رجل ، ولكن المتنبي وحده هو الذى يقول حين يتغزل :

زودينا من حسن وجهك ماداً م فحسن الوجوه حال تزول
وصلينا نصلك فى هذه الدنيا فان المقام فيها قليل

— لا الى من قال . ساعات بين الكعب طبع دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٩ ص ٦٥٥ . ويقول المازنى معبراً عن الفكرة نفسها ومعرضاً « أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه ، وفيه روحه واحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت حليلة أم دقيفه ، شريفة أم وضيفة وهل الشعر الا صورة للحياة » حصاد الهشيم ص ١٧٢ . ويقول شكرى عن المعانى الشعرية الجديدة بالاعتبار انها « حواطر المرء وآراؤه وبجاربه وأحوال نفسه ، وعبارات عواطفه » . مقدمة الجزء الخامس من ديوانه . وقد ربط الدكتور محمود الربيعى بين هذه الافكار والمقاييس الرومانتيكية وأشار الى أن العقاد خاصة اسند الى هذه الافكار فى دعم المنهج البيوجرافى انظر كتابه فى نقد الشعر ص ١٢٣ . ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن كولريديج خلافاً لبعض الرومانسيكيين ، وخلافاً لما نقله وتشبث به الأسناذ العقاد يعالج عزل العمل الأدبى عن أصوله فى حياة الشاعر حتى يعيش العمل فى صورة غير شخصية بين أشباهه من أعمال أخرى فى تكامل . والتكامل بين الأنار الأدبية هو نفس الموقف الذى سببه الأستاذ العقاد فى غمرة التشبث ببعض نصوص غير دقيقة ولا مفهدة كتبها وردز وورث . قراءه نانية ص ٢٦ - ٢٧ .

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، ولكنه كذلك كلام المتنبي الحكيم المعتمد بنفسه العالم بمصير الحياة ومصير الجمال ، والحي الزاخر يزداد النفس الذي عنده ما يعطيه لمن يزوده بحسنه وصباه . وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجربين المحنكين الذين عركوا الزمن ، وخبروا تقلبات القلوب ، ونفذوا إلى خبايا السرائر ، ولكن المتنبي وحده هو الذي يقول حين يسيء الظن بالناس :

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به ولا في الردى الجارى عليهم بأثم «

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، بل هو كلام تجريب لا شك فيه ، ولكنه تجريب المتنبي خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين ، لأنه الرجل المغامر الطواف الذي عاش في زمان الدولة الدائلة ، والمطامع الغادرة ، ولقى الناس في ميدان الشح والتربص والمخاتلة وتعود أن ينفلسف في تسويغ أخلاقه بفلسفة الطبع لا بفلسفة الاخلاق ولا بفلسفة العرف ولا بفلسفة الدين^(١٧) ... الخ .

ولك أن تلاحظ أن وصف المتنبي في العبارات السابقة يعتمد - لا نقول على سيرته - ولكن على زوايا من سيرته ، ولا نقول على روايات القدماء عنه ، ولكن على بعض هذه الروايات دون بعض ، ولو قد اعتد الأستاذ العقاد شعر المتنبي لوجد بالشعر صورة من التنوع والمفارقة وضروب التناقض يبدو فيها الكلام عن طبيعة فنية نجعل من شعر الشاعر حياته ومن حياته شعره شيئاً مستحيلاً . ولقائل أن يقول إن هو آمن بمثل هذه الطبيعة الفنية ، كان شعر المتنبي مفارقاً لطبيعته الفنية التي افترضها العقاد ، وكان زيفاً حين قال :

عزیز أسی من داؤه الحدق النجل عیاء به مات المحبون من قبل
فمن شاء فلينظر الی فمنظری نذیر الی من ظن أن الهوی سهل
وما هی إلا لحظة بعد لحظة إذا نزلت فی قلبه رحل العقل
جرى حبها مجرى دمی فی مفاصلی فأصبح لی من کل شغل بها شغل
ومن جسدى لم يترك السقم شعرة فما فوقها إلا وفيها له فعل

(١٧) العقاد شعراء مصر وبيئاتهم . مجموعة أعلام الشعر . بيروت دار الكتاب العربي ص ٣٥٤ وما بعدها .

لكان للقائل أن يردد ذلك لأن المتنبي الحكيم المعتمد بنفسه العالم بمصير الحياة ومصير الجمال اخنفي وبدا أمامنا شاعراً آخر من العذريين يذكرك بالمجنون ، أو من هو في طبقتة من الشعراء . كما يمكننا أن نسنمر بهذه الطريقة فنقول إن الكلام عن الطبيعة الفنية لا يثبت للجدل لأن لقائل آخر أن يقول كان شعر المتنبي زيفاً لأنه القائل لابن العميد :

من مبلغ الأعراب أنى بعدما	جالست رسطاليس والاسكندرا
وملت نحر عشارها فأضافنى	من ينحر البدر النضار لمن قرى
وسمعت بطليموس دارس كتبه	متملكا متبديا متحضرا
ولقيت كل الفاضلين كأنما	رد الاله نفوسهم والأعصرا
نسقوا لنا نسق الحساب مقدا	وأتى فذلك إذ أتيت مؤخررا

لأن المتنبي المعتمد بعربيته ، العالم بما وصل إليه حال المسلمين مع سلطان الأعاجم اخنفي ، وبدا أمامنا شاعر من شعراء الشعوبية يعرض بالعرب ويزرى بهم .

ولسنا نعترف لهذا القائل بما ذهب إليه ، فقد كنا نريد تقليب فكرة الأستاذ العقاد ، بل إن هذا القائل في حقيقته كان في البداية شخصا تخيلناه ، حتى إذا قرأنا لطفه حسين معلقاً على أبيات المتنبي الأخيرة صرنا على يقين من وجود مثل هذا القائل الذي يسهم في نقض فكرة الأستاذ العقاد . يقول طه حسين بعد أن عرض لأبيات المتنبي السابقة في ابن العميد « فالمتنبي في هذه الأبيات يتكلف ازدراء الأعراب والغض منهم ، ويظن أنه يمدح ابن العميد بما يرضيه ، والأعراب هنا هم سيف الدولة وأصحابه في شمال الشام^(١٨) » .

ومثل هذا الحوار كما ترى لم يزد الظلمة إلا ظلاماً ، وإن كنا قد سلطنا من خلاله طريقاً فقد كان طريقاً مسدوداً ، يسهم مع غيره في ابعاد الشعر عن اهتمامات الإنسان الجادة . ومع ذلك فقد أصبح البحث عن الطبيعة الفنية في شعر الشاعر طريقاً ممهداً بعد الأستاذ العقاد ، وإن ورد في بحث الباحثين بأسماء مختلفة ، وقد كان شاقاً عنده يعتمد في صوغه على قدرة نقدية جبارة ، فلم يتيسر له مع كل شاعر ، ولذا وقع اختياره على نماذج قليلة من الشعر لشعراء يمكن أن يقال عنهم إنهم من أصحاب الحالات الخاصة . أما

(١٨) طه حسين مع المتنبي ٣٤١ .

الباحثون من بعده فقد جعلوا مثل هذا البحث طريقاً ممهداً يتيسر في كل حال إذ يكفي عندهم لدراسة الشعر استخراج صورة للشاعر يوقعون عليها بشعره ، ويبدأ بعضهم البحث في حياة الشاعر حتى إذا وصل إلى شعره فترت همته وذهبت عنه حرارة البحث .

- ٦ -

ودعم الأستاذ العقاد بشخصه وبكتاباتة حديثاً آخر عن الشاعر باعتباره ممثلاً لعصره . وكان الحديث عن العصر بظروفه وملابساته المختلفة قاسماً مشتركاً في دراساته عن الشعراء . نقرأ ذلك في دراسته عن ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأبي نواس من القدماء ، ونجده في دراساته عن « شعراء مصر وبيئاتهم » . والأمر أوضح من أن يشار إليه في هذا الكتاب الأخير الذي تناول فيه عدداً من الشعراء منذ مطلع النهضة وأكثرهم من معاصريه .

وهذا نموذج من تحول الفكرة إلى نمط عند الأستاذ العقاد نفسه ، فهو يقدم لعصر ابن الرومي بما ذكره تشارلز ديكنز في مقدمة قصته المعروفة « قصة مدينتين » يقول : « كان أحسن الأزمان وكان أسوأ الأزمان ، كان عصر الحكمة وكان عصر الجهالة ، كان عهد اليقين والإيمان وكان عهد الحيرة والشكوك ، كان أوان النور وكان أوان الظلام ، كان ربيع الرجاء وكان زمهرير القنوط . بين أيدينا كل شيء وليس بين أيدينا شيء قط ، وسبيلنا جميعاً إلى سماء عليين ، وسبيلنا جميعاً إلى قرار الجحيم . تلك أيام كأيامنا هذه التي يوصينا الصاخبون من ثقافتها أن نأخذها على علاتها ، وألا نذكرها إلا بصيغة المبالغة فيما اشتملت عليه من طيبات ومن آفات^(١٩) » .

وقد عاد الأستاذ العقاد وذكر أن الوصف نفسه بعبارات تشارلز ديكنز نفسها ينطبق أتم الانطباق على الزمن الذي عاش فيه هو في مصر المعاصرة^(٢٠) .

(١٩) العقاد ابن الرومي حياته من شعره ص ٩ . المكتبة التجارية القاهرة . ويدرك الباحث أن حديث العقاد عن عصر ابن الرومي كان شانكا فهو يتحدث عن الانحلال ثم يعود إلى اثبات التدين ، ويتحدث عن الزرابة بالعلم والعلماء ثم يعود لاثبات علو شأنهما . وحيرته أمام نص لابن قتيبة من أدب الكاتب يذم فيه عصره خير دليل على صعوبة البت في مثل هذه الأمور واتخاذها سبيلاً لدرس الشعر . يقول العقاد معقبا على كلام ابن قتيبة « لم يصب كل الصواب ولم يخطئ كل الخطأ » . راجع ابن الرومي حياته من شعره ص ٢٨ .

(٢٠) راجع العقاد ناقداً . د . عبد الحى دياب ص ٧١ الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

ولك أن تقول إن مثل هذه العبارات يمكن أن يوصف بها أى عصر دون أن تجد فى نفسك ما يحملك على تكذيبها ، وقد تكون وصفا لعصرين عاش فيهما شاعران مختلفان أشد الاختلاف سيرة وشعرا . وقد تنتهى القضية عند هذا الحد لأن انهام العصور التاريخية ، فيما نعلم ، لا يقع تحت طائلة القوانين . ولكن الذى لم ينته القول فيه هو أن الشعراء فى عصر الثورة الفرنسية وفى العصر العباسى الذى عاش فيه ابن الرومى وفى مصر الحديثة التى عاش فيها العقاد وفى أى عصر تختاره أنت من بين العصور يذكرك بعبارات (ديكنز) السابقة وترتضيها أنت وصفا له ، يقولون شعرا متميزا لا يشبه بعضه الآخر ، ودعك من أنهم يقولون الشعر بلغات يحكمها تراث ونظام ، ودعك من أن شاعرين من أسرة واحدة وفى بيت واحد لا يقولان قولاً واحداً ، ودعك من حديث النقاد عن التفاوت فى شعر الشاعر الواحد .

إن من الباحثين من يؤمن إيماناً شديداً بأن المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية مؤسس على تطور المجتمعات نفسها ، بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجد علاقاتها الجمالية بالعالم وإدراكها الجمالى لعالمها الطبيعى والاجتماعى فى أنواع أدبية بعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطبيعى فى هذه المرحلة^(٢١) . وهو كلام لا يصعب الدفاع عنه ، كما لا يصعب رده ، إذ من بين هؤلاء الباحثين من يؤيدون صعوبة النظر إلى الأدب على أنه انعكاس آلى لما يحدث فى العصر . إن وراء القول بمثل هذا الانعكاس اشكالات عديدة يذكرونها منها أنه إذا كانت أنواع أدبية كالملمحة والسيرة والرواية والقصة تستجيب فعلا لهذا التفسير ؛ إذ إنها تواكب مراحل وأنظمة اجتماعية بعينها ، فما القول فى أنواع أدبية أخرى تواصل حياتها فى كافة الأنظمة كالشعر الغنائى والأدب المسرحى^(٢٢) .

ومن هذه الإشكالات التى ترد القول بالانعكاس أنه على الرغم من أن النوع الأدبى يرتبط فى نشأته ونضجه وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى

(٢١) د . عبد المنعم تليمة مقدمه فى نظرية الأدب ص ١٤٥ دار النفاة للطباعة والنشر ١٩٧٦ ويراجع دفاعه عن المبدأ فى صفحات ١٣١ - ٣٦١ - ١٣٧ - ١٤٣ - ١٤٤ يضاف الى ذلك ما ذكر فى نظرية الأدب لرنيه ويليك وأوستن وارين من أن الأعراف الجمالية أعراف اجتماعية من نمط معين تترايط فى صميمها مع نعية الأعراف ص ١١٩ من الترجمة العربية وفيها النواء . راجع النص الانجليزى ص ٩٤ .

(٢٢) د . عبد المنعم تليمة . مقدمه فى نظرية الأدب ، ص ١٥٣ .

محدد بنظام اجتماعي . فإن أعمالاً فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع في غيره أو بعد انقراضه ، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي سار هذا النوع الأدبي فيه . ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام واستمرار مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم وبالاحتياجات الإنسانية العامة^(٢٣) . ومن هذه الإشكالات أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية ، فإن هذا المبدأ ليس قانوناً نهائياً للأنواع الأدبية ، وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة ... للفن باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي استقلاله النسبي ، وقوانين تطوره الخاصة . إن خصوصية الفن تجعل التطور الفني ، ومنه منشأ الأنواع وتطورها ، لا يتطابق تطابقاً آلياً جامداً مع التطور الاجتماعي^(٢٤) .

ومن بين هذه الإشكالات أن القول بالانعكاس مشكوك فيه خاصة في تلك الحالات التي يصبح فيها الأدب نفسه صانعاً لصور من صور الحياة وموجهاً لمسيرتها . الكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط كما يبدو في حالات ، إنه يؤثر فيه ، ويعيد تكوينه ، وتلوينه وقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج لابطال وبطولات من صنع الخيال ، وقد يحبون ، ويرتكبون الجرائم ، وينتحرون حسب ما يرد في أدب أديب^(٢٥) . وتراثنا العربي مليء بحالات كثيرة ووقائع عديدة أعاد فيها الشعر تشكيل الواقعة ، ولعلنا إن أعدنا النظر في تمثّل العربي ببيت أو بيتين من أبيات الشعر أدركنا كيف كان الشعر العربي يوجه حياة العربي وجهة شعرية ، ولعلمهم كانوا يقصدون إلى ذلك قصداً وهم يرددون عبارة الشعر ديوان العرب ، الديوان الذي يوجه ويصنع لا الذي يعكس الواقع عكساً آلياً فقيراً .

ومن بين هذه الإشكالات أن البحث في كون الأدب انعكاساً لقيم شخصية واجتماعية بحث في نشأة الأدب . ومثل هذا البحث كما يقول (ديفيد ديتشس) يخبرنا عما يجري هنالك فقط دون حديث عن الاستحقاق والقيمة ،

(٢٣) نفسه ، ص ١٤٦ .

(٢٤) نفسه ١٤٧ ، وانظر عرضه لصعوبات أخرى في مواجهة القول بالانعكاس ص ١٥٩ - ١٦٠ . وانظر كذلك الفصل الخاص بالأدب والمجتمع من كتاب نظرية الأدب ، ص ١١٩ وما بعدها ، الترجمة العربية .

(٢٥) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

وقد يؤدي مثل هذا الحديث إلى نسوية خاطئة بين العمل الأدبي وقيمه الاجتماعية والشخصية فنحكم لعمل أدبي رديء بأنه جيد لمجرد ارتباطه بواقعة اجتماعية . وهذا في رأي الناقد امعان في التبسيط محال على الناقد أن ينورط فيه ، إذ ينبج عنه أن يعالج كل الأدب من باب معالجة الخطابة والبلاغة وفن الإقناع ، ويحكم على قيمته حسب القيمة الاجتماعية للغاية التي يحققها^(٢٦) .

خلاصة البحث في حياة الشاعر وعصره أن مثل هذه النظرة قد تؤدي في دراسة الشعر ، أو هي أدت بالفعل ، إلى اهتمام شديد بشعر يرتبط بوقائع شخصية أو تاريخية مع ضعفه على حساب شعر آخر لا يمثل قيمة شخصية أو تاريخية ، وبذلك يستمد الشعر قيمته من وقائع خارجية مختلف عليها . والى سنوات قريبة كان بعض الناس يفضلون حافظ ابراهيم على أحمد شوقي بشعره الوطني وبمواقف معينة من سيرته السياسية . ومع ذلك فإن شعر حافظ - حين عرض على القرائن الشخصية والتاريخية نفسها - أخذ وصفاً آخر لا تجد فيه فارقا بين الشاعر وشعره . تقرأ مثل هذا التعليق على واحدة من قصائده « حافظ يبدو في هذه القصيدة متردداً فهو لا يقف جهازاً مع سعد زغلول ، بل يداور ويحاور ، وما يزال يروي الأسرار المختلفة ، ويقص وجوه الرأي كأنه لا يريد أن يتحمل مسئولية ما يقوله ، بل ما يزال يتأني له ، حتى لا يؤاخذ به ولا يحاسب عليه ، ولا تضيع منه وظيفته ولا راتبه^(٢٧) . كما نقرأ تعليقا آخر يشبهه على قصيدة أخرى « وهي عثرة وطنية لاشك ، فيها الخوف الشديد أو فيها الموظف الوجل الذي يخشى إن دعا بشيء من الثورة أو

(٢٦) ديفيد ديبشس ، مناهج النقد الأدبي ، ص ٥٥٢ . وانظر جي بوريللي اجتماعية الأدب حول اشكالية الانعكاس - فصول المجلد الأول ، العدد الثاني يناير ١٩٨١ ، ص ٨٢ وقد رتب الاشكالات على هيئة أسئلة لا نجد لها جواباً شافياً في التحليل الاجتماعي للأدب من مثل : ما الموقف من أعمال أدبية ذات مصموم ايديولوجي دارج مثل قصيدة لامارتين « البحيرة » ، أو كثير من النصوص التي تتغنى بالحياة الزائلة أو الزمن الذي يمضي ولا يعود ؟ وما الموقف من أعمال ذات مصموم ايديولوجي ضعيف (أعمال المناسبات ، الشعر الوصفي ، قصائد الحب) ، أو خال من المعنى (اللعب بالألفاظ في أعمال بعض البلاعيين ؟) وما قولنا في أوجه النشاط الفنية التي لا تعنى بتصوير واقع ما في مجالات الموسيقى والتصوير والنحت ... وأخيراً يتساءل جي بوريللي ما مصير ما تسميه بنشاط اللعب الذي ربما كان في نهاية الأمر المبدأ المحرك لكل النشاط الفني ؟ إلى أي مدى يركز هذا النشاط المبني على الممارسة الحرة لملكاتنا ، على بعض جوانب الممارسة الفنية التي قد تتأثر بالأيديولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهاتها .

(٢٧) د . شوقي صيف دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٥ .

هيج الخواطر أن يفصل (٢٨) .

ومثل هذه النظرة النى يقع فيها الناقد أسيراً لبعض الوقائع الشخصية نحصر قراءة الشعر فى اتجاه واحد ، وتجعل له مفتاحاً سحرياً . كانت دراسة الدكتور مندور للشعر المصرى بعد شوقى محاولة جادة للخلاص من أسر الرواد ترمى إلى دراسة الشعر ، وقد حقق الناقد من خلالها الكثير مما كان يريده لدرس الشعر ، ومع ذلك فقد بان لنا الآن أن المواضيع غير النقدية فى هذه الدراسة هى تلك المواضيع التى توقف الناقد فيها عند وقائع شخصية مسنمة من سير الشعراء ، وهى المواضيع نفسها التى نعرف فيها الكثير عن الشاعر ، ولأجلها نجهل الكثير من أمر شعره . كان التعرض لشعر أحمد زكى أبى شادى عرضاً لسيرة شاعر « طموح راغب فى المجد والدوى وجاء الحياة » ولذلك كان المفتاح الأثير لشعره فى دراسة الناقد ما سماه « طغيان الذاتية » وفى دراسته عن ابراهيم ناجى دلنا على مفناح شخصى لفهم شعره يقول : « كان الشاعر طوال حياته ظماناً للحب الذى يملأ فراغ نفسه ، يحوم حول علاقة غرامية خاصة ، يلوح أنه لم ينسها طوال حياته (٣٩) » . وتختلط الاحكام الخلقية المستمدة من السيرة بأحكام فنية فى مثل هذا الاتجاه البيوجرافى : يقول عن على محمود طه « كان ابيقوريا يلتمس من الحياة متعتها ولذتها » ويعد ذلك مفناحاً لدراسة شعره يعود إليه ليرسم على هدى منه الخط البيانى لهذا الشعر . ويصف صالح جودت بأنه « شاعر غنائى حسى لعوب » ، كما يقرر فى محمود حسن إسماعيل أنه « مضطرب الرؤية » ، لأن مجموع شعره وعصارة حياته تنم عن نفس مرتعشة » . مثل هذه الأحاديث فضلاً عن أنها مخالفة صريحة لطبيعة الشعر كانت حجاباً حال بيننا وبين فهم أكثر شعر هؤلاء الشعراء . ويكفى أن الناقد الذى يريد دراسة شعر ناجى بعيداً عن تلك الإشارات الشخصية التى أذاعها الدكتور مندور وغيره من « أحاديث المجالس » « وأخبار المجتمع » - سيلقى صعوبات بالغة قبل أن يرى فى هذا الشعر أشياء تتجاوز الحوادث الشخصية ، ونتجاوز الاعتقاد الواثق من أن الشاعر يعكس حياته فى شعره عكسا آلياً .

(٢٨) نفسه ، ص ٢١ .

(٢٩) ترددت كلمة معناه مفرده بالسيرة ودراسة الشعر لدى عدد من الدارسين راجع مثلاً د . طه وادى شعر باحى الموقف والأداه ص ١٠ ، يقول ان « السيرة الذاتية للأديب مفتاح أساسى لفهم الصورة العنيفة التى يعكسها أدبه » . رعم انه عاد ووصف منهج العفاد بأنه « طريفة فى درس الشخصية الأدبية قد صارت باربها انهى امره » . راجع ص ٦١ من الكتاب نفسه .

نرك الرواد لخلفائهم من النقاد والباحثين طريقا مفتوحا من النقد البيوجرافي ، فتحمس له الخلفاء وهم في حماسهم لم يتوقفوا عند مواضع محددة من نقد الرواد ، شعروا فيها بالقلق والحيرة إزاء ما اتخذوا من منهج ظنوا كل الظن في صلاحيته وجدارته . مصدر القلق عند طه حسين أن الاطمئنان إلى كون الشعر شاهدا على الشاعر عبث جدير بالشك . وهو بعد وقفته الطويلة مع المتنبي يعود فيشك في أنه قد اصطنع منهجا يصور الشاعر أحسن تصوير ، وهو يعجب لنفسه كيف لم يفتن إلى أن شعر المتنبي لا يصور المتنبي ، وأن شعر الشعراء لا يصور الشعراء تصويرا كاملا صادقا يمكننا من أن تأخذه منه أخذاً مهما نبحت ومهما نجد في التحقيق « ... ويضيف طه حسين صراحة إلى ذلك قوله « واذن فقد يكون من الخير أن نقتصد وألا نتشدد في هذه النظرية التي يحبها المحدثون ويشغفون بها ، وهي أن الشعر مرآة للشاعر ، وأن الأدب مرآة للأديب(٣٠) .

وليست تلك العبارات كما قد يظن بعضنا من قبيل النظرة العامة غير المقصودة ، ذلك أن الرائد الكبير في صلب وقفته مع المتنبي تلك الوقفة الطويلة ، وفي أثناء تفسيره الشعر بالشاعر والعكس - يرمى إلينا ببذور الشك في جدوى النظرية أو المنهج . نفهم ذلك عنه في إشارات تأتي هنا أو تأتي هناك وقد نمر بها مسرعين . يقول مثلاً إن الذين يقرأون شعر المتنبي ، وهذه الحكم البالغة والأمثال السائرة التي يرسلها إرسالاً ويكيلها كيلاً يخدعون عن الشاعر فيظنون به الفطنة والحكمة والذكاء(٣١) . «

ويشفق علينا إذا نحن أمعنا في عدم تمييز الشعر عن الشاعر ، وإذا نحن أخذنا الشعراء بشعرهم ، وإذا غلب عنا أن المدح مدح شعري وإن الهجاء هجاء شعري كذلك يقول « وما ينبغي أن نحب الشعراء أو نبغضهم لأنهم مدحوا أو هجوا ، ولأنهم مدحونا أو هجونا ، وإنما ينبغي أن نعرف الشعراء أو ننكرهم لأنهم مدحوا فأحسنوا المدح ، وهجوا فأجادوا الهجاء(٣٢) » ولعلك لاحظت أنه يبلغ الغاية حين يشير إلى مدحنا نحن وهجائنا نحن ، إنه كذلك

(٣٠) طه حسين ، مع المتنبي ، ص ٣٥٦ .

(٣١) طه حسين ، نفسه ص ٢٦٧ .

(٣٢) طه حسين ، نفسه ص ٣١٠ .

مدح شعري وهجاء شعري .

ويفصل على نحو صريح بين الشعر والشاعر يقول « المتنبى فى قصته مع كافور صغير حقاً : صغير حين مدح ، وصغير حين هجا ، وصغير حين رضى ، وصغير حين غضب ، ولكن صغره هذا لا يمنعه من أن يهجو فيجيد ، ومن أن يريد إضحاك الناس فيبلغ ما يريد(٣٣) » .

وبذور الحيرة والقلق إزاء المنهج البيوجرافى بعيدة فى نقد طه حسين ، ويمكنك أن تتتبعها فى دراسات مبكرة ، حيث يضيق صدره بالمادة التاريخية التى يقدم بها شعر الشاعر ، وهى مادة تقوم أساساً على بحث السيرة ودراسة العصر ، يشعر بخطورتها ، وبأنها قد تفسد عليه شعر الشاعر . يقول بعد حديث طويل فى حياة الوليد بن يزيد « ولقد نريد أن ننظر إلى الوليد نظرة غير النظرة التاريخية ، نريد أن ننظر إليه من الوجهة الأدبية ، فقد كان الوليد أديباً وكان شاعراً(٣٤) » .

ويلخص طه حسين نتائج المنهج البيوجرافى فى عبارة واحدة : نحن نرى فى شعر الشعراء سيرتنا من حيث نريد أن نعرض سيرتهم ونصنع من حياتهم وأعمالهم خلقاً فنياً جديداً نسبته إلينا أقوى من نسبتته إلى أصحابه يقول : وما أشك أن المتنبى لو أنشر اليوم ، وقرأ هذا السخف الكثير الذى نكتبه عنه منذ قرون لأنكر نفسه أشد الإنكار ، ولأنكر هذا السخف أشد الإنكار ، ولرأى أننا لم نكتب عنه وإنما كتبنا عن أنفسنا ، ولم نصوره وإنما صورنا أنفسنا ... إن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر(٣٥) » .

(٣٣) طه حسين ، نفسه ص ٣١١ .

(٣٤) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ٢ ، ص ٢٤١ .

(٣٥) طه حسين ، مع المتنبى ، ص ٣٥٦ . ويمكن أن نضع إلى جوار عبارات طه حسين عبارات أخرى لريمون بيكار يهاجم فيها الاتجاه البيوجرافى الذى ينحدر فيه العمل الأدبى ليصبح « مجرد نكأة لمقولة نفسية أو فلسفية تنبؤ عن الواقع ، إذ يكون الهدف هنا هو التعليق على الحالة الانسانية ، والكشف من رؤية ميتافيزيقية أو سيكولوجية معينة هى رؤية الناقد لذاته ... » حاضر النقد الأدبى مقال ريمون بيكار بعنوان الاتجاهات النقدية فى فرنسا . ص ١١١ . وقد عقب الأستاذ العقاد على تردد طه حسين فى مقالة نشرت ضمن مجموعة ساعات بين الكتب ، ص ٧٢٠ ، بقول « ويحق للدكتور أن يظمن إلى رأيه فلا يضيق به ، ولا يخشى أن يضيق به الناس ، فنحن لا نبغى من المتنبى ، ولا من غيره الا هذه اللحظات المعدودات » وقد صدر العقاد مقاله بهذه العبارة التى تعد عنواناً لمنهجه فى قراءة الشعر يقول « الشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » . ساعات بين الكتب ، ص ٧٢٠ .

ولم يكن العقاد واضحاً بهذه الطريقة في التعبير عن قلقه ، ومع ذلك فهناك إشارات عديدة في كتاباته تطلعنا على وجود حدود قاطعة عنده بين الشعرية والشخصية . وتبدو هذه الفكرة على جانب من الأهمية إذا أخذنا في اعتبارنا دعوته الشهيرة إلى عدم التمييز بين الشخصية والشاعرية في أحاديث متصلة كانت أساساً لمن يوصف عنده بالشاعرية ومن يوصف بفقره إليها . ينفي العقاد عن حفي ناصف الشاعرية وسبيله إلى ذلك هذا الحد القاطع الذي نشير إليه بقول « فالشعر وذراية اللسان وما اليهما شيئان مختلفان ، وقد ترى الرجل فصيحاً في المجلس سريعاً إلى النكتة اللسانية أو الوصفية مفحماً لمساجليه في معارض القول ، ثم لا يكون له بعد ذلك كله من الشاعرية نصيب ، وقد ترى الرجل صامتاً نايباً عن نكات المجالس ، قليل الخبرة بمحاضراتها ثم يكون من الشاعرية على النصيب الأوفى (٣٦) » .

وهذه ملاحظة على جانب كبير من الاعتبار إذ نفهم أن العقاد ينفي اعتبار العلاقة بين الشعر والشاعر علاقة من نوع المقدمة ونتيجتها المنطقية . ويمكنك أن تقرأ له فهما واعياً آخر لصدور الشعر من غير وازع خارجي في حياة الشاعر أو عصره أو ما شابه ذلك - فنطمئن إلى ما دعونا حرج الرواد وقلقهم وحيرتهم بعدما وثقوا بأن الشعر مرآة لحياة الشاعر وأن موضوع حياته هو موضوع شعره . وكان الأستاذ العقاد خاصة في معارضة واضحة يقول : أنظر إلى من قال لا إلى ما قيل . وهذا نص يمضي في طريق مخالف لهذه الدعوة يقول : « وقد كان الشاعر القديم يأبى أن يخلو ديوانه من باب من أبواب الشعر المعروفة ، ويأنف أن يظن به التقصير في واحد منها ، فهو لهذا يشيب ويفخر ويقول في فخر ما يهول وقعه لا ما يصدق خبره . والفخر على هذا الاعتبار عمل فني يؤخذ على هذا المعنى ولا يستمد منه التاريخ أو يرجع إليه في تقرير الوقائع (٣٧) » .

في هذا النص ألم العقاد بتجارب شعرية خالصة بالمعنى الدقيق لهذه العبارة الذي سوغ له أن يسمى الشعر « عملاً فنياً » ، ولا يغير من هذا الفهم إشارته المقيدة في مطلع النص إلى الشاعر القديم ، فليس هناك ما يمنع شاعراً جديداً أن يصنع هذا الصنيع ، وقد يكون هو نفسه هذا الشاعر الجديد

(٣٦) العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ٢٢ - ٢٣ ، ط ٣ ، النهضة المصرية .

(٣٧) العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، ص ٧٣ .

الذى يقول شعرا يؤخذ على أنه عمل فنى يقف بعيداً عن الوقائع الخاصة أو العامة .

والذى لاشك فيه أن العقاد كان يتابع أفكاراً نقدية جديدة تتجاوز دعوته ، ولكنه يثور على هذه الأفكار ، ويعرض لها فى غير قليل من الازراء ، ويختار لها عبارات مناسبة بقصد التسفيه ، ونحسب أن كتابه عن ابن الرومى بمنهجه المعروف قد أغلق الطريق أمامها ، وحسم قضية وحدة المقاييس بين تعبيرات الشعر وتعبيرات الحياة . يقول فى ختام كتابه عن ابن الرومى « إننا نعيش فى عصر شاع فيه بين كثير من الأوربيين أن الشعر بمعزل عن خوالج الحياة ، وأننا لا ينبغي أن ننتظر منه مطلباً آخر غير الرونق والطلاوة ، وما إلى ذلك من مظاهر قسامة لا تتجاوز البشرة إلى ما وراءها من قلوب ونفوس وضمائر^(٣٨) » .

والملاحظ فى هذا النص أن العقاد كان قريباً من هذه التيارات النقدية الجديدة التى شاعت بين الأوربيين وزلزلت معتقداتهم ، كما يلاحظ أنه لم يحاول أن يقف مع هذه التيارات وقفة تعاطف . وعلى أى الأحوال فإن حديثه عن هذه التيارات يدل على أنه قد جعل بينه وبينها حجاباً ثقيلاً حال دون رؤية حقيقية مقاربة تمكنا على أقل تقدير من قبول تقديمه لمختارات من شعر ابن الرومى متعمداً أن تأتى بعيداً عن دلالتها التاريخية والشخصية . هذه المختارات عنده بعبارته « معرض حسن تبدو فيه شاعرية المترجم فى نواح كثيرة متنوعة » . ويضيف أن المختارات التى تقرأ لذاتها لا لموقعها من الترجمة أحرى أن تتم المعرفة بشاعريته من جميع نواحيها^(٣٩) . إن العقاد

(٣٨) العقاد ، نفسه ، ص ٢٩٠ وتشير عبارة العقاد الى بعض اتجاهات النقد الأوروبى التى لا يمكن فهمها بمعزل عن الفكرة الرامية الى هدم أصول الرومانتيكية فى تقديسها للذات الشاعرة والناقذة وتضحيتها من أجل ذلك بتقاليد النوع الأدبى . كان العقاد يعنى بعبارته اتجاهات البرناسية فى رفض الشعر الذاتى وافكار ازرابوند وهيوم وكان الثانى فى رفضه لأصول الرومانتيكية يدعو إلى تركيز الأهمية كلها فى القالب الشعري كما يدعو الى أن تكون الصنعة الفنية لا التعبير الشخصى هو شغل الشاعر الشاغل ، كما كان يرى أن الشعر مسألة صور ومجازات ، وتلك الصور ليست مجرد حلية ، ولكنها جوهر الشعر ، وهى التى تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر . أنظر د . محمود الربيعى فى نقد الشعر ، ص ١٤٥ - ١٤٦ ومرجعه :

Wimsatt and Books, Literary Criticism p. 657.

(٣٩) العقاد ، نفسه ، ص ٢٩٢ ، ولن يكون عسيراً على من يشاء أن يلتقط عبارات أخرى للعقاد تقف بعيداً عن فكرته الأساسية التى دافع عنها فى كتبه من مثل قوله « ... الشاعرية مزية فردية قد تنجم وحدها بين أقوام لا يقاربونها فى العظمة والقدرة ، وقد يظهر الشاعر العظيم وقبله خواء ، أو -

فى هذه العبارة الأخرىة متحقق من وجود شعر لا موقع له فى ترجمة الشاعر ، ومتحقق بالنالى من أن شعر الترجمة لا يغطى شاعرية الشاعر من جميع نواحيها . ومع ذلك تظل هذه إشارات عارضة فى نقد العقاد الذى أشاع بين الباحثين مقولة الطبيعة الفنية ، وطالبهم بأن يسألوا عن قال لا ما قيل ، وأقر فكرة بلوغ الشاعرية حد العبقرية بمقدار تعبيرها عن حياة الشاعر ، وفتح الباب لدراسة العصر فكان هذا السيل من الدراسات عن الشاعر حياته من شعره أو حياته وشعره ، وهى دراسات أخرت النظر إلى الشعر فى نقدنا المعاصر سنوات طويلة لاتخاذها الشعر شاهداً وعلامة على شاعر وعصر . ولهذا كله كانت العودة إلى دراسة الشعر وإلى قراءة الشعر لدى كثير من النقاد المعاصرين محاولة من محاولات رد اعتبار الشعر إليه .

يظهر الشاعر العظيم وبعده أناس أقل منه وأقرب الى من ظهوروا قبله « وهى أفكار تعاكس القول بتعبير الشعر عن العصر ، ولا يكفى فى ردها فيما نرى أن يقول العقاد بعدها « الا فى الأدب المصرى الحديث » . راجع شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٢٢ . وأقرأ له كذلك هذه العبارة فى شعر البارودى « وللبارودى بعد هذه الآية آية أخرى وهى أن الفضل الذى له على عصره أكبر من الفضل الذى لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس اليه ما يجيء من قدرة معاصريه » ، ص ١٤٨ من الكتاب نفسه .

المبحث الثالث

الانطباع ولغة العواطف

عالم الشعر هو عالم المتعة الفنية ، وهو كذلك عالم المعرفة والبحث عن الحقيقة ، ووضع الفكر في مكان العاطفة من الأهمية . يختلف الباحثون في تعريفهم للشعر سواء أكانوا من النقاد أم الشعراء أم المفكرين أم غير هؤلاء فتختلف عباراتهم ، ولكنهم على أى الأحوال فريقان فريق الباحثين عن المتعة بدرجاتها وألوانها ، وفريق الباحثين عن المعرفة الساعين إلى الحقيقة . والفريق الأول لا يحتاج أنصاره إلى أدلة ، فحسب أصحابه أن يشيروا إلى تلك البهجة التي يشعر بها قارئ الشعر إذا وجد في الشعر ما يجده في نفسه ، وحتى إذا ألمه الشعر وأحزنه فذلك لون من ألوان التطهير ، والتطهير بمعنى من المعاني فائدة تنتهي إلى المتعة . وحسب أصحاب هذا الكلام كذلك أن يشيروا إلى الشاعر الذي داخله الارتياح بعدما ينتهي من وضع قصيدته .

والفريق الثاني لا يرى الأمر بهذه البساطة فالشعر ضرب من ضروب التفكير الإنساني ، واجه به الإنسان الكون منذ عصر الخرافة ، التي هي من باب الشعر ، وهو ضرب من ضروب الالتواء والتعقيد يفضى إلى أشياء خطيرة لا تفسرها المتعة ، وإن كانت علامة متأخرة من علاماتها . الشعر في حالات مجرد ملاحظة واستقصاء لوقائع يبدو فيها الشاعر للوهلة الأولى مجرد مسجل لهذه الوقائع . وربما كان ذلك سببا من أسباب اقتران بعض الشعر بوقائع سياسية واجتماعية واقتصادية في بحث الباحثين الذي انتهى بهم إلى اعتبار الشعر كل الشعر تاريخا يعتد به اعتداد المؤرخين بوثائقهم . والشعر في حالات أخرى حالة فردية تستأثر بعقول الناس على مر العصور . وقد يتوقف أحدنا ليسأل ما الذي جعل من شعر شاعر عاش في الجاهلية الأولى يعيش بيننا كأنه قيل لنا . أعاش هذا الشعر لأنه جاهلي يصور بيئة عربية معروفة ، ولأنه ديوان العرب ، أم عاش لأنه ينتمي إلى خبرات ومشاعر وأبحاث وأفعال ورؤى تستمر ما استمرت الحياة وما بقى إنسان يفكر . وقد نردد في هذه الوقفة ما الذي جعل استقبال شعر الشعراء يختلف عن استقبال فكر المفكرين ؟ ولماذا نرفض نحن المسلمين وليم شكسبير المسيحي ونقبل شعره ونردد القول في جدارته . إننا مع الشعر نتجاوز القول بما يمتعنا وما يرضينا . كذلك إذا سمعنا الشعر فقلنا لبيتنا كنا شعراء . في الشعر نتوقف مفكرين لنرى ذاك الذي يمر بنا عابراً إن جاء نثراً ، في الشعر نتوقف مفكرين نستعذب ما لا يرضينا وقد نستهن ما يرضينا ، ولأن الشعر كشف

انسانى فإن من الظلم أن نجعله وقفا على ما يرضينا ، أو مداعبة لعواطفنا القربية .

والحديث عما يرضينا فى الشعر قديم فى نقدنا العربى يقرن الأدب بالمتعة ، وقد حاول عدد من النقاد القدماء الخروج من أسره فى سعيهم إلى تكوين نظرة فى الأدب تجعله حياة خاصة . وحديث النقاد القدماء عن « الناقد » الذى يحق له النظر فى الشعر بطريقة أو بأخرى محاولة جادة لإخراج طوائف ممن يتناولون النص الشعرى تناولهم للشئ يحب أو يكره تبعا لما يجده صاحبه فى نفسه من مشاعر ، وطوائف أخرى استخدمت الشعر على أنه شاهد فى النحو والغريب ، وما إلى ذلك مما هو خارج عن عالم الشعر . وفى هذا السياق نقراً لهم كلاماً عن الصناعة والثقافة وأهل العلم والخبرة والدربة ، وحديثاً عن الذوق الذى لا يتسنى لكل من تناول نصاً ، ويصبح الذوق علماً لدى ناقد كالأمدى لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه والاكباب عليه ، والجد فيه والحرص على معرفة أسراره وغوامضه . كما يصبح رؤية صوفية لدى غيره يرى فيها الرأى ما لا يراه سواه ، يجد بيانها فى قلبه ، وليس ينطلق بها لسانه . وارتبطت قضية اللفظ والمعنى فى أبحاث القدماء كذلك بالانطباع ولغة العواطف حيث تظهر عبارات أساسها المحبة والكراهية فى سياق عرض القضية . وقد صاغ ابن رشيق مثلاً الإشكال النقدي فى هذه القضية صياغة تمكّنك من قراءة لغة الانطباع بين الفرقاء المتخاصمين يقول « ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب : منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده ، وهم فرق قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع ... وفرقة أصحاب جلية وقعقة بلا طائل معنى إلا القليل النادر ... ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها واغتفر له فيه الركافة واللين المفرط ... ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته^(١) ... » .

وقد كان يسيراً أن يتحول النظر إلى الشعر فى هذه الحال إلى ما أفضله ومالا أفضله ، « وهذا أحسن » وهذا أسوأ » وأن يدور الخلاف حول وقع

(١) ابن رشيق - العمدة ، ١ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ .

الشعر فى أنفـس الفرقاء . وقد أحسن ابن رشيق فهم هذا الجو فى قوله « وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس ، وحرك الطباع » وهو لا يكتفى بهذا ، وإنما يضيف « فهذا باب الشعر الذى وضع له ، وبنى عليه لا ما سواه^(٢) » وهو بذلك يطرد من وادى الشعراء ما لا يطرب ويهز النفوس ، وفى كلامه كما تلاحظ نبرة اعتراض قوية على ألوان من الشعر لا تروق للانطباعيين فى كل زمان .

وفى حديث القدماء عن الطبع والصنعة تتردد كلمات الانطباع مثل الفخامة والجزالة والقوة والمتانة ، ويلاحظ الآن أنها ليست أوصافا للفظ بقدر ما هى أوصاف لموقعه فى النفس . وقاد هذا الحديث الباحثين التى اتهام نماذج شعرية كثيرة بالتكلف لا لشيء إلا لأنها ليست قريبة المنال لا تهتز لها النفوس . وقد اقترنت جودة الشعر فى نصوص كثيرة ، ولأجل هذا السبب بالوضوح والبساطة والسلامة . ولست فى حاجة إلى أن أذكر لك موقف القدماء من شعر أبى تمام وحملتهم عليه ، وتفضيلهم للبحتري عليه ، وتصريحهم بأن ذلك تم لقرب مأخذه ولأنه مطبوع . وحق لناقدنا المعاصر أن يخشى والأمر كذلك أن يكون الاحتفال بالسلاسة والرقة (وهما كما ترى وصفان لموقع الشعر فى النفس) قد جرف أمامه تعميق الأداء والجودة ، ويخشى أن يدفع ذلك إلى الاستنامة على متكأ الألفاظ الناعمة ، وأن يسترخى الشعر على وساد تلك الرقة^(٣) .

- ٢ -

وقد أجاد الانطباع التنكر لفترة طويلة فى لغة النقد القديم وفى أحاديث متصلة عن القواعد والمعايير والحدود ، حتى إذا جاء الرواد فى بداية النهضة الحديثة أضفوا على الحديث من ثقافتهم ومكانتهم ودورهم التاريخى الشئ الكثير . كانوا يبحثون عن فهم خاص للشعر ، وقد اعتمدوا خلال ذلك على اعتداد شديد بدورهم وملكاتهم . والاعتداد باب من أبواب الانطباع دخله الرواد ممثلين بالثقة فيما يفعلون . فالعقاد يصرح بأن « إحساسنا بشئ من الأشياء

(٢) نفسه ، ١ - ١٢٨ .

(٣) د . رجاء عيدالتراث النقدى ، ١٣٠ ، ويراجع فى انتقال مصطلحى الطبع والتكلف من وصف الكلام إلى وصف المتكلم والعكس مقالة الدكتور / عبد الحكيم راضى بعنوان المصطلح النقدى بين وصف الكلام ووصف المتكلم دراسة فى مصطلحى الطبع والتكلف ، الثقافة القاهرية العدد ١٠٢ ، مارس ١٩٨٢ .

هو الذى يخلق فيه اللذة ، ويبيت فيه الروح ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس^(٤) «

ولعلك قد توقفت فى هذا الاقتباس عند لغة القرار المعتد الذى يجعل من الإحساس - إحساس القارئ الناقد - خلقا يحيل المعنى إلى معنى شعري . فالمعنى لا يكون معنى شعريا حتى تهتز له نفس المتلقى . وحين يتحدث العقاد عن شاعره المفضل وهو موصوف عنده فى مواضع كثيرة بالصديق يقول « أما الشاعر الذى نقرؤه ولا نصادقه فقد يجيد ويفضل غيره فى الإجابة ، ولكنه غريب نلقاه كما نلقى كل غريب^(٥) » يؤخر العقاد - كما هو واضح - الجودة إن لم تقترن بما سبق أن وصفه باهتزاز النفس ، وما يصفه فى مواضع كثيرة بالصدقة والألفة ، مقابل الغرابة والإنكار . وقد يسمى هذه الجودة فى معرض الرفض بالزيف والتكلف والصناعة والتقليد ، وهى جميعها عبارات موهمة تعنى بالنسبة لنا الآن الاعتداد بتقاليد النوع الأدبى ، وهو فى حالتنا قصيدة الشعر العربى .

ويردد طه حسين كلمة المحبة كثيراً ، وموقفه من الشعر فى حالات ليست بالقليلة موقفه من انسان يحبه أو يمقته ، يقول عن المتنبى ، والقصد دراسة شعره « وليس المتنبى مع هذا من أحب الشعراء إلى ، وأثرهم عندي ، ولعله بعيد كل البعد من أن يبلغ من نفسى منزلة الحب والايثار^(٦) » .

وبهذه الكيفية يلتقى مع العقاد عند حد تأخير الشعر الجيد إذا لم يفلح الناقد فى أن يجد فيه ما يطربه ويهزه . يقول طه حسين كذلك عن شعر بشار « ومهما يكن لبشار من الأشعار الجياد البارعة فأنا لا أحبه ولا أميل إليه^(٧) » .

فى قراءة طه حسين للشعر نقف عاطفته حكما على النص وقيمه ، وقد لحظ كثيرون من نقاده أن النص عنده لا يحيا حياة مستقلة بعيداً عن عاطفته وقد يقال ذوقه ، وردوا ذلك إلى إلحاحه على الذاتية ونفوره من الموضوعية واعتقاده فى أنها قد تدمر الأدب . ومن ثم كان لنقد النص عنده لذة فنية كبرى

(٤) العقاد . عابر سبيل ، ص ٤ .

(٥) العقاد ، مقدمة أعاصير مغرب .

(٦) طه حسين ، مع المتنبى ، ١٦ .

(٧) طه حسين ، من تاريخ الأدب العربى ، العصر العباسى الأول ، ٩٥ .

تفوق تلك اللذة الأولى عند منشئه ، إيماناً منه بأن الناقد أديب ، كما أن النقد أدب . ولهذا كما يوضح دكتور جابر عصفور عمد إلى نثر العمل الشعري ، لكي يتجاوز النص المنثور أصله جدارة وتفوقاً مثلما صنع مع المتنبي وأبي العلاء ، كما جعل من النقد الأدبي حديثاً وخاطراً . مما يؤيد قيام علاقة عاطفية بين الناقد والنص موضوع النقد من نحو حديث الأربعاء والخميس والأحد والسبت واليوم ورمضان وحديث الشعر والنثر وأحاديث وهمسات وخواطر وصوت باريس وصوت أبي العلاء^(٨) .

وقد وصف ميخائيل نعيمة في الغربال الناقد الانطباعي من طبقة الرواد قائداً يضيف على الأشياء من سحره ونفسه جودة ورداءة ، وهو وصف يدلنا على نتيجته الطبيعية ، ونعني اسقاط ما لا يرضينا من باب الشعر ، وقد كان ما لا يرضى تبعاً لذلك كثيراً . يقول ميخائيل نعيمة عن الناقد الجديد إنه « لا يعدم أناساً ينضوون تحت لوائه ويعملون بمشيئته فيستحبون ما يحب ، ويستقبحون ما يقبح ، وهو وراء منضدته سلطان تأتمر بأمره وتتمذهب بمذهبه وتتحلى بحلاه ، وتتذوق بذوقه ألوف من الناس ، اذا طرق سبيلاً سلكوه ، وإذا صب نقمته على صنم حطموه ، وإذا أقام لهم إلهاً عبدوه ونحروا له وسبحوه^(٩) » .

مثل هذا الناقد كان شيئاً طبيعياً عنده ألا يرى في الشعر العربي ما يروقه قديمه وحديثه ، لا يبقى غرباله إلا على عدد محدود من المقطوعات قالها من يرضى عنهم ، وعن عدد من قصائد الشعر يهتز لها لأن لها في نفسه صدى .

- ٣ -

كان هؤلاء الرواد يبحثون جادين عن قيمة للشعر ليست من باب « النحو والصرف والغريب وصحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يطرأ عليها من الزحافات والعلل » ، فأصبح التخلص من هذا قائماً في التأكيد على موقع

(٨) د . جابر عصفور . المرايا المتجاوزة ، دراسة في نقد طه حسين ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٣١٢ - ٣١٣ ، وقد عدد الدكتور جابر عصفور النتائج الملازمة لهذا الموقف فذكر الخلل الذي يصيب الأساس المعرفي للنقد الأدبي ، ويقصد به الخلط بين موضوع العلم ومنهجه وذكر عدم التوازن في العلاقة الإدراكية التي تصل بين الناقد والعمل الأدبي وتقصص الناقد لدور الأديب واعتماد التذوق على لحظات عاطفية مراوغة تتمزق فيها الأعمال الأدبية بين قطبي الحب والكراهة ، أنظر ص ٣٠٤ ، ٣١٧ .

(٩) ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ص ١٦ ، دار صادر - بيروت ، ١٩١٠ ، ط ٦ .

الشعر في النفس ، ولم يكن الأمر جديداً فالسابقون من النقاد تحدثوا عن ارتياح النفس واهتزازها وسكونها وما يداخلها من أريحية وطرب ، وجعلوا في الناقد قوة سحرية نفاذة ينفرد بها ، يسمونها الذوق والقريحة والطبع ، ويلحقونها بعالم الرؤية والمشاهدة والخصوصية . وقد أخذ الباحثون على الرواد إسرافهم فيما اعتدل فيه السابقون ، أخذوا على طه حسين انصرافه إلى العناية بالمعنى الشعري وبيان أثره في قارئه ، دون الوقوف عند البناء اللغوي للشعر وما يتصل به من الصور والأساليب والموسيقى^(١٠) ، كما أخذوا عليه تأكيده على أن « النقد الموضوعي محاولة لا تنفع ولا تفيد ، وهي إلى إفساد الأدب وحرمانه الحياة والنشاط ، أدنى منها إلى اصلاحه ومنحه ما ينبغي له من الحياة والنشاط » . كما أخذوا عليه قيام النقد على علاقة بين ذات طاغية وموضوع مدرك يتصف بالسلب ، وفي مثل هذا النقد تشحب صورة الفرد المبدع الذي أنتج العمل ، ومن ثم صورة المجتمع والإنسانية على السواء فلا نواجه في حقيقة الأمر سوى الناقد^(١١) . وبعبارة واحدة أخذوا عليه تقويم الشعر بعيدا عن تقاليد النوع الأدبي ؛ وهاك مثالا :

قرأ طه حسين للمتنبي قوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى فؤادى فى غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتنى سهام تكسرت النصال على النصال

ثم قال : « أصل المعنى الذى قصد إليه الشاعر شائع مألوف لا طرافة فيه ولا ابتكار ، فكل الناس يحس إذا كثرت الأحداث عليه أنه قد استفاد من ذلك تجربة وصبراً ، ومرن على احتمال الآلام والأرزاء ، وإنما الطرافة فى هذه الصورة التى عرض المتنبي فيها هذا المعنى حين جعل الأرزاء التى ألحت عليه نبالا قد ثبتت فى قلبه ودارت حوله حتى أصبحت له غشاء ووقاء ، وحتى أصبح قلبه بمأمن من أن تبلغه النبال الطارئة إذا رمى بها ، لأنه فى درع من النبال الأولى . فالأرزاء تفل الأرزاء ، والأنصال تتكسر على النصال . ولست أدري لماذا لم يبلغ هذا التصوير من نفسى شيئاً ولا أرى فيه إلا براعة شاعر ، ومهارة فنان قد واثته طبيعته ، واستجاوبت له ألفاظه ، فجاء بصورة ربما تروق ، ولكنها لا تبلغ القلب ، ولا تؤثر فى

(١٠) د . ابراهيم عبد الرحمن ، طه حسين وقضية الشعر ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .

(١١) د . حابر عصفور ، المرايا المتجاوزة ، ص ٣١١ .

النفوس ، وربما كانت هذه الألفاظ التي تذكر بالحرب وتصورها قد أشاعت في هذين البيتين من القوة والفتوة والجلد ، ما حبيهما إلى الناس حين تلح عليهم النوائب ، وتأخذهم الارزاء من كل مكان ، وحين يحتاجون إلى الشجاعة والتحدى ، وتكلف الرجولة ، والثبات للخطوب . على أن المتنبي لم يكد يحاول إتمام هذا المعنى حتى قصر به لفظه فتورط في شيء من الاضطراب يثقل احتماله ، ويثقل به أيضا وذلك قوله :

وهان فما أبالي بالرزايما لأنى ما انتفعت بأن أبالي
وقد كان نفس المتنبي في هذا الغناء قصيراً فلم يستطع أن يتعمق
النفوس ولا أن يثير أشجانها^(١٢) »

وقد تستطيع في هذه الحالة أن تعرف لماذا اتخذ الناقد من الشعر هذا الموقف ، ولماذا لم يبلغ هذا التصوير من نفسه شيئاً : إنه يرفض الشعر لأنه لا يدل إلا على براعة شاعر ومهارة فنان وافته طبيعته . وقد نرى نحن الآن في رفضنا لحصر الشعر في باب الرضا العاطفي أن ما سماه الناقد براعة شاعر ومهارة فنان هو لباب الشعر الذي يرجى من الناقد أن يكشف عنه للقارىء . قراءة الشعر متعة هذا صحيح ، بيد أننا إذا حصرنا المتعة في باب ما يشجينا ويبلغ قلوبنا نكون قد جعلنا من اللامحدود محدوداً . وليس من شرط الشعر كما عرفه الإنسان منذ حياته البادية أن يثير الأشجان ويلفت العواطف ويقع منها موقع المطابقة . ولا بأس من أن يستثير الشعر العواطف والوجدان ، ولكن البأس كله في أن نرى الشعر معادلاً للعواطف ليس غير . وحين يحصر الناقد الشعر في دائرة العواطف تسقط نماذج شعرية عالية لأنها لم تبلغ النفس أو لضعف العاطفة فيها . إن الأمر الطبيعي المحمود في الحياة أن يضحى الإنسان بذاته من أجل الآخر . والأمر الطبيعي المحمود في الأدب ونقده معا أن يضحى الشاعر من أجل تقاليد فنه وأن يضحى الناقد للسبب نفسه بما يرضيه من أجل مالا يرضيه ، وبما يطربه لأنه قد يوافق فهما آخر للطبيعة الإنسانية ، أو فهما أدق لتقاليد الفن ، أو إضافة واعية إلى هذا كله .

يقول الدكتور محمد مندور بعد نظرة في شعر العقاد « والذي لاشك فيه أن

(١٢) طه حسين ، مع المتنبي ، ١٩٧ .

قوة الإنفعال هي التي نولد الرؤية الشعرية ، وكل رؤية شعرية عميقة واضحة لن تعجز عن الوصول الى الصياغة الشعرية الجميلة الخالية من كل برود أو غلظة أو ابتذال^(١٣) « وهو بهذه العبارة يقدم على محاكمة شعر العقاد بما دعا إليه الأخير من كون الشعر تعبيراً جميلاً عن الشعور الصادق ، ومن كون إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة . يرفض الدكتور مندور مثلاً أن يكون هناك عقيرة للوجدان ، والحق أنه ما كان له أن يرفض عقيرة للوجدان في سياقها من قصيدة للعقاد اذا تخطى عن صورة بسيطة في نفسه للوجدان ، لا تكون الارقية ، اذا تكلمت كانت غناء رقيقاً ، واذا تحدثت كان الحديث صدقاً . ويفصح الناقد في هذا السياق عن انطباعية واضحة فهو يلوم العقاد في سياق ساخر لأنه « مصرى عربى يعرف ما تثيره لفظ العقيرة عندنا اليوم من معان تتنافر مع الشدو وغناء الوجدان^(١٤) » .

- الانطباع ولغة العواطف في مثل هذا النقد لا ترى الأشياء إلا رؤية أحادية ، ولا ترى ما يمكن أن يحدثه فيها الشاعر من امكانات لا تفسرها متعة بسيطة يحرص عليها المتلقى . وقد أسقط الدكتور مندور من سماء الشعر ديواناً كاملاً للعقاد هو ديوان عابر سبيل ، واعتبر الديوان بسبب خلوه من « العاطفة المؤثرة » مجرد مادة تصبح شعراً « إذا وهب الشاعر ملكة تصويرية تستطيع أن تخلق شيئاً من لا شيء ، إذا عمر قلبه بالعاطفة الإنسانية بحيث يحنو على ما يشاهد في الحياة اليومية العابرة من محن وآلام وقبح ، فيفيض عليها من نفسه ويفجرها بعاطفته^(١٥) » .

ومراجعة حديث الدكتور مندور في الميزان الجديد عن الشعر المهموس تظهر لنا دعوته الجهرية إلى تفسير الشعر تفسيراً عاطفياً ، وهو تفسير يبدو لنا في كثير من حالاته وكأنه لا يأخذ في اعتباره ضرورة أن يكون الشاعر حرفاً في أبجدية الشعر العربى الذى ينتسب اليه ، وكأنه لا يأخذ في اعتباره كذلك امكان وجود لقاء وتبادل بين العقل والعاطفة . وقد يكون ذلك مع غيره سبباً من أسباب ما يبدو لنا الآن أنه تعصب عاطفى للشعر المهجرى ، ومبالغة في قبوله على حساب غيره من شعر يعتد بتقاليد الشعر العربى أياً

(١٣) د . محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى ، ١ - ٥٩ .

(١٤) نفسه ، ١ - ٦٠ .

(١٥) نفسه ، ١ - ٧٧ - ٧٨ .

كان الرأى فى طبيعة وحدود هذا الاعتاد . ولنا أن نقرا للناقد الكبير العبارة التالية فنظمن إلى أنه حبس الشعر فى وادى العواطف ، وأن نتيجة ذلك الطبيعية هى رد الكثير منه تحت دعوى عدم القدرة على إثارة العواطف أو ضعف عواطف الشاعر نفسه . يقول « إن الألفاظ المألوفة ، ولا أقول المبتذلة هى التى تستطيع فى الغالب أن تستنفذ إحساس الشاعر ، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعى ، وقد كثر استعمالنا لها فى الحياة فتحدت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا فحملت شحنة عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعرى بل أسلوب الأدب بوجه عام (١٦) » .

- ٤ -

الناقد الانطباعى فى هذه الحالات مطمئن إلى ما يرقى إليه الشك ، واثق من أن الشعر انفعال عاطفى يجافى العقل والمنطق ، وأن استقباله من أجل ذلك لا بد أن يتم فى إطار الإنفعال العاطفى . ذلك كله مع أنه لا تضاد بين البناء المنطقى للأمور والبناء العاطفى لها . إن فكرة وجوب خلو الشعر من الفكر عند ناقدنا المعاصر أو كون الشعر تعبيرا تفرزه النفس الشاعرة كما يفرز الجلد العرق ، أو كونه يرفض منهج المنطق بحكم طبيعته ، أو كونه ينبغى أن يتفرق دائما كما يتفرق الماء - فكرة تتجاهل كثيرا من طبائع الأشياء ، كما تتجاهل تطور معنى الفن عبر العصور ، وهى لا تخدم بالتالى فضائيا الثراء الذهنى أو النضج العاطفى ، بل أنها على العكس من ذلك قد تخدم التكاسل فى تاتى الشعر والاسترخاء المذموم فى قراءته ، أضف إلى ذلك كراه أن القول بتلقائية الشعر التى تجعله يفيض عن النفس كما يفيض الماء من الأناء إذ يعلىء به أمر لم يقل به أقوى صوت يربط الشعر بالاحساس الشخصى وهو صوت الرومانتيكية (١٧) .

(١٦) د . محمد مندور ، فى الميزان الجديد ٥٥ وفى هذا الاقتباس يفرق الناقد بين المؤلف والمبتذل والحق أن التفرقة بين اللفظة المهجورة فى اللغة والمستخدم فى الشعر تفرقة أخرى لازمة حتى لا نمارع إلى وصف عبارات استمدت قوتها الشعرية من حياتها الشعرية داخل عالم الشعر بأنها مهجورة لأنها لا تستخدم فى الحياة اليومية هذه الحياة التى جعلها الرومانتيكيون بلا سند ولا اتفاق محكا لصلاحيه اللغة الشعرية وقديما عرف النقاد من أهل الأدب مايقول الشاعر : « قفانبك » ... من خصائص الشعر .

(١٧) د . محمود الربيعى . قراءة الشعر ، ٨٠ - ٨١ وانظر د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب ٤٩ .

الذى نريد أن ننتهى إليه أن الناقد حين يضحى بما يرضيه ويستبقى عواطفه تجاه النص سيكون ذلك حتما انتصارا لفهم الشعر وتقديرا لما تركه الشاعر من رؤية خاصة للحياة . وهذا مثال : لم يقبل طه حسين المبالغة فى شعر المتنبى جملة ، وتوقف خاصة عند لاميته فى ابن عمار المشهورة وعدها من آيات الشاعر « لولا أن فيها سخفا سخيلاً ورطته فيه المبالغة » . لم ترق المبالغة للناقد ، ولم يجد لها فى نفسه وقعا حسنا فوصفها بالسخف السخيف ، وبما هو أكثر من ذلك من أوصاف الانطباع ولغة العواطف . ولما تخلص ناقد آخر من البحث الدائب عن موقع الشعر فى النفس رأى فى هذه المبالغة رأيا آخر يجمع بين أطراف القصيدة التى فرقها طه حسين إلى قسمين : سخيـف يبالغ فيه الشاعر فى تملق الممدوح ، ورائع من آياته الكبرى فى الشعر . المبالغة عند الدكتور فتوح أحمد ترمى إلى خلق عالم من الوهم والخرافة ، وغالبا ما يحدث ذلك كما يقول عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التى يتمخض عن المبالغة فى تصويرها مبالغة فى جلاء صورة الشاعر الفارس أو الممدوح - البطل « وقبول نبذة المبالغة وصورها كذلك مقبول عنده لأنها تسهم فى خلق هذا الجو الفنى المنشود الذى تختلط فيه صورة الأسد بصورة الشاعر^(١٨) . فها هنا رأى الناقد المشروعية الفنية تسوغ ما عده طه حسين سخيـفا سخيـفا . وقريب من ذلك قبول نقاد شوقى لكثرة الرثاء فى شعره ، باعتباره تمثيلا فنيا لفكرة الإحياء التى ينتسب إليها ، فهو فى رثائه يستند إلى مشروعية فنية إحيائية لأنه امتداد عصرى لشاعر القبيلة فى عصره الذهبى وبغير هذا الحسبان يتخلخل كل منطق فى فهم هذه العلاقة العجيبة بينه وبين قومه^(١٩) .

وقريب منه كذلك قبول شوقى ضيف للصور القديمة فى شعر أحمد شوقى والتى قد تبدو منبته عن واقع الحياة التى يحيها مع قرائه ، فأين هم من الهودج وربرب الرمل وسرية وظباء وجرة والقنا والسيف والبان والريم ، وما إلى ذلك مما ذكره العقاد وصحبه وجعلوه مثارا للسخرية وموضوعا للتهكم . يقول شوقى ضيف : هذه كلها أشياء لا يعنىها شوقى بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث أنها رموز تقليدية تجرى على ألسنة الشعراء ... وهو لا يريد

(١٨) د . محمد فتوح احمد ، شعر المتنبى قراءة أخرى ، دار المعارف ، القاهرة ، ٨٤ - ٨٥ ، وانظر قراءته للقصيدة نفسها ص ٨٦ وما بعدها .

(١٩) يحيى حقى ، مجلة المجلة القاهرية العدد ١٤٤ ، ديسمبر ١٩٦٨ .

دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة وإنما يريدنا على أنها رموز فقدت معانيها القديمة وأصبحت رموزا بمعان متجددة... وشوقي لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة ، قدم عليها الزمن ، وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزا لا أكثر ولا أقل ، وهى رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف عليه جمالا على جمال ، إذ تعين على خلق جو شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر (٢٠) .

وكان الحديث عن العرض والجوهر فى نقد هؤلاء الرواد كما يقول الدكتور مصطفى ناصف وصفا لما لا يرضيه وما يرضيه ، وقد عاد الدكتور ووصف بحق فلسفة العقاد وصحبه فى رفض شعر شوقي وتمثله للتراث لسبب لا يفصح عنه صراحة فى حملته المشهورة والتي شاع فيها الكلام عن الجوهر والعرض والصنعة واللفظية وعدم الفائدة : لقد رفض العقاد شعر شوقي لأنه لا يجتذب ذاته ، ولا يشبع سلطتها الوجدانية ، ولا يغذيها . ومضت هذه الذات كمن يريد أن يحارب العالم ، ويخضعه كله لمشيئته معتبرا أن هذه المشيئة مثلا يحتذى ، وكأنما هى حكم إلهى . والغريب كما يضيف أن دعاة الحرية وقعوا بهذه الطريقة فى تناقض ، ذلك أن الحرية لا يمكن تصورها فى خارج حوار بين عقول ، ولكن الاعتداد بالحكم الذاتى بلغ أقصاه ، ومن ليس يشبه عقله عقلى فليس جديرا بالتقدير (٢١) .

ولابد أن نذكر هنا أن شعر العقاد نفسه رفض من قبل بعض معاصريه وخلفائه للسبب نفسه ، وتحت دعوى الرضا العاطفى وعدم الرضا العاطفى . وكلنا يذكر غمزات الدكتور مندور فى شعر العقاد الفلسفى ، وهى غمزات قادته مرات إلى رفض العقاد شاعرا ، ولابد أن يكون من بيننا من توقف وتساءل كيف قبل الدكتور مندور شعر شكرى الفلسفى بدعوى وصفه بالاستيطان الذاتى والتأمل الوجدانى ورفض شعر العقاد بدعوى الخلو من العاطفة الحانية إلا أن يكون ذلك قد تم للناقد بناء على عاطفة وانطباع شخصى من الطبيعى أن يظهر معهما مثل هذا التناقض ، ولا يغنى فى رفع مثل هذا التناقض فيما نظن محاولة الدكتور مندور للوقوف على فرق دقيق بين التأمل والتفلسف

(٢٠) شوقي صيف . شوقي شاعر العصر الحديث ، ص ١١٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة السادسة .

(٢١) د . مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٢٧ .

تأهبا لرفض مطولة العقاد المشهورة ترجمة شيطان ، ومطالبة صاحبها أن يكتبها نثرا (٢٢) .

- ٥ -

كان صوت طه حسين كما مر بنا أعلى الأصوات حين جعل النظر في الشعر ذوقا ومتعة وأدبا ، وردد كلمات الحب والمتعة والكراهية والسخف والنفور ، كان صوته أعلى من صوت رائد آخر مغمور لم تقدر أفكاره أن تغزو عقول الباحثين ، ونعنى به الدكتور / أحمد ضيف فقد نادى في كتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب في غير قليل من الحماس بأن من شروط النقد الصحيح أن يبتعد الإنسان عن أهوائه وميوله عندما يقرأ كاتبا أو شاعرا يريد أن يفهمه كما هو ، ولا بد أيضا أن يتخلى عن أذواقه الخاصة ... ، لا يصح أن يبنى النقد على الأذواق الخاصة ، لأن الذوق استحسان ما يحبه الإنسان ويميل إليه ، وهذا غير ما يراد من النقد ، إن النقد الصحيح تحليل فكر شخصي آخر غير فكر القارئ نفسه ، واندماج الإنسان في نفس غيره ليفهمه بفكره ويدرك عقله بعقله ، والذوق تحليل نفس القارئ وفكره لمناسبة ما يقرأ ... ، وقد دعا الدكتور / أحمد ضيف النقد حين يخلو من تحكيم الأذواق نقدا تحليليا ، وأخرج من باب النقد ما دعاه النقد البياني ، الذي يكون كل هم أصحابه ارشاد الكتاب والشعراء إلى الطريقة المثلى في الأساليب وصناعة الكلام (٢٣) .

حين يتخلى الناقد عما يرضى ذاته سيقبل على شعر شوقي اقباله على شعر العقاد ، ويقبل على شعر المتنبي اقباله على شعر صلاح عبد

(٢٢) د . محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، ٩٠ - ٩١ وفن الشعر ص ٥٩ - ١٠٣ .
(٢٣) د . أحمد ضيف ، مقدمة في بلاغة العرب ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٢١ ، راجع ص ٩ - ٩٢ - ١٦٦ - ١٦٧ . والكتاب بعد عامر بعدد من الأفكار الجلييلة نشرها صاحبها في هذا الوقت المبكر . والحق أن موقفنا من هذا الرائد الكبير حتى الآن لم يتجاوز ما ذكره عنه طه حسين في حديث الأربعاء ، من أنه صاحب خط حسن في الجامعة وصاحب حظ سيء في التأليف (حديث الأربعاء ٣ - ١٥٣) هل نستطيع أن نقول في ضوء ما ذكرناه إن ما نقله أحمد ضيف من أسانئده الفرنسيين ، ومن لانسون خاصة ، لم يكن لينتصر مع شيوع نقد قوى جذاب كنقد طه حسين ، وفق فيه صاحبه إلى الجمع بين دعوى العلم والانطباع . ويكفي الباحث الآن أن يقول إن الفرق بين أحمد ضيف وطه حسين كرائدين هو الفرق بين من يرى الأدب ضربا من الإعراب عن أسرار الكون والوجود ، ومن يرى الأدب تمثيلا للحياة في مناحيها المختلفة . ونتمنى على الله أن نعود ، أو يعود غيرنا ، إلى هذا الرائد الكبير بمزيد من العناية والتأني .

الصبور ، دون أن يفاضل بينهما ، اقباله على عالمين ينتسب كل منهما الى رؤية فنية متميزة وجديرة بالاعتبار ، لن يكون اقباله على شعر العقاد رفضا لعالم شوقي كما شاع في كتابات الكاتبين . وهذا صنيع ناقدنا المعاصر الذي عرف للانطباع خطورته حين نظر في شعر شوقي فرأى فيه مالم يستطع العقاد أن يراه فوصفه في معرض الرفض بالعرض ، والحق أنه صار عرضا لا جوهر فيه لأنه لا يناسب عقلا كعقله ، وحين نظر في شعر العقاد فرأى فيه مالم يستطع نقاده أن يروه فوصفوه بالجفاف والخلو مما يثير الاشجان ويفجر العواطف . والحق أن شعر العقاد صار كذلك لأن نقاده لم يتصوروا عاطفة تتسلق جبال العقل في شعره . يقول الدكتور / محمود الربيعي في قبول شعر الشاعرين إن شعر شوقي يقدم لقارئه باستمرار مراجع واضحة متفقا على صحتها تجعل من سريان المعاني والظلال والمشاعر من نفس إلى نفس مرا بدهيا ، وبذلك يجد القارئ نفسه سابحا مع التيار في هذا الشعر منميا لألوان متعته التي تكونت لديه من خبرته بالتراث ، ومن وعيه بالتقاليد . وشوقي لا يقدم لقارئه هنا جديدا من المعاني أو من الرؤى ، وإنما يستغل لديه احساسه بالماضي وهو يعمل من خلال هذا الاستغلال على تهيئة ذهنه ومشاعره ليصب فيهما ما يشاء ، ويعنى هذا كله أنه شاعر يرى في ماضى الكون أساسا لحاضره ، وفي حاضره امتدادا لماضيه ، ويرى في نفسه جسرا شعريا رابطا بين القديم والحديث^(٢٤) ... » ويقول عن العقاد قاصدا إلى شعره « إنه أشبه بمن يفجر بالديناميت حجرا صلبا ، وذلك ليمهد فيه طريقا على غير غرار . إنه يسعى إلى إقامة توازن خاص به ، وإلى معالجة موضوع مطروق من غير الطريق المطروق . وركائزه في الموضوع كائنة داخل الإطار الذهني الخاص الذي يريد أن يقنع به قارئه عقليا وشعوريا ... » وهكذا يبدو الفرق على دفته بين شاعر كلاسيكي جديد رسم بالشعر أسطورة الحاضر داخل احساسنا بما نعرفه فعلا عن خيرة الماضي ، وشاعر يقيم أسطورة الحاضر كما يختبرها في ذهنه ، ويرتب أجزاءها ويهيئ لها توازنا يقنع به ، ويريد أن يقنع به الآخرين^(٢٥) . »

الانطباع ولغة العاطفة وراء هذا الحاجز الذي وضعه النقاد بين شعر

(٢٤) دكتور محمود الربيعي ، قراءة الشعر ، ٦٧ - ٦٨ .

(٢٥) نفسه ، ٦٨ .

وشعر آخر ، وهو نفسه وراء هذه القضية القديمة الجديدة ونعنى بها قضية الصراع بين عشاق القديم وأنصار الجديد . وقد اعتبر الدكتور النويهي ذلك بحق من نقائصنا الفكرية ، وليس مقبولا عنده أن من أحب الشكل الجديد من الشعر المعاصر لابد أن يزدري القديم ، وأن من أحب القديم لابد أن يهمل الجديد . إن قبول الشعر الجديد عنده محبة حقيقية للقديم وقد امتلأ الناقد ايماناً بهذه الفكرة وهي خلاصة كتابه قضية الشعر الجديد . والكتاب بهذه الكيفية يعد انتصاراً من الناقد على الانطباع ولغة العاطفة في نقد الشعر .

- ٦ -

يكون الانطباع إسرافاً في النفور من الشعر ويكون إسرافاً في قبوله والتعصب له ، وقد أشار الدكتور النويهي إلى ذلك في متابعاته لدراسة العقاد حول شعر ابن الرومي ، وقد دعا مثل هذا الانطباع الذي يسرف في مديح الشعر ويكيل له الثناء تطرفاً واندفاعاً ، وأظهر دهشته إذ تصدر من العقاد وهو الناقد الحصيف الناضج المتزن أمثال هذه العبارات فهو يقول عن ابن الرومي وشعره « وبراعته فيه (أي السخر) طبقة لا تعلوها طبقة في نوعها ، ويندر أن يدانيها فحول الساخرين في المشرق والمغرب » ويقول عن حاسة اللون عنده « فإنك قل أن ترى في وصف شاعر من شعراء العالم أجمع نظيراً لهذه الحاسة الشفافة المتوترة » ويقول « ويعرض لك في متحفه الكبير تلك الصور الهزلية التي لا مثيل لها في شعر شاعر واحد من شعراء العالم » ويقول « فإن القدرة التي سبق بها الشعراء كافة بغير شك ولا تردد هي قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال » ويقول « فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشاركة ومغاربة أو يونان أقدمين أو أوربيين محدثين شاعراً واحداً له من الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي في كل شعر قاله مشبهاً أو حاكياً على قصد منه أو غير قصد^(٢٦) » . يقول الدكتور النويهي إن العقاد هنا ليس العقاد الذي نعرفه بل هو أشبه بصبي المدارس الذي يندفع في حرارة وجهه معاً إلى القاء التقريرات العالمية . ويضيف مشيراً إلى لغة العاطفة في هذا الانطباع « لست أحاول الآن مناقشة العقاد ، فالرجل الذي يقول مثل هذا الكلام لا

(٢٦) الاقتباسات السابقة من ابن الرومي حياته من شعره ، راجع ثقافة الناقد الأدبي للدكتور النويهي وتعليقاته الساخرة هناك ، ٢٥٨ - ٢٥٩ ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٦٩ .

تتمكن من مناقشته ، لأنه منساق في عاطفته لا يرده شيء (٢٧) .

ولم يكن الدكتور مندور بعيدا عن مثل هذه التقارير في حديثه عن الشعر المهموس وحماسته لواحدة من قصائد ميخائيل نعيمة ، وسنلتقى بهذه الاقتباسات من حديث الناقد ، إذ هي كافية للدلالة على مقدار ما ينساق إليه الناقد وراء عاطفته . يقول الدكتور مندور « دعنا ننظر في أخي قصيدة ميخائيل نعيمة ، فعنده سنجد ما نريد ، كنوزا لا مثيل لها في لغتنا ، كنوزا تثبت في المقارنة لأروع شعر أوروبي » . ويقول « هذا هو الشعر الذي لا أعرف كيف أصفه ، فيه غنى صادر عما تحمل الألفاظ من إحساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا أليفة إليها » . ويقول « أبعد هذا نختلف في حقيقة الشعر ، ونروح نهذى بفحولة العبارة وجدة المعاني ، وإشراق الديباجة ؟ أبعد هذا نتخبط في معنى الأدب ، فيذهب البعض إلى أنه الحث على مكارم الأخلاق والعدل الاجتماعي ، وإصلاح النظم ، ويذهب آخرون إلى أنه الأفكار العظيمة والتفكير الكبير والصنعة المدهشة والأسلوب الفني » ويقول « إن بينه وبين الكثير من شعراء مصر قرونا ، وإنه لمن الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء ، نعيمة وإخوانه ، أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية ، وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود (٢٨) .

إن أوضح ما يؤيد رفضنا للانطباع ولغة العاطفة في مثل هذه الدراسة قيامها على قبول قصيدة مقابل رفض اتجاهات شعرية معلومة يشير إليها الناقد من طرف تهكما ، وهو بذلك يكاد يسميها ويحقق أسماء أصحابها . والحق كذلك أن من يقول إن بين نعيمة في هذه القصيدة والكثير من شعراء مصر قرونا ، إلى آخر هذه العبارة - ناقد مبهور بشعر وجد له في نفسه صدى ، ومتيم بشعر وقع من عاطفته الخاصة موقع الرضا ، ولعله بعد الخروج من أسر الانبهار والعشق يرى مالم يستطع أن يراه أول الأمر . ولعل أمثال هذه المواضع من نقد الدكتور مندور هي التي حملت الناقد المعاصر على وصفه بأنه لا يفرق بين حساسية الناقد التي يكتسبها بالدرس وطول المعاشرة للأعمال الفنية ، وبين التأثيرية التي هي اتصال أولى ، ثم

(٢٧) نفسه ، ٢٥٩ .

(٢٨) د . محمد مندور ، في الميزان الجديد ، ٦٩ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٥ .

هو يشك في امكانية تحليل كافة وجوه الجمال^(٢٩)

- ٧ -

ولا يكون الانطباع خطرا محققا فقط بأن يسرف الناقد في المديح أو يسرف في الذم راضيا أو غاضبا بل انه يكون خطرا محققا إذا تحول الناقد عن مهمته الأصلية في الكشف عن القصيدة باللف والدوران حولها في شجون من الحديث يختلط فيها التحليل بمس سيرة الشاعر ويقوم فيها التداعي والتذكر يربط المشابهات لأدنى ملابسة ، كل ذلك وغيره يتم في جو أثيرى فضفاض ينتقل فيه الناقد من داخل القصيدة إلى خارجها في يسر انسياب مشاعره نحوها . وهذا نص طويل عن حديث للناقد حول قصيدة مالك بن الربيب في رثاء نفسه يردد فيها العناصر السابقة التي فتح بها الرواد الطريق . يقول بعد أن أثبت الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة ، وكأنه قد اراد أن يفجر بها عاطفته الخاصة تجاه النص « هكذا يجيش النغم الشجي منذ البداية ، ويتفجر نهر من لوعة الحنين ، بل شلال من عذابات الفراق . وقد بلغ هذا النغم الملتاع الذروة لأن ذلك الفراق هو الفراق الأبدى ، فالشاعر كان يكتب قصيدته وهو على فراش الموت ، طريح في الطريق مغترب عن الأرض الأم والأحباء ، يذكرنا شجوه وضياعه يقلق شاعر آخر هو علي بن الجهم من العصر الأموي أيضا :

ويلتا للغريب في البلد النازح ماذا بنفسه صنعا
فارق أحبابه فما انتفعوا بالعيــــــــــــش من بعده ولا انتفعا

داء ان اعتصرا البقية الباقية من حياة الشاعر الملقى بالأحداث : داء الغربة ، والمرض العضال الذي أدركه في طريق العودة من الحرب بعيدا عن بلده . فأنشد قصيدته وهو يحس بدنو أجله والموت يزحف دون كايح في أنحاء جسمه عضوا فعضوا ، ومن ثم يغدو مالك إذ يغمغم بأبياته بين حشرجات الموت أطول الشعراء نفسا في تلك الساعة المرهوبة .

إن هذه القصيدة المأساوية التي تجمع بين الطابع الملحمي والطابع المسرحي مازالت تحمل بذور الخصب والازدهار ولن تعقم أبدا لمانجيش به

(٢٩) د . عبد المنعم نلبمة ، النقد العربي ، مداخل تاريخية حول اتجاهاته الاساسية بالاشراك مع د . عبد الكريم راضي ، ص ٤٩٧ ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية ، القاهرة ١٩٧٧ .

من أسي انساني دفين في الحسرة على العمر حين تسدل يد الدهر الستار فجأة
بين عيني المرء وبين مجالي بلده وأحابه فيموت في أرض غريبة . ويغدو
ومثله إذ يتشبت بأخر أنفاسه كي يقوى على تذكر مناظر البلد الحبيب والوجوه
القديمة العزيزة ، أو يقوى على الحلم بها في اليقظة كمثل الجارية الشاعرة
فيما روى أبو الفرج الاصفهاني في الاغانى إذ تودع مولاها الحبيب الوداع
الأخير :

خذا الزاد ياعيني من نور وجهه فما لكما فيه سوى اليوم منظر

إن عمق وقع أبيات مالك هذه وشدة أسرها يثيران طاقة تفجيرية عالية في
نفس المتلقى فتنداح من أعماقه إلى ذاكرته روائع شعر الحنين . وإنى لأذكر
الآن إذ أعيش مع مالك في جوه التعيس قول امرئ القيس الأمير الضليل
فيما قال الرواة حين كان يلفظ آخر أنفاسه في طريق موحش أثناء عودته من
القسطنطينية ، بعد أن خيب ملكها أمله في مده بجنود يقوى بهم على أخذ ثأره
من قتلة أبيه حجر واسترداد عرشه الضائع ، ولما وجد صاحبا على عادة
الشعراء العرب أنه هالك لا محالة أخذاً يهيئان له حفرة لدفنه ، فكانت
بالمصادفة على مقربة من قبر الأميرة ، فقال يخاطب طيفها :

أجارتنا إنا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب (٣٠)

ولعلك لاحظت أنه لا حدود في مثل هذه الدراسة الانطباعية لربط الشعر
بما يشبهه في الظاهر ، أو يكون قريباً منه ، أو ما يعتقد الناقد أنه قريب
منه . في الاقتباس السابق انتقل الناقد مرات ثلاثة من مالك بين الريب إلى
على بن الجهم ثم جارية أبي الفرج ثم امرئ القيس فإذا أضفنا إلى هؤلاء
الثلاثة اعترافاته هو الشخصية بأن الشعر فجر في نفسه طاقات من
الذكريات عرفنا كيف يتحول النقد بهذه الطريقة إلى ثرثرة وشجون من
الحديث يريد الناقد بهذا كله أن يستثير القشرة الخارجية الظاهرة من عواطف
قارئه ، وفي كلمة واحدة يريد أن يشاركه في إحساسه العاطفي الخاص
بالشعر .

(٣٠) د . حس فتح الباب ، رؤية جديدة لشعرنا القديم ، دار الحدائة ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٩ .
٦٠ والدراسة تحوى كثيراً من هذه النماذج . وأصول هذا الاتجاه واضحة كل الوضوح في دراسات
الدكتور / النويهي لشعر ابن الرومي في كتابه المثير ثقافة الناقد الأدبي .

وفي الحق فإن الباحثين والنقاد حين يغالون في رفض الانطباع وطرده لغة العواطف من درس النقد لا يرفضون ، ولا ينبغي لهم أن يرفضوا - وجود الانطباع نفسه بكل صورته ، فهم يعلمون أنه ماكر مناوئ يستطيع أن يتنكر في ثياب متنوعة ، ويستطيع أن يجد لنفسه مكانا حتى عند المتشددين منهم ، الذين يريدون أن يجعلوا من النقد الأدبي علما يقوم على الجداول والاحصاءات ورموز الجبر وأشكال الهندسة . وفي هذا السياق يصرح الانطباعيون بأنهم أكثر صراحة من سواهم من الموضوعيين ، وأكثر تواضعا من المنهجيين المغالطين ، إذ أن بعض هؤلاء يتخذون المعايير النقدية لتبرير ذاتيتهم ، وفرضها في الإنتاج الأدبي فرضا ، ويتعللون بمقاييس مختلفة لستر أغراضهم الذاتية المحضة في حين يرى الانطباعيون أن النقد متعة لهم هم^(٣١) . والحق كذلك أن نقدا أدبيا يخلو من الانطباع ولغة العواطف خلوا تماما يمثل خطرا على درس النقد ، لا يقل عن انطباع ساذج عُقل ، يكتفى صاحبه بأن يتمدد في مجلسه ، ويقول في راحة عميقة : إنها قصيدة رائعة مدهشة ، قضيت معها ليلة طيبة لا أنساها . أو انطباع ماكر آخر ، يجعل من النظر في القصيدة نظرا في تاريخ أشباهها وأقاربها ، مما بقي في الذاكرة ، أو انطباع ماكر يعرض فيه الناقد لثقافته الواسعة ، ومعارفه الكثيرة ، ويجعل من دراسة القصيدة إعلانا عن إحاطته بعلم الأولين والآخرين .

وقد يمكنك أن تقبل اعتقادنا في أن الاختيار - ويمثل جانبا كبيرا من عمل الناقد قديما وحديثا - لا يمكن أن يخلو من انطباع على نحو ما ، يتنكر حينما ، يعلن عن نفسه حينما آخر ، ولكننا لا نعهده عيبا ، بل نحث عليه ونراه خروجاً من مأزق تتعرض له مناهج النقد الحديث بما يغلب عليها من جفاف^(٣٢) ولا بد أن يكون من بيننا من يقبل الانطباع على أنه الخطوة الأولى لقراءة النص ، كأنه المثير يحرك المشاعر لإعمال الفكر ، وإذا أعدنا النظر في صنيع الرواد الكبار فلا بد أن نعترف لهم بقدرتهم الشخصية التي أضافت للأدب هوة

(٣١) د . محمد غنيمي هلال ، قصايا معاصرة في الأدب والنقد ، دار بهضة مصر ، ١٠٢ - ١٠٣ .

(٣٢) للانطباع أهمية على نحو ما عند الدكتور محمد غنيمي هلال لصروره تذوق الجمال الأدبي والحرص على الشعور بالمتعة الفنية في وجه علواء التفرير بين أصحاب العفاند الذين قصر ادراكهم فوقوا عند نظريات محدودة يتحكمون بها وهم عبيد لها ، انظر ص ١٠٦ من الكتاب السابق .

ومحترفين . والناس يرددون دائما أن ثقافة شعب لا تقاس بقلة من المحترفين دائما ، وإنما بكثرة من الهواة .

ونحن بهذا لا ندعو للانطباع ، ولكننا نسلم له بدور فعال في تربية القارئ العادي ، الذي يكون في حالات كثيرة مشروع قارئ جاد ، ينتقل من البحث عن المتعة إلى ما وراءها من حقيقة ، وذلك في زعمنا التطور الطبيعي للبحث في الشعر في تاريخه الطويل : من المتعة إلى الفكر . كما نسلم له بدور فعال إذا كان الخطوة الأولى لقراءة النص ، أو المثير يحرك المشاعر لاثارة الفكر المتطلع إلى فك رموز القصيدة المغلقة ، وتحويلها إلى صور مترابطة . وليس أفضل من تقديم الأمثلة « فهذه فقرة من دراسة عبده بدوى لواحدة من أشهر قصائد أبي تمام ونعنى بها قصيدة السيف أصدق ، كما يسميها الناقد الشاعر ، يقول عن مطلع القصيدة « والملاحظ أن الشاعر في الأبيات الأولى لم يورد فعلا ، وإنما اعتمد أساسا على الاسم . قد يكون وراء هذا أن اللغة العربية تعطي الصدارة للاسم على الفعل والحرف ، وأن الاسم أخف من الفعل على الأذن ، وأنها تهتم بالأشياء أكثر من اهتمامها بالعلاقات التي تكون بين الأشياء . المهم أنه يعطينا الفعل بعد ذلك مهتما بعنصر الزمن فيه ، ثم أننا نلاحظ أن أبا تمام يراوغنا كعادته عن معانيه ، وبما طلنا كالبخيل عن صورته ، ومما يساعد على هذا أنه لا ينزلنا منازل فقيرة عارية تستوعب بطرف من الصورة ، وسحبه من الموسيقى ، وإنما يعرض علينا قصورا جليلة ويشاغلنا بمحتويات مذهلة ، ويجاذبنا باطارات من ذهب لكل صورة ، ويؤرجحنا فوق سجاجيد فارسية منمنمة ، ويبهرنا بنوافير ترسل الماء والضوء والموسيقى ، ثم انه في الوقت نفسه يعطي للغة نوعا من الاستعلاء الصوتي ، والزهو الراسخ ، فلغته حول وداخل هذا الجلال ملكة متوجة حقا ، ملكة لا تضحك ولا تثرثر ، ولكن تقول كل شيء بمقدار ، وبجد يكاد يكون عابسا^(٣٣) . »

هذا الانطباع المحسوب ، وأمثله كثيرة لدى عدد من نقادنا المعاصرين الآن ، الذي استحال فيه عالم أبي تمام الشعري كما تمثله الناقد قصورا جليلة ، وسجاجيد فارسية منمنمة ، ومساحة واسعة من النوافير والضوء والموسيقى وملكة متوجة عابسة جادة ، كل هذه الصور وما يتبعها من

(٣٣) د . عبده بدوى أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، ٢٢٦ الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

إحساس مكنت الناقد بعد ذلك من رؤية القصيدة في تفردتها وخصوصيتها شيئاً جادا فوق الغاية التي عرفت بها في ديوان الشعر العربي في مدح المعنصم أو فتح عمورية . أصبحت القصيدة معركة مجددة وخشوعا منكرا وإيماءة الى المطلق : الأرض فيها أنثى تبرز في الأثواب القشبية ، وعمورية أم الروم والسماء التي تفتح أبوابها لتعطي . وبهذا فتح الانطباع المحسوب أبواب القصيدة العسية ، والتي ظن الناس أنها كانت مفتوحة بنثر معانيها وشرح غريبها ، والثرثرة حول موضوعها وما يحيط به من روايات .

المبحث الرابع

الصدق والمرآة

أراد الرواد أن يدخلوا على درس الشعر مهابة وجلالاً حين جعلوه علماً لا ينبغي أن يستهان بنتائجه . درس الشعر عندهم ليس أقل من علم التاريخ ، ولا هو أقل من علم النفس ، بل هو ليس أقل من الاشتغال بالسياسة وما يتعلق بها من أمور الجماعة وحرية الفرد . أرادوا ذلك لدرس الشعر فكان طبيعياً أن يكون مصدراً من مصادر المعرفة ، وهم لهذا يبحثون عن مدى صدق الشاعر حين يصور شيئاً من ذاته ، أو يعرض لأمر من أمور عصره . إذا أردت أن تعرف صورة صادقة لعصر أبي نواس فعليك بقراءة شعره ، فالشاعر كما يقول طه حسين ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن ، وإنما هو شاعر لأن قوله الحسن هذا يمثل عواطف الذين يسمعونه ويقرؤنه ، يرضيهم ويقع من نفوسهم موقع الإعجاب^(١) . وإذا أردت أن تعرف متى كان المتنبي صادقاً ، ومتى كان كاذباً ، فعليك بشعره ، ذلك أن المبدأ الذي يحرك الرواد جميعهم أن الفن إن لم يكن مرآة تعكس الأشياء كما هي في الواقع فهو تعبير أو تمثيل أو تقليد ماهر لهذه الأشياء^(٢) . وليس هناك خلاف كما ترى النظرة الفاحصة بين أن يقال مرآة للواقع أو تعبير أو تمثيل أو تقليد أو تصوير لهذا الواقع . في كل ذلك هناك أصل يقاس عليه ما يقوله الشاعر ، والويل كل الويل للشاعر إذا كشف هذا المقياس عن تجاوزه لما ينبغي أن يراه في نفسه ، أو ما ينبغي أن يراه في الأشياء حوله .

يعرض طه حسين لعدد من القصائد أنشدها المتنبي عقب سجنه ثم يخاطبنا بعد أن قام بقياس الشعر ، ونظر في المرأة ، يقول :

« وأنت تستطيع أن تقرأ هذا الشعر كله ، فستجد في قراءته من السأم والملل شيئاً كثيراً يلائم ما كان في نفس الشاعر من السأم والملل حين كان ينشئه ، وينشده ، فهو مدح متصل متشابه معاد ، لا تجديد فيه ولا تغيير ، ولا صدق فيه ولا إخلاص ، إنما هو شعر يباع ، ويمهد الشاعر في تزيين سلعته

(١) تحدث جابر عصفور عن ولع الرواد باستخدام المرأة مما يعد أصلاً في فكرهم النقدي . راجع حديث المرأة عند طه حسين والمويدي والعقاد والمازني ونعيمة وغيرهم في مقاله بعنوان الدلالات المتغايرة للمرأة في الفكر النقدي ، ص ٣٦ وما بعدها . (من كتابه المرايا المتجاورة) .
(٢) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ٢ - ٥٢ .

ونحسينها ، فيبلغ من ذلك بعض ما يريد حيناً ، ويعجز عنه في أكثر الأحوال^(٣) . خلع طه حسين على الشعر صفة السامة والملل لأنه قيل في أعقاب سجن ، وقال إنه كان خالياً من الصدق والاخلاص لأنه كان مديحاً في رجال فاته منهم ما كان يرجوه لنفسه . ويعيب مثل هذا القياس أن الحزين المصاب بالملل والسامة لا يقول شعراً ، فقول الشعر بمعنى من المعاني خروج من ذلك الملل المفترض ، وإذا سلمنا بحقيقة خروج المشاعر الإنسانية من كل تحديد فليس شرطاً أن يسأم الخارج من السجن ، وليس شرطاً أن يكذب من يمدح . إذا تحدث الشاعر عن سجنه تظهر هذه المقارنة بين معارفنا عن سجن السجين وتصوير الشاعر لهذه المعارف . حديث النقاد في مثل هذه الحال يدور حول أصل معرفي وصورة فنية ، والرواد يعتقدون دائماً في سلامة الأصل وخروج الصورة الشعرية عليه باعتبارها عكسا غير مضبوط . لم يكن هناك ما يسمح بوجود ثلاث عوالم لا تتجاوز بقدر ما تتنافر : طبيعة في الخارج تتحدث عنها العلوم وأحاديث الحياة اليومية الجارية ، وذات في الداخل تتبدى في أحلام اليقظة وأحلام النوم وما إليهما ، ثم عالم من فن وأدب قائم بذاته لا يصور خارجاً ، ولا يعبر عن داخل ، وإنما هو خلق ، وعلى من يرتاده أن يعيش فيه فلا يتخذ منه مجرد نافذة يطل منها على شيء سواه^(٤) . ونريد أن نشير هنا إلى أن هذه العوالم الثلاثة المتنافرة في فكر النقاد بعد الرواد ، والتي يطالبون باستقلالها ، إن صح التعبير ، ليخلو للأدب وجهه الأدبي ، إن صح التعبير كذلك ، نقول إن هذه العوامل المتنافرة كانت تتجاوز عند الرواد بلا مشقة ، ودون أدنى تساؤل عن صعوبة قيام وحدة تجمع الذات والجماعة وترضى الفن في آن واحد . طموح الرواد وطبيعة الريادة فيما نرى وراء هذا النداء الذي لا يرى بأساً في أن يجتمع

(٣) طه حسين ، مع المتنبي ، ١٠٩ . وانظر القصيدة في ديوان المتنبي وأولها :
نرى عقما بالبين والصد أعظم ونتهم الواشين والدمع منهم
شرح المعكبري ، ج ٤ ، ص ٨١ .

(٤) د . زكي نجيب محمود . مع الشعراء ص ١٦٨ . ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن قياس الشعر على الوقائع الخارجية فكرة تفترض أن الجمال قائم في صورة أصلية صادقة يسمونها الطبيعة ، وقد طال نقاش علماء الجمال حول هذه القضية ، ويعنيها من بين هذه الآراء المختلفة هذا الرأي القائل بأن جمال الطبيعة يبلغ غايته من خلال الفن . وبمعنى آخر فإن الطبيعة تأخذ قيمتها الجمالية عندما ننظر إليها من خلال الفن وبلغاته العديدة . إن الطبيعة في هذا الرأي معجم وليست كتاباً وهي مواد للبناء ، وليست بناء كما يقول ديلاكروا . للمزيد من التفاصيل راجع مبادئ علم الجمال لشارل لالو ترجمة خليل شطا ص ٦ ، ٧ ، ١٠ ، دار دمشق للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

بوف مع تين وجول لومتر . فى نص طويل من حديث الأربعاء يحاول طه حسين اقناع قرائه بصيغة من صيغ التوفيق بين شخصية الشاعر وعصره وفنه ، مع ما نراه نحن الآن من تباعد هذه العوالم ، أو قل هذه المرايا كما يسميها طه حسين نائدا عن نقد توفيقى ، يعبر عنه فى العبارات التالية : « وفى الحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به سانت بوف أو تين أو جول لومتر ، أو غيرهم من النقاد ، وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ، ويسمو إليه حين ينقد ، فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب ، وعصره وفنه^(٥) » .

- ٢ -

فى البحث عن الصدق عند الرواد ظل للمحاكاة الأرسطية القديمة فى جمالتها وليس فى تفاصيلها الدقيقة . تفاصيل المحاكاة الدقيقة كانت تعنى أن الفنان لا ينبغى له أن يقف عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، لأن هذا التشابه الخارجى للأشياء بعيد عن جوهرها . وهنا يذكر أرسطو حديثه عن إكمال الطبيعة وتوضيحها من جهة ، وتفسير الطبيعة ونقلها نقلا أميناً من جهة ثانية . كان أرسطو يشير إلى ذلك وهو يقرر تفرقة حاسمة بين هوميروس الشاعر المقدم ، وأمبدوقليس الطبيعى ناقل الحقائق العلمية ، ويأتى عنده فى مرتبة تالية لهوميروس . صحيح أن أرسطو يتحدث عن محاكاة الأشياء كما كانت ، ومحاكاة الأشياء كما يتحدث عنها الناس ، ولكنه حين يتحدث عن الضرب الثالث ، وأعنى المحاكاة لما يجب أن يكون ، يتحدث عن أفضل اختيارات الفن . وقد كان بالفعل فى هذا الضرب الثالث مع شاعره المفضل سوفوكليس ، الذى دأب على تقديم شخصياته من الملحوظين المميزين . وصحيح أن كلمة الملحوظين عنده تؤدى معنى ليس من تصويرهم كما هم فى الواقع ، ولا كما ينبغى أن يراهم الناس ، ولكنها لا تعنى تصوير عالم جديد أيضا .

بحث الرواد عن الصدق لم يتقدم خطوة أبعد من المنطق الأرسطى تباينه فترى الشعر كما أراده الشعراء عالما مغلقا على نفسه ، يباين الواقع الحرفى ، ولا يخضع لمنطقه ، وهو عالم مصنوع ابتدعه الشعراء ، واتفقوا على خضوعه لما نسميه تقاليد الشعر ، تلك التقاليد التى تعنى فى مرماها البعيد أن

(٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ١ ، ٥٢ ، ٥٤ .

الشعراء يحطمون منطقاً لوجود منطق آخر لا يخضع للمنطق العام ،
ويحطمون تقاليد لوجود تقاليد أخرى شعرية . منطق الشعر قديماً كان يسمح
لزهير أن يجعل الديار لامرأة ، وأن تكون هذه الديار بالرقمتين أولاً في
العراق والثانية في الحجاز ، كما يخبرنا الشراح القدماء أنفسهم ، وكأنهم لا
يصدقون :

ديار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم

ومنطق الشعر الذي يأخذ به زهير هو نفسه المنطق الذي التزم به البارودي ،
فجعل الرياح في صورة واحدة شمالية وشرقية معا ، وربط بين الريح الشرقية
وسقوط المطر ، وجمع بين الجلوس في الفضاء المكشوف على شراب
والمطر الهامى :

أى شيء أشهى الى النفس من كأ س مدار على بساط نبات
هو يوم تعطرت طرفها به شمال مسكية النفحات
باسم الزهر عاطر النشر هامى الـ قطر وانى الصبا عليل المهابة

لا يستريح الشاعر لهذا العالم المصنوع لأنه ألفاظ موضوعة بعضها إلى جوار
بعض ، بل هو يستريح لها لأنها العالم الذي أعاد صياغته في شعره على غير
مثال ، كما استراح حافظ لعالم آخر صنعه كذلك على غير مثال من الواقع ،
ولم يرض عنه طه حسين ، فتساءل باحثاً عن الصدق ، وانتهى به تساؤله
الى سخرية عنيفة ، يقول في بيت حافظ :

خمرة قيل إنهم عصروها من خدود الملاح في يوم عرس

« ولكن تكلف أن تتبين هذه الخمرة التي تعصر من خدود الملاح ، وحدثنى
أستطيع أن تشربها ، أو تستطيع أن تنظر إليها دون أن تتأذى » . يحدث
التأذى هنا لسبب لم يعد خافياً هو مقارنة الناقد بين الخمر وما يحيط بها من
صور محكومة بعالم الوقائع ، وتلك الخمر الشعرية التي صورها الشاعر
ضارباً بعالم الوقائع الخارجية عرض الحائط .

فى التناقض والمفارقة وكسر المؤلف وجود الشعر شريطة ألا يكون ذلك
كله مجرد رصد خداع عقلى ظاهرى ، أو حيلة لغوية من تلك الحيل التى
يلجأ إليها صغار الشعراء إذا عنّ لهم أن يتخذوا الشعر لونا من ألوان اللعب أو

ضرباً من ضروب الأحاجي الساذجة^(٦) . في المفارقة والتناقض وكسر
المألوف كشف لعالم الأشياء ، وإن كان هذا الكشف لا يخضع لمنطق
الأشياء . إن محاكمة الشعر بمقياس الصدق عند الرواد يعنى تجاهلاً للاداءة
والكشف معاً ، أو قل يعنى تجاهلاً للمفارقة والتناقض ، وهذا العالم الجديد الذى
يبنيانه . لم يستقم لظه حسين مثلاً أن يستغرق ناجى فى الفكر والسأم معاً ،
المقياس نفسه يعود مرة أخرى ، الفكر يمضى فى طريق ، والسأم يمضى فى
طريق مخالف ، فكيف يلتقيان يقول ناجى :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدرى إلى أين مشيت تجرني قدمي

يقول طه حسين « إن الشاعر دفع إلى شيء من التكلف أو من الخطأ أو إلى
شيء لا أدرى ما هو^(٧) » ولعل كلمة الخطأ هنا تكشف عن البحث عن
الصدق الذى دأب الرواد على قياس جودة الشعر به . حين يخطئ الشاعر
فى البيت السابق فيجمع بين الفكر والسأم يكون قد أدخل بناحية الصدق مع
النفس ، فالصدق مع النفس لا يقبل التفكير والسأم فى آن واحدة ، وقد وصف
الدكتور مندور مثل هذا النقد بأنه يجرى على منطق الفقهاء ، وبأنه أبعد ما
يكون عن الفهم الدقيق لحقائق النفس البشرية . ولعله كان يعنى بمنطق
الفقهاء تحرى الواقع الحرفى ، وقياس الشعر عليه ، حينذاك لا يمكن تصور
مفكر يسأم ، وسئم يفكر ، كما لا يمكن قبول فجر مظل كالحريق ، لأن
الفجر لا يشبه الحريق ، الذى يكون بطبيعته رطباً ندياً^(٨) .

- ٣ -

من الجلى أن الرواد جميعهم يصدرن عن مبدأ واحد لا يكاد يرى العمل
الفنى عامة والشعر خاصة كيانا مستقلاً قائماً بذاته ، ولذا لا نرى فرقا جوهرياً
بين طه حسين الباحث عن الصدق ، لأن الشاعر مرآة بيئته وعصره ، والعقاد

(٦) See: The Language of paradox «Cleanth Brooks» in: The well wrought urn وفى هذه

المقالة يحلل بروكس عدداً من المقاطع الشعرية باعتبارها بنايات من مؤثرات ، وبنايات من
تناقضات ومفارقات . ويستخدم بروكس مثل هذه المصطلحات بشكل واسع وتشير المفارقة عنده
إلى الاعتراف بالنعارضات والغموض وتصالح الأضداد فى الشعر المركب .

(٧) طه حسين ، حديث اربعاء ، ٣ - ١٥٣ .

(٨) للمزيد من التفاصيل راجع الشعر المصرى بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ، ٨٦ -

٨٧ - ٨٨ .

وصحبه الباحثين عن الصدق لأن الشعر « تعبير جميل يصدر عن نفس صادقة » ، وهو لهذا السبب ينبغي أن يكون عكسا لم يدور في الذات ، لا لما يدور خارجها ، وإن بدا جميلاً في الظاهر . هذا التفكير النقدي يفضي كذلك الى القول بأن وراء كل شعر حافظ إن لم يكن هذا الحافظ مما يتصل بالبيئة والعصر فهو لاشك مما يتصل بحياة الشاعر . البحث عن هذا الحافظ يسلم الرواد في حالات ليست بالقليلة إلى لون من الحيرة فمن اليسير أن نرى الحافظ في ظواهر البيئة ووقائع العصر وسيرة الشاعر ، ومن اليسير قياس الشعر واعطاء الشاعر الدرجات على هدى من ذلك كله . ولكن الرواد واجهوا في الشعر ما لا بد من وجوده ، واجهوا ما لا يمكن قياسه أو رده إلى عصر أو سيرة ، حينذاك كان الحديث عن الصدق يجاوزه حديث آخر بعبارات جديدة قديمة من مثل السليقة اللغوية والمهارة اللفظية . من اليسير إذن أن يقال عن شعر لا يمكن عكسه في مرآة إنه مجرد مهارة في اللفظ ولعب بالكلام .

وهذا مثال : لا بد أن يعشق الشاعر وأن يعرف الناس حكايات عشقه حتى نعترف له بالشاعرية الصادقة إذا هو ذكر المرأة على نحو أو آخر . لم يجد الباحثون عن الصدق بين أيديهم رواية من تلك الروايات المثيرة عن عشق أبي الطيب فانتهاوا الى أن الشاعر ليس صادقا في نسيبه . يقول طه حسين :

« وسترى إذا مضيت في قراءة الديوان أن النسيب ليس من الفنون التي يحبها المتنبي ، أو يحفل بها ، وإنما هو ينكلفه على غير طبعه احفظا بالسنة المألوفة عند الشعراء^(٩) » . ويؤيد العقاد هذا المعنى في جوهرة في حديثه عن النسيب في مطلع القصيد العربي يقول « القارىء الأجنبي الذي يحنك إليه في الحكم على صدق الشاعر لا يرضى أن يسنهل الشاعر فصيدينه بالغزل صادقا كان أو مسنعا^(١٠) » .

(٩) طه حسين ، مع المتنبي ، ١٤٥ . وقد نوازت الأراء بعد ذلك في تأخير شعر المتنبي عن المرأة (ويمكن أن نقول شعره في المرأة وبالمرأة) لأن سببه نحل مما بسمونه نجارت صادقه . فهو قد عرف بعض الجوارى كما تذكر إبراهيم عوض ، ولكننا لا نقرأ له شعراً يدل على شغفه بحاربه معنيه . انظر كتابه : المتنبي دراسة جديدة لحبائه وشخصيته ص ٢٤٢ . وفي هذا الكتاب أيضا يعترف الباحث بأن للمتنبي مقدمات غزلية في بعضها حراره ، ولكنه يعود لينفي عن المتنبي الحرارة والأسى ، وذلك لأن هناك أبيات أخرى يدل على أن المرأة أم تكن نحل من قلبه وحبائه واهتماماته موضعاً ذا بال . المصدر نفسه ص ٢٤٢ وما بعدها . ولعل مناقسته الطويلة لما نجله الأساذ شاكر من علاقه غرام بربط المتنبي بأخذت سبب الدوله . حير ما نعتك على السك في اعتماد السيرة مدخلا صحيحاً لفراءه الشعر .

(١٠) العقاد ، الديوان ، ص ٥٣ .

ويمكننا أن نلتمس عند الرائيين الكبارين مراجعة الفكرة نفسها ، ذلك أن طه حسين - الذى لا يقبل شعر المتنبي فى النسيب ، لأنه لم يكن صادقاً فيه ، يعود فيسلم بأن مثل هذا النسيب يكشف عن وجوه أخرى : يقول بعد أن عرض لبعض شعر المتنبي فى النسيب :

« وليس العشق فى هذا الغناء إلا رمزاً عامضاً لمعنى غامض ، هو الذى يتغنى به الشاعر دون أن يعرب عنه فى أول الأمر ، وإنما يتركه لك تفهم منه ما تشاء ، أو تفهم عنه ما تستطيع^(١١) . »

والعقاد يجادل العقاد فى القضية نفسها ، والامر له بداية ونهاية ، فهو يحمل على شوقى ويردد أحاديث كثيرة عن الصدق والصناعة . فضلاً عن أنها كانت حملة فقد كانت مغالطة ، يكشف عن شئ منها العقاد نفسه كما سنرى . يقول فى شعر شوقى « فالإنصاف أعدل الإنصاف فى أمر شوقى أنه فى طبيعته واحد من أبناء بيئته ، يعيش كما يعيشون ، وينظر إلى الدنيا كما ينظرون ، يتذوق محاسن الأشياء كما يتذوقون (لاحظ طبيعة المرأة ذاتها فى أحاديث ليست بالقليلة عند طه حسين) وأنه حينما يمتاز فإنما يكون ذلك من عمل الصناعة ، أو من العمل الذى ينال بالتدريب والرياضة ، ولا يتلقاه الإنسان ساعة يتلقى الحياة^(١٢) . »

لم يكن شوقى صادقاً عنده فى حديثه عن الربيع لأنه لا يكشف سرا من أسرار ذلك الربيع الذى يكون ثورة فى الحياة الخفية ، وبعثة فى سرائر الخلق وقبساً ينير من الباطن ... هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء^(١٣) . عند العقاد فإن شوقى يكون صادقاً لو عبر عما يكونه الربيع بالنسبة له هو . هذه النظرة التى رفضت ربيعاً زعمت أنه يصور الوقائع الخارجية ، ولا يعبر عن الذات لا يتسع صدرها والحال هكذا لقبول ألف ربيع لوجود ألف قصيدة . النظر إلى الشعر على أنه عالم مفتوح يحكم عليه بما هو خارج عنه يعمد كذلك إلى الموازنة (وها هو باب آخر من أبواب النقد العربى القديم يطل برأسه فى نهج الرواد) ، حين يعيد العقاد الكرة لتنتهى الموازنة عنده إلى حكم بالزيف ، فشوقى لم يكن صادقاً فى ربيعته ، « وإن

(١١) طه حسين ، مع المتنبي ، ٧١ .

(١٢) العقاد ، شعراء مصر ، ٣٦٧ .

(١٣) نفسه ، ٣٧٥ .

شئت فخذ من قول ابن الرومي يصف الرياض^(١٤) وليس أيسر في هذا الباب من إيراد الشواهد . أما العسير حقا فهو قبول ربيع شوقي عالما منفرداً قبولنا لربيع ابن الرومي عالما آخر ، وأما العسير كذلك فهو قبول ربيع شوقي المنبسط الدال على قفز حر على بساط أخضر ، وقبول ربيع ابن الرومي لما هو ، لا بما تراه في ربيع شوقي . وبالجملة فإن دراسة القصيدة عالماً خاصاً مغلقاً كفيلة بقبول الطبيعة في شعر شوقي ، والطبيعة في شعر شعراء آخرين علامة على ثراء ، ودليلاً على جدارة ، وإشارة إلى تعدد عوالم الشعر بتعدد القصيد .

وقد قلنا إن العقاد يجادل العقاد ، والباحث مطالب بأن يكشف توضيحاً آخر لهذه الفكرة . وتفصيل ذلك أن العقاد الذي يجعل الشاعر الرديء كهذا الأمل الذي يؤمر بكتابة كلمة ثور في رسم ثوراً ، والعقاد الذي لا ينتظر من الشاعر أن يقول لنا أن ٥+٥ يساوي عشرة ، والذي يرفض الصدق بمعناه الساذج الذي مر بنا ، والذي لا يدل هذا الصدق عنده على مزية من مزايا الشاعرية - العقاد الذي يفعل هذا كله يرفض قياس الشعر على الوقائع الخارجية في شتى صورها ، حين يريد أن يتجاوز هذه الوقائع الخارجية لا يكاد يفلت منها . فليس هناك فيما نرى من فارق جوهرى بين الكلام عن وردة في أى شيء تشبهه ، وأى شيء هي في النفس ، ففي الحالتين معا هناك وردة خارج الشعر وأخرى في الشعر تقف الأولى بماهيتها حكما على الثانية . وكذلك يمكن أن يقال في أحاديث العقاد المتكررة عن ظاهر الحقيقة وباطنها . يقول مثلاً : « يجب ألا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها^(١٥) » . وهى عبارة لا تكاد تميز بين الحقيقة العقلية والحقيقة النفسية كما يسميها ، فكلاهما من عالم الوقائع التى يمكن أن توضع تحت الاختبار فيحكم فيها بالصدق والكذب .

ومع ذلك فنستطيع أن نرى قدراً من التراجع كما قلنا من قبل عند العقاد

(١٤) وقد أخطأ القدماء الطريق حين عمدوا الى الموازات اعتقاداً منهم فى أن للشعر معنى يفوم بعيداً عن لفظه . وقد عبر ابن طباطبا عن ذلك وهو يعتذر عن الشعراء المحدثين يقول : والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ... « وانفسح الطريق بعد ذلك للموارناب ، ومن الموازات الى السرقات (قارن ذلك بصنيع العقاد مع شوقي فى الديوان) .

(١٥) العقاد ، الفصول ، ٥٠٦ ، المجلد ٢٤ من الأعمال الكاملة ، طبع بيروت .

حين نتوقف لدى تفصيله للأسباب التي يختار من أجلها الشعر ، فها هنا نراه يسلم بأن من الشعر شعرا يختار ويوصف بالحسن ، وإن يكن لا يستجيب للكلام عن الصدق وما الى ذلك وهذا كلامه ، « تتلخص أغراض المنتخبات الشعرية في ثلاثة (لاحظ فهو ترتيب أفضلية) : « إحداهما أن تختار للشاعر ما ينبىء عن حاله ، وله فائدة في التعريف بحقيقته النفسية أو بحقيقة عصره وسيرة حياته ، وثانيها أن تختار له الحسن من شعره ، وإن لم ينبىء عن شيء من سيرته وخلقه ، وثالثها أن تختار له ما هو حسن مستجاد من الوجهة الفنية سواء نظرنا اليه أو نظرنا إلى الحسن المستجاد من أقوال جميع الشعراء ، فهو فن حسن في الشعر عامة ، وليس حسنه بمقصود على ما قاله الشاعر المختار له على التخصيص^(١٦) » . (ونريد أن نلاحظ هنا أن أغراض المنتخبات الشعرية عند العقاد ليست إلا صورة أخرى لحديث طه حسين السابق الرامى إلى التوفيق بين عوالم ثلاثة رأها متجاوزة هي الشاعر والعصر والفن ، أو لنقل عوالم - بوف وتين ولومتر) . وهذا الذى يردده العقاد عن الحسن من الوجهة الفنية وإن يكن من الأصوات الخافتة فى نقده فلم يكن من الأصوات العارضة التى لا تعاود الناقد ، فهناك عبارة لافتة له فى شعر المديح ، ولا نريد أن نفهمها على أنها دفاع العقاد عن نفسه ، حين بدأ وهو يذم المادحين ثم يفعل ما يفعلون . يقول « وكذلك المدح فى دلالاته على الشاعرية وفى انتظامه بين أبواب الشعر الصحيحة ، فإنما يعاب بيع الثناء من جهة الخلق والعرف لا من جهة الفن والتعبير^(١٧) . ويبقى أنها أصوات عارضة عند العقاد تتخلف فيها فكرة المرأة الى حين ثم تعاوده مع بقية الرواد فتغطى فكرهم النقدى التوفيقى .

- ٤ -

اتفق الرواد كما ترى على أن الشعر مرآة وكان هذا الاتفاق مقدمة لنتيجة لا نكاد نسلم بها الآن فى يسر كما سلم بها أكثر قارئى الرواد مبهورين بفكرة المرأة ، هذه الفكرة التى طردت الكثير من الشعر من وادى الشعراء المتسع . طردت شعر المناسبات ، ودعك من أنه سمي بهذا الاسم الذى يحمل قدراً من التعريض - لأنه لا يعتمد على صدق المشاعر ، وإنما يعتمد على

(١٦) العقاد ، عمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل ، ص ٨٨ .

(١٧) العقاد ، مقمة ديوانه وحى الأربعين ، ص ٤ .

اصطناعها وتكلفتها . فى رفض شعر المناسبات يقال : إن الشاعر يقول مالا يعتقد ، ويرى فى الأشياء ما ليس فيها ، ولكن لماذا لا يقال أيضا إن الشاعر الذى لا يستطيع أن يصور من الأشياء إلا ما يقع تحت بصره شاعر محدود الطاقة ضعيف القدرة ، يتفوق عليه شاعر آخر يتخيل أكثر مما يرى ، مع تسليمنا بأن الشعر طاقة جبارة يتخذ فيها الخيال موقعا لا يستهان به . ولماذا لا يقال إن الشاعر الذى يرى الأشياء فى مرآة مقعرة أفضل من الشاعر الذى يراها فى مرآة مستوية ، ولماذا لا يقال إن الشاعر الذى لا يرى إلا مرآة نفسه لا يتجاوزها لا يستطيع أن يعرف ما يريد أو ما ينبغى أن يكون ، ولماذا لا يقال إن الرغبة الجائعة أفضل من الرغبة المشبعة فى عالم الشعر .

النظر إلى الشعر على أنه المرآة مسئول عن هذه الأحكام التى يبحث فيها النقاد عن الصدق وكانت محلا لسخرية الناقد المعاصر حيث وصفها بالنوادر اللطيفة . وتفصيل هذه النوادر اللطيفة أن النقاد إذا عرفوا أن الشاعر ينتقل بين النساء ، ويأخذ من هذه وهذه ، قالوا لقد كذب علينا التعبير عن حبه ، وإذا عرفوا أن الشاعر مدح رجلا لم يكن يقدره قالوا : لقد بحث عن المال ، وتكلف عاطفة ليست فى نفسه . وهكذا قالوا فى المتنبي ، وإذا رأوا الشاعر يقول فى عواطف متباينة ، كحب الدنيا والزهد فيها ، مثل شوقى ، أخذهم الريب فى أمره ، وقالوا ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته^(١٨) .

فعل ذلك العقاد وعلى الطريقة نفسها يتحدث طه حسين عن كثير يقول : كل شيء فى حياة كثير يدلنا على أنه لم يكن غزلا بطبعه ، ولم يكن ماهرا ولا موفقا فى تكلف الغزل ، فهو لم يكن صافى الطبع ولا رقيق الحس ولا دقيق الشعور ولا قوى العاطفة ولا ذكى الفؤاد ... وكان أحمق مسرفا فى الحمق ضعيف العقل إلى حد غريب^(١٩) ... كان ذلك كما ترى حديث المرأة فى سياق الكلام عن شعر كثير فى بنى هاشم يقول طه حسين « على أن شيئا واحدا يعنيننا من أمر كثير من بنى هاشم وهو أنه كان صادقا فى حبه ، وكان ساذجا فى هذا الحب أيضا^(٢٠) » وهى المرأة نفسها التى رأينا فيها كثيرا قبل ذلك « كاذبا أحسن الكذب فى مدح الأمويين وتملقهم^(٢١) » .

(١٨) د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب ، ص ٣١٣ .

(١٩) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ١ - ٢٨٤ .

(٢٠) نفسه ، ١ - ٢٨٩ .

(٢١) نفسه ، ١ - ٢٨٦ .

وهناك مرآة ثالثة أو رابعة يمر عليها طه حسين مروراً عابراً يلاحقه الشك كأن يقول إن كثيراً كان شاعراً ممتازاً ، وكان يذكر النساء فيحسن ذكرهن^(٢٢) . « وكان يقول في بعض شعره : « وأنا أرى أن فيها من جودة اللفظ ورصانة الأسلوب شيئاً كثيراً ، ولكنها خالية خلواً تاماً من صدق اللهجة وحرارة العاطفة^(٢٣) » . وقد أثبتنا هذه العبارة لنرى أن خلاصة البحث عن الصدق عند العقاد وطه حسين واضحة في الكلام عن السليقة اللغوية وجودة اللفظ ورصانة الأسلوب . كان ثم اتفاق على قياس الشعر بما هو خارج عنه باعتباره مرآة مصقولة عند طه حسين ومعقدة عن العقاد ، ولكنها في النهاية مرآة تقوم بمهمة القياس والمطابقة بين عالمين مختلفين .

كان طه حسين سابقاً في استخدام المرآة في حديثه عن الشعر الجاهلي فتطرق إليه الشك . مع ملاحظة أن المرآة في حديث طه حسين القديم عن الشعر الجاهلي كانت مرآة مستوية مصقولة ولذا ساغ له أن يسمى النتائج التي تؤدي إليها قانوناً . وهذا نص يفصح عن المقدمة والنتيجة ، ويتحدث عن قانون أشبه بقولهم إن الحديد يتمدد بالحرارة وينكمش بالبرودة :

« يجب أن تكون المعاني التي يقصد إليها شعراء الجاهليين ملائمة لحياة البادية في صورها وأغراضها وموضوعاتها ، فإذا وجد في شعر بعض هؤلاء الشعراء ما يخالف هذا القانون فيجب أن تلتمس العلة لتفسيره ، فإن وجد في حياته ما يفسر هذه المخالفة فذاك وإلا فالشعر منحول^(٢٤) » وقد يقال إن طه حسين هنا مدفوع بما يراه مفارقة بين الشعر العربي والحياة الجاهلية ، فليس فيه أثر من الدين ولا بعض مظاهر الحياة السياسية والاقتصادية ، فضلاً عن العقل العربي الخصم الذي تحدث عنه القرآن الكريم ، وقد يقال إن طه حسين تلقن درس المستشرقين الباحثين عن العلم بالحياة العربية لا الباحثين عن كشف معالم الأدب^(٢٥) . قد يقال ذلك وغيره ، ولكن يبقى أن قراءة طه حسين للشعر الجاهلي باعتباره مرآة مصقولة للحياة العربية - هي التي أدت به إلى الحديث عن قانون ، ثم الحديث عن الشك . ويمكن أن تلاحظ النتيجة نفسها في حديث المازني عن الشعر العربي القديم جملة ، وإن كان يعنى الشعر

(٢٢) نفسه ، ٢٩١ .

(٢٣) نفسه ، ٢٩٢ .

(٢٤) طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، ص ٢٩٢ .

(٢٥) د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب ، ١١٢ - ١١٣ .

الجاهلي بصفة خاصة فهو يزدري هذا الشعر لافتقاده مزية الصدق^(٢٦) . وقد حدث بعد الرواد أن الباحثين رأوا في الشعر الجاهلي حياة شعرية ليست صورة من لوحة الصحراء ، كما تبدو للبصر القصير ، فلم تكن هذه الحياة الشعرية عكسا آليا للبيئة العربية . وقد اعتبر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً اسطورياً مثلاً خير دليل على نسبة الشعر الجاهلي للجاهليين باعتباره خلقاً لحياة تعلو على حياتهم اليومية في البادية والحضر .

- ٥ -

وقد بان خطر الحديث عن الصدق والمرأة فيما رده الرواد من أحاديث عن البيئة وهو حديث شاع بعد ذلك في كتابات الباحثين بعد الرواد واحتل مكاناً مرموقاً في صدر ما يقدمونه من أبحاث ، وصار يسيراً عندهم بل في بساطة القول بأن الأسود لا يكون أبيض ، وشجرة الجميز لا تنتج تفاحاً . وهو حديث مردود بما أشرنا إليه من خطورة قياس الشعر بما ليس منه ، أو بما يعلو عليه ويغايره ، أو لنقل إنه مردود باعتبار الشعر عالماً مغلقاً يفسر باعتباره العلة والمعلول معاً . وقد أشار ماركس نفسه إلى أن بعض المجتمعات المتخلفة اقتصادياً شهدت ازدهاراً بارزاً على مستوى الانتاج الجمالي ، أي أن الرقي الاجتماعي لا يوازي حتماً رقياً في الأدب^(٢٧) . وتبدو قيمة هذه الإشارة من أن النقد الماركسي هو صاحب أعلى الأصوات في القول بالانعكاس والكلام عن البيئة تطويراً ونقداً لافكاريتين التي وعاهما الرواد .

وقد شرح الدكتور مصطفى ناصف أسباباً أخرى تطلعنا على عوار حديث الرواد وخلفائهم عن البيئة فهم جميعاً يخلطون بين واقع البيئة المادية وطبيعة التفكير البشري في تلك البيئة ... يقولون إن بيئة الجزيرة العربية ضاحية ليس فيها غموض ولا ضباب ولا غابات ويستنجدون من ذلك بطريقة سريعة ميكانيكية أن التفكير السامي ليس محتاجاً إلى أن يشحذ نفسه أو يقوى تصورات الخيالية . والواقع كما يقول أنه لا تلازم إطلاقاً بين واقع البيئة وواقع التفكير . ولكننا نفترض ان للبيئة المادية أثراً ضرورياً جبرياً ، ونقفز من

(٢٦) راجع مقدمته عن شعر ابن الرومي وحديثه في حصاد الهشيم عن المطبوع والمصنوع وخاصة كلامه عن شعر شكري وحافظ .

(٢٧) حسين الواد ، فصول المجلد الخامس ، العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨٤ ، معاله بعنوان من قراءه الشاة الى قراءة النهيل ، ص ١١١ .

انبساط سطح الجزيرة وضوئها القاهر الى نتائج رديئة عن طبيعة الفكر البشرى فيها^(٢٨) . ويعد تفسيره للشعر الجاهلي في كتابه الرائد : قراءة ثانية لشعرنا القديم تحليلاً مفصلاً لفساد هذه الفكرة .

وهناك أيضا ما يمكن أن يقال من أن الكلام عن الصدق والمرأة وما يتطرق إليه من كلام عن البيئة والشاعر يسهم في تثبيت أثر الشعر عند مفاهيم معينة يلزم بها الناقد قارئ الشعر قبل الشروع في القراءة ، أو لنقل إن قراءة الشعر في هذه الصيغة تضع خاتماً على الشعر أو علامة لا يحيد عنها القارئ . ونقطة الضعف في تثبيت الشعر عند هذه العلامة أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتغيير من قبل القارئ الواحد ، وليس هذا بغريب على الإنسان الذي يغير من فهمه لتجارب الحياة بين الحين والآخر ، حيث إن تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة ، بل عرضة لأن تتركب تركيبات لا حصر لها^(٢٩) .

وهناك أيضا ما يمكن أن يقال عن خلود آثار شعرية بعينها بعد زوال السياقات الاجتماعية والبيئية التي نشأت فيها ، على فرض وجود علاقة من نوع ما بين هذه الآثار وسياقاتها الاجتماعية والبيئية ، مثل هذه الآثار يرى فيها الناقد المعاصر قدرة على تحريك السواكن والاثارة ، وعلى أحداث رد الفعل ، وهي عنده تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء ، لا لأن هذا العامل أو ذلك أثر في نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك^(٣٠) .

وقد بان كذلك خطر حديث الرواد عن الصدق والمرأة فيما تردد عندهم من تثبيت لغة الشعر في حدود العلة والمعلول أو الصورة والتوضيح ، وتفسير ذلك واضح في موقفهم من بعض الصور الاستعارية ، وتفسيرهم لها تفسيراً لا يخرج عن تفسير قداماء النقاد . وقد بدا ذلك على نحو أوضح في نقدهم التطبيقي ، ودعنا الآن من الأحاديث المرسلة عن نظرية النقد ، فطه حسين لا يقبل من على محمود طه :

(٢٨) د . مصطفى ناصف ، دراسة الأدب ، ٨٨ .

(٢٩) د . نبيلة إبراهيم ، فصول المجلد الخامس ، العدد الرابع ، ديسمبر ١٩٨٤ ، مقالة بعنوان القارئ في النص ، ١٠١ .

(٣٠) حسين الواد ، فصول ، ص ١١٧ .

فمضيت لا أدري إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

« لأن القدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله » . ويتكرر الموقف نفسه عند العقاد الذي لا يتخيل أو قل لا يقبل ، لأنه في شعره يتخيل كما يتخيل الشعراء ، أن تكون السكة الكبرى منكوسة الأعلام ، لسبب واضح عنده وضوح النظر في المرآة ، هو أن « قضبان السكك الحديدية لا تنكس ، لأنها لا تقام على أرجل ، وإنما تطرح على الأرض » (٣١) .

- ٦ -

في مواقف عديدة من النقد التطبيقي نلاحظ هذا البحث عن الصدق وتحكيم المرآة ونسمع من الرائدتين الكبيرتين عبارات متشابهة في مقصدها من نقد الشعر ، لا فرق إذن بين حديث طه حسين عن الخطأ والتناقض والاغراب والفساد ، وهي مصطلحات قرأ بها لغة الشعر عند جملة من الشعراء تتباين عوالمهم الشعرية ، كحافظ وشوقي وناجي وعلى محمود طه ، وحديث العقاد عن لغة الشعر في النص التالي : والكلام في كل لغة ولأى قصد إنما يحتاج إليه للدلالة على معنى معين أو وصف يطابق موصوفه ، فإن لم يكن كذلك فهو وبحران المحموم وهذيان المجنون سواء (٣٢) وفي مواقف عديدة أخرى من النقد عند الرائدتين الكبيرتين نرى تسليماً صريحاً بحق الشاعر في خلق اللغة خلقاً جديداً ، ويكفي في ذلك أن نقرأ لطه حسين حديثاً يصف فيه ما ينبغي أن يكون عليه الناقد المعاصر من دقة الفهم بحيث لا يفهم من لغة الشعر ما فهمه القدماء . ونستطيع نحن الآن كما يقول « أن نفهم أكثر مما كان يفهم المتقدمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة ورقينا العقلي ، وأن نسيغ هذا الشاعر (يقصد أبا تمام) ونجاريه في معانيه وفي هذه اللغة التي كان يخضعها ولا يخضع لها ، والتي كانت خادماً لأبي تمام ، دون أن يكون أبو تمام خادماً لها ، نحن الذين نستطيعون أن يفهموا أبا تمام وأن يضعوه حيث ينبغي أن يوضع (٣٣) » .

وقد فسر جابر عصفور هذا التنافر بين العناصر المكونة للصيغة النقدية عند طه حسين ، (وكلامه يغطي الصيغة النقدية عند العقاد كما لاحظنا من

(٣١) العقاد ، الديوان .

(٣٢) نفسه .

(٣٣) طه حسين من حديث الشعر والنثر ، ص ١١٦ .

قبل) فقرر أن تسليمه بعناصر من نظرية التعبير (راجع حديثه السابق عن أبي تمام) يدفعه الى تأكيد حق الأفراد في أن يصفوا الأشياء كما يرونها ، أو يعبروا عن المشاعر والعواطف كما يجدونها ، وتسليمه بعناصر من مفهوم الصنعة القديم (راجع نقده لناجى وعلى محمود طه وغيرهما) يدفعه الى الالاحاح على ضرورة اتقان الأدوات المنفصلة عن الغايات ، ومن ثم استخدام الكلمات فيما وضعت له ، وعدم الخروج على القواعد المعيارية القبلية لأصول الصيغة^(٣٤) .

وقد يقال بناء على ذلك إن مثل هذا التنافر بين العناصر المكونة للصيغة النقدية - صيغة أخرى من صيغ التوفيق بين عناصر نقدية من التراث النقدى القديم وأخرى حديثة ثقفا الرواد . وهنا نشير إلى أن التنافر ذاته موجود على نحو واضح فى تراثنا النقدى ولعل الخلاف حول أعذبه أكذبه وأعذبه أصدقه خير تمثيل لهذا التنافر . ولا نستطيع أن نلوم الرواد حينذاك لأنهم لم يستشعروا اتجاهها عاما فى تراثنا النقدى كان يؤكد على ما يسميه علماء الجمال الآن صناعة الجمال ، هذا الجمال الذى تقدم له الطبيعة العناصر دون التراكيب . وهى عبارة تؤدى معنى كلام قدامة فى نقد الشعر عن قوة الشاعر فى صناعته ، واقتداره عليها ، وما كان يردده عبد القاهر من أنهم لم يقولوا خير الشعر أكذبه وهم يريدون كذبا عقلا سانجا يكذب فيه صاحبه ويفرط ... ولكن ما فيه صنعة يتعمل بها وتدقيق فى المعانى يحتاج إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب ... الخ » . وقد نقول الآن إن قدامة صاحب ذلك الكلام هو نفسه الذى يعترض على خال كأنه سنا البرق فى قول الشاعر :

وخال على خديك يبدو كأنه سنا البرق فى دعجاء باد دجونها

بحجة أن « المتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء » ... كما قد يذكر أن عبد القاهر صاحب العبارات اللافتة السابقة هو نفسه الذى عاد وأكد على أن ما كان « العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جائبه^(٣٥) » .

(٣٤) جابر عصفور ، المرايا المتجاوزة ، ٢٠١ .

(٣٥) عبد القاهر الجرجانى ، اسرار البلاغة ، ١٧ ومحاولات التوفيق بدأت عند الجاحظ فى حديثه اللافت عن كلام غير صادق ولا كاذب مع كلام يوصف بالصدق وآخر يوصف بالكذب . وهى فكرة التقطها من أستاذه النظام الذى كان يرى أن الخبر يكون صادقا بشرط مطابقته لاعتقاد المخبر ، ولو كان ذلك الاعتقاد خطأ فى الواقع . وكذلك رأى أن الخبر يكون كاذبا بشرط عدم مطابقته لاعتقاد المخبر حتى ولو كان ذلك الاعتقاد صوابا فى الواقع . وهذا الحوار فيما نرى وفى جوهره لا يحب أن يصف الكلام الخاص بظاهرة .

التنافر بين العناصر النقدية موجود عند القدماء ، وموجود عند الرواد ، ومرده فيما نرى عدم التسليم بأن الحقائق الشعرية ليست من باب الحقائق الكونية أو التاريخية أو الجغرافية أو ما نشاء من معارفنا . وحين نقول إنها حقائق شعرية نعنى خضوعها لمنطق الشعر ، الذى هو كذلك منطق شعرى . ولعل منطق الشعر هو الذى أملى على عبد القاهر وغيره من نقادنا القدماء ما يفيد هذا المعنى . فنحن نقرأ لعبد القاهر تفسيره لببيت البحترى المشهور :

كلفتمونا حدود منطقتكم فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

ونتوقف لدى عبارات من مثل : أراد كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا تدعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويجيء الى موجهه مع أن الشعر يكفى فيه التخيل والذهاب بالنفس الى ما ترتاج إليه من التعليل . « ونحن نقرأ كذلك لحازم فى منهاج البلغاء فى حديثه عن ماهية الشعر « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ... الخ » . نقرأ ذلك وغيره كثير يجاوزه بلا تنافر قسم آخر من الأفكار النقدية يعطى للمنطق العام الحق فى محاسبة منطق الشعر ويقوم هذا القسم تحت دعوى الصدق فى الغالب ، ويستخدم مصطلحات عادت الى الحياة مرة أخرى مع بعث الرواد لدرس الأدب .

المبحث الخامس
من التأمل إلى العلم
(التفسير النفسى)

الجدل حول جدوى استخدام علم النفس في تفسير الأدب عامة والشعر خاصة بدأ مع فرويد نفسه ، فهو يعلن صراحة أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يقول عن الجمال إلا شيئاً أقل مما يقوله عن غيره من الأشياء ، وفي دراسته عن ليوناردو دفنشي يذكر قراءه بأنه يقدم مجرد تجارب على صاحبها أن يتواضع حال تقديمها ، لأن طبيعة البناء الفني معقدة لا يقوى عليها التحليل النفسي^(١) . وفي صدر دراسته عن ديستوفسكي يعبر عن المعنى نفسه يقول : أمام مشكلة الفنان الخالق على التحليل النفسي للأسف أن يلقى سلاحه^(٢) . ولا لبس كذلك فيما يعنيه فرويد حين يقرر أن القوة الخالقة للفنان لا تتبع ارادته ، بل يخرج العمل كما يريد ، وغالبا ما يواجه مؤلفه كأنه شيء مستقل عنه ، بل كأنه شيء غريب^(٣) . ولا لبس كذلك في قوله إن التحليل النفسي ليس عنده ما يقوله لنا عن الجمال ، ولم يكن ليخفى على دراسية أنه إلى جانب التأويل الجنسى هناك عناصر نظرية في الفن ، وهذا ما اتضح من تفريقه بين النكتة البريئة والنكتة المغرضة ، فهذا التفريق يدل على أن فرويد قد اتفق له أن اتجه إلى نظرية استطبيقية بعيدة عن النظرية الجنسية . وتؤدي هذه الأفكار ما أراده يونج حين يعترف في تواضع بأن كل ما يستطيع التحليل النفسي أن يفعله هو أن يدرس المقدمات ، ويصف عملية الخلق دون أن يفسرها^(٤) .

ومع ذلك فقد أثار الانجاء إلى علم النفس في تفسير الأدب عديدا من الأسئلة ، فبينما يقرر علماء النفس أن الشاعر يضع في شعره عالما خياليا

(١) للمزيد من التفاصيل راجع : فرويد . ليوناردو دفنشي - دراسة في السلوك الجنسى الشاذ ترجمة عبد المنعم الحفنى القاهرة ١٩٧٧ .

(٢) فرويد ديستوفسكى وجريمة قتل الأب ترجمة سمير كريم - الأدب اللبروية مارس ٦١ ص ٤٥ .

(٣) د . لطفي عبد الدببع . جماليات الابداع بين العمل الفني وصاحبه . فصول المجاد السادس العدد الرابع ١٩٨٦ ص ٦٢ .

(٤) بوصح بونج الحبرة التي بفع فيها المحلل إذا أراد أن يعرف كيف تكون العمل الفني ، فهناك العوامل التي جعلت من الفنان فنانا أولا ، وهناك ثانيا هذا الاشكال الذي صاغه بونج بالطريقة التالية : ان معرفتنا بالعلاقة الخاصة بين حوبه وأمه قد تلتقى لنا بعض الضوء على عبارة فاوست التي يهتف بها معجبا « الأمهات .. الأمهات ، يالها من كلمة ترن في السمع رنينا عجيبا . » ولكن بعلق جوبه بأمه لا يمكن أن يفسر لنا كون جوبه قد كتب دراما فاوست نفسها . للمزيد من التفاصيل يراجع علم النفس والأدب د . سامى الدروبي دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٢٢٦ وما بعدها و ص ٢٤٢ وما بعدها .

يمكنه من إشباع غرائزه فى شكل أفضل يذهب آخرون منهم إلى أن الشعر بالطريقة نفسها يقدم لنا نحن القراء - فى شكل رمزى - رغباتنا الأساسية ، وبمعنى آخر فإن القارئ يعيش مرة أخرى أو مرات عديدة أهم تجاربة التى خاضها بأقل قدر من التحريف وبمساعدة الرموز الشعرية . وقد تبين لهؤلاء وهؤلاء أن الموقف الأوديبى مثلا يتناول كافة الأعمال الشعرية يساعده فى ذلك بقية الرموز الجنسية التى توصلوا إلى دراستها . وقد هوجم فرويد كثيرا بسبب تحليله لعقدة اليكترا ، وكانت الحجة فى هذا الهجوم أن هذه العلاقات غير الطبيعية والدوافع إنما تحدث فى اللاشعور ، وهو كهف مظلم حسب فرويد نفسه ، لا يمكنك أن ترى فيه الأشياء بهذا الوضوح . إن النزاع بين الأب والابن هو من ميراث المجتمعات التى ساد فيها حكم أب طاغية . وبالنسبة لعقدة أوديب فإنها كذلك تصبح محل نظر ، إذ أن تحليل علماء النفس لها يخضع بالطريقة نفسها لوجود أم مسيطرة من شأنها أن تجعل الطفل عاجزا أو هو فى حاجة إلى حمايتها بصفة مستمرة . غير أن السؤال الذى قدر له أن يظل حائرا جاء من جانب نقاد الشعر ، يقولون : لماذا تتعدد استجاباتنا للعمل الشعرى إذا كان المسيطر عليها رمز جنسى بعينه ؟ ولماذا تتعدد مستويات القراءة من قبل المحترفين وبالنسبة لنموذج هاملت - أوديب المشهور هناك هذا السؤال الذى لا يمكن أن نجد له اجابة بعيدا عن فن النوع الأدبى : لماذا تحمل هذه الشخصية الفردية معان كثيرة بالنسبة لنا نختلف عن تلك المعانى التى توصف بها شخصيات أوديبية أخرى ؟ وأخيرا لماذا الرمز الجنسي بالذات ؟ .

بالنظر فيما يردده علماء النفس أنفسهم فإن عملية الإبداع لا يمكن أن يقال إنها تنم بمعزل عن العقل ، بمعنى وجود قدر من التمكن والسيطرة بالتعديل والتبديل ، ويقال فى هذا السياق إن الحلم قد يكون اعترافا إجباريا بينما الفن تعبير منظم ، وفى ذلك يقول فرويد إن الحلم لا يقول لنا شيئا بدون معرفة شخصية صاحبه وصراعاته الخاصة وأغراضه وتجاربه ، فى حين أن العمل الفنى يقول لنا كثيرا ، حتى إذا لم نكن نعرف شيئا عن صاحبه^(٥) .

(٥) د. لطفى عبد الديع حماليات الإبداع ص ٦٢ . ويعترف الباحثون كذلك أن فرويد لم يكن كأكثر تلاميذه مندفعاً فى تحليل الميل إلى الخلق الفنى بالتعويض التصعيدى عن حاجات غريزية مكبوتة ، وإن يكن فى بعض بصوصه ما يوحى بهذا . كما أن المدارس المختلفة للتحليل النفسى منقسمة على نفسها فى حل مشكلة التصعيد ، والانقسام واضح بين مدرسة فرويد ومدرسة يويج . يراجع علم النفس والأدب ص ٢٣٦ .

وبهذا فإن كثيرا من الشك ينبغي أن يحيط القول بأن الشعر فيض تلقائي ، كما أشاع الروما نتيكيون ، وقد بدأ التحليل النفسى بما انتهوا إليه . ويكفى أن يقال فى رد هذه العبارة وذلك الاتجاه أن الشعر يصاغ حسب أصول شعرية بعضها يخص اللغة ، وبعضها يخص الايقاع المعترف به فى تراث دون تراث ، ولا بد أن هناك فارقا بين الشاعر ومن ليس بشاعر اذا أراد كلاهما أن يعبر عن فيض مشاعره . والشعر ليس ارتجالا ، بل إن اقتران الارتجال بضعف الشعر وكونه علامة من علامات سرعة البديهة لاغير أمر متفق عليه لدى اتجاهات نقدية قديمة وحديثة .

وقد ربط الباحثون بين المرض والفن ربطا محكما بحيث أمكنهم القول بأن المرض العقلى وللشاعر منه نصيب كبير - يمكن أن يكون مصدرا لمعرفة روحية راقية تعلو على الواقع ، ولم ترق هذه الفكرة لغيرهم فقالوا قد يكون فى العمل الشعرى هروب من الواقع ، ولكنه ليس هروبا كاملا يساوى فى درجته ونوعه هروب مجنون ، فالفنان لا يضيع الواقع ضياعا كاملا ، فهذا إنما يليق بالمجنون ، ومفارقة الفنان للأمر الواقع أقل درجة وأصالة من مفارقة العصابى ، وربما صح أن يقال إن هناك كفاحا جدليا بين رفض الحقائق وقبولها ، بين هدمها والاحتفاظ بها ، بين احتذائها وتجنبها ، وبعبارة أخرى إن العمل الفنى فى رأى التحليل النفسى ليس وحيد الجانب ، ففيه يتفاعل الاتجاهان المتضادان ويكونان معا شكلا استجابة موحدة^(٦) .

- ٢ -

والحق أن الحوار مع هذا الاتجاه فى أدبنا المعاصر لا يبدأ من مثل هذه التساؤلات فأكثر نقادنا على وعى ببعض ما يحول بين التحليل النفسى وعالم الشعر ، ومنهم من شارك فرويد شكه فى امكانية قراءة العمل الشعرى فى اتجاه واحدة ، ومنهم من اعترف أن الأخذ بالاتجاه مدخل إلى التعسف ، ومنهم من اعترف بتواضع أن الأخذ بالتحليل النفسى لا يعنى أننا قد أحطنا بالعمل احاطة تعنى كمال فهمه وتفسيره . ومنهم من جعل الغاية من الأخذ ببعض نتائج التحليل النفسى تزودا بعدة تساير روح العصر ، ومنهم من كان صريحا فى رفضه أن يفسر الجنس الحياة بأسرها .

(٦) د. مصطفى ناصف دراسة الأدب ص ١٤١ - ١٤٢ .

ويكفي أن نقرأ العبارات التالية للدكتور عز الدين إسماعيل وهو من رواد الاتجاه ويمثل أبحاثه فيه مرحلة من مراحل نقده يقول : إذا كان من الممكن الترحيب بهذا المنهج بوصفه أداة للنقد في غاية الأهمية ، فإنه لا يمكن قبوله بوصفه بديلاً نهائياً عن كل المناهج الأخرى^(٧) .

إن الحوار مع دعاة الاتجاه في ظننا ينبغي أن يبدأ من مناقشة مقولة محددة يشتركون في دعمها بدءاً من الرواد ، فهم يقولون إن الانتقال بدراسة الشعر إلى علم النفس انتقال به إلى العلم بدقة نتائجه . ولهذا الانتقال إلى العلم سياق تاريخي في مسيرة فكرنا المعاصر ، فقد أخذ العلم وجاهة وأهمية في مجتمع عرف قيمته في مقاييس التقدم والتخلف ، وقد كان اعتبار المشغولين بالأدب علماء محل سخيرية ، إذ كان هناك اعتقاد منذ مطلع النهضة المعاصرة أن العلم لا محالة مفضل على تدمير الأدب ، وأن الشعر سيسقط حتماً ، أو سينظر إليه - على أكثر تقدير باعتباره من نتاج الماضي ، وبقايا أساطير الأولين .

كانت القضية محل نقاش حاد حتى اضطر طه حسين أن يدافع عن معسكر المشغولين بالأدب بحرارة فيما كان ينشره بين الناس من مقالات جعل عنوانها البارز الحياة في سبيل الأدب . ولم تكن عبارات الرائد الكبير نخلو من حماس ، وكان على الآخرين أن يثبنوا جدارة الأدب بالبحث العلمي . ولذلك كله حين حاول بعض النقاد الأخذ بنتائج علم النفس المثيرة في تفسير الأدب كانوا جميعهم يعلنون عن بداية انجاء جديد يصبح النقد فيه علماً من العلوم « المحترمة » .

وإذا أعدنا النظر في المقدمات « الدعائية » لعدد من دعاة ربط الأدب بعلم النفس سنلاحظ أن أكثرهم - إن لم يكن كلهم ، يعلنون عن قيام عهد جديد

(٧) د. عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه ص ١٠٧ وخلاصة مذهب الناقد من خلال كتاباته التي لم يتوقف عند التحليل النفسي للأدب بل عليها عبارته التالية : الشعر على مر العصور وفي مختلف الدراسات قد أكد ومارال يؤكد حقيقته باهره ، هي أنه قيمة في ذاته وقنمه خارج ذاته (روح العصر ص ٥٨ مقاله بعنوان نحو تفسير حضاري للشعر) وقد عبر عن المعنى نفسه في غير موضع ، كأن يقول : قيمة الشعر خارج ذاته ليست موحدة أو شبه موحدة ، ومن ثم فإنها لا تحصص لمعيار واحد محدد أو شبع محدد . روح العصر ص ٥٩ وكقول : إن المناهج جميعها تتحرك داخل دائرة واحدة وفي إطار معنوي واحد ، يتمثل في أنها جميعاً لا تتعامل مع الشعر بوصفه ظاهرة وجودية مطلقة ، بل بوصفه ظاهرة مولدة من طواهر حيوية منجاسه . المرجع نفسه ص ٥٨ .

لدرس الأدب يصبح فيه هذا الدرس علما يتحدث بلغة دقيقة ، لا مجرد كلام وتهويات من هنا وهناك : كان الأستاذ العقاد سابقاً في الإعراب عن ذلك في بعض مقالاته المبكرة ، وفي دراسته عن ابن الرومي ، وهو قبل أن يبدأ في بحثه عن نفسية أبي نواس يعلن بعض ما ذكره في كتابه عن ابن الرومي يقول « من عمل الدراسات النفسية أن تبرز الحقيقة من وراء الأغطية »^(٨) . وبعد أن خاض في حديث طويل عن النرجسية والجنس والنفس يوثقه ، على غير عادته ، مشيراً إلى مصادره في كتب العلماء ، يصبح مطمئناً إلى أنه إذا حدثك عن أبي نواس فسيكون الحديث حديث المتثبت من شخصية نموذجية وجدت حقا ، ولم يخلقها الوهم من تصورات السامعين على حسب اختلاف الأوقات والأحوال^(٩) .

ويبدأ الأستاذ محمد خلف الله كتابه الرائد من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده بحديث عن الحاجة إلى الروح العلمي يرحب فيه بالباحثين الذين ينهجون نهج العلم ويدخلون في عداد أهله حين يدرسون الأدب وظواهره مشبعين بهذا الروح^(١٠) .

وعنوان كتاب الدكتور النويهي ثقافة الناقد الأدبي يحمل بالاضافة إلى كونه إشارة صريحة لما ينبغي أن يكون عليه الناقد في ثقافته - تعريضا بنقاد تخلفوا عن ركب العلوم فأصابوا أدبنا بفقر شديد يأخذ في وصفه ، وهو محق في أكثر ما يردده وهو في ذلك كله يريد أن يؤكد على شيء واحد بطرق شتى ، يريد أن يؤكد على أن الثقافة الأدبية وحدها لا تكفي إن أردنا أن نحسن عملنا كبنقاد وباحثين في الأدب . وحديث الدكتور النويهي عن الثقافة العلمية ، وهو حديث طويل ، يطلعنا فيه على حل يراه عسيرا ، ولكنه الحل الوحيد إذا أردنا أن نفهم الشعر ، وعبارته صريحة في ذلك ، يقول : إنك لا

(٨) العقاد ، أبو نواس ص ٢٨ .

(٩) نفسه ص ٨٦ . ولا يبدو لنا الأستاذ العقاد على يقين من دقة المنهج الذي اتخذه حسين بشير إلى عدم اتفاق علماء النفس على أسس وفروع وتشايع (راجع ص ١٦٣ من الكتاب نفسه) وكان قد وصف عبارة مرجزة ما يمكن أن يصل إليه عالم النفس يقول : وربما ابتدأ الباحث منهم برأى في تجاربه الأولى ثم عدل عنه إلى غيره في تجربة لاحقة ، ولا يستطيع في الحالتين أن يقول أنه يقرر علما قاطعا باليقين منزلها من ظنون التأويل والتخمين (انظر ص ٦٤ من الكتاب نفسه) .

(١٠) محمد خلف الله من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ٧ - ١٦ .

تفهم شعير ابن الرومي فهما حقا إلا إذا أُلْمِت بقدر من حقائق علوم الأحياء ،
والدراسات النفسانية ، وقد جعل من كتابه طريقا لإثبات صحة ما افترضه
من فروض .

ويحمل الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدمة كتابه التفسير النفسي للأدب
على التفكير الأدبي ويصفه بأنه تفكير انفعالي أكثر منه علمي ، ويؤكد أن
التفكير الحديث لابد أن يتجاوز مثل هذا التفكير الأدبي إلى تفكير علمي ،
ويصف ما هو مقبل عليه من بحث بقوله « وربما جاز لي أن أقول إنني
حاولت أن أتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب ،
وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصب هذه المرة أول ما
تنصب على الأعمال الأدبية ذاتها(١١) .

- ٣ -

كانت أبحاث هؤلاء الرواد شاقة ومثيرة ، وكانت خطوة دعم بها الباحث
في الأدب موقفه ، وأثبت جدارة النقد الأدبي بأن يوضع بين العلوم
الإنسانية ، كما أن صورة الناقد في هذه الأبحاث أخذت وجاهة علمية كان
لابد من التأكيد عليها قبل أن يأتي وقت يجد فيه مثل هذا الناقد حاجة إلى أن
يعيد القول فيما رده النقاد القدماء من أن النقد تخصص لا ينبغي أن يدعيه
كل مدع . هناك اجماع بين هؤلاء الرواد جميعهم على أن الانتقال بالنقد إلى
علم النفس انتقال إلى العلم وما يقتضيه من موضوعية ودقة ، فهل حقق هذا
الانتقال ما كان يرجوه أصحابه أو هل أعان على فهم أفضل للشعر نفسه ؟
هذان سؤالان نبحت لهما عن إجابة في الصفحات التالية ، وفي أذهاننا أن
يكون الحديث حديثا عن انتقال النقد من الأدب إلى العلم ، وجدوى مثل هذا
الانتقال .

أعلن الرواد عن أهدافهم كما مرّ بنا فهم يريدون فهما علميا للشعر وهم

(١١) د. عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ص ١٦ .

وقد ظل الاحساس بأن منهج التحليل النفسي هو المنهج الموضوعي في مقابل المناهج غير
الموضوعية هي أبحاث فريق من دارسي علم النفس فالدكتور مصري حسرة بحدود المنهج
الموضوعي في دراسته الناتج الأدبي في عبارات قاطعة حاسمة يقول عن هذا المنهج انه منهج إذا
استخدم فإنه يعطي نتائج قابلة الاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى في ظل ظروف مماثلة (١) راجع
مقالته دراسته النفسية للابداع الفني فصول المجلد الأول العدد الثاني ص ٤٢ .

من جهة ثانية يريدون أن يكتبوا سيرة تملئها روح العلم ، وهم فى النهاية يقدمون نماذج لابد أن تحتذى اذا أريد لدرس الأدب أن يلحق بركب العلوم .

الشق الأول من دعوة الرواد يتضمن مغالطة يكشف عنها الباحثون ، فحوى هذه المغالطة فى عبارة بسيطة أن العلم وحده القادر على الوصول إلى تخوم الموضوعية ، فى حين أن الفن يبقى دائما محصورا فى ركن الذاتية ، هذا الركن الذى يمكن أن يقال فيه أى شىء إلا الحقيقة المجردة . ومع ذلك فإن الموضوعية التى تسند إلى المعرفة العلمية والذاتية التى تسند إلى المعرفة الفنية لا تختلف إحداها عن الأخرى إلى الحد الذى نتوهمه ، فإن موضوعية العلم تشمل على ذاتية وإن ذاتية الفن تشمل على موضوعية ، إن التفريق بين الفن والعلم على أساس الموضوعية والذاتية واعتبار الأول هو المعرفة ، والثانى هو إضفاء للذات على الواقع الموضوعى وإدراك لهذا الواقع من خلال ذاتية الفنان ، وإنه بالتالى ليس إدراكا صحيحا للواقع إنما يقوم على تعريف ضمنى للموضوعية والذاتية ، تعريف يداخله الاضطراب ، وكأن القائلين بهذا التفريق يتصورون أن المعرفة العلمية تصل بنا إلى الشىء فى ذاته ، والحق أن المعرفة العلمية لا تزيد على أن تدرك الموضوع من خلال مدرك هو الإنسان ، إنها تدرك الموضوع من خلال الذات فلماذا /توصف بالموضوعية معرفة ما تزال إنسانية ، فى حين تجرد من هذه الموضوعية معرفة إنسانية أخرى ، هى التى تنتهى إليها بنا النظرة الفنية(١٢) .

(١٢) للمزيد من التفاصيل يراجع علم النفس والأدب سامى الدروبي ص ٣٠ وما بعدها وهناك مغالطة فلسفية أخرى تقف وراء محاولة الزج بالعلم فى ميدان الفنون يعرضها برجسون ، وخلاصة الرأى الذى يعرضه أن العلم علم بالكليات ، والفن علم بالأفراد ، وليس مما يليق أن نكشف عن الفن بأدوات العلم . حينذاك تضيق منا خصوصية الفن . أن الفن كما يقول : يستهدف الفردى أبدا فما يثبتته المصور على لوحة هو ما رآه فى موضع ما ، فى ذات يوم ، فى ذات ساعة ، مصطنعا بألوان لن ترى ثانية أبدا ، وما يعنيه الشاعر هو حالة نفسية ، كانت حالته وحده ، ولن تكون يوما أبدا ، وما يعرضه لنا مؤلف الدراما هو جريان نفس ، ونسيج حى من العواطف والحوادث ، وأى شىء عرض مرة ولن يتكرر . وعبئا تسمى هذه العواطف بأسماء عامة ، فإنها لن تكون هى ذاتها فى نفسين . انها فردية ، وهى بهذا خاصة تنتسب إلى الفن ، لأن العموميات والرموز ، وحتى النماذج ان شئت ، هى العملة الدارجة فى ادراكنا اليومي . انظر ص ٤٧ علم النفس والأدب وص ١٠٩ من الترجمة العربية لكتابه الضحك .

ومن جهة أخرى كانت المادة المواتية لأهداف الرواد قد انحصرت في أخبار الشعراء وما كتب في سيرتهم ، وتخضع هذه المادة في كل حالة لنتائج علم النفس وما يتصل به من فروع وأصول ، وهي نتائج لم يتفق عليها أهل العلم أنفسهم ولا هم أرادوا مثل هذا الاتفاق . ولهذا كانت النتيجة ما نراه من غلبة لغة التخمين والحدس على أبحاث الباحثين وفي حالات كثيرة لغة الشك والاحتمال : كان الدكتور النويهي مثلا أكثر الرواد وضوحا فيما يمكن أن يتوصل إليه فهو لمرات عديدة يعترف أنه يقدم على موضوعات لم يتقنها إتقان المتخصصين ، ولا يعرف عنها إلا ما يصل إلى المثقف المطلع^(١٣) .

ويحذرنا بالإضافة إلى ذلك يقول : أشد ما يجب أن يحذره الناقد هو أن يصدق كل ما يقوله الشاعر الذي يدرسه عن نفسه أو عن معاصريه^(١٤) . وقد تكرر مثل هذا التحذير بصيغة أخرى في غير موضع من كتابه ثقافة الناقد الأدبي ، ومع ذلك فقد مضى الناقد في طريقة في محاولة لتكوين صورة نفسية لابن الرومي ، وقد جاءت هذه الصورة مباينة لتلك الصورة التي اطمأن إليها العقاد معتمدا النهج نفسه . يقول العقاد بعد أن نظر في أخبار ابن الرومي وشعره بلا فارق « كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه أبيض الوجه .. وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه ، معتدل القسمات ، لا يأخذه الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهة »^(١٥) .

ولا يعنينا الآن أن نسأل إذا ما كان ذلك يفيدنا كثيرا في فهم شعر ابن الرومي ، إنما الذى يعنينا أن الدكتور النويهي نظر كذلك في شعر ابن الرومي وأخباره معا فتكونت لديه صورة شخصية أخرى يقول « هذه الصفة - بياض الوجه - قد لا يقنعنا تدليل العقاد عليها ، فالأبيات التي يرويها قد لا تزيد على أن تكون خيالا شعريا ، أو أسلوب مجازيا ، أو كلام هرم يتحسر على الماضى ، فيتخيل فيها ما لم يكن . » ويعلق على وصف العقاد لابن الرومي بالاعتدال والقسامة قائلا : هذه أيضا صفة قد لا يقنعنا تدليل العقاد عليها ، وقد نرجح أنه حتى في شبابه كان له من أسقامه

(١٣) الدكتور محمد النويهي ، ثقافة الناقد الأدبي ص ٨٠ .

(١٤) نفسه ص ١٥١ .

(١٥) العقاد . ابن الرومي حياته من شعره ص ٩٢ - ٩٣ .

واحساسه بالألم ما كدر صفحة وجهة^(١٦) .

ويهمنا أن نخرج من هذا الحوار بأمرين : الأول أن ما توصل إليه الناقدان ما يزال من باب الاحتمال والترجيح والثاني أن نتوقف لدى عبارة الدكتور النويهي والتي لم يقدر له أن يجعلها محل رعايته ، فهو يشير إلى الخيال الشعري ، وضروب المجاز والاشباع في شعر الشاعر ، وهي أمور تحول بيننا وبينه ، فلا نصدق ما يقوله لنا عن نفسه ، حتى لو صرنا على يقين من أن الشاعر يعكس حياته كما تعكس المرآة المستوية وجهه ، كما أنها أمور تجعل من الشعر في كل حالاته أقرب إلى ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن بالفعل . وأبحاث فرويد نفسه لا تقع بعيدا عن هذا المعنى فطالما أكد أن الأديب هو ذلك الانسان الذي يرضى رغباته العاطفية التي لا يمكن اشباعها في الحياة الواقعية بخلق حياة خيالية حيث يمكنه هناك الحصول على اشباع غريزي راق . للشاعر أن يقول شبت وهو بعد في صباه ، وهو يعنى معنى شعريا لا يختلف في كلفيته عما كان يعنيه بشار الذي كان جسيما ، ولكنه في شعره اذا توكأت عليه صاحبتة الرقيقة ينهدم .

وقد اعتمد الأستاذ العقاد في أكثر ما كتبه عن أبي نواس على شعر الأخير وأراد من كتابه أن يكون شعر الشاعر أصدق ترجمة لحياته الباطنية ، كما أراد أن يثبت أن العرض النرجسى الذى توصل إليه والعرض الفنى تعبيران مترادفان ، ولكنه فى خاتمة الكتاب يتحدث بلغة أخرى تخالف تلك اللغة التى كتب بها صفحات طويلة عن النرجسية والجنس والنفس بلغة العلماء ومن مصادرهم ، يقول فى خاتمة رسالته إنها مقصورة على الدراسة النفسية لا ترمى إلى ترجمته أو نقد أدبه وشعره ، ولا تمس وقائع الترجمة أو شواهد الأدب والشعر إلا لما فيها من الإبانة عن طبيعته والإعانة على تفسيرها أو استطلاع كوامنها .^(١٧)

وهذه العبارة صريحة فى دلالتها على أن ما تقدمه الدراسة النفسية شىء لا يفيد فى باب الشعر ونقده ، ومعلوم أن الأستاذ العقاد يشترط دائما لفهم الشعر فهم الشاعر .

وقد أقام الدكتور عز الدين إسماعيل تفسيراً لأبيات ذى الرمة على

(١٦) ثقافة الناقد الأدبى ص ٧٧ .

(١٧) العقاد أبو نواس ص ٢٠٤ .

الاحتمال كذلك فاذا قال ذو الرمة :

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

فلأمر خفي يشرحه الناقد قائلا « ولعله قد حدث له ذات مرة أن كان في جوف الصحراء وقد استبد به العطش ، وعندما هرع إلى قرابه يستسقيه وجد أن خوارزه قد فسدت ، وأن الماء قد تسرب منها ، فلم يبق منه ما يبل ظمأه ، ولم يشأ ذو الرمة ، فيما نظن ، أن يشبه عين الخليفة بمزادة الماء المفرية وإلا لسكت على البيت الأول ، ولكننا نجده يحدثنا منساقا مع شعوره الباطن عن قصة هذه الكلى المفرية^(١٨) . وقد يصح هذا الاحتمال ، ولكن ذلك لا ينفي كونه احتمالا لا يطمئن إليه الناقد في سعيه إلى بناء النقد على أسس علمية ، ومن أجل ذلك استخدم في حديثه عبارات من مثل لعل وفيما نظن .

وإذا عدنا إلى محاولة حديثة نسبيا تأخذ ببعض نتائج علم النفس كمحاولة الدكتور شكري عياد تواجهنا لغة الاحتمال والتخمين والحدس ذاتها . وفي هذه المحاولة يتحرج الناقد ويشترط على نفسه وعلى الآخرين بالطبع الشروط : يشترط ألا يتعسف الدارس في لوى عنق النص ليوافق ما انتهى إليه علماء النفس ، ويشترط شرطا آخر يعيننا هنا على وجه التحديد ومؤداه ألا يفترض الباحث أنه إذ يفسر النص تفسيراً نفسياً يكون قد حل كل شيء في القصيدة « فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية ، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد ، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ، ولا تعزى إليها قيمته^(١٩) » .

وقد استحضر الناقد نظريات التحليل النفسي وهو بصدد دراسة أسلوبية في قصيدة ناجي خواطر الغروب فبدت له ملاحظة جديرة بالنظر ، فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة ، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة وهي أنها تتصل بالفم : قلت - جعلت النسيم زادا - شربت الظلال والأضواء - ما تقول الأمواج - الظلمة الخرساء - هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة ، إلى جانب العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعا

(١٨) د. عر الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب ص ٩٣ .

(١٩) د. شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب ص ٨٠ .

تتحلق حول البحر ، تجعلنا نميل إلى الظن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل^(٢٠) ولا نريد أن نعرض في هذا السياق لتحليله للقصيدة الذي يقوم على أسس لغوية أسلوبية ، بالنظر في اختيارات الشاعر وانحرافات ، فإن لذلك موقفاً آخر تصير فيه هذه الدراسة مع غيرها قراءة لغوية في قصيدة ، وإنما نريد هنا على وجه التحديد أن نشير إلى أن الناقد حين استحضر نظريات التحليل النفسي تغيرت لغته في قراءة القصيدة وداخله غير قليل من الشك ، حتى أوشك أن يطالبنا بأن ننسى ما قاله مما استحضره من علماء النفس يقول : « ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقاً حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيه^(٢١) .

حين حاول المخلصون نقل الأدب إلى العلم واختاروا علم النفس بالذات لم يفصح ذلك عن لغة تخلو من الحدس والتخمين والظن ، كما مر بنا . ولهذا ظلت المحاولة بحثاً جاداً لا يخلو من مخاطر ، ويثير الكثير من الجدل والنقاش عن جدواه في فهم الشعر ودراسته ، فهناك شعر يضعف فيه التعبير الشخصي على حساب تعبير فني موضوعي يخفى فيه الشاعر ، وهناك أيضاً ما يمكن أن يقال من أن ربط التحليل النفسي بالقارئ في نظرية سيكلوجية كتلك التي عرضها ريتشاردز وتطورت لدى من أخذوا عنه عودة إلى الانطباع بمخاطره ، وهناك اتهام للاتجاه كله بأنه بحث في معنى الشعر يهمل قيمه الجمالية ونقائده الفنية ، وهناك ما أشار إليه بعض أصحاب الاتجاه أنفسهم ونعني التعسف الذي يلجأ إليه نقاد التحليل النفسي لتطويع العمل الشعري لفكرة النموذج المرضي أو الشاذ . وهناك يمكن أن يقال عن عدم تمييز منهج التحليل النفسي بين نص جيد وآخر رديء . التحليل النفسي منهج معد سلفاً للدخول على أي نص حتى ولو كان رديئاً لا يفنى بتقاليد الفن وعناصره . وقد نمضى قدماً في تحليل قصائد من الشعر ساقطة عن الاختيار . ولعل النقد الأدبي بنظرياته واتجاهاته في مسيرته التاريخية لم يتفق على قضية قدر اتفاهه على ضرورة الاختيار . الاختيار كان صنيع

(٢٠) نفسه ص ٨٠ - ٨١ وانظر تحليلاً وافياً لهذه المراحل من مصادر علماء النفس بالكتاب نفسه ص ٨١ وما بعدها . والقصيدة . وان ناجى الأعمال الكاملة ص ١٠٤ طبع دار العودة بيروت .

(٢١) نفسه ص ٨٤ .

القدماء وما زال غاية الناقد المعاصر الآن . وهناك ما يمكن أن يقال عن عودة التحليل النفسى أو عدوله عن منهجه إن شئنا واستخدامه أدوات التحليل الأدبى الخالص فى فك رموز القصيدة وعن هذا كله يدور حديثنا فيما يلى من صفحات :

كان الأستاذ العقاد أول من أشار من الرواد إلى أن من الشعر يضعف فيه التعبير الشخصى فلا يمكنك وإن أجهدت نفسك أن تفترض للشاعر صورة شخصية أو نفسية أو فنية^(٢٢) . ولم يضاف إلى هذه الإشارة ما قد يفهم منه أن الأمر بهذه الكيفية يمثل عقبة شديدة أمام منهج التحليل النفسى يحصره فى اختبارات محددة لعدد محدود لشعراء لهم طبيعة خاصة ، مما يترتب عليه حرمان شعر ألوف من الشعراء . وقد نلمح فى عبارات العقاد ما يؤكد أنه حين يقرر هذه الحقيقة يرمى شعر هذه الألوف من الشعراء بالقصور والضعف وعدم الجدارة ، فهو فى صدر رسالته عن ابن الرومى حياته من شعره وإن كان يؤكد أن الشعر يعجبنا فى كل شاعر بطراز مختلف إلا أنه يبالغ فى الثناء على شعر تقوى فيه العناصر الشخصية ، حينذاك يمكن البحث عما دعاه الطبيعة الفنية التى تجعل من حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، وتجعل موضوع حياته موضوع شعره . واحتفال العقاد يمثل هذا الشعر فى غير حاجة إلى مزيد من الأمثلة لذلك عليه . بيد أن للباحث أن يتساءل فى جدوى الاحتفال بشعر تقوى فيه العناصر الشخصية على حساب شعر تضعف فيه العناصر الشخصية لحساب عناصر أخرى موضوعية تضمن له الجدارة . وقد يمضى بنا الحوار إلى الشعر الجاهلى نفسه لنذكر ما يردده الباحثون من ضعف العناصر الشخصية فيه فيما يشبه الاتهام فهو شعر « لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر الا قليلاً .. يأتى التصوير (فيه) أشبه ما يكون بالشريط السينمائى لا يحمل أى دلالة نفسية خاصة ، ولا يرتبط بموقف نفسى خاص ، انه

(٢٢) يقول فى كتابه ابن الرومى حياته من شعره « وليس كل الشعراء دوى ملامح واضحة يعرفهم بها القراء ، ففي العربية مثلاً ألوف من الشعراء لاتعد منهم مائة بين أصحاب الملامح الواضحة التى يعرفهم بها فى القصيدة الواحدة بله البيت الواحد ، وفى طبيعة هؤلاء من الشعراء المحدثين غير ابن الرومى : المتنسى والمعرى والشريف الرضى ، والبقية درجات فى هذه الخصلة ، يعرفهم سهوله حيناً ، ولا يعرفهم حيناً إلا بعد جهد وتحفيق . ص ٢٧١ .

تسجيل أمين للمشهد الطبيعي^(٢٣) . والحق أنه ما كان من الممكن أن يقال ذلك لولا أن الباحثين عرضوا الشعر الجاهلي على مناهج التحليل النفسي باحثين عن عناصر شخصية . وليس من قبيل المصادفة أن يخرج هذا الشعر من دائرة اهتمام الباحثين في الشعر بأدوات علم النفس ، وليس من قبيل المصادفة أن يخرج الشعر نفسه من دائرة اهتمام رائد كبير كالأستاذ العقاد مما يمثل ظاهرة في دراساته تدعو للدهشة . وقد كان العقاد وراء هذه الدعوة إلى وصف الشعر بالضعف ما لم يدل دلالة شخصية على صاحبه ، وتلقف الباحثون الدعوة فوصفوا كل شعر من هذا القبيل بالكذب والزيف وانسحب الحديث على الشعر الجاهلي فوصف بالأوصاف ذاتها ، وفي هذه المرة تم ذلك تحت دعوى وضع هذا الشعر تحت منظار المحلل النفسي :

نظر الدكتور محمد كامل حسين - وكان طبييا - في الشعر الجاهلي ولم يرض عن أكثره ، ولم يكن ذلك عجبيا لأنه كما يعلن صراحة كان معنيا بالحديث فيه عن الشعر الذي يدل على تكامل شخصية الشاعر واتساق عقليته ، وما يكون من أثر ذلك في احساس الناس عامة بأن هذه خبرة انسانية حقة^(٢٤) .

وقد نتبع بناء على هذا الفهم عددا من العناصر الشخصية في معلقة امرئ القيس ، ثم أعرض عن بقيتها يقول « أما كل ماجاء في المعلقة بعد ذلك من وصف المرأة فهو من الكلام المألوف ، الذي يستطيعه كل ناظم ، وكذلك وصفه لحصانه ، وأن له عجزا كالظبي وساقا كالنعامة ، فهذا من عبث القول الذي يستطيعه كل عالم باللغة . على أن الكلمات سجنجل وعقنقل وتنتفل اخترعت اختراعا لتتفق مع القافية ، ولا أظن لها أصلا في اللغة ، ومثله في شعر الاحتراف كثير ، أما ما جاء بعد ذلك في المعلقة من وصف البرق والجبل والوشى اليماني فلا يتفق مع مزاج امرئ القيس ، ولا مع طبيعة تفكره ، وهو مصنوعا كان أم غير مصنوع من شعر الاحتراف الذي لا يعبا به أحد من المثقفين المعاصرين »^(٢٥) .

(٢٣) د. عز الدين اسماعيل التفسير النفسي للأدب ص ٨٩ .

(٢٤) محمد كامل حسين . الشعر العربي والذوق المعاصر ص ٧ .

(٢٥) نفسه ص ١٧ . والنص كما ترى كتب تحت تأثير الموقف العقادي ، يردد فيه الباحث عبارات العقاد المشهورة في رد شعر شوقي ، كان العقاد يسأل دائما : وأين شوقي الذي نعرفه من شوقي الذي يقول الشعر وأين الطبيعة الفنية التي امتاز بها بين الشعراء ، وفي نفده تتردد عبارات النظم ، والصنعة ، والمهارة ، والاحتراف .

وتوقف الباحث لدى أبيات بعينها من المعلقة أعانته على تطبيق مصطلحات من قبيل العقد النفسية والأمراض العضوية ، وما شابه ذلك ، وما عدا هذه المواضع فهو شعر الاحتراف والصنعة واللغة . وقد مرّ بنا وصفه لشعر امرئ القيس في الفرس بأنه من عبث القول الذي يستطيعه كل عالم باللغة والعبارة تدل على بحث عن التفرد الشخصي . ولا يستطيع باحث منصف الا أن يعترف بمسئولية القدماء قبل عصر التحليل النفسى . ألم يحصر البلاغيون مهارة امرئ القيس كشاعر فى مثل قولهم : تشبيه ملفوف أتى فيه بالمشبهين ثم بالمشبه بهما فى قوله :

كان قلوب الطير رطبا ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

وقولهم يخرج التشبيه من الابتذال بالجمع بين عدة تشبيهات فيزداد لطفاً وغرابة فى قوله :

له أبطا ظبى وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وقولهم وقد تحصل الغرابة بالجمع بين عدة استعارات للاحاق الشكل بالشكل فى قوله :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

كل ذلك وغيره كان حاشية على المهارة التى اكتشفها الناقد القديم فى الشاعر حين جعل من مفاخرة : شبه النساء بالطباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصى ، وقيد الأوابد ، وأجاد فى التشبية « .

- ٥ -

وحيث يستبعد الباحثون الشعر الذى تضعف فيه العناصر الشخصية يقع الاختيار على شعر تقوى فيه مثل هذه العناصر فتصبح المدخل الوحيد لقراءة القصيدة . كان الاهتمام بالعناصر الشخصية فى شعر الشاعر على حساب سواها وراء احتفال الدكتور النويهي بنوعين من فن ابن الرومى الشعرى ، فهو لا يكاد يرى للشاعر امتيازاً الا فى تحليله لنفسه وتجاربه من جهة ، وفى هجائه من جهة أخرى « فى هذين الفنين برع ابن الرومى حقاً ، وفاق سائر شعراء العربية ، وقدم للشعر العربى ثروة جديدة ، وأضاف إلى تجربتنا الفنية وأغناها ، لم يمتاز فى مدح ، ولا وصف غزل ،

ولا تقدير للمرأة ، ولا فى عبادة الحياة ، ولا فى حب الطبيعة^(٢٦) .

والعبارة كما نراها تعريض بما توصل إليه العقاد معتمداً مناهج التحليل النفسى ، للشعر نفسه ، وللشاعر نفسه . والقارىء ها هنا يصير على يقين من عالم الاحتمالات الذى يقودنا إليه التحليل النفسى كما مر بنا . وليس اثبات ذلك فغايتنا الآن أن نقيم حواراً حول قصور المنهج ليس فقط فيما يضخمه من عناصر شخصية مهملاً سواها ، ولكن كذلك فى كونه لا يأخذ فى اعتباره أن الفصل بين العناصر الشخصية وغير الشخصية فى القصيدة ليس امراً يسيراً . وهاك مثالا من تحليل الدكتور النويهى لواحدة من قصائد ابن الرومى جعلها نموذجاً لشعر التحليل النفسانى الذى يكشف عن جوانب خفية فى شخص ابن الرومى . يبدأ الدكتور النويهى فيصف القصيدة بأنها من أجود الشعر العربى ، وقد وصفها بالجودة لأسباب واضحة عنده يقول : فيها تحليل دقيق صادق مخلص لنفس إنسانية معذبة حائرة فامتاعها امتاع فكرى عميق ، اذ نتبع فيها نفسية إنسانية تتفتح أمامنا وتطلعنا على خفاياها ، وتعرض لنا جوانبها المختلفة الواحد بعد الآخر .. ولن نستمتع بها استمتاعاً كاملاً إلا اذا كان لدينا نصيب من المران على التحليل النفسى لشخصيات الشعراء وأشخاص الروايات والتمثيلات^(٢٧) .

وحيث نعاود النظر فى تحليله المثير للقصيدة تثور فى أنفسنا أسئلة عديدة هل تطلعنا القصيدة اطلاقاً على عناصر شخصية فتكون المتعة من باب كشف أسرار الشاعر الشخصية . وهل تتوقف متعتنا بقراءتها عند حد الامتاع الفكرى مسلمين بما يردده الناقد من خلوها من اللفظ الضخم والمعنى البارع ، وحينذاك تكون المتعة من باب المعنى الشعرى ، وأخيراً هل تتوقف قيمة القصيدة على إقبالنا الشخصى نحوها كما يدعوننا الناقد .

نقرأ لابن الرومى فى القصيدة الأبيات التالية :

ومن نكبة لاقيتها بعد نكبة	رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب
وصبرى على الإقتار أيسر محملاً	على من التفرير بعد التجارب
لقيت من البر التباريح بعد ما	لقيت من البحر ابيضاض الذوائب

(٢٦) ثقافة الناقد الأدبى ص ٢٧٩ .

(٢٧) نفسه ص ٢٨٢ .

سقيت على رى به ألف مطرة	شغفت ليفضيها بحب المجادب
ولم أسقها بل ساقها لمكيدتى	تحامق دهر جدبى كالملاعب
إلى الله أشكو سخف دهرى فإنه	يعابثنى مذ كنت غير مطايب
أبى أن يغيث الأرض حتى إذا ما ارتمت	برحلى أتاها بالغيوث السواكب
سقى الأرض من أجلى فأصبحت مزلة	تمايل صاحبها تمايل شارب

يرد الدكتور النويهي هذا الشعر إلى تجارب شخصية فى حياة الشاعر ، ولعله بذلك يشير إلى ما تذكره أخبار الديوان من أنه كتب قصيدته معذرا عن ركوب البحر إلى غنى دعاه إلى مدحه مفضلا أن ينال العطاء دون مشقة رحيل بالبحر أو ركوب للبر . كما يرى الناقد كذلك روعة الأبيات فى أنها تصور تجارب كل منا جميعا فى الحياة . ولسنا ندفع القول بصدق الرواية السابقة من عدمه ، وقد نفترض صدقها ، ولكن الذى ندفعه حقا هو أن تكون القصيدة الطويلة التى صاغها الشاعر مساوية لقوله : اعتذر إليك فأنا لا أركب البحر . إن ما صنعه الشاعر هو شعر استغرق جهدا واعيا ولا واعيا خضع فيه الشاعر تارة لتقاليد الفن وتارة لرغبة فى التجويد وتارة ثالثة لنمو القصيدة رغم ارادته ، وهو فى كل هذه الحالات يقول شيئا يباين العبارة النثرية السابقة التى لا يلتزم فيها قائلها بشيء سوى أن يرسل ردا على دعوة أو إجابة لطلب .

تبدأ المقطوعة كما قرأناها بداية تحددت فيها القضية فى مقدمة ونتيجة كما تحددت الصيغة ، وهى صيغة أقرب ما تكون فى ثباتها إلى إعلان البراءة والعجز ، وتأكيد عنصر الترصد والالاحاح الذى سينمو بعد ذلك حين يصبح الشاعر موضوعا لتلاعب المقادير وعبث الدهر . ويترتب على ذلك قراران يمثل القرار الأول الشكوى برنة أسى تسيطر على استخدام الفعل فى المقطوعة : لاقيتها - رهبت - لقيت - لقيت - سقيت - ولم أسقها بل ساقها - يعابثنى - أتاها بالغيوث .

أما القرار الثانى فتمثله صيغ الملاحقة المقصودة والتتبع المكشوف : لمكيدتى - جدبى - دهرى - يعابثنى - من أجلى - سيرى - مطيتى .

وحيث يأتى البيت الثانى لآياتى حاشية قبل العرض ، وإنما يأتى بما يؤكد النتيجة التى عرض لها البيت الأول ، وصاغها صياغة يبدو فيها طبيعيا أن يكون هذا هو القرار الوحيد ، فلا مكان للانكار أو العجب .

ويساعدنا الشاعر فيما يشبه المعادلات على هذا الفهم :

ومن نكبة لاقيتها بعد نكبة = (رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب)
سقيت على رى به ألف مطرة = (شغفت لبغضيتها بحب المجادب)
النغريير بعد النجارب = (صبرى على الاقتار أسير محملا)
الغيوث السواكب = (مزور عن المجد ناكب) .

وقد أشار الدكتور النويهي في ملاحظة خطيرة إلى ما سماه معاكسة القدر في المقطوعة ، وما نسميه لغة المفارقة ، ولا بد أن نشيرا الآن إلى أن المفارقة أو معاكسة القدر ليست عنصرا شخصيا يمكن أن تقرأ به القصيدة ، ولن يكون الشعور بها وقفا على اختلال نفسى أو بيولوجى . ولن يكون القارئ في حاجة إلى معلومات من هذا القبيل ليؤكد أن ما وقع للشاعر قد وقع له فعلا .

وأية ذلك أن صور المفارقة في المقطوعة تبقى قيمة من قيم التركيب الشعري دون حاجة ملحة إلى مثل هذا البحث الذى يريد أن يعرف إذا ما كان ذلك قد حدث بكيفية أو بأخرى للشاعر . وحين نقول إن قيمة القصيدة لا ينبغي لها أن تحدد بناء على إقبالنا الشخصى على ما فيها من تجارب نضع فى اعتبارنا أن من القراء قراء لا يرون فى البحر ولا البرما رآه الشاعر من الروح والمعاكسة ترى كم يبقى فى نفوسهم من امتاع ؟ ثم انظر كيف ندعوهم إلى الحكم على الشاعر أو الرثاء له من حيث أردنا أن ندعوهم إلى النمنع بشعره .

وحين يتردد القول بأن متعة القصيدة من نوع الامتاع الفكرى نكون قد تجاهلنا أن مثل هذا الامتاع يأتى من كونها بناء شعريا يباين التعبير عنها بصيغة من الصيغ التى اقترحها الدكتور النويهي ليقرب إلينا المتعة الفكرية . وهذه واحدة من الصيغ المقترحة يقول « وتحتاط أشد الاحتياط فى أن نخفى عن أبوك نعودك ندخين السجائر فلا تدخن إحداها الا وقد أغلقت عليك باب حجرتك بالمفتاح ، ثم تمل هذا الاحتياط بعد مئات المرات التى لم تضبط فيها ، وبالطبع يابى أبوك فى هذه المرة الا أن يدخل عليك حجرتك(٢٨) .

(٢٨) نفسه ص ٢٨٤ وهذه عبارات لريشاردز يفلل فيها من أهمية العنصر الفكرى فى الشعر لحساب العنصر الشخصى المعلق بالشاعر تم لحساب الشعر معا يقول : ان اساءة فهم الشعر والتقليل من

ولن نقف طويلا لكي نقرر أن الصيغة ، وغيرها كثير مما ذكره الناقد - بطابعها التعليمي الرامي إلى التقريب والتعريف والإعلام بباين الصيغة الشعرية في بنائها المعقد الذي يوحى بمستوى آخر . وهذا مثل فالمعاكسة أو المفارقة ليست من طرف واحد (راجع صيغة الناقد المقترحة) فإن الشاعر نفسه يتبادل المواقع مع الدهر بمعنى أنه كذلك يعاكس القدر ، فهو يقابل السقيا بحب المجادب ، كما يقابل الغيوث السواكب بأزورار عن المجد وتنكب لطريقه . . في مثل تلك الحالات يبقى للبناء الشعري تفرد به بحيث لا يمكننا أن نزعم أنه شخصي من جهة ، ولا هو مساو لأن تعقد عزمك على زيارة الأهرام في يوم الجمعة القادم فيقدم يوم الجمعة مطيرا في بلاد يقل فيها المطر . فهذا بناء وذلك الذي قاله الشاعر بناء آخر (٢٩) .

- ٦ -

وهنا نأتى إلى جانب آخر من الاشكال النقدي الذي يثيره التفسير النفسى للشعر حين يتحول البحث فى الشعر إلى بحث فى المعنى ، وما يتعلق به من نفسية الشاعر ، وفى مثل هذه الحال يتحول الباحث إلى دراسة انطباعية كتلك التى ترمى إلى البحث عن موقع الشعر فى نفس المتلقى ، وكل ما يرمى إليه الباحث فى هذا السياق أن يضع استجابة قارىء القصيدة فى صيغة من الصيغ النفسية . وقد ظهر ذلك فى المحاولات الأولى لتطبيق المنهج عند الدكتور النويهي إذ يختلط عنده البحث عن معنى الشعر فيما يثيره فى القارىء . وهذه وظيفة الناقد عنده تحددت فيما يلى :

أهميته مردهما قبل كل شيء إلى المبالغة فى أهمية العنصر الفكرى فيه ولكننا نستطيع أن نتبين بصورة أوضح كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول فى الشعر حينما ننظر فى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارىء . لم يستخدم الشاعر هذه الألفاظ بالذات دون غيرها ؟ انه لا يستخدمها لأنها تمثل سلسلة من أفكار يهّم بتوصيلها هى فى ذاتها . فليس ماتقوله لنا القصيدة هو الذى يهمنى فى الواقع ، وإنما الذى يهمنى هو ماهية القصيدة ذاتها . راجع العلم والشعر ص ٣١ . ترجمة د. مصطفى بدوى .

(٢٩) الاهتمام بالعناصر الشخصية فكرة رومانتيكية تؤمن بأن الشعر تعبير عن العواطف الشخصية المتميزة ، حتى إذا جاء الباحثون فى علم النفس وضعوا القضية فى صورة مثيرة . وحين ردد اليوت فكرته عن المعادل الموضوعى كان يريد أن يسقط هذه الفكرة التى انتهت إلى تفسير بسيط ومريح للشعر ، لا يتطلب من الناقد سوى أن يلم ببعض ما يقال عن حياة الشاعر ليضع شعره كله فى سلسلة واحدة . وكانت الدعوة إلى الشعر الموضوعى دعوة إلى ضرورة انسلاخ الشاعر من حياته الخاصة ، ومن الواقع اليومي الذى قال عنه أرسطو قديما أنه يكون مأساة ، ولكنها مأساة رديئة .

« وظيفة الناقد ليست أن يستجيب للأدب استجابة آلية محضة ، بل هي أن يسأل نفسه : لم هذا ؟ لم استجبت بهذه الكيفية ، لم أحدثت في هذه الكلمات هذا التأثير ؟ كيف كان الأديب حين أنشأ هذه الكلمات التي أثرت في هذا التأثير ؟ ماذا كان شعوره ؟ لم كان في تلك الحالة النفسية ؟ إلى أى حد أستطيع تمثل حالته تلك وفهمها ؟ هل مرت بي حالة مثلها أو قريبة منها ؟ فإن لم يجب الناقد عن هذه الأسئلة نوعا ما من الأجابة فلن يحرز فهما كاملا بموضوع حرفته ، ولن يستكشف لنا شيئا قيما عن حقيقة هذا الموضوع ، ولا يتركنا حيث كنا أمام الأدباء لم ترد بهم فهما ، ولا لإنتاجهم تقديرا (٣٠) .

يطالعنا هذا النص على منهج الدكتور النويهي الذي لم يختلف إلا قليلا في نظرته إلى شعر ابن الرومي الذي جعله محل دراسته النفسية والبيولوجية ، فهو أولا يبحث عن شعور الشاعر حين قال الشاعر « لم كان في تلك الحالة النفسية » فاذا قال ابن الرومي :

وأما بلاء البحر عندي فإنه	طواني على روع مع الروح واقب
ولو ثاب عقلي لم أدع ذكر . بعضه	ولكنه من هو له غير ثائب
ولم لا ولو ألقيت فيه وصخرة	لوافيت منه القعر أول راسب
ولم أتعلم قط من ذي سباحة	سوى الغوص والمضغوف غير مغالب
فأيسر أشفاقي من الماء أنسى	أمر به في الكوز مر المجانب
وأخشى الردى فيه على كل شارب	فكيف بأمنيه على نفس راسب
أظل اذا هزته ريح ولآلات	له الشمس أمواج طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة	يلحون نحوى بالسيف القواضب

يكون كل ما ألم به البحث النفسي هو : انظر إلى السخرية الأليمة في البيتين الثالث والرابع لا تدري أنضحك لها أم نأسى . وتأمل في البيتين الخامس والسادس : كيف يصور خوفه من الماء تصويرا ما أظن أقوى منه في وصف هذا الداء العصبي المشهور . ثم انظر مرة أخرى في البيتين

(٣٠) ثقافة الناقد ص ٦٩ - ٧٠ ويشير الدكتور مصطفى ناصف إلى ضرورة حل هذا الاشكال بتفرقة حاسمة بين الفن ونفسية صاحبة يقول : إذا كان العمل الفني جميلا فليس معنى ذلك أن وراءه نفسا جميلة ، وإن تاريخ حياة العظماء كثيرا ما يظهرهم صغارا من الناحية الخلقية في خارج مؤلفاتهم الممتازة التي تتسم وحدها بالعظمة .. إن عظمة الفنان متميزة من شذوذه وإن الشذوذ مهما يحكم ويفصل ، لا يصور حقيقة الشعر الرائع الذي أنتجه شاعر عظيم كأبي نواس .. دراسة الأدب ص ١٤٤ - ١٥٢ - ١٥٣ .

الأخرين ، ونأمل كيف ينج عنه خياله الجامح ، وأعصابه المخلتة ، ملكتي التشخيص والتصوير معا^(٣١) .

وتصبح هذه الأبيات استكمالاً لعناصر البحث السيكولوجي لدى المتلقى - مثيراً بالنسبة للناقد على طريقة النداعى يقول : إننى لأحس بالذعر الحقيقى كلما قرأت هذه الأبيات فتذكرت يوماً شديد الهول ، مررنا فيه بخليج بسكاي ، فى طريقى عائداً إلى مصر فى عطلة صيفية ، واشتدت أمواج هذا الخليج الأشنع ، حنى خيل إلى أننى لن أصل إلى وطنى ، ولن أرى وجه أمى وأبى وأخواتى ، إلا حين ألقاهم فى الدار الأخرى^(٣٢) .

لم كان الشاعر فى تلك الحالة النفسية وما الذى يبقى فى نفوسنا مما قال سؤلان وجها الباحث فى تفسير الشعر نفسياً . وفى هذه المرة يفسر الباحث الدوافع العميقة التى حملت المتنبى على وصف المعارك الحربية فيذكر فى مقدمة هذه الدوافع « الأمانى المعوقة » فإذا قال المتنبى :

إذا سلك السماوة غير هاد فقتلهم لعينيه منار

وإذا قال :

فأرهقات العذارى مردفات وأوطئت الأصبية الصغار

يقول ظاهر هذا الأمر أنه يصف ما رآه فى هذه المعركة ، وعندى أنه كان فى غنى عن هذه الصور المزعجة . ألا يمكن أن يكون ذلك نوعاً من الأمانى المعوقة كأن يبنى أن يكون هو الذى فتنك بهؤلاء القتلى . ومن هنا يكون حنقه على القتلى ذلك الحنق الشديد . ثم ألا يمكن أن يكون خطر بباله أنه لو كان له فضل فى قتلهم لنال بهذا الإقدام مجداً كالذى بلغه الفرسان بإقدامهم وشجاعتهم^(٣٣) .

دار البحث دورنه كما نرى فقام على الاحتمال والامكان وانتهى إلى لون من النظر الانطباعى الحاد فى حديث الباحث التالى : ويصعب على الإنسان أن ينصور شاعراً مرهف الحس ، تخطر بباله صورة فيها ما فى هذا البيت

(٣١) نفاقه الناقد ص ٢٩٧ - ٢٩٨

(٣٢) نفسه ص ٢٩٧ .

(٣٣) الشعر العربى والنوق المعاصر ص ١١٨ ، ديوان المنسى شرح البرقوفى ح ٢ ص ٢٠٩ .

من فضاة تشمئز منها النفس (٣٤) .

- ٧ -

و حين نقول إن تحليل القصيدة بناء على التفسير النفسى وما يحيط به
يؤدى بنا ، ولم نشأ ، إلى الانطباع فإننا نشير إلى ما يردده الباحثون فى هذا
السياق من ضرورة الأخذ بنتائج التحليل النفسى كى نحسن تذوق النص .
و حين يختار الباحث مصطلح تذوق فإنه يدلنا على تحول الدراسة إلى رصد
دقيق للانطباعات . ولن يحتاج القارىء إلى كبير عناء لكى يفهم أن مراحل
تذوق القصيدة فى بحث الدكتور مصطفى سويى رتبت لتكون رسدا
احتماليا للون من القراء ليس من بينهم الناقد المتخصص وقد نقول المحترف
بصفة عامة . يمر المتذوق - غير المتخصص ولا المحترف حال تلاوة
القصيدة بمراحل يذكرها الباحث بترتيب وضوحها لا بترتيب وقوعها فيما
يلى :

المرحلة الأولى : وتبدأ عند بدء تلاوتنا للقصيدة ، وتنتهى عند الانتهاء
من هذه التلاوة ، وفيها نتلقى الآثار المباشرة للتنبهات الحسية والتصويرية
المختلفة التى تبثها العناصر ، والمعوقات المختلفة الداخلة فى بناء القصيدة .

المرحلة الثانية : وتبدأ عندما ننتهى من المرحلة السابقة ونحن
نمارسها - أو نمارس جزء منها على الأقل ممارسة شعورية لفترة وجيزة
غالبا - وفى هذه المرحلة تتجمع نخبة من الآثار تلقيناها فى المرحلة
السابقة ، وتحاول أن تنتظم فيما بينها فى بناء على درجة معينة من
التماسك . هذا البناء نسوية عادة بالآثر اللاحق للقصيدة .

المرحلة الثالثة : وتبدأ قبل بداية المرحلة الأولى : هذه المرحلة نسميها
إجمالا مرحلة التهيؤ وأهم مقوماتها جانبان : سلبى يتلخص فى الامتناع قليلا
عن الدخول فى خبرات جديدة ، تتضمن الاحتكاك بالعالم الخارجى ،

(٣٤) نفسه ص ١١٧ . واختار الباحث بعناية عددا من الشعراء (امرؤ القيس - عمر بن ابي ربيعة -
بعض شعراء الحماسة - الفرزدق أبو نواس - المتنبى) كما تخير من أشعار هؤلاء الشعراء
أشعارا بعينها ، ومن القصيدة أبياتا بعينها رأها جديرة بالتذوق المعاصر ، وقد تحول الباحث عن
منهج التحليل النفسى فى تمييز شعر الطبع الذى يروق للتذوق المعاصر ، وشعر الاحتراف الذى لا
يروق لهذا الذوق ، والذى ينبغى تبعا لذلك أن نهمله .

وإيجابي عبارة عن حالة وجدانية هادئة تشبه الشعور بنغم أغنية قديمة كنا نعرفها ، لكننا لا نذكر الآن من معالمها سوى بعض الإيقاع الغامض . عندئذ تشتد بنا الحاجة إلى توضيح هذه المعالم فتتقدم لانتخاب قصيدة على أمل أن تناسب هذا الإيقاع ، ونبدأ في تذوقها . وبمقدار التثامها مع إيقاع التهيؤ يكون حسن استقبالنا لها ، وبمقدار تنافرها مع هذا الإيقاع تكون مشاعر خيبة الأمل التي تنتابنا نحوها^(٣٥) .

ويلاحظ فيما توصل إليه الباحث أن لغة الاحتمال هي الغالبة على ترتيب هذه المراحل ، ويعترف الباحث أنها غير قابلة للترتيب . وهذا يعنى بعبارة أخرى أن ترتيب هذه المراحل متروك لطبيعة انطباع شخص دون انطباع آخر . ويؤكد الباحث ذلك وإن لم يكن يقصد إليه فهو لا يرى كبير فرق بين تذوق قصيدة والحكم على إنسان تراه للمرة الأولى أو الثانية ، يقول : إن الخطوط العريضة للعملية تشبه تلك التي نمارسها إذ ندرك شخصية إنسان يواجهنا^(٣٦) .

إن اعتبار القصيدة شخصية إنسانية يطلب منا أن نتخذ حبالها موقفا شعوريا هو خير وصف للناقد الانطباعي ، الذي يحاول أن يطلعنا عما يراه في نفسه حين يقرأ قصيدة ، بنفس الطريقة التي يحكم بها على وجه إنسان قد يشعر حياله بكرامية ، لا يستطيع أن يجد لها تفسيراً ، أو محبة لا يستطيع تعليلها . ونستطيع أن نرد إلى نخوم الانطباع كذلك عبارة خيبة الأمل التي وردت بالإضافة إلى عبارة الاتجاه النفسى نحو القصيدة وهما معا يؤديان ما يرضينى وما لا يرضينى فى النقد الانطباعي^(٣٧) .

وقد يلاحظ القارئ أن المرحلة الثالثة تفسر لنا ما يحدث فى العادة فى كل قراءة انطباعية تستدعى عند المتذوق تجارب نشبه فى قليل أو كثير التجربة

(٣٥) د. مصطفى سويف دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات القاهرة ١٩٧٣ ص ٤٤ - ٤٦ وهناك مرحله رابعة سعلق بالاطار الذهبى للمدوق ويفصد به الأساس النفسى الذى تنظم من خلاله مدركانا ومشاعرنا . ولس هناك خلاف جوهرى بين طبيعة هذه المراحل وتلك التى يكون لدى المددع نفسه فالمددع يمر بأربع مراحل رئيسية هى الاستعداد والاختيار والاشراف والتنفيذ . وهذه المراحل بالطريقة نفسها ليست على قدر من التمير والاسفلال وهى متداخلة كذلك . راجع د. مصرى حنورة فصول المجاد الأول العدد الثانى ص ٤٠ .

(٣٦) نفسه ص ٤٨ .

(٣٧) نفسه ص ٥٢ .

الشعرية في منحنياتها وجزئياتها . وهذه السمة ونعني استدعاء التجارب المشابهة من حياة المتذوق وهو هنا الناقد - اهتم بها أكثر الباحثين في الشعر على أسس نفسية . وقد كان الدكتور النويهي على رأس هؤلاء ، وقد استدعت قصيدة واحدة من ديوان ابن الرومي عددا هائلا من تجاربه الخاصة تغطي حكايات من طفولته وشبابه وكهولته وقربته ، وجيرانه وأقاربه واصدقائه^(٣٨) .

وليس من بيننا من يستطيع وإن أجهد نفسه أن يطرد الانطباع من كل دراسة للشعر ، فهو مستوى من مستويات القراءة نريد أن نحاصره على أقل تقدير بأن نتجاوزه إلى ما نحصل عليه بقدر من المشقة يحفظ للشعر سيادته . وقد تؤيد هذا المستوى الذي يجعل من استثارة الذكريات في القصيدة ربطا لها بالحياة ، ولكنك لاتستطيع أن تؤيد القول بأن استثارة الذكريات تقدير لجمال القصيدة الحق^(٣٩) .

جمال القصيدة يعود إليها ولكونها قصيدة تتكون من لغة مختارة نميزها عن غيرها فنقول لغة الشعر ، ونميزها عن الواقع فنقول تركيب فني يباينه ولا يعكسه ، ويصنعه ، ولا يقلده ونردها إلى التراث البعيد تنتسب إليه ، وقد لا تفهم الا من خلاله ولا تنضج إلا به ، ولا تتغير إلا تبعا لحركته ايجابا وسلبا . ولنحاول أن نفهم ماذا يريد شوقي من كلمة واحدة هي قم في قوله :

أذار أقبل قم بنا يا صاح حى الربيع حديقة الأرواح

دون أن نردها إلى معجم شعري قديم في مئات القوائد العربية ، خاصة إذا تكررت عند شوقي فيما يشبه النمط الشعري .

وهذا الذى نشير إليه فى عباراتنا السابقة عن يقين هو المسوغ الوحيد لتسرب عناصر مختلفة من مناهج شتى تنسب لدراسة الأدب دراسة أدبية خالصة لذاته فى أبحاث باحثين اعتقدوا عن يقين كذلك أن الشعر يمكن أن يدرس دراسة موضوعية بشكل حيادى تحت واحد من مناهج التحليل النفسى مرة فى حركة المبدع ، ومرة ثانية فى حركة المتلقى بعيدا عن مناهج النقد غير الموضوعية .

(٣٨) راجع هذه النماذج فى ثقافة الناقد الأدبى ص ٣٤٦ - ٣٦٤ - ٣٧٦ - ٣٧٩ وغيرها كثير .

(٣٩) نفسه ص ٣٣٦ .

إن نظرة في واحد من أساليب التناول الذي يقترحه الباحثون تطلعنا على عناصر يمكن التماسها بصورة أفضل في مناهج التناول النقدي المختلفة . وإليك هذا الأسلوب المقترح لدراسة قصيدة شنق زهران لصلاح عبد الصبور :

- ١ - دراسة الصور الشعرية الأصلية في ثنايا العمل (البلاغة) .
- ٢ - إحصاء عدد الصور التي أفرزها الشاعر في قصيدته (البلاغة) .
- ٣ - تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التي تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها في سياق العمل (الاتجاه الاجتماعي) .
- ٤ - محاولة الكشف عن الأبعاد الجمالية في القصيدة ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المفضلة (مناهج التحليل اللغوي للشعر) (٤٠) .

تلك هي رحلة البحث عن بديل علمي للنقد الأدبي تنتهي إلى مناهج النقد الأدبي التقليدية وغير التقليدية . ونسأل أكانت خاتمة هذه المرحلة مجرد مصادفة ؟ أتخلو هذه العودة بناء على ذلك من دلالة ؟ لعلنا في الصفحات السابقة نكون قد وجدنا إجابة مناسبة .

(٤٠) د. مصرى حنورة . الدراسة النفسية للابداع الفني ص ٤٥ وهي التطبيق العملي للأسلوب المعبرح
يفصح الدراسة عن نسرب هذه المناهج المختلفة هنا وهناك .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- د. إبراهيم حمادة - مقالات فى النقد الأدبى دار المعارف - القاهرة
- د. إبراهيم عبد الرحمن - بين القديم والجديد - دراسات فى الأدب والنقد مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٣ .
- الشعر الجاهلى قضاياها الفنية والموضوعية مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٩ .
- إبراهيم عبد القادر المازنى - حصاد الهشيم القاهرة ١٩٢٤
- ديوان المازنى - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب القاهرة
- سبيل الحياة القاهرة ١٩٦٢ .
- أحمد ضيف - مقدمة فى بلاغة العرب الطبعة الأولى ١٩٢١ مطبعة السفور
- بريت ر.ل - التصور والخيال ترجمة عبد الواحد لؤلؤة بغداد ١٩٧٩ .
- ابن رشيق - العدة فى محاسن الشعراء محى الدين عبد الحميد
- ابن قيتبة - الشعر والشعراء ت أحمد محمد شاكر دار المعارف القاهرة
- د. جابر عصفور - الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى دار الثقافة القاهرة
- المرايا المتجاورة - دراسة فى نقد طه حسين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣ .

- الجاحظ - البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٥ .
- جى بوريللى - مقالة بعنوان : حول اشكالية الانعكاس مجلة فصول المجلد الأول العدد الثاني يناير ١٩٨١
- د. حسن فتح الباب - رؤية جديدة لشعرنا القديم - دار الحداثة بيروت ١٩٨٤ .
- حسين الواد - مقالة بعنوان : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل مجلة فصول المجلد الخامس العدد الأول - ديسمبر ١٩٨٤ .
- د. حلمى مرزوق - شوقى وقضايا العصر والحضارة - دار النهضة العربية بيروت .
- ديفيد دتيشس - مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت ١٩٦٧ .
- د. رجاء عيد - التراث النقدى منشأة المعارف الإسكندرية
- رينيه ويليك وأوستن وارين - نظرية الأدب ترجمة محى الدين صبحى دمشق ١٩٧٢
- د. زكى نجيب محمود - مع الشعراء دار الشروق القاهرة .
- د. سامى الدروبي - علم النفس والأدب دار المعارف القاهرة .

- شارل لالو
- مبادئ علم الجمال ترجمة
خليل شطا دار دمشق للطباعة
القاهرة ١٩٨٢ .
- د. شكرى عياد
- مدخل إلى علم الاسلوب مكتبة
دار العلوم - الرياض .
- د. شوقي ضيف
- دراسات فى الشعر العربى
المعاصر - دار المعارف
القاهرة
- د. طه حسين
- حديث الأربعاء - دار المعارف
القاهرة
- مع المتنبى - دار المعارف
- صوت أبى العلاء - دار المعارف
- تجديد ذكرى أبى العلاء - طبع
دار المعارف
- من حديث الشعر والنثر - طبع
دار المعارف
- خصام ونقد - دار العلم
للملايين - بيروت
- فى الأدب الجاهلى - طبع دار
المعارف
- حافظ وشوقى مكتبة الخانجى
القاهرة
- من بعيد - الشركة العربية
للطباعة والنشر
- فصول فى الأدب والنقد - طبع
دار المعارف - القاهرة
- من تاريخ الأدب العربى -
طبع دار العلم للملايين
بيروت - المجلد الأول :
العصر العباسى الأول .

المجلد الثالث : العصر
العباسى الثانى

- د. طه وادى - شعر ناجى الموقف والاداة
دار المعارف القاهرة ١٩٨١
- عباس محمود العقاد - الديوان ضمن الأعمال الكاملة
دار الكتاب اللبنانى بيروت
١٩٨١
- الديوان ضمن فصول من النقد
عند العقاد إعداد محمد خليفة
التونسى القاهرة مكتبة الخانجى
- ساعات بين الكتب (الأعمال
الكاملة) طبع دار الكتاب
العربى بيروت ١٩٦٩
- شعراء مصر وبيئاتهم - مكتبة
النهضة المصرية القاهرة -
مجموعة اعلام الشعر دار
الكتاب العربى بيروت
- أبو نواس مكتبة النهضة
المصرية
- خلاصة اليومية (الأعمال
الكاملة)
- بين الكتب والناس (الأعمال
الكاملة)
- الفصول (الأعمال الكاملة)
- ابن الرومى حياته من شعره
منشورات المكتبة العصرية
بيروت
- عبد القاهر الجرجانى - أسرار البلاغة ت محمد عبد
المنعم خفاجى

- دلائل الإعجازات محمود محمد شاکر مكتبة الخانجي القاهرة
- النظرية الرومانتيكية في الشعر ترجمة سيرة أدبية لكولر يدج دار المعارف القاهرة
- د. عبد الحكيم حسان
- العقاد ناقداً - دار القومية للطباعة والنشر القاهرة
- د. عبد الحى دياب
- مداخل إلى علم المجال الأدبي دار الثقافة القاهرة
- مقدمة في نظرية الأدب دار الثقافة القاهرة
- د. عبد المنعم تليمة
- النقد الأدبي مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية بالاشتراك مع د. عبد الحكيم راضى - الجهاز المركزى للكتب الجامعية القاهرة ١٩٧٧
- د. عبده بدوى
- أبو تمام قضية التجديد فى الشعر - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥
- د. عبد الواحد علام
- اتجاهات نقد الشعر فى مصر مكتبة الشباب ١٩٧٩
- د. عبد الواحد لؤلؤة
- موسوعة المصطلح النقدى منشورات وزارة الثقافة بغداد
- د. عز الدين اسماعيل
- الأدب وفنونه دار الفكر العربى القاهرة
- روح العصر دار الرائد العربى بيروت ١٩٧٨

- التفسير النفسى للادب دار
العودة بيروت
- فرويد . سيمجوند
- ليونارد وداتشى - دراسة فى
السلوك الجنسى ترجمة عبد
المنعم الحفنى مكتبة مدبولى
القاهرة
- ديستوفكس وجريمة قتل الأب
ترجمة سمير كرم الآداب
البيروتية مارس ١٩٦١
- الحرب والحضارة والحب
والموت ترجمة عبد المنعم
الحفنى مكتبة مدبولى
القاهرة .
- د. لطفى عبد البديع
- التركيب اللغوى للآدب - بحث
فى فلسفة اللغة والاستطيقا
مكتبة النهضة العربية القاهرة
١٩٧٠
- جماليات الابداع بين العمل
الفنى وصاحبه مجلة فصول
المجلد السادس العدد الرابع
١٩٨٦
- د. محمد فتوح أحمد
- شعر المتنبى قراءة أخرى دار
المعارف القاهرة
- د. محمد مصطفى بدوى
- ترجمة «الفكر الأدبى المعاصر»
لجورج واطسن القاهرة
١٩٨٠ الهيئة المصرية العامة
- د. محمد مندور
- الشعر المصرى بعد شوقى
دار نهضة مصر القاهرة .
- فن الشعر المكتب الثقافىة القاهرة

- النقد والنقاد المعاصرون دار المطبوعات العربية بيروت
- في الميزان الجديد دار نهضة مصر القاهرة
- د. محمد النويهي
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه الدار القومية للطباعة والنشر
- ثقافة الناقد الأدبي مكتبة الخانجي ودار الفكر بيروت
- قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجي القاهرة
- د. مصرى حنورة
- مقالة بعنوان الدراسة النفسية للابداع الفنى فصول المجلد الأول العدد الثانى
- د. مصطفى سويف
- دراسات نفسية فى الفن مطبوعات القاهرة ١٩٧٣
- د. مصطفى ناصف
- دراسة الأدب دار الأندلس بيروت ١٩٨٣
- قراءة ثانية لشعرنا القديم دار الأندلس بيروت ١٩٨١
- محمود محمد شاكر
- المتنبي السفر الأول مطبعة المدنى القاهرة ١٩٧٧
- محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس
- فى الثقافة المصرية دار الفكر بيروت
- د. محمود الربيعى
- قراءة الشعر القاهرة بدون تاريخ
- حاضر النقد الأدبى (ترجمة) دار المعارف
- مقالات نقدية مكتبة الشباب

- القاهرة ١٩٨٣
- فى نقد الشعر دار المعارف
١٩٧٧
- الغربال دار صادر بيروت
- مقالـة بعنوان القارىء فى النص
مجلة فصول المجلد الخامس
العدد الرابع ديسمبر ١٩٨٤
- ميخائيل نعيمة
- د. نبيلة إبراهيم

مصادر ومراجع بالانجليزية :

- 1- Daved Daiches : A study of Literature, Ithaca 1948.
- 2- Cleanth Brooks : The well wrought urn, studies in the structure of poetry, Methuen, London, 1968.
: Modern poetry and the tradition, London 1948
: Understanding poetry (with Warren), New Yourk, 1938
- 3- Ramses Awad : English literary Criticism, Essays Collected, Faculty of Alsun. Cairo.

المحتوى

٧	- الامـداء
٩	- المقدمة
١٥	- المبحث الأول : عود إلى اللفظ والمعنى
٤٣	- المبحث الثانى : التفسير بالسيرة
٦٩	- المبحث الثالث : الانطبـاع ولغة العواطف
٩١	- المبحث الرابع : الصدق والمرآة
١٠٩	- المبحث الخامس : من التأمل إلى العلم (التفسير النفسى)
١٣٧	- المصادر والمراجع

أمر الإيداع ٨٩/٢٨٤٤
الترقيم الدولي ٤ - ٤٧٧ - ١٠٣ - ٩٧٧

طباعة تكنوتكس من الجرافيك
٧٥ ش الفتح فلمنج الإسكندرية
ت: ٥٨٧٢٤٠٩ - ٥٨٧٤٧٤٩

